

GUSTAV MAHLER: SINFONÍA N° 5



*Sinfonismo vienés postromántico:
El gozo de la belleza absoluta*

Por Ángel Recas y José Hernández

Índice

Primera sesión: <i>La Muerte</i>	(p. 1)
Introducción... ..	(p. 1)
Primer movimiento: <i>Trauermarsch</i>	(p. 9)
I	(p. 9)
II	(p. 15)
Segundo movimiento: <i>Stürmisch bewegt</i>	(p. 37)
Conclusión	(p. 54)
Segunda sesión: <i>Alma</i>	(p. 55)
I. Viena... ..	(p. 55)
Introducción	(p. 55)
Viena. Mahler como director y como compositor	(p. 59)
Quinta Sinfonía, parte II. Tercer movimiento: <i>Scherzo</i>	(p. 64)
Estructura general	(p. 64)
Intermezzo: Lied de Alma. <i>Ich wandle unter Blumen</i>	(p. 79)
II. El amor	(p. 81)
Cuarto movimiento	(p. 81)
Quinto movimiento	(p. 101)
Conclusión	(p. 111)
Epílogo	(p. 112)
Bibliografía y breve selección de lecturas recomendadas	(p. 113)

SINFONÍA N° 5

Conferencia sobre Gustav Mahler: La Sinfonía n° 5

“Sinfonismo vienés postromántico: el gozo de la belleza absoluta”

Primera Sesión

La Muerte

*“Aquellos días,
en los que la visita de la muerte
me era tan cotidiana,
el reloj de arena se deslizaba
tan exquisitamente como
el amado frío que sentía”*

Adrian Leverkühn
(*Infancia del Doktor Faustus*¹)

Introducción

“Almschi, queridísima:

*Acabo de venir de la estación, está nevando muchísimo.
Estoy encantado y por ello te echo de menos aún más.
Me parece verte en todas partes. Me siento mejor que nunca.
La nieve de aquí es helada y tan cálida
como la muerte, como aquellos días en Venecia.
Te gustará mucho, y esto es lo que más deseo.
¿Me amas un poco? Casi no soporto esperar.
Estoy solo aquí y tu recuerdo me insufla nueva vida.
Almschi, ¿aún me quieres?
Siempre tuyo,*

Gustav”

(Carta de Gustav Mahler a Alma.
San Petersburgo, 3 de febrero de 1902)

¹ Hermann Levi-Blumenthal (1914-1947), escritor alemán de origen judío, autor de *La infancia del Doktor Faustus* (1946).

Es fácil hacer una superficial categorización y distribución estética para distinguir, de una manera académica y lejana, entre aquellos artistas cuyas biografías perfilan y dan forma directa a su obra y creaciones artísticas, haciéndolos indivisibles tanto en el plano de biografía personal como al abordar el conjunto de su obra: autores como Byron, Tchaikovsky, Pushkin, Da Vinci, Picasso, Rimbaud, Liszt, Hölderlin, Van Gogh, o incluso un Beethoven, podrían entrar fácilmente en este grupo, casi considerado en cierta forma como “programático”, a diferencia de aquellos otros creadores, tal vez más *abstractos*, en cuyas obras es difícil adivinar datos de su biografía personal y que por lo tanto resultan casi imperturbables a cualquier interpretación o intento de relación artística causa-efecto a los que puedan someterse.

Sin mucho esfuerzo, en este último grupo, más *apolíneo* que los “dionisiácamente programáticos” anteriores, podríamos agrupar a Schubert, Keats, Mozart, Rafael, Goethe, Chopin, Chejov, o incluso el feliz padre musical de todos, Johann Sebastian Bach, cuya ingente producción artística difícilmente soportaría un “tratamiento romántico”, y para quien las pérdidas familiares, vicisitudes vitales, tanto artísticas como humanas, apenas se pueden reflejar directamente en no más de una docena de sus casi mil obras de su inmenso catálogo.

De este último, baste citar como excepcionales ejemplos de su *modus vivendi* y posicionamiento artístico, independiente de la vida personal del autor, el *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992 (en el que un joven Bach “describe” e imita estados de ánimo puntuales, utilizando segundas descendentes, como los suspiros ante la ausencia y la lejanía del amado² en el tercer número o la alegría súbita del Carillón final que precede a la fuga con la que se cierra esta exquisita obra) o la célebre *Cantata del café*³, claro ejemplo de publicidad en la austera Alemania del momento que nos describía y nos descubría los encantos casi afrodisíacos (¿tal vez Bach tomaba mucho café?) de las propiedades del exótico café traído de ultramar más allá del nuevo mundo (los placeres exquisitos y mundanos de los *Robinsones del sur* tan anhelados por momentos por el viejo Bach⁴).

Somos de la opinión, y consideramos así pues, que Mahler, y más específicamente el Mahler de la Quinta Sinfonía, entraría, aun posiblemente con el enfado de Bruno Walter y con la segura desaprobación del propio Maestro (a quien era difícilísimo hacer pasar de su casi ausente sentido del humor a terrenos más mozartianos) en el grupo de creadores *dionisiacos* en cuyas obras es fácil adivinar sus circunstancias vitales, siendo así, el discurso

² Johann Jacob Bach (1682-1722), hijo de Johann Ambrosius Bach y hermano de Johann Sebastian Bach. Oboista, entró al servicio de la banda militar de la Armada Sueca del rey Carlos XII de Suecia en 1704. Por este viaje, Johann Sebastian escribió su exquisito *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* BWV 992 (Capricho sobre la lejanía de su queridísimo hermano).

³ BWV 221 (1734).

⁴ Parece ser que el gran Bach, entre lectura y lectura del *Compendium locorum theologicorum* de Leonard Hutter (1610), de los poemas místicos del entonces admirado poeta alemán (que abjuró de Lutero en 1653) Angelus Silesius, cuya obra *Cherubinischer Wander-Mann* (Peregrino querubínico, 1701) apreciaba profundamente el maestro de Leipzig, o el reconfortante *Anti-Melancholicus* (1691), era muy aficionado a las lecturas de *La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe* (publicado en 1721) para paliar en parte el tedio y hastío de las clases de latín que durante un tiempo se vio obligado a dar en la *Thomaskirche* de Leipzig.

de su biografía (compartiendo así la opinión del gran musicólogo mahleriano Benjamin Zander⁵), un detonante fundamental y decisivo para el desarrollo de su obra creativa.

“Amada mía:

Heme aquí una vez más, para variar, en la soledad de la habitación de un hotel, escribiéndote. Ayer en el tren me sentí horriblemente mal. Te escribí un par de líneas para decirte cuánto pensaba en ti en todo este tiempo (...) ¡Qué satisfacción, qué alegría, es «permanecer» dentro de mi obra! ¡Y qué plenitud de amor! En el Adagio realmente te vi tal como eres cuando tus ojos azules se clavan en mí, con la expresión que tienen cuando me amas y estás segura de que yo también te amo. ¡Oh, si estuvieras aquí! (...). Te abrazo y te beso con todo mi corazón, mi Almscherl. Tuyo,

Gustav”

(Carta a Alma Mahler. Wiesbaden, 21 de enero de 1903)

No se trataría, pues, de asociarles con la idea tan denostada y desprestigiada de “música programática”, sino de referirse a ellos como compositores (extensible a todos los creadores) de naturaleza *emocionalmente* programática.

*

Veamos pues, un poco por encima (para no incomodar al moralísimo y exigente Maestro con nuestra indiscreción) en qué preciso momento se encontraba Gustav Mahler en la época previa a la gestación de su Quinta Sinfonía, con la esperanza, cual fanático seguidor de la metodología Stanislavsky⁶ de preparación artística que debe seguir todo artista recreador, ya bien pise o no el escenario, de comprender mejor aún los hábitos de su procedimiento creativo, que nos permitirán acceder a la grandeza artística que se respira en las páginas de esta obra. ¿Toca ser Hamlet?... seamos Hamlet. ¿Toca tocar la Quinta Sinfonía de Mahler?... seamos y comprendamos pues el Mahler de la Quinta.

A lo largo de la noche del 24 al 25 de febrero de 1901, Mahler estuvo a punto de perder la vida por una hemorragia intestinal⁷. Los doctores, cual doctores chopinianos en Mallorca, no daban mucho por él, y le comentaron a la mañana siguiente que seguramente habría muerto de no haber sido tratado a tiempo.

Mahler, que por entonces ocupaba el cargo de *Operndirektor*, director de la Ópera de Viena, institución a la que había llegado el 8 de abril de 1897, cinco días después de la muerte de Brahms, como *Kapellmeister*, describiría este episodio de la siguiente manera: “*perdí un tercio de mi sangre aquella noche. Ciertamente la recuperé, pero esta enfermedad me habrá de costar diez años de vida*”.

⁵ Director y musicólogo americano de origen británico muy popular por sus apreciadas y divulgativas conferencias. Autor de *The Art of Possibility* coescrito con su esposa Rosamund Zander.

⁶ Konstantin Sergeyevich Stanislavsky, pseudónimo de K. S. Alekseyev, actor, director escénico y pedagogo teatral, nació en Moscú en 1863 y murió en la misma ciudad en 1938. Fue el creador del método interpretativo Stanislavsky.

⁷ Es decir, eufemísticamente, el sufrimiento indecible de las hemorroides mahlerianas.

Esta obsesiva y constante idea, que gravita en torno al presentimiento de la muerte, y al inequívoco carácter sombrío y fúnebre que le acompaña, invadirá completamente los dos primeros movimientos (*Trauermarsch* y *Stürmisch bewegt*) que constituirán una parte en sí misma de la nueva obra que acababa de empezar, durante esos meses del verano de 1901, año dichosísimo por otra parte a nivel personal en la vida de Mahler, pues sería el año en el que se encontraría con una jovencísima Alma Schindler (veinte años más joven), quien unos meses después, el 9 de marzo de 1902, se convertirá en su amadísima esposa.

*"Hotel Bellevue
Dresde, 19 de diciembre de 1901*

*Mi queridísima Almschi:
Hoy me siento a escribirte un poco triste, porque sé que te haré daño y, no obstante, no puedo evitarlo. Tengo que decirte todo lo que me ha conmovido en tu carta de ayer: puesto que concierne justamente a este aspecto de nuestra relación que ha de hablarse y definirse como su base si queremos ser felices. (...)
Almita, te ruego que leas mi carta con detenimiento. Entre nosotros no puede haber una aventura. Antes de que volvamos a hablarnos las cosas tienen que estar claras. Has de saber lo que exijo de ti, lo que espero y lo que puedo ofrecerte..., lo que has de ser para mí. Tendrás que «dejar» (tal como has escrito) todo lo superficial, todas las convenciones, toda la vanidad y todo lo deslumbrante (sobre la individualidad y el trabajo); tienes que entregarte a mí sin condiciones. La configuración de tu vida futura en todos sus detalles ha de depender íntegramente de mis necesidades. ¡Sin desear a cambio nada más que mi amor! Alma, lo que éste significa no puedo decírtelo... ya he hablado demasiado de él. Pero todavía te diré una cosa más: puedo entregar mi vida y mi dicha por aquél al que amo tanto como te amaré a ti si te conviertes en mi esposa. (...)
Miles de besos, Alma mía, y te lo ruego: ¡sé sincera!*

Gustav"

(Carta a Alma Schindler. Dresde, 19 de diciembre de 1901)

Esta idea casi bipolar que es capaz de unir en un momento la más frenética alegría con la angustia más desgarrada que pueda uno imaginarse, se evidencia de manera muy precisa en la parte I de esta Sinfonía, la cual se podría entender, en palabras de Bruno Walter, como *"una demostración de la victoria que había logrado ante la muerte"*.

*

Durante el verano de 1901, Mahler esbozará y prácticamente terminará (según la metodología y su procedimiento habitual -que seguirá con prácticamente la totalidad de su sinfonías- de escribir primero la estructura y la armonía principal al piano para después orquestarlas al verano siguiente, ya bien fuera en Steinbach, en Maiernigg o más tarde en Toblach) los dos movimientos iniciales de esta nueva Sinfonía. No obstante, hemos de observar que fue el tercer movimiento, *Scherzo* (parte II de esta Sinfonía) y verdadero centro gravitatorio (que no emocional, pues éste sería el célebre *Adagietto*) el primer movimiento que escribiría en su totalidad, y que por el carácter marcadamente abierto, feliz, despreocupado y en muchos momentos hasta amable, bien podría entenderse como *"una acción de gracias"*, un *Dankgesang eines Genesenen* (canción de agradecimiento por la salud restablecida) beethoveniano (*Largo* del Cuarteto de cuerda nº 15 op. 132), y que excepcionalmente, por su espíritu vitalista y luminoso, ocupa un lugar de excepción en la producción mahleriana por su carácter independiente en esta Sinfonía, de tan raro optimismo mahleriano, tan vienés y de tan *joie de vivre*⁸ (alegría de vivir), de tan vasto

⁸ Natural forma de sentir en la decadente y frívola Viena *fin-de-siècle*.

formato y complejidad polifónica como ningún otro de los que compusiera para sus sinfonías.

Como ya hemos comentado, el 9 de marzo de 1902 Mahler se casa con una jovencísima Alma Schindler⁹, apenas conocida cuatro meses antes, iniciándose uno de los períodos más felices, coincidiendo con la génesis y estreno de esta Quinta Sinfonía, en la vida del artista.

Mahler terminará pues los tres primeros movimientos de esta Quinta Sinfonía, que estructuralmente se parecerá tanto a su Séptima, también en cinco movimientos, durante el año 1901, para completar el cuarto y quinto movimientos en el primer semestre de 1902.

Cuando Mahler retorna a Maiernigg a finales de junio de 1902, empezando así una nueva vida, acompañado de su joven y bellísima esposa, que en cierta forma sustituirá el papel que desempeñara hasta entonces su hermana Justine como ama de la casa, la joven Alma, dotada de una exquisita formación musical (alumna, entre otros, del propio Zemlinsky) y artística, pronto se ocuparía de pasar a limpio en partitura las obras en las que su esposo se hallaba trabajando, en aquel momento su recién iniciada Quinta. Así pues, cuando Gustav Mahler, que por las mañanas solía retirarse a trabajar en sus creaciones sinfónicas a su casita-estudio en medio del bosque (construida *ex profeso* para él), tocó ante Alma por primera vez al piano una primera versión de la nueva sinfonía en la que desde hacía unos meses se hallaba trabajando, ésta criticó la excesiva influencia *bruckneriana* que se hallaba entre sus notas, aunque Mahler no solía informar de los progresos de sus obras creativas a Alma. Este ejemplo nos ilustra a la perfección el papel activo y determinante que desempeñaría Alma a lo largo de la vida de Gustav. Basta recordar la reacción de Mahler cuando fue consciente de la capacidad creativa musical de Alma (recordemos de nuevo que había sido alumna del propio Zemlinsky), prohibiendo a ésta cualquier acción que demostrara esta circunstancia e instándola, según palabras del propio Mahler, a elegir entre dejar de escribir música o él mismo, al decir: *“la música o yo”*.

Qué ilustrativo resulta escuchar las palabras de la propia Alma acerca de este episodio:

“Durante los meses de verano su vida se despojaba de todo rastro terrenal, era casi inhumanamente pura.

En otoño tocó para mí la Quinta Sinfonía completa. Era la primera vez que lo hacía con una obra nueva, y ascendimos para la ocasión cogidos del brazo con toda solemnidad hasta su casita-estudio del bosque. Cuando hubo acabado, le dije de inmediato todo lo que me había encantado y fascinado de aquella obra magnífica, pero también mis dudas acerca de la coral final. ¡Esa coral religiosa, sin ningún interés! Él lo discutió, dijo:

- ¡Pero Bruckner...!

A lo que yo repuse:

- ¡Él puede, pero tú no!

Y, al bajar por el bosque, traté de hacerle ver las diferencias fundamentales entre su naturaleza y la de Bruckner. En mi opinión, su punto fuerte no estaba precisamente en la composición de una coral religiosa (...).”

(Alma Mahler: *Recuerdos de Gustav Mahler*)

⁹ Alma Schindler (1879-1964), hija del pintor Jacob Emil Schindler y Anna Bergen, musa estética e inspiración vital para múltiples creadores de la Viena y Europa de entonces, como Klimt, Zemlinsky, Kokoschka, Berg, Britten, Krenek, Gropius y Werfel, o los más siniestros Goebbels o Goering, e incluso de un irreverente Andy Warhol.

La inspiración que Mahler encontraba en esa casita del bosque le permitió ofrecer a Alma a modo de sorpresa durante el verano de 1902 el delicioso y exquisito Lied *Liebst du um Schönheit* (Os amo por vuestra belleza), compuesto en secreto para ella y constituyendo una de las más conmovedoras declaraciones de amor jamás escritas en música.

Frag. 1: *Liebst du um Schönheit*

Из цикла „Семь песен последних лет“

Любишь сиянье...

Слова Ф. РЮККЕРТА
Worte von F. RÜCKERT
Перевод Эм. Александровой

Con tenerezza

Aus „Sieben Lieder aus letzter Zeit“ ⁴¹

Liebst du um Schönheit

Лю - бишь ся -
Liebst du um

я - нье - по - сва - тай солн - це! Све - та по - то - ки
Schön - heit, o nicht mich lie - bel Lie - be die Son - ne,

стру - ит о - но о вы - сот. Лю - бишь ты
sie trägt ein gold - nes Haar! Liebst du um

(véase Anexo I)

Os amo por vuestra belleza

¿Amas la belleza?
¡No me ames!
¡Ama al sol, que tiene cabellos de oro!
¿Amas la juventud?
¡No me ames!
¡Ama la primavera, que rejuvenece cada año!
¿Amas los tesoros?
¡No me ames!
¡Ama a las sirenas, que tienen brillantes perlas!
¿Amas al amor? ¡Oh, sí!
¡Entonces ámame!
¡Ámame siempre, que yo te amaré eternamente!

Liebst du um Schönheit?

Liebst du um Schönheit?
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne, sie trägt ein goldenes Haar!
Liebst du um Jugend? O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling, der jung ist jedes Jahr!
Liebst du um Schätze? O nicht mich liebe!
Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar!
Liebst du um Liebe? O ja, mich liebe!
Liebe mich immer, dich lieb' ich immerdar!

Friedrich Rückert (1833)
De Fünf Lieder aus Rückert

"Mi amada, mi locamente amada Almschili:

Créeme, ¡estoy enfermo de amor! Desde el sábado a la una ya no vivo. Gracias a Dios, acabo de recibir tus dos exquisitas y queridísimas cartas. Ahora puedo respirar nuevamente. Durante media hora fui feliz, pero no puedo soportarlo más. Si dejas de escribir por otra semana, soy hombre muerto, ¡me tiro al Rin! ¡Qué deliciosas cartas! Dicen algo que nunca habías dicho antes. ¡Oh, dilo a menudo, para que yo siempre pueda quererlo de nuevo! A cada momento miraba a mi alrededor y pensaba qué hermoso habría sido que estuviese allí sentada mi divinidad y yo pudiese contemplar su rostro con una mirada furtiva; entonces yo hubiera sabido para qué estaba vivo y por qué hago yo todo. Estoy deseando continuamente quedarme solo otra vez para pensar en la luz de mi vida. Esto es lo que necesito ahora. Almschili, si me hubieses dejado esta vez, sencillamente me habría extinguido como una antorcha privada de aire. ¿Cuándo vendrás, cariño mío, pues, a mi corazón? (...) Como ves, soy un escolar enamorado, y quiero saber día a día cómo está mi amadísima, mi ser querido. Lo más importante de mi ser depende de esto: de que me ames, vida mía, de que me ames. Pero dime por favor qué has estado haciendo y cómo estás. ¡Cómo añoro, añoro, añoro, añoro!

Siempre tuyo,

Tu Gustav"

(Carta de Gustav a Alma Mahler que hace referencia a cuánto la amaba. Colonia, 1910)

*

Como bien recoge el eminente musicólogo mahleriano Henry-Louis de La Grange, el 24 de agosto, tres días después de volver a Viena, Mahler escribió a dos de sus amigos que ya había completado su nueva sinfonía. Recordemos, como ya hemos indicado, cómo a principios del otoño, mostrando en su proceder una alegría sin precedentes, llegaría a mostrársela a Alma tocándola íntegramente al piano, y cómo ésta le dijo que estaba impresionada por la obra, criticando sin embargo el final apoteósico y el coral en viento metal final que encontró en un estilo *demasiado eclesiástico y poco interesante*.

Durante el invierno, como era su costumbre, Mahler trabajó en los detalles de la partitura. La copia final no fue completada hasta el otoño de 1903, después de que su esposa hubiera terminado la copia en limpio. El estreno de esta Quinta Sinfonía tuvo lugar durante la temporada 1904-1905 en Colonia, aunque desafortunadamente, desde el mismo preestreno, realizado en Viena en septiembre de 1904, un mes antes de la fecha prevista para el estreno en Colonia, Mahler empezó a tener serias dudas sobre su orquestación. Alma confirmaría esta intuición que Gustav había empezado a mostrar, indicándole: *"¡has escrito una sinfonía para percusión!"*. Bruno Walter declararía también poco después toda esta permanente insatisfacción (por la instrumentación, por algunos pequeños cambios en la estructura y por algunos cambios tímbricos en determinados pasajes) por parte de Mahler durante el proceso de gestación de esta sinfonía, al transmitirnos la tremenda dificultad para la publicación de esta obra con la editorial Peters, ante las numerosas correcciones que el compositor realizaba continua y obsesivamente.

Es cierto que esta Quinta Sinfonía de Mahler es una de las más complejas, polifónica y contrapuntísticamente hablando (como bien opinara Theodor W. Adorno), de entre las más importantes creaciones de su catálogo, y esto explica la insatisfacción -casi tormentosa- que siempre le acompañaría, lo que le hizo volver una y otra vez, hasta su muerte, en continuas (y a veces casi injustificables detalles) y en multitud de correcciones e intrascendentes revisiones. La última versión data de 1909, aunque Peters no la llegó a publicar (a pesar de la promesa de publicación hecha a Mahler poco antes de su muerte)

hasta 1964, coincidiendo en cierta forma con la *recuperación* de la figura de Mahler en las salas de concierto.

Baste recordar las palabras de Mahler justo tres meses antes de su muerte, tras una interpretación de esta Quinta Sinfonía realizada en 1911: *"He terminado la quinta. En realidad, he reinstrumentado por completo la obra. Simplemente, no puedo comprender cómo he estado cayendo continuamente en estos errores de principiante durante todo este tiempo. (Evidentemente la rutina que había desarrollado en las primeras cuatro sinfonías no me sirvió para esta ocasión, donde un nuevo estilo exigía una nueva técnica)"*.

Finalmente, el estreno de la Quinta Sinfonía tuvo lugar el 18 de octubre de 1904 en Colonia, dos años después de su gran triunfo como compositor con su Tercera Sinfonía, estrenada en 1902, habiendo establecido con contundencia su prestigio como director y su reputación en toda Alemania. Ni la crítica ni el público parecían estar preparados para la nueva dirección, y los nuevos caminos estéticos y artísticos, que emprendería drásticamente Mahler a partir de esta Quinta Sinfonía.

Estos nuevos derroteros por los que se adentraría Mahler muestran la increíble madurez que como compositor estaba desarrollando en esa época, y el profundo cambio estético que se manifestaría en su producción artística, apartándole de las referencias al pasado, continuamente aparecidas en sus sinfonías precedentes con motivos y *Lieder* de *Des Knaben Wunderhorn* (Sinfonías números 1, 2 y 4), a la infancia y a la idea del paraíso perdido de Milton (Sinfonía nº 4) o el tratamiento de temas trascendentes, religiosos e incluso pseudofilosóficos (Sinfonía nº 2, *Resurrección*) o incluso del éxtasis pletórico ante la naturaleza, casi panteísta (Sinfonía nº 3). Estos intentos de encontrar un nuevo lenguaje orquestal personal, enriquecido polifónicamente, con una abundancia en la paleta tímbrica muy densa, con una coherente y armoniosa idea arquitectónica de unidad que nos hacen recordar la disposición estructural de un Bach (el propio Bruno Walter nos indica en sus recuerdos sobre Mahler cómo el maestro se hallaba durante aquella época inmerso en un profundo estudio de *El arte de la fuga*, una de las cimas de la producción bachiana), serán características nuevas tendentes a la *abstracción* y el abandono de cualquier idea programática extramusical que justifique la obra artística en sí.

Este nuevo período sinfónico, que llevará a Mahler, desde la Quinta a la Séptima, hacia terrenos propios *más abstractos* del dominio del arte y de la pureza orquestal, se manifestará como tendencias primordiales hasta su muerte, con excepción, tal vez, de la Octava Sinfonía y *La Canción de la Tierra*. En palabras de Alma sobre su esposo, *"en aquel momento Gustav se encontraba en el apogeo de sus facultades"*.

Primer movimiento: *Trauermarsch*.

"Aquel invierno trabajaba obsesivamente en la Novena, borraba nota tras nota. Un día su pequeña Anna dijo:

- Papi, no quisiera ser una nota.*
- ¿Y por qué no?*
- Porque entonces también podrías borrarame y hacerme desaparecer de un soplo".*

(Navidad de 1910, conversación entre Gustav Mahler y su hija Anna, apodada cariñosamente Kuki)

I

La tan increíble como legendaria fama que como intérprete y director de orquesta llegó a alcanzar en vida Mahler, ocultó en su tiempo gran parte de su excepcional aporte como compositor y como creador de una de las cimas del arte musical, más específicamente del dominio orquestal del sonido con su multitud de maneras de manifestarse, que se haya producido en toda la Historia de la Música Occidental.

Durante bastante tiempo, principalmente a partir de la época de entreguerras, su monumental obra sinfónica cayó prácticamente en un incomprensible olvido, cuando no en un indiferente desdén. La subida al poder del nazismo, primero en Alemania y después en Austria, fue un período especialmente desalentador e injustamente crítico con la producción musical mahleriana, e incluso se podría decir, en palabras del famoso director de orquesta, discípulo, asistente y amigo de Mahler, Bruno Walter: *"El genio de Mahler, por lo excéntrico, caprichoso, de noble y generoso carácter, e incluso por su a menudo tiránica actitud, por exigente con todo aquello que le rodeaba como consigo mismo, tenía entonces todas las posibilidades de haber caído en el más completo ostracismo en la mundanal vida musical"*.

Esta circunstancia, unida a los gustos estéticos cambiantes a partir de los años 30, hicieron que su música no fuera, hasta la década de los 60 del pasado siglo, difundida con la normalidad necesaria para su inclusión social en las salas de concierto, y no fue hasta entonces cuando el nombre de Mahler empezó a ser más familiar y más conocido por la gente de la calle. En parte debido, este conocimiento y súbito interés por parte del público *amateur* no profesionalizado, a Luchino Visconti, que a partir de la película *Muerte en Venecia* (1971), basada en el libro homónimo de Thomas Mann, e inspiradas ambas creaciones en la figura humana y musical de Gustav Mahler, contribuyó significativamente a difundir la figura del Maestro.

Cuando era niño, y me pareciera que el mundo emocional por las cosas estuviera tan vivo, cogí un día en la inmensa librería, como solía hacer a menudo, un libro al azar, y leí uno de los nombres que en él aparecían: *Adrian Leverkühn*. Este libro era *Doktor Faustus* de Thomas Mann, cogí el libro y se lo enseñé a mi abuelo, quien me contó quién era ese personaje, quién era Schönberg y quién era Mahler, y aún recuerdo sus palabras: *"Algún día mi hora llegará"*, que citaba parafraseando a Mahler. Y esta hora, afortunadamente, como ya anunciara Leonard Bernstein a finales de los 50¹⁰, ya ha llegado.

¹⁰ Bernstein, conferencias para la TV americana, "Conciertos para los jóvenes: ¿Quién es Gustav Mahler?" (1959)

Después de un larguísimo período de oscuridad y de desconocimiento, la obra sinfónica de Mahler se ha convertido en uno de los pilares fundamentales y de las más populares obras sinfónicas que demanda el público y que conforman un principal aspecto en las programaciones musicales. Incluso para el ciudadano de la calle las melodías de músicas mahlerianas se han convertido en algo familiar y cotidiano. ¿Qué es lo que ha permitido su popularidad tan extrema, así como su conversión en algo irresistible para la sociedad de nuestro tiempo (incluso podría decirse que de todos los tiempos)? Posiblemente una de las claves podría ser el uso personalizado que el compositor demanda de cada instrumentista y miembro integrante de la orquesta. La multitud de recursos tímbricos, expresivos, incluso llegando a los límites técnicos de cada instrumento que el genio de Mahler, tanto como *creador-compositor*, como como *recreador-intérprete*, así como su proverbial destreza como orquestador, manejando una orquesta de más de cien miembros sonando como uno solo sin a la vez perder la personalidad intrínseca de cada músico, no hace sino incentivar la irresistible atracción irrefrenable ante la audición de esta música.

Esta destreza como mago fáustico de la orquesta, como casi perverso orquestador (siguiendo la estela de un Ravel o la brillantez de Tchaikovsky) unido a su arrebatador carisma como director de orquesta, permitió a Mahler el enorme despliegue de su potencialidad como creador musical, llegando, podríamos decir, a cimas (en lo referido a compositor unido a su faceta de orquestador) como pocos han alcanzado.

Si bien es cierto que ha habido grandes orquestadores en el pasado que le precedieron o que fueron contemporáneos a su tiempo: Strauss, Bruckner, Berlioz, Koechlin, Stokowsky o los ya mencionados Ravel y Tchaikovsky, ninguno ha poseído posiblemente tal grado de especialidad entendida de manera interpretativa específica como director de orquesta como Mahler. A diferencia de un Beethoven (cuyas circunstancias personales y físicas no le permitieron disfrutar de la interpretación sonora de sus obras) o de la negligente capacidad como director de orquesta que en el podio Brahms poseía (siendo en este aspecto la antítesis de Mahler), Mahler unió a su potencial como compositor la faceta de un gran *director-intérprete* (si no fue esta última la que potenció su actividad como creador) acercándolo al perfil *compositor-intérprete* tan al uso a finales del S. XIX y que, habiéndolo prácticamente “inventado” (este perfil *intérprete-compositor*, *compositor-intérprete*) el gran Franz Liszt, Mahler, junto con Rachmaninov (más cerca este último del mundo pianístico) sería uno de sus últimos representantes.

Capaz de crear un ambiente orquestal de *tutti* que pareciera que sonaran mil a la vez (como Strauss en su *Don Quijote* o Wagner en algunos momentos del acto I de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*),

Frag. 2: Ejemplo de *tutti* del primer movimiento, c. 365-376

14 Klagend. fff Zurückhaltend. dim. p

Poco Trp. 3 mf

así como de momentos cuasi camerísticos que nos hacen pensar en la paleta orquestal casi íntima de Haydn o de algunas páginas mozartianas, escucharemos a modo de ejemplo este pasaje casi camerístico del tercer movimiento (c. 133-143) típicamente tchaikovskiano, que nos hace recordar algunas piezas de factura cuasi neoclásica al estilo de Godowski o Busoni.

Frag. 3: Ejemplo camerístico extraído del tercer movimiento, c. 133-143

Etwas ruhiger. pp f p Vl. Vlc. Fag.

Con este mismo motivo escucharemos un ejemplo en *pizzicato* casi en estilo cuarteto de cuerda vienés a cargo de la cuerda.

Frag. 4: tercer movimiento, c. 308-321



O, para mutar tangencialmente el carácter, con el mismo motivo, pero ahora dialogando los violines con las trompetas, en discurso a dúo que suena casi a coral luterano

Frag. 5: tercer movimiento, c. 389-396



O a modo de apariciones canónicas en fugato imitando una atmósfera de religiosidad nórdica protestante muy al estilo de un joven Mendelssohn en Leipzig en 1832 descubriendo a Bach, y que serviría como referencia espiritual y estética referencial al autor de oratorios como *Elías* o *Paulus*. Escucharemos a continuación un fragmento de la capacidad versátil de Mahler con el mismo motivo que antes sugería los salones vieneses

clasicistas. Ahora son espacios sobrios y austeros de la severa Alemania espiritual del Mar del Norte.

Frag. 6: tercer movimiento, c. 360-379

pasaje que nos vuelve a hacer pensar en Busoni y en el Doktor Faustus, con el que tanto se identificaba.

Estos fragmentos son algunos ejemplos de la completa maestría en el contrapunto asociada al conocimiento específico de los instrumentos y su potencialidad en la orquesta que poseía Mahler, siendo esta Quinta Sinfonía mahleriana una de las creaciones más contrapuntísticas de todo su catálogo y que evidencia una ruptura con la época anterior de las sinfonías números 1 a 4 (conocidas como *Sinfonías Wunderhorn*).

Sólo una comprensión íntima y profunda de la formación orquestal, así como de la escritura instrumental lo suficientemente desarrollada permite a Mahler (y tras él al posible auditorio, tras la orquesta) mostrar la infinita riqueza y posibilidades que ofrece una orquesta sinfónica. Mahler no olvida los detalles más mínimos del atril del músico, y aun viéndolo todo como un algo completo y orgánico en perspectiva, mima y cuida cada célula musical que aporta cada miembro de la orquesta. Esta consideración, que permite al músico alcanzar la importancia vital necesaria para obtener juntos la idea de un todo, de totalidad, y por lo tanto de belleza absoluta, será una constante en el *modus operandi* de la actividad y despliegue musical de Mahler en su servicio como director.

La experiencia que sin duda resultará así dentro del proceso formativo del músico integrante de la orquesta, en este caso vosotros, jóvenes músicos, permitirá una nueva forma de acercarse a lo que de manera profesional ha de asumir como *su papel* en el futuro dentro de la orquesta. Este crecimiento artístico significativo en el quehacer diario, que os enriquecerá sin duda como músicos y como seres humanos, siendo esto último el verdadero sentido de *hacer y vivir*, y así poder transmitir la música en vivo, es una herencia

del legado de la talla artística y humanística que alcanzó Mahler como director en vida. Su mero e interés por comprender las necesidades específicas e intrínsecas de cada instrumento, de cada familia instrumental, de cada sección de la orquesta, de ésta como un ente global, del auditorio como un ser orgánico con la necesidad específica de consumir arte, de compartir experiencias, hasta llegar a abrazar al resto de la humanidad para entender así la verdadera misión del ser músico: el servicio al prójimo, será una necesidad constante de su visionario, como tan arrebatado, quehacer artístico. Las palabras de Bruno Walter respecto a esta forma de entender la vida son muy reveladoras; según Bruno Walter, posiblemente uno de los últimos directores representantes de la era romántica, e igual que el maestro, uno de los últimos defensores de una tradición musical desaparecida: *"A sus ojos la música era una fuerza moral, o incluso una religión, y el músico (en este caso el director), su gran sacerdote"*.

Sólo así pues, encontramos nuestra verdadera misión, que de manera irrevocable nos vemos en la necesidad de no traicionar jamás.

II

El motivo característico que suele acompañar las marchas fúnebres (tan tan tan) hace pronto su aparición en el primer movimiento como tema fundamental en Do # m (tonalidad dominante de toda esta sección y que inundará con su carácter sombrío el espíritu armónico de toda la parte I), después de la introducción, de toda la Marcha Fúnebre.

Frag. 7: primer movimiento, c. 35-59

gr. Trommel
pp

Vl. Vlc.
pp

Etwas gehaltener.
sempre pp

(Vorschläge so kurz als möglich)

espr.

Vlc.

dim.

Pos.
p

tr

sf

pp

*

Este motivo (tan, tan tan) característico de la música de duelo occidental, sombrío y latentemente oscuro, es utilizado por compositores diversos para describir el séquito funerario. Por ejemplo, en la Marcha Fúnebre de la Sinfonía *Heroica* de Beethoven, con su sugestivo movimiento, sinuoso y sombrío, triste y cerrado en sí mismo, con imágenes lúgubres de monjes que parecen empujar las piedras que cubrirán la sepultura del héroe, ejemplifica a la perfección los clichés mecánicos asociados a la idea de marcha fúnebre.

Frag. 8: tercer movimiento de la Tercera Sinfonía, *Heroica*, de Beethoven

Marcia funebre
Adagio assai (M.M. ♩=80)

Viol.

p sotto voce

pp

ten.

*And. **

El discurso lento, acompasado al movimiento cadencial del paso que acompaña la pompa fúnebre, tiene como más representativo ejemplo en la Historia Musical la celeberrima Marcha Fúnebre de la Sonata nº 2 en Si b m op. 35 de Chopin

Frag. 9: Marcha Fúnebre de Chopin

Marche funèbre.

pp pesante e sostenuto

p

y resulta inevitable no tenerlo en mente o en consideración al pensar en el término occidental de música mortuoria, o más específicamente de la música *para los vivos* cuando acompañan a los muertos. Esta idea de representar el estereotipo de la idea decadente de la muerte, acompañará todo el discurso de los dos primeros movimientos de esta obra, que a la sazón, abarcan la parte I de esta sinfonía.

Sin querer en estos momentos abordar la *estructura formal* de la obra, nos permitimos la siguiente consideración acerca de una *estructura emocional* intrínseca en la relación discursiva de esta sinfonía, que nos permitirá la mejor situación y contextualización para su comprensión en perspectiva.

Seguimos pues la inicial división estructurada en tres partes de esta sinfonía indicada por Mahler, siendo la parte I los dos primeros movimientos, en la que, como veremos, el segundo movimiento retomará el material temático del primer movimiento para acentuar su unidad como un todo, la parte III constituida por el cuarto movimiento, *Adagietto* (eje vertebral emocional y psicológico de esta obra) y el quinto movimiento, a manera de brillante epílogo de actividad casi beethoveniana. Entre medias, un imponente *Scherzo* que se posiciona como elemento pivotante y actual ante dos estados de ánimo contrastantes y equidistantes.

A modo de personaje de Dickens, Mr. Scrooge de *El cuento de Navidad*, se nos presenta una estructura emocional de la siguiente manera: la parte I (primer movimiento, *Trauermarsch*, y segundo movimiento, *Stürmisch bewegt*) representaría para Mahler “el mundo del pasado”; *los fantasmas del pasado*, en el caso de Mahler su origen hebreo, sus miedos, su lucha por su reconocimiento y por ocupar un lugar en el mundo artístico, superando este condicionamiento, que en Mahler le hacía llegar a la conclusión de no obtener el reconocimiento artístico que le correspondía. Su biografía personal con la muerte por suicidio de su hermano Otto, su cambio emocional a partir de 1901 y los traumas mahlerianos infantiles que Freud se encargaría de alimentar y en cierta forma justificar, y que tanto juego han dado a biógrafos de prensa musical amarilla y guiones psicológicos fáciles para la industria “europea” de cine de calidad, y que tanto daño -y propaganda- han hecho a la figura de Mahler, se hacen presentes en toda esta parte I.

Es pues, toda esta parte I, música oscura, fúnebre, sombría, taciturna, sobria y circular, densa y opresiva, tan obsesiva como en los mejores *días obsesivos* de Mahler. Circumspecta, mira a sí misma en el pasado. Estamos en el Mahler previo al encuentro con Alma. Los fantasmas mahlerianos del pasado. De esta manera, Mahler lo *celebra* y lo tangencializa en estereotipo “Marcha Fúnebre”, autocaricaturizando y acentuando la decadencia de los días pasados, de sí mismo, del glorioso y decrépito Imperio Austrohúngaro, que vive por entonces, etren estertores, sus últimos días.

En toda esta sección, que abarca fácilmente casi media hora, Mahler entierra, para destruir, el sombrío pasado, sus miedos, inseguridades y fantasmas emocionales.

La parte II (*Scherzo*, tercer movimiento) representaría los *fantasmas del presente*, la ciudad de Viena, el presente de Mahler, el optimismo vital y activo, casi brillante, que le proporciona el haberse encontrado a sí mismo por intercesión del ser amado -Alma- en Viena, la despreocupada, a veces banal y cosmopolita Viena. Con sus cafés, tertulias, la ópera, los éxitos y fracasos mundanos de la vida artística a los que Mahler, como director imperial (recordemos que su cargo dependía directamente del emperador) y en cierta medida como compositor, se veía abocado a enfrentar. Este radiante *Scherzo* simboliza el presente: Viena.

La tercera parte (cuarto y quinto movimientos, *Adagietto* y *Rondo-Finale*) representa así los *fantasmas del futuro*, la anhelada felicidad de la vida conyugal de Mahler tras su matrimonio con Alma. Es por eso que el cuarto movimiento, *Adagietto*, representaría una

conmovedora “declaración de amor sin palabras”, íntima, llegando, en palabras del propio Mahler, a significar un *retrato de Alma* que precederá a la alegría por la vida que florece en el quinto movimiento, *Rondo-Finale*, de beethoveniana esperanza en el futuro ante la vida en común llena de dicha y felicidad con el ser amado.

Esta *regeneración emocional* mahleriana a modo de resurrección que transita desde un mundo replegado en sí mismo y cerrado, de naturaleza reflexiva y pasiva, violeta y mortuoria, cubierta de un aparente equilibrio formal (Marcha Fúnebre) de este *mundo Yang* nos lleva a la acción y a la luz, irreflexiva, y al azul brillante, alcanzando gamas pasteles -tras el paso por el verde esperanzado del *Scherzo*- y de brillante optimismo en amarillos chillones pletóricos: el *mundo Ying* optimista con el que concluye esta obra. Y sólo es a través de la consciencia del instante presente (*Scherzo*), tal como lo harían un Chéjov o un Tolstoi, escenificando en sus novelas y cuentos, que se manifiestan y se complementan estos dos estados de ánimo.

Volvamos a la Marcha Fúnebre del primer movimiento. No es la primera marcha fúnebre que usa Mahler en sus sinfonías. Recordemos el tercer movimiento (*Feierlich und gemessen*) de la Primera Sinfonía, *Titán*, donde toma como motivo una canción infantil, el *Frère Jacques*, en modo menor como marcha fúnebre, produciendo un característico golpe psicológico que parece *retrotraer* a Mahler a un trauma infantil imitando el comportamiento del movimiento silencioso del mundo de las cosas, tan característico de la *psicología tchaikovskiana*, y su amor por los retazos y los recuerdos infantiles, descontextualizándolos y trascendentalizándolos, con el inevitable paso del tiempo desde un punto de vista adulto.

Frag. 10: tercer movimiento, Sinfonía nº 1, *Titán*, c. 1-12

3 – Feierlich und gemessen

MAHLER, Gustav
Transcription pour piano seul
par Serge OLLIVE

Feierlich und gemessen ♩ = 60

(véase Anexo II)

Una característica importante como intérprete en la formación musical de Gustav Mahler, quien recordemos, era un excelente pianista, es la herencia del uso que hace del rubato, un *rubato* expresivo que utilizado de una manera muy inteligente desde un punto de vista constructivo, no meramente interpretativo, le otorga el poder de la *sugestión hipnótica* ante cualquier auditorio ante el que se presente. El movimiento negro, silencio de corchea, corchea y negro, tan característico como pulso motor de las marchas fúnebres, se evidencia claramente en los compases 26 a 33. Asimismo, con un sentido de *tutti* orquestal reforzado, en los compases 20 a 23, simbolizando no un carácter dubitativo, sino manifestándose esta vez en un sentido afirmativo. Como muestra de este magistral *rubato* vamos a poder escuchar el piano-roll del propio Mahler, de 1905, donde se evidencia este sentido constructivo del discurso musical:

“El verdadero rubato no distorsiona nunca la frase musical, sino se acomoda a ella con natural elegancia” (Chopin).

Cuando el 9 de noviembre de 1905 Mahler inició su catálogo discográfico (y lo inició el propio compositor), no era consciente de la repercusión futura que los soportes de grabación sonora iban a alcanzar. De hecho, aún estaba en discusión, en un curioso paralelismo con las *guerras* recientes que han mantenido casas como Sony y Toshiba, por poner un ejemplo, a propósito de los sistemas de reproducción digital de alta definición, la supremacía del sistema más apropiado para registrar y reproducir música: el fonógrafo de Edison, el piano-roll que comercializaban diversas casas, como Welte-Mignon o Ampico, o el que finalmente triunfó, el gramófono de Emil Berliner.

Si bien los sistemas de reproducción acústica, como el fonógrafo y el gramófono, no estaban excesivamente desarrollados durante la primera década del siglo XX, el sistema mecánico, es decir, el piano-roll, rollos de papel troquelado que permitían grabar la interpretación del músico (recordemos mismamente cómo Henry McCarty, más conocido como “Billy el niño” -o los mismísimos hermanos Dalton, por ejemplo- escuchaba extasiado el Verdi de las pianolas en un *saloon* cualquiera de Wichita, Kansas, en el medio oeste, en medio de la nada), alcanzaron un alto grado de perfeccionamiento y desarrollo durante aquellos años que les hace convertirse en una fuente de información (casi de arqueología musical) más fiable. En esos años, eran los propios músicos creadores los encargados de difundir sus propias obras, de modo que han llegado hasta nosotros testimonios sonoros tan increíbles como los que nos han legado músicos como Brahms, Grieg, Strauss, o Albéniz, entre otros. Intentemos escuchar, a modo de curiosidad, cómo sonaba el propio Brahms en el legendario y oscuro documento sonoro registrado en Viena en diciembre de 1889. ¡¡¡Espeluznante!!!

Frag. 11: cilindro de cera grabado en 1889. Brahms al piano.

Qué increíble resulta escuchar esta primera *Danza Húngara* de Brahms por el propio Brahms... o ya que estamos en el año Albéniz, una improvisación bastante desconocida y recogida en 1903

Frag. 12: cilindro de cera grabado en 1903. Albéniz al piano.

No mucho después, el propio Mahler nos dejaría este otro valiosísimo testimonio sonoro. Por desgracia, no ha llegado a nuestros días ningún registro acústico de la labor de Mahler como director. ¡Arrodillaos! Mahler:

Frag. 13: Mahler, *Trauermarsch*, piano-roll, c. 1-33.

Anteponiéndose al motivo de la *Marcha Fúnebre*, que es el verdadero centro motor, constructivo, del primer movimiento, y por extensión de toda esta parte I, lo introduce una sección previa en inquietante Do # m con la famosa llamada de trompetas inicial, a modo de *fanfarria militar*, en movimiento interno *quasi accellerando*, típico de la música militar

Frag. 14: primer movimiento, c. 1-14

1. Trauermarsch. 962553

In gemessenem Schritt.
Streng, wie ein Kondukt. Gustav Mahler.

Este motivo de tres notas, que precede a una cuarta nota en *sforzando*, será característico en las células motívicas que usará Mahler a lo largo de todas sus composiciones sinfónicas, usando este recurso técnico-expresivo en multitud de ocasiones, como en la Cuarta o en el propio *Adagietto* de esta Sinfonía. Este movimiento (ta ta ta tan) es una herencia directa del famoso motivo (del *destino*) con el que se inicia la Quinta Sinfonía de Beethoven

Frag. 15: primer movimiento de la Quinta de Beethoven, c. 1-4

Allegro con brio ($\text{♩} = 108$)

Es curioso recordar la procedencia de esta célula motívica de la llamada de trompeta. Se trata, nada más y nada menos, de un recuerdo infantil: la llamada militar a la retreta escuchada a la distancia, por el Mahler niño, durante las tardes, en la casa familiar de los Mahler. Esta *escucha en la distancia* será evocada como despedida en la coda, sección final, de esta *Marcha Fúnebre*, lo que nos hace pensar en la idea de *enterrar psicológicamente* el Yo pretérito de Mahler.

Si un niño en Iglau (ciudad provinciana de la Bohemia profunda rodeada de destacamentos militares imperiales, donde había servido como oficial Karl, el malogrado sobrino de Beethoven) escuchaba desde las ventanas durante los atardeceres la música de los soldados, los cantos nostálgicos de los oficiales, las orquestas y bandas militares, respirando así estas primeras experiencias musicales, ¿no es acaso comprensible que de alguna manera pervivan en la memoria estos recuerdos infantiles para poder transmitirlos, transcribiéndolos, mutándolos, transfigurándolos interiormente de alguna manera, en su obra musical propia?

"Tan sólo somos un tergiversado recuerdo de lo que creímos aprender" (Marie Bonaparte, discípula de Freud).

El uso de este característico motivo de tres notas es utilizado anteriormente por Mahler en el primer movimiento de la Cuarta Sinfonía, en el que esta llamada de trompeta hace su aparición

Frag. 16: primer movimiento de la Cuarta Sinfonía (versión para piano a cuatro manos de J. V. Von Wöss, parte del primer intérprete)

The musical score is for the first movement of Mahler's Fourth Symphony, piano four-hand version by J. V. Von Wöss. It is in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) shows the right hand playing a series of three-note motifs (G-A-B) with a fermata, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 7-12) continues the motifs, with the right hand playing a triplet of three-note motifs and the left hand playing a triplet of eighth notes. The score includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *p*, and *dim.*, as well as articulation marks like accents and slurs.

haciendo por lo tanto Mahler un uso consciente del material motivico en la construcción de sus obras entendiéndolas como un todo, en concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) a la manera de Wagner en la Tetralogía, por poner un ejemplo. Esta idea de totalidad y de unión en la génesis compositiva en la obra sinfónica de Mahler da un sentido coherente a toda su producción creativa.

Recordemos a continuación una anécdota curiosa de Gustav Mahler, asociada al número tres. Parece ser, según los testimonios de Alma Mahler o Bruno Walter (entre otros) que Mahler, cuando andaba, solía dar tres pasos normales para hacer a continuación una pequeña pausa y dar justo después uno más corto, lo que producía una perpleja consternación entre sus allegados más próximos, como Bruno Walter (que a menudo acompañaba a Mahler en sus paseos), o el célebre director de orquesta holandés Willem Mengelberg, que no daban crédito ante tal manía. Mahler, espíritu obsesivo, circunspecto, perfeccionista, había desarrollado en su procedimiento habitual y modo vida una serie de *taras típicas* de un solterón, más específicamente de "solterón hebreo" teniendo la pobre Alma que hacer a menudo un esfuerzo titánico a lo Georges Sand por purificar este hábito en la vida cotidiana.

Qué ilustrativo resulta a este respecto este fragmento de una carta de Gustav Mahler a su esposa, Alma:

*"Hotel Georg,
Lvov (Lemberg), 1903*

Mi amadísima Luxerl (también conocida como Lince):

He aquí mi diario: la indispensable jaqueca durante el viaje, y al apearme, cuando estaba a punto de vomitar, llegar finalmente (...) a esta extraña tierra. La vida aquí tiene un aspecto muy extraño, toda la ciudad. ¡Dios mío! ¿Son éstos mis parientes? No puedo contarte qué idiotas parecen las teorías raciales a la luz de tales ejemplos.

Di una cabriola solitaria, justamente cuando volvía al hotel para escribirte, después de almorzar. Pero sólo cuando un muchacho miró mis piernas con sorpresa, recordé repentinamente y te oí decir: «Dauthage!»¹¹.

Almscherl, ¿eres sensata y te cuidas adecuadamente? Aprovecha mi ausencia para hacer un buen reposo (...).

Mil besos de tu

Gustav"

(Carta de Gustav Mahler a Alma, Lvov, 1903)

Tal hábito, su extraña e irregular manera de andar asociada al número tres, que podía ser anecdótico, encuentra su increíble justificación en la respiración motívica germinal del proceso compositivo de Gustav Mahler. Ese (tan tan tan, tan) es fácil de observar, por ejemplo, en el germen constitutivo de esta obra, en el inicio del *Adagietto*

Frag. 17: cuarto movimiento, c. 2-3



El movimiento 1, 2, 3, genera una tensión en la cuarta nota que se resuelve a continuación. Este procedimiento expresivo, tan particularmente mahleriano, será usado hasta la saciedad en toda esta obra, y tiene sus correspondientes citas en la Cuarta Sinfonía, en la Primera, o en el ciclo *Des Knaben Wunderhorn*, etc. Este procedimiento de construcción motívica asociado al tres nos hace volver a la llamada inicial de la trompeta con la que se inicia esta Quinta Sinfonía, donde la cuarta nota adquiere una posición estratégica expresiva en este caso en figuraciones ascendentes a modo de pregunta. Casi parece preguntarnos: "¿Es preciso? ¿Es necesario? ¿A dónde vamos?"...

Por otra parte, asimismo, este motivo inicial de tres notas nos hace pensar también en la diametralmente opuesta marcha nupcial de Mendelssohn, con afirmativa temática festiva que aparece en su obra *Sueño de una noche de verano*. Pudiera parecer en principio que las temáticas son opuestas, sin embargo, la idea de felicidad resuelta que adquiere esta

¹¹ Según Alma: "Mahler tenía un tic cuando caminaba, y habíamos convenido en que yo diría "Dauthage" siempre que se entregara a este hábito. No sé de dónde proviene esta palabra" (Alma Mahler).

Sinfonía, unida a las circunstancias personales biográficas de Mahler en 1902, no la aleja tanto como podría parecernos de la intención manifestada en la obra mendelssohniana.

Expone esta introducción de manera ascendente con la trompeta a modo de pregunta, que se resuelve en un *ff* antes del *pesante* (c. 23), que servirá como puente en toda esta sección introductoria en Do# m al tema fundamental de la Marcha Fúnebre en la misma tonalidad.

Frag. 18: primer movimiento, c. 1-34

1. Trauermarsch.

In gemessenem Schritt.
Streng, wie ein Kondukt.
Trp. 3

Gustav Mahler.

The musical score is presented in a multi-staff format. The top staff is for Trumpet 3, with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'In gemessenem Schritt' and the mood is 'Streng, wie ein Kondukt'. The score includes various dynamic markings such as *p*, *sf*, *f*, and *ff*, as well as performance instructions like 'molto', 'Triole flüchtig', 'Pesante', 'sempre ff', 'dim.', 'p', 'tr', 'marc.', and 'mf'. The score is divided into systems, with the first system showing the initial introduction and the subsequent systems showing the development of the march theme. The instruments involved include Trumpet 3, Piano, Violins, Violas, Cellos, Double Basses, Horns, Clarinet, Bassoon, and Large Drum.

El inicio de la Quinta Sinfonía, posiblemente uno de los más famosos y reconocibles del catálogo sinfónico de Mahler, tiene un carácter, por su escritura ascendente, que representa la incertidumbre ante el devenir del futuro, a modo de pregunta (tan tan tan tan). A diferencia del carácter afirmativo y trágico de Beethoven, en Mahler presenta un carácter más dubitativo que se resolverá a continuación con el inicio lúgubre de la marcha.

Sin embargo, la *inquietud* que se plantea en esta pregunta inicial abordará la totalidad de la Sinfonía, y no será resuelta hasta el final pletórico, de escritura beethoveniana, con el que se caracteriza la impronta emocionalmente optimista de esta obra. La idea del destino, en este caso, no es negativa, sino esperanzada ante la contemplación de la belleza a través de Alma y su disfrute común ante la vida.

La sección intermedia de este movimiento tiene indicación de *Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild.*, y presenta una escritura tumultuosa y dionisiaca en *ff* en Si b m que contrasta con el movimiento acompasado de marcha de la exposición inicial.

Frag. 19: primer movimiento, c. 153-164

Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild.

VI. *ff* (Pos.) Trp. *ff* *mf*

dim. *sf* *ff*

Esta sección estructural, que denominaremos B, alcanza el clímax (primer clímax de toda la obra) en *fff* hacia el compás 220 con el despliegue completo de toda la masa orquestal que nos dirigirá en un movimiento paulatino de *decrescendo* con la exposición temática de la Marcha inicial (c. 263)

Frag. 20: primer movimiento, c. 217-228

La escritura de esta sección B presenta la dualidad activa frente a la sección A de este movimiento, más pasivo, que es característica y herencia de la construcción musical hebrea y que en *ff*, de manera desgarradamente desenfadada, desarrolla el material durante toda esta sección B, característico contraste de la escritura yiddica klezmática y de los pueblos orientales y eslavos del Imperio Austro-húngaro.

Este *elemento bipolar* de dualismo identitario explicaría en cierta forma, tras iluminados quebraderos freudianos (que seguramente nos llevarían al sonrojo) un rasgo del carácter de Mahler que todos aquellos que tuvieron trato con él pudieron constatar. Esta manera de pasar de un estado anímico cerrado a una alegría desbordante, se rastrea con facilidad entre sus páginas musicales. La Sinfonía nº 1, en su célebre Marcha Fúnebre, es un claro ejemplo de este dramático cambio de actitud, que muta la Marcha Fúnebre del *Frère Jacques* inicial en una sección central desenfadada (análoga a la sección que se inicia con el *Plötzlich schneller* de esta Sinfonía) de escritura marcadamente hebrea.

El saqueo continuo producido en la vida emocional de Mahler da pie a numerosas interpretaciones de estos cambios anímicos tan contrastantes. La relación del entorno familiar y la calidad y la temática de su música estaría pues, según muchos biógrafos, de

esta manera explicada. Mahler, en su visita a Freud, el gran psicoanalista, en 1910, referiría a éste un suceso acaecido en su infancia:

“Siendo él apenas un muchacho, hubo una pelea especialmente dolorosa entre sus padres. La escena llegó a ser insoportable para el chico, que abandonó la casa corriendo. En ese momento, un organillo hacía sonar en la calle un famoso aire vienés, «Ach, du lieber Augustin». Mahler se dio de bruces con él, y en su opinión, la conjunción de la severa tragedia y la ligera diversión quedó, desde entonces, inextricablemente fijada en su mente. Un estado inevitablemente comportaba el otro”.

La explicación dada por el padre del psicoanálisis permite justificar la abundancia de marchas militares (en curiosa analogía con Beethoven) mezcladas con temas populares y canciones infantiles en la producción sinfónica del compositor.

Esta sección B nos lleva a la reexposición, en la cual aparece de nuevo el tema de la Marcha Fúnebre recapitulando la tonalidad inicial de Do # m en el compás 263

Frag. 21: primer movimiento c. 263-269

precedida por el motivo *del destino* en tres notas enunciado por las trompetas en el compás 233, que nos remite a la atmósfera inicial de nostálgica incertidumbre, aun sin embargo de aparente seguridad, de esta Sinfonía.

Frag. 22: primer movimiento, c. 231-240

Este efecto, casi coreográfico, con el que Mahler nos invita a unirnos en la escucha contrastada de esta sección A (*Trauermarsch*), B (*Plötzlich schneller*) para volver de nuevo a la seguridad tonal de la sección A, produce un efecto acústico increíblemente curioso que nos recuerda al denominado *efecto Doppler*, es decir, de forma programática, después de la introducción de las trompetas que nos preguntan (nos invitan) si deseamos unirnos al cortejo, se nos acerca poco a poco, de manera inexorable, como la mismísima Santa Compañía, el cortejo fúnebre, para, a la altura del compás 155, recibir en toda su plenitud el crepitar y el vibrar ensordecedor a bocajarro, de la masa sonora en *ff*, que se prolongará hasta el compás 232 aproximadamente, en donde poco a poco se va alejando el séquito fúnebre de nuestra posición estática para perderse en la lejanía. ¿No es esto acaso la misma disposición coreográfica que, citando a Anton Rubinstein, nos dispuso Chopin para su celeberrima *Marcha Fúnebre*?... en donde la sección A se acerca progresivamente hacia nosotros hasta un estrepitoso *ff*, para llevarnos a modo de anticlímax a una sección central de un lirismo inalcanzable, de inexplicable y extraña belleza, para luego volverse a alejar el cortejo poco a poco en *ff*, con la reexposición de la *Marcha Fúnebre*.

De 1901 es el primer lied *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!* del sobrecogedor ciclo *Kindertotenlieder*. El inicio en Re m de esta pieza refleja la luz del sol amortiguada y apagada que no llega a la habitación de los niños ("una lamparita se ha extinguido en mi hogar") dirigiéndose a un abierto Sol M ("que teje el destino oscuro, aun sin embargo esperanzado, del lugar de donde provienen todas las luces"). Esta idea la empleará Mahler en la *Marcha Fúnebre* del primer movimiento, como reminiscencia infantil, que le lleva a otras épocas, a su infancia.

Ahora quiere el sol alzarse brillante

*Ahora el sol quiere alzarse brillante
como si nada malo hubiera ocurrido
en la noche.
Sólo a mí llegó la desgracia:
el sol brilla para todos.
No dejes que la noche
se sumerja dentro de ti,
debes arrojarla a la luz eterna.
Una lamparilla se ha extinguido en mi hogar.
¡Bienvenida sea la alegre luz del mundo!*

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n

*Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,
Als sei kein Unglück die Nacht geschehn.
Das Unglück geschah auch nur mir allein,
Die Sonne, sie schneinet allgemein.
Du musst nicht die Nacht in dir verschränken,
Musst sie ins ewige Licht versenken.
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt, Heil
sei dem Freudenlicht der Welt!*

Friedrich Rückert

El tema del ciclo, que aborda claramente el tema de la muerte infantil, prototipo recurrente de la sensibilidad romántica, impregna el hálito emocional de la *Marcha Fúnebre* de la Quinta Sinfonía. El recuerdo de los niños pasados, el recuerdo de los tiempos pasados, el recuerdo de la época pasada, el recuerdo de la vida pasada, perseguirá constantemente, sin descanso, a Mahler. Tanto, que en fatal premonición llegaría a los días futuros, a los niños futuros, a los tiempos futuros, a las épocas dichosas por venir. La premonición de la muerte se cumplirá, por desgracia, inexorablemente, con el fallecimiento de su querida hija María unos años después.

Frag. 23: Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n! (nº 1 de los Kindertotenlieder), c. 1-15

Lento e malinconico, ma non strascinando
 Langsam und schwermütig, nicht schleppend

The first system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a half note A4. The piano accompaniment starts with a half note G3 in the left hand and a half note A3 in the right hand, followed by a series of chords and moving lines. The tempo/mood markings are *Lento e malinconico, ma non strascinando* and *Langsam und schwermütig, nicht schleppend*. The dynamic marking *p* is present.

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "will die Sonn' so hell auf-geh'n, als". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The dynamic marking *pp* is present.

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "sei kein Un-glück, kein Un-glück die Nacht ge-". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The tempo/mood marking *con suono smorzare mit verhaltener Stimme* is present. The dynamic marking *pp* is present.

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "seh'n!". The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The dynamic marking *p* is present.

(véase Anexo III)

Los ecos de estas imágenes fúnebres infantiles vuelven a aparecer en el discurso de la Marcha Fúnebre de esta Sinfonía.

Frag. 24: primer movimiento, c. 282-316

The musical score for the first movement of the Funeral March, measures 282-316, is presented in a multi-staff format. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked 'cresc. molto' at the top. The score includes parts for piano, trumpet (Trp.), horn (Hlzb. Str.), violin (Vl.), poson (Pos.), and vicin horn (Vic. Hr.). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The woodwind parts are written in single staves. The score features various dynamics including *sf*, *cresc.*, *p subito*, *f*, *dim.*, *pp*, and *p*. The music is characterized by a somber and dramatic tone, with a focus on the piano and woodwind parts. The score includes a variety of musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Frag. 25: segundo movimiento, c. 78-84

p Vlc.

immer Hitzbl.

molto cantando

m. d.

m. s.

Frag. 26: primer movimiento, c. 316-328

[illegible]

Esta sección, preludiada por el motivo inicial de cuatro notas en las trompetas, que acompaña el tema expuesto por el primer violín en figuraciones sonoras delicadas de *pizzicati* a cargo de la cuerda (ta ta ta taara) podría representar una actitud sarcástica, casi fáustica, de actitud de desafío típicamente dantesca de la Divina Comedia, un elemento mefistofélico de juego, casi lúdico, de enfrentarse a la muerte, que representan a la perfección los *pizzicati*. Esta escritura, tan característica de Mahler, de enfrentarse en los grandes momentos líricos, con actitudes grotescas, nos hace recordar la idea espeluznante de la muerte, tan característica de los pueblos germánicos del norte, como *danse macabre*, en este caso como bolero o incluso en tango.

¿Cómo no acordarse de Consuelo Velázquez y la tropical calidez expresiva de su inmortal bolero de 1940 *Bésame mucho*?

Frag. 27: *Bésame mucho*

BÉSAME MUCHO

(Kiss Me Much)

11

Music and Spanish Words by
CONSUELO VELAZQUEZ
English Words by SUNNY SKYLAR

Moderately

Chord diagrams: Dm, Eb7, Dm, E7b5, A7#5, A7, Dm, Gm6, Dm, Gsus(add2), Gm, Gm/Bb, Adim7, Gm, A7, Dm, A7/E, Dm/F.

Lyrics: Be - sa - me, be - sa - me mu - cho, Bé - sa - me, bé - sa - me mu - cho, each time I cling to your kiss I hear mu - sic di - vine. co - mo si fue - ra es - ta no - che la úl - ti - ma vez;

(véase Anexo IV)

El lirismo en Mahler, típico de un germanismo mediterráneo, se manifiesta, como bien se evidencia en este pasaje

Frag. 28: primer movimiento, c. 119-127



en donde movimientos paralelos en los vientos maderas (flautas, oboes, clarinetes y fagotes) en luminoso La b M nos hacen recordar inevitablemente en medio de la desolación, por un instante, la plácida luz del sur y el movimiento placentero de las tierras meridionales. ¿Cómo no acordarse de las bandas de música militar de las tierras austrohúngaras meridionales (Eslovenia, Istria, Croacia, Dalmacia, Ragusa o Bosnia-Herzegovina) que tan familiares nos resultan a todos los países que compartimos el litoral del Mare Nostrum? Esa *idea azul del sur* (de continua búsqueda del Midi) será una constante del anhelo por la belleza y la felicidad ajena que Mahler, en su perfeccionismo obsesivo, continuamente se exigía y sólo alcanzaría, tal vez sólo por unos instantes, a través de su unión con Alma.

Este anhelo de la *felicidad de los días pasados* en los momentos de tristeza nos hace recordar al Dante o a San Juan Crisóstomo cuando asimismo se preguntan: “¿Acaso no hay mayor infierno que el recuerdo de los días pasados felices en los momentos de más absoluta desolación?...”

Como muestra del dominio orquestal de Mahler, se nos presenta, en escritura de bolero-tango, lo que podríamos considerar la *sección áurea* de este primer movimiento (dos terceras partes de un todo, basado en el punto donde coinciden las dos aspas de una cruz latina, idea estética heredada de Grecia, y que simbolizan la tercera caída de Nuestro Señor Jesucristo camino al Gólgota, tema programático que abordaría posteriormente Mahler en sus últimas creaciones, especialmente en el tiempo *Purgatorio* de su inconclusa Décima Sinfonía).

El manuscrito de la Décima Sinfonía, por desgracia, no ha llegado hasta nosotros en la forma en que inicialmente lo había esbozado Mahler. Este manuscrito que dejaría en poder de Alma (“*maravillosas palabras de amor que recibió del más allá*”, según anotara la joven viuda en su diario en diciembre de 1911) y que ésta guardaría celosamente durante trece años, pasando, el manuscrito inconcluso, a manos de Ernst Krenek, posteriormente a Schönberg, para finalmente ser estrenado como obra “ejecutable” bajo la revisión de Deryck Cooke, dejan entrever los sufrimientos emocionales y personales, las torturas internas del último Mahler, en el que a modo de diario íntimo, éste incluirá en la redacción

de sus bocetos musicales, palabras, frases e ideas alusivas, que sólo Alma entendería: “¡¡Piedad!!”; “¡¡Oh, Dios!! ¿Por qué me has abandonado?”; “Muerte”; y al final del movimiento de este manuscrito, que Mahler titularía con las palabras “Purgatorio” o “Infierno” (esta última palabra tachada por una mano ajena, posiblemente de Alma) incluiría “Hágase tu voluntad”. Unas páginas después, en esos bocetos, podemos también leer: “¡Ay! Sólo tú sabes lo que esto significa! ¡Adiós, mi lira!”. La persona aludida, Alma, sería en parte la responsable de la destrucción de algunos de los bocetos manuscritos de esta última e inconclusa Sinfonía de Mahler. De los bocetos que nos han llegado, aún se pueden leer las desgarradoras palabras de Mahler: “¡Almschi, por ti vivo! Por ti muero!”. Y en los últimos compases, “Almschi!”.

¿Acaso Mahler se ve a sí mismo como Jesucristo? ¿Acaso Mahler, redentor de los sufrimientos por Alma infligidos (el “mártir” del que hablaba Schönberg), desea transitar por el Purgatorio cual Dante guiado por Beatrice viniendo de los Infiernos hacia el esplendor infinito de la reconfortante, apaciguadora y necesaria luz del Paraíso? ¿Acaso Mahler quiere llegar a Dios?

*“¡Queridísima mía, aliento de mi vida!
¡Créeme, estoy enfermo de amor! ¡Desde el sábado a la una ya no vivo! ¡Gracias a Dios que acabo de recibir ahora mismo tu cartita! Ahora ya puedo respirar.
Ayer, durante el ensayo, cada vez que golpeaba la batuta, miraba alrededor, y pensaba lo maravilloso que sería si mi divinidad estuviera sentada allá abajo conmigo y yo pudiera acariciar su dulce rostro con una mirada furtiva..., luego sabría de nuevo para qué vivo, por qué vivo, y para qué lo hago todo.
Y creo que ya no puede haber un momento en el que no me sienta dichoso: ¡ella me ama!
Esta frase es el lema de mi vida: ¡cuando no pueda decirla, estaré muerto!
Cuando llego a casa y tú no estás allí... ¡Cuánto anhelo verte y estrecharte entre mis brazos, querida, mi dulce amada! ¡Mis amadas canciones, los dichosos heraldos de una existencia divina, habrán de ser mis estrellas hasta que el sol de mi vida aparezca en mi firmamento!
Dios te bendiga, amada mía... lo que tú me has dado..., todos los latidos de mi corazón son para ti.
A las cuatro tengo el segundo ensayo. ¡Cuánto te echo de menos, cuánto, cuánto!
Siempre tuyo,*

Gustav”

(Una de las últimas cartas a Alma, Toblach, agosto de 1910)

Escuchemos a continuación el tema del primer movimiento, *Adagio*, que precede al Purgatorio de la Décima Sinfonía.

Frag. 29: Sinfonía nº 10, *Adagio*

Andante GUSTAV MAHLER

(véase Anexo V)

Esta idea de desesperación del ser humano que le hace arrojar a los confines del averno será una *constante de destrucción* de muchísimos creadores, especialmente a partir del siglo XIX (véase Alkan y su *quasi-Faust*, Liszt y su Sinfonía Dante, Berlioz y su Sinfonía Fantástica, a la que tanto debe Mahler como orquestador o *La condenación de Fausto*, Busoni, que con sus escritos de temática fáustica tanto se acerca estéticamente al personaje que recrea Thomas Mann en su *Doktor Faustus* en la figura de Adrian Leverkühn, que no hace sino glosar la figura de un joven Schönberg, etc).

Lasciate ogni speranza, voi che entrate (Dante, Infierno, Canto III)

Esta *idea de desolación* destructiva inundaría prácticamente toda la producción mahleriana posterior a la Quinta Sinfonía, especialmente con su Sexta Sinfonía, *Trágica*, *alter ego* de esta Quinta que estamos analizando, y que alcanzaría su máxima expresión, en lo que a la temática fáustica se refiere, en la *Schlussszene aus Goethes "Faust II"* de la segunda parte de su Octava Sinfonía. Escuchemos un fragmento, a continuación, de la entrada al canto I de la Divina Comedia de Dante, tal como aparece en el inicio de la Sinfonía Dante de Liszt (*"Per me si va alla città scura, per me si va alla città dolente"*).

Frag. 30: Sinfonía Dante

Lento. *marcatissimo* Liszt Férenc
(1811-1886)

Habiendo alcanzado el clímax en esta sección, las figuraciones descendentes que precederán a la coda se disolverán en un *tutti* orquestal en el que volverá a aparecer el motivo inicial del destino a cargo de las trompetas (c. 376) para a continuación dar paso, por última vez, a todo el tema inicial, expuesto por las trompetas, precediendo así a la enigmáticamente armónica coda final, volviendo de nuevo a retomar la idea inicial de incertidumbre (utilizando un recurso armónico expresivo) en figuración ascendente, concluyendo así este movimiento. Escuchemos a continuación este fragmento en *fff*, climático, en pedal de Mi, de este primer movimiento.

Frag. 31: primer movimiento, c. 366-381

The musical score for the first movement, measures 366-381, is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a pedal point on E, marked 'Klagend.' and 'Zurückhaltend.' with a 'dim.' marking. The second system shows the piano introduction with a pedal point on E, marked 'Poco meno mosso.' and 'Trp. 3' with a '(f) 3' marking. The third system shows the piano introduction with a pedal point on E, marked 'p' and 'dim.'.

Como última sección a tratar de este primer movimiento, *Trauermarsch*, se nos presenta una sección a modo de Coda que servirá de enlace al tumultuoso inicio del segundo movimiento, *Stürmisch bewegt*. Esta sección, que estructuralmente funciona como puente, pues realmente no es una coda conclusiva, sino un pasaje de transición, adquiere su sentido como tal (pasaje de transición) debido a la sorprendente apariencia armónica (tras un pasaje modulante en suspensión en torno a Do M, para finalmente aparecer el mundo sonoro del Do # m del inicio) que presenta, con el *motivo del destino*, de tres notas, en la

trompeta, retomando así la idea inicial de incertidumbre, estando pues de nuevo en el mundo emocional del Do # m, es decir, en la idea de estar a salvo, de *estar en casa*

Frag. 32: primer movimiento, c. 393-415

Schwer.
Vle. C B.
pp
Bl.
Trp. 3
sempre pp
(die Triole immer flüchtig)
Pk.
Fl. 3
(pizz)
pp
gr. Trommel 8
pp
pppp 8

dejándonos así en suspenso, como recurso expresivo de incertidumbre, con el movimiento melódico en terceras ascendentes de la trompeta alejándose poco a poco (ese recuerdo infantil militar...), poco a poco bajo las figuraciones de redoble de la percusión como una visión de cortejo fúnebre vikingo dirigiéndose al Walhala en el mar. Esta incertidumbre será resuelta con el decidido inicio del segundo movimiento.

"Siempre lo más lejano es lo más cercano" (Oscar Wilde)

Segundo movimiento: *Stürmisch bewegt*.

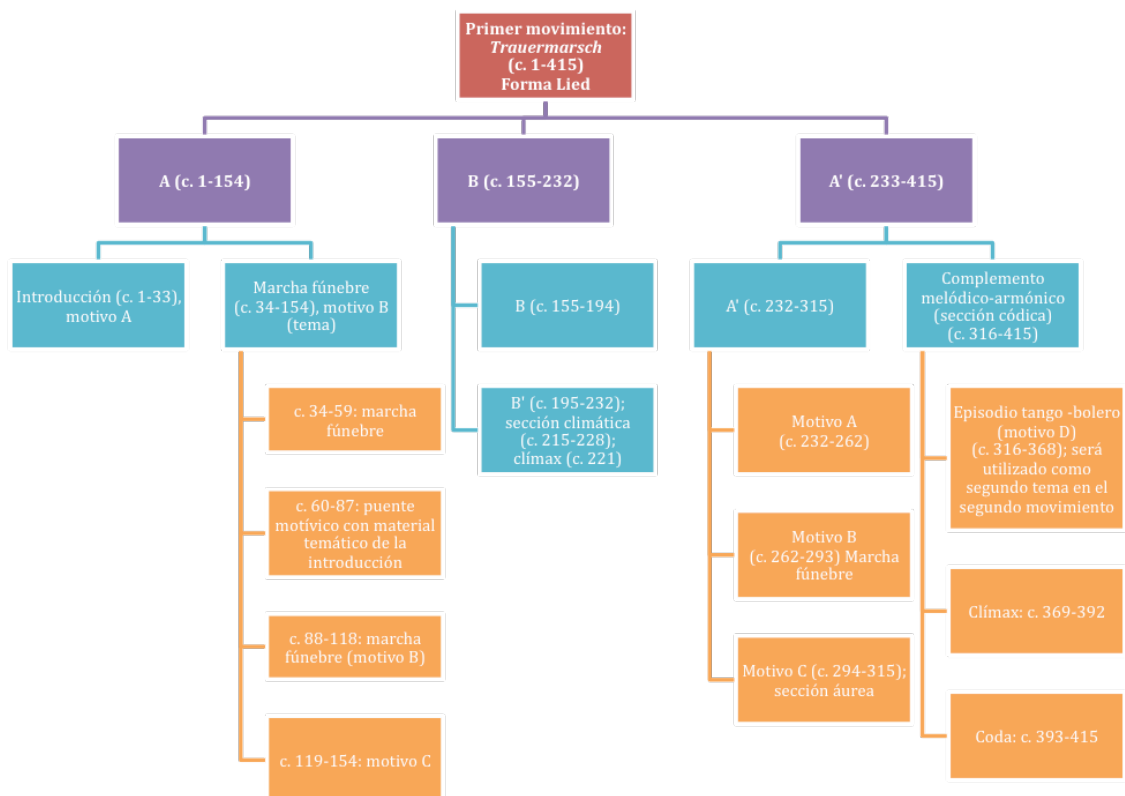
“La muerte existe tan sólo para los que creen en ella. Yo sencillamente no creo que exista y, en consecuencia, no puede existir para mí”

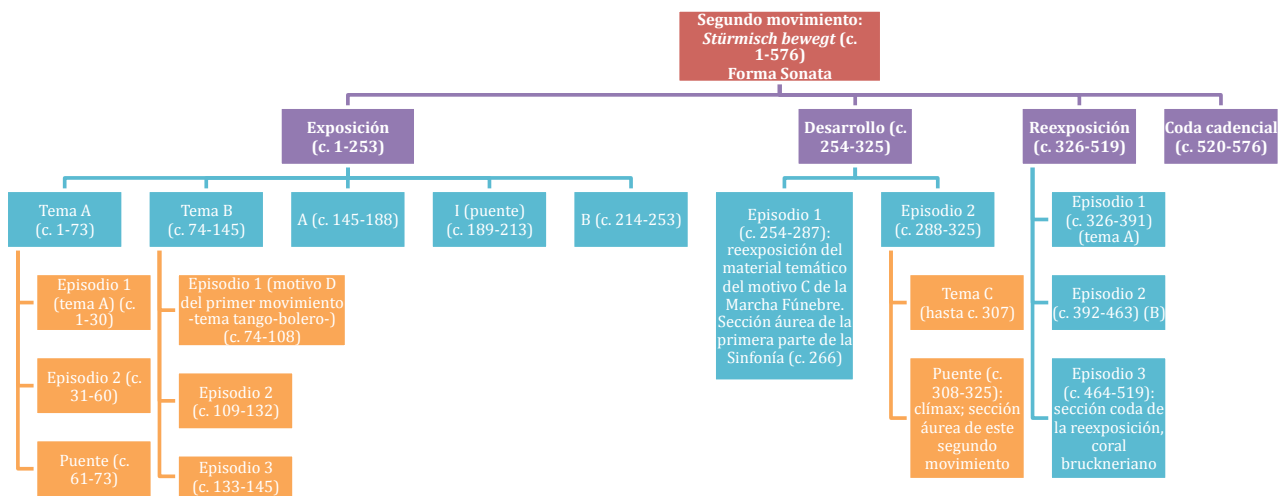
(Palabras de Gustav Mahler pronunciadas en 1908 y recogidas en los *Recuerdos de Gustav Mahler*, de Alma Mahler)

I

La segunda sección de esta parte I de esta Sinfonía está constituida por un vigoroso segundo movimiento que presenta una especie de forma sonata que nos permitimos calificar como “Forma Sonata de secciones yuxtapuestas” debido al inesperado uso que hace Mahler de presentar una nueva sección (a veces con nuevo material temático musical) en el lugar que tal vez debería corresponder a otra sección ya previsible. Esta forma de “agrupar” estructuralmente a modo de bloques (siguiendo la estructura Lied, el germen constructivo de este procedimiento) que no sigue los estándares de “desarrollo clásico” institucionalizado desde la época de Haydn (Brahms, Beethoven, Schubert, Bruckner, etc) es una característica típica de Mahler. Esta, en palabras de Bruno Walter, “*variante continua*”, tiene un magnífico ejemplo en la estructura formal que constituye toda esta parte I.

Veamos un poco por encima (podéis ojear toda la estructura de toda la sinfonía en el anexo VI más detenidamente si lo deseáis) la estructura formal de estos dos primeros movimientos





El principio de la exposición presenta un germen motivico en *ff* al unísono en movimientos paralelos en los bajos (cellos, contrabajos, reforzados por los fagotes) *alla breve* de vigorosa factura en La m, con la indicación *mit größter Vehemenz* que compondrá la exposición de esta especie de Forma Sonata.

Frag. 33: segundo movimiento, c. 1-4



que en verdad constituye el inicio real (el “inicio activo”) de la Sinfonía. Este movimiento *ostinato* activo contrastante con todo el material expuesto en el primer movimiento desembocará en un segundo motivo lírico extraído del final del primer movimiento, con la indicación *Bedeutend langsamer* (*in tempo des ersten satzes, Trauermarsch*) retomando por lo tanto el carácter sobrio y lúgubre de la Marcha Fúnebre.

Escuchemos a continuación la exposición de este segundo movimiento *Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz*:

Frag. 34: segundo movimiento, c. 1-22

2.

Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz.

En donde por primera vez se hace evidente el germen de un nuevo motivo constructivo que utilizará Mahler en la estructura interna germinal-celular en toda esta Sinfonía. Este motivo de movimiento ascendente (tan paaram) en novenas y sextas, e incluso en décimas, podría simbolizar fácilmente una especie de angustia y agitación interna, de desasosiego íntimo ante el abismo de la muerte. Este recurso expresivo en el que crea una tensión en movimiento ascendente que será resuelta de manera descendente lo podríamos calificar con el nombre de “motivo o célula de vértigo”

Frag. 35: segundo movimiento, c. 7-8

En toda esta primera sección expositiva de este segundo movimiento, que abarca hasta el compás 254, será utilizado este recurso expresivo.

Este mismo recurso expresivo, de intervallos ascendentes, resueltos de manera descendente, se utilizará en el pasaje que retoma (citando casi textualmente) el segundo trío o la segunda sección, que aparece al final del primer movimiento y que nos hace recordar ese movimiento característico de bolero-tango, ya comentado, al que, con la amplia melodía en los cellos, se le yuxtapone el movimiento tatataara, más el nuevo motivo que hemos denominado de vértigo, creando una inequívoca atmósfera de angustia y sufrimiento que nos lleva a un paroxismo lúgubre que acompaña a un cortejo fúnebre de manera mefistofélica, angustiosa e irreal. Escuchemos a continuación este pasaje en Fa m (nótese la diferencia en tres planos con el acompañamiento superior en las flautas y en los oboes -viento madera-, ta ta ta tiira, al que un movimiento continuo del motivo en clarinetes y flautas con el intervalo ta tiira, mayormente en novenas, se mantiene independiente al impertérrito movimiento continuo en *cantabile* de la marcha en los cellos, manteniendo todos estos planos su independencia). Un ejemplo magnífico de la capacidad polifónica magistral que como orquestador poseía Mahler.

Frag. 36: segundo movimiento, c. 74-86

Bedeutend langsamer
(im Tempo des ersten Satzes „Trauermarsch“)

The musical score is presented in three systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Hob.), Clarinet (Clar.), and Violoncello (Vlc.). The second system includes parts for Flute and Clarinet (Fl. Klar.), Horn (Hr.), and Bassoon (Fag.). The third system includes parts for Horn (Hr.), Bassoon (Fag.), and Violoncello (Vlc.). The score is marked with various dynamics such as *sf*, *mp*, *p*, and *sf*. The tempo is marked 'Bedeutend langsamer' and the mood is 'Trauermarsch'.

Justo al final del desarrollo, en lo que vuelve a aparecer una sección calificada de áurea en *ff*, produciendo uno de los clímax más importantes de toda esta parte I, en movimiento descendente de segunda, y que estratégicamente lo utilizará Mahler para hacer un cambio psicológico o brusco en el discurso del movimiento orquestal, aparece este mismo procedimiento, ya utilizado en el compás 266 (*Plötzlich wieder bedeutend langsamer*), donde retomando el material previo musical de la Marcha Fúnebre, produce una manera de *reexposición psicológica*, dando una especie de unidad de microforma dentro de una macroforma a modo de sonata en perspectiva, es decir, de nuevo *en casa*.

Frag. 37: segundo movimiento, c. 264-272

The image shows a musical score for the second movement of Mahler's Symphony No. 5, measures 264-272. The score is in G major (three sharps) and 4/4 time. It features a piano (p) and a double bass (B1.) part. The piano part has a dynamic of *fff* and a tempo marking "Plötzlich wieder bedeutend langsamer (Tempo des ersten Satzes: Trauermarsch)". The double bass part has a dynamic of *ff* and a tempo marking "1". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "dimin." and "pp".

Los cambios bruscos psicológicos que acaecían continuamente en el carácter de Mahler le proporcionaban el *material emocional* que le serviría a modo de justificación en algunas de sus más importantes obras. En 1904, siguiendo este impulso casi de presentimiento, Mahler terminó un ciclo de canciones, los *Kindertotenlieder* ("Canciones de los niños muertos"), compuestos sobre textos del poeta Friedrich Rückert y que había comenzado a gestar en 1901, poco antes de conocer a Alma, prediciendo de esta forma, en un inexplicable sentido de premonición fatalista por parte de Mahler, la muerte de su queridísima hija María (Putzi), de cinco años de edad.

Mahler había visto morir, durante su niñez, entre terribles dolores, a su hermano Ernst. Poco después, a su hermana Leopoldine, a la que seguiría el suicidio en Viena de su malogrado hermano Otto, y así sucesivamente. Así pues, la muerte rodea a Gustav, le acompaña, le sigue allá donde vaya. Estos cantos fúnebres surgirán así de manera natural y espontánea como experiencia vivida. Este ambiente tan agobiante, duramente criticado por Alma en aquellos días previos al estreno de la Quinta, se respira de manera muy evidente en los versos del cuarto Lied de esta colección, *Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen!*:

¡A menudo pienso que sólo han salido!

¡A menudo pienso que sólo han salido
a dar un paseo!
¡Pronto volverán de nuevo a casa!
¡El día es muy bello! ¡No estés ansioso!
Sólo han salido a dar un paseo.
¡Claro! Es que han salido
y pronto estarán en casa.
No estés ansioso! ¡El día es muy bello!
¡Sólo pasean por esas alturas!
Sólo caminan delante nuestro
y no querrán volver
a casa.
Los encontraremos en la cima,
al sol.
El día es hermoso en esas alturas

Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen!

*Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!*

*Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang!
Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen.
O sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höhn!
Sie sind uns nur vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Haus verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höhn im Sonnenschein!
Der Tag ist schön auf jenen Höhn!*

Friedrich Rückert

Presentimiento que también recogiera su amiga Natalie Bauer-Lechner al incluirlo en las últimas páginas del diario que llevaba sobre su relación de amistad y que se interrumpe bruscamente, con el anuncio de la boda entre Gustav y Alma, en enero de 1902.

Como vemos, este *modus operandi* de actuar (de *reexposición psicológica*), causando sorpresa al utilizar súbitamente material nuevo (caso del tema que cierra el primer movimiento, utilizado como segundo motivo del segundo movimiento, expuesto por los cellos) o bien utilizando un material ya expuesto anteriormente descontextualizándolo, que nos hace de manera cíclica trasladarnos de manera abrupta (este ejemplo reexpositivo que se produce en el compás 266) son ejemplos muy elocuentes del proceder de Mahler. Escuchemos a continuación este pasaje que precede a la reexposición, que coincide con un clímax afirmativo, en sección áurea, del segundo movimiento. ¿Acaso el movimiento heroico de los timbales y la gran riqueza afirmativa y dinámica que alcanza el tejido orquestal no nos hace recordar a un heroico Sigfrido? ¿Acaso no está en cierta forma Mahler enterrando al "héroe", es decir, a sí mismo, en esta simbólica Marcha Fúnebre cual guerrero vikingo

ardiendo en su barco en la lejanía del mar dirigiéndose al Walhala durante el ocaso, en eterno viaje?

Frag. 38: segundo movimiento, c. 315-329

Qué evidente resulta la aparición del motivo que hemos venido en llamar de vértigo por movimientos de novena ascendente con el que se reinicia la reexposición, en donde se acentúa aún más la ingravidez y la angustia que nos produce, al ser suprimido, como mandan los cánones en toda Forma Sonata, el motivo inicial. Nótese pues el apego a la tradición, respetando las estructuras clásicas heredadas de sus predecesores vieneses (Haydn, Schubert) que poseía Mahler: “Toda «modernidad» surge de lo antiguo” (Busoni, *El arte del verdadero contrapunto*). “Tradición es desorden” (Mahler).

Utilizando de nuevo el germen motivico con el que inicia el segundo movimiento en los bajos (tarararara) se nos presenta un pequeño fragmento previo a la reexposición del material temático del primer movimiento a modo de desarrollo como primer episodio de este segundo movimiento, donde vuelve a aparecer, en entradas sucesivas, el motivo ascendente de vértigo en movimiento progresivo ascendente llegando a un clímax en *ff*, que acentúa aún más esa sensación de vértigo que se producirá ante la reexposición literal temática de la Marcha Fúnebre a modo de *feed back*, lo que produce una gran sensación de unidad. Esta sección, casualmente, coincidiría con una sección áurea con una perspectiva más amplia que incluiría los dos movimientos que conforman la parte I de esta sinfonía entendida como un todo.

Permitidnos contar una anécdota acerca del maestro transmitida por Bruno Walter. Parece ser que, justificando el brusco cambio de humor que afectaba a Mahler en determinadas ocasiones, pasando de la alegría y distensión social, a una profunda y melancólica tristeza,

sin motivo alguno o sin detonante previo, y abstrayéndose en sus pensamientos más insondables, ocurrió lo siguiente durante un ensayo en la Filarmónica de Viena. Asistía Mahler al ensayo de un director invitado y, no estando del todo de acuerdo con el punto de vista que ofrecía este maestro en una página musical, Mahler entró en un estado de silencio letárgico, hasta el punto de que el nuevo director, buscando la aprobación del maestro, tuvo que carraspear repetidamente para sacarle de ese estado, sin conseguirlo. No tuvo más remedio que decir *“la cuenta, por favor, camarero”*, ante la carcajada de los miembros de la orquesta y el estupor del maestro, que, ausente aún en su mundo interior, volvía súbitamente a estar entre nosotros. Escuchemos este pasaje a continuación, que casi nos atreveríamos a pensar que podría haber sido escrito por alguien afectado por actitudes de procedimiento casi autista e incluso bipolar, lo que nos retrotrae a las ensoñaciones oníricas del mundo límbico de los justos:

Frag. 39: segundo movimiento, c. 254-268

¿Verdadero golpe maestro de psicología freudiana?...

Freud tenía razón. Había que recuperar a Alma como fuera. Mahler, obsesionado en su vuelta a casa, cual cabalgada valquiria a través de las estepas en frenético movimiento hacia delante, va parando obsesivamente en cada estación de tren, desde Leiden hasta Toblach, para mandar apasionados telegramas a la mujer de su vida. Su musa, Alma, el *alma de Viena*, el motor creativo de su existencia. Alma es irrenunciable.

“Innsbruck, 25 de agosto de 1910
Telegrama

*Todas las fuerzas del mal y del bien me acompañan; tú ocupas triunfalmente el trono.
Buenas noches, mi lira; sólo siento alegría y añoranza de ti, de tus manos, Almschi”.*

La idea obsesiva por Alma se acentúa cada día de la existencia de Gustav. La Quinta, una *declaración de amor*. La Sexta, *retrato trágico de Gustav* a través de los ojos de Alma. La Séptima, *canción de la noche transfigurada* del amor que siente por Alma. La Octava, *el triunfo, el reconocimiento, el homenaje público* a Alma. La Novena, *la resignación y aceptación* de la pérdida de Alma. La Décima, *la ascensión al paraíso* junto al ser amado, Alma. Todas, creaciones inspiradas por el único centro posible del universo mahleriano, Alma.

"27 de agosto de 1910
Colonia
Telegrama

Cambio de trenes aquí. Di un paseo de dos horas donde antes estuvimos. Volví a visitar todos aquellos lugares. Como si fuera ayer. "Es para mí como si no pudiera ser". Espero hallar un nuevo maravilloso mañana temprano junto a ti, espero, espero y me pregunto en el silencio de mi corazón si aún puedo ser salvado o si estoy condenado. Gustav".

Si durante los últimos años Alma había tenido dudas sobre su vida pasada, especialmente a partir de la muerte de su hija Putzi y tras el episodio amoroso con Gropius, del que Mahler era plenamente consciente, lo cierto es que jamás habría podido imaginarse una vida sin Mahler. Según los *Recuerdos de Gustav Mahler*, de Alma,

"En su visita a Freud, Gustav reconoció que había vivido como un psicópata. Describió a Freud su extraño estado y sus preocupaciones, y éste pareció tranquilizarlo de verdad. Tras su confesión, Freud le había hecho los más duros reproches:

- ¿Cómo alguien en su estado puede pedir a una mujer joven que permanezca encadenada a él?- le había preguntado.

Como conclusión le dijo:

- Conozco a su esposa. Adoraba a su padre, y tan sólo puede buscar y amar a ese tipo de hombre. Su edad, eso que teme usted tanto, es precisamente lo que hace a su mujer atractiva para usted. ¡No se preocupe! Usted ama a su madre. Ha buscado en cada mujer ese mismo tipo («complejo de Virgen -fijación materna»). Su madre era una mujer amargada y apenada. Inconscientemente, es lo que usted quiere que sea su mujer.

¡Cuánta razón tenía en ambos casos! La madre de Gustav Mahler se llamaba Marie. Cuando nos conocimos, él quiso cambiarme el nombre y llamarme Marie, aunque pronunciaba mal la «r», o sea, que el nombre de Marie le causaba dificultades y, al principio, quería que yo fuera más sufrida... por usar sus propias palabras".

* * *

"Toda acción de nuestro devenir procede de nuestro presente"
(Gurdieff, *El sendero luminoso del cuarto camino*, 1911).

Como hemos dicho hasta ahora, toda esta primera sección se correspondería a un supuesto estado sombrío, taciturno, melancólico, sobrio, fúnebre, incluso de morbosidad oscura cuya impronta y respiración abarcará toda esta parte I de la Sinfonía. Paradójicamente, Mahler, utilizando el recurso ya comentado de las sonatas *estandarizadas* que utilizan el despliegue motivico a base de desarrollos al uso, en este caso Mahler usa el *desarrollo discontinuo* a base de bloques sonoros formales, desarrollando no el desarrollo clásico, sino un desarrollo a base de acumulación estructural que nos hace pensar inevitablemente en las fórmulas primitivas de sonata, más específicamente en uno de los

padres de la sonata, Domenico Scarlatti. Esta herencia formal mediterránea, antigermana en el discurso del desarrollo, se va a evidenciar de nuevo ante la sorpresa que nos produce la aparición de una sección a la que la propia Alma Mahler manifestaría (desde la primera audición al piano por el propio Mahler en la casita-estudio de su residencia de verano en Maiernigg) su disconformidad y objeción por un uso instrumental que recordaba a las maneras constructivas de Bruckner. La aparición súbita de un fragmento a modo de *coral bruckneriano* en pesante (*plötzlich etwas anhaltend*), en el compás 464 y en la brillante tonalidad de Re M, coincidiendo con el *motivo de vértigo* (la-laa-sol), con una segunda descendente (célula, esta segunda, ya utilizada en la sección central en *ff* del primer movimiento) adquiere aquí un sentido afirmativo de *superación del héroe* que nos empuja a una irresistible e irrefrenable sensación optimista de superación.

Frag. 40: segundo movimiento c. 464-486

Pesante (*plötzlich etwas anhaltend*)

sf *f* *ff* *Str.(g. Orch.)*

sempre ff

Nicht schleppen (*Tempo I.*)

sf *f* *ff*

Vorwärts (*unmer.*)

25

Recordemos la gran estima que sentía Mahler por la obra filosófica de Schopenhauer (no tanto por la de Nietzsche), citada en numerosas ocasiones por Bruno Walter en su obra *Gustav Mahler*. Esta actitud de superación del héroe ante la adversidad y la muerte (recordemos que no hacía mucho que el propio Mahler había estado a punto de morir en febrero de 1901) tan característica de la herencia estética de Schopenhauer de “*El Mundo como voluntad y representación*”, a la que, como ya hemos dicho, tan aficionado era Mahler, nos reafirma en lo autobiográfico que resulta la inclusión de esta sección, a modo de *coral bruckneriano*, optimista, orquestalmente brillante, fuerte y robusto, solemne, incluso cargado de fe, que casi nos hace repetir las palabras de Mahler: “*He vuelto de nuevo a la vida, he superado a la muerte*”. Y no sólo eso, pues por doble motivo lo supera no sólo físicamente ante la adversidad de la enfermedad, sino que, como ya hemos dicho, se supera a sí mismo enterrando toda esta primera parte el Mahler del pasado, el Mahler negativo y frustrado, el Mahler impotente ante la adversidad y el destino, el Mahler acongojado por la dificultad de las circunstancias vitales sellando y redimiéndose con un purificador coral a modo de un Parsifal sigfrídico reencarnado para llevarnos en éxtasis a la coda de toda esta parte I en glorioso y triunfante himno coral (a cargo del viento metal) a la Victoria, a la redención del héroe.

De evidente escritura wagneriana, se nos presenta el *più mosso subito* (*aber immer noch nicht so schnell wie zu Anfang*) que se inicia en el pasaje a partir del compás 288

Frag. 41: segundo movimiento, c. 288-299

Più mosso subito (aber immer noch nicht so schnell wie zu Anfang.)

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes staves for Violins (Vlc.), Horns (Hr.), and Trombones (Br. C B.). The second system includes staves for Trumpets (Trp.) and Horns (Hr.). The third system includes staves for Horns (Hr.) and Trombones (Br. C B.). The music is characterized by triplet patterns and a crescendo leading to a fortissimo (f) section. The tempo marking is 'Più mosso subito' with the instruction '(aber immer noch nicht so schnell wie zu Anfang.)'.

y que se extenderá hasta el clímax de la obra que hemos tratado previamente (acordémonos de esa *sección Sigfrido*). ¿Cómo no escuchar en este pasaje los ecos de la frenética actividad de los *Minnesänger* de la escritura de *Los maestros cantores de Nuremberg*? Ese optimismo que empuja siempre hacia adelante, con renovada fe, nos llevará al *clímax sigfrídico* ya citado. Evidentemente, se trata de nuevo de un efecto de material yuxtapuesto como procedimiento en el discurso constructivo. Mahler, especialmente dotado para la interpretación, relega así al Mahler compositor. Mahler, de inequívoco instinto interpretativo, eclipsa al creador. Este flaco servicio que su gran talento prestará en vida a

Mahler será uno de los reproches con que continuamente se atacará la figura compositiva y creativa de Gustav Mahler. Recordemos cómo un Toscanini aún no consagrado llegaba a preguntarse ante el requerimiento de por qué no interpretaba sinfonías de Mahler al tomar su puesto ante la Filarmónica de Nueva York respondía: “¿Mahler? ¿Quién es Mahler? ¿Acaso compone sinfonías?”. Este desdén se repetirá durante decenios a la hora de abordar la figura y la calidad artística de Mahler. Su gran talento como director de orquesta, como posiblemente el mayor director de orquesta que la Historia de la Música haya dado, fagocitará sin misericordia su aporte creativo personal. No será hasta mucho después cuando la figura de Mahler empezará a ser reconocida no sólo como gran artista intérprete, sino como una de las proyecciones artísticas entre los grandes autores de la música que sirvieron de necesario puente en el último romanticismo ante la inminente llegada de las escuelas que abarcarían el siglo XX. De nuevo aparece en escena el elemento fáustico. El gran drama de Mahler podría ser, así, el *anacronismo estético* que se produciría durante su vida. ¡Qué vigentes se hacen así los versos del conmovedor Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (“Me he abandonado para el mundo”) de los *Rückertlieder*! Éste constituirá la base de inspiración para el *Adagietto*, que en el fondo no deja de ser una exclamación de amargura ante un intuido alejamiento de Alma. El *Tema Alma* (do re mi mi) subyace latente aun en la mayor felicidad aparente expresada.

Frag. 42: tercer movimiento, c. 2-3



Dos ejemplos muy evidentes de la *herencia wagneriana* que influiría en Mahler, quien, recordando palabras de Bruno Walter, se reconocía como un ferviente wagneriano, habiendo en multitud de ocasiones dirigido la práctica totalidad de las óperas del gran Maestro Richard Wagner, podrían ser:

- Una cita a la espiritualidad religiosa de *Parsifal*, que encontramos en los compases 189 a 213.

Frag. 43: segundo movimiento, c. 189-198:

18 *Langsam, aber immer $\frac{2}{2}$*

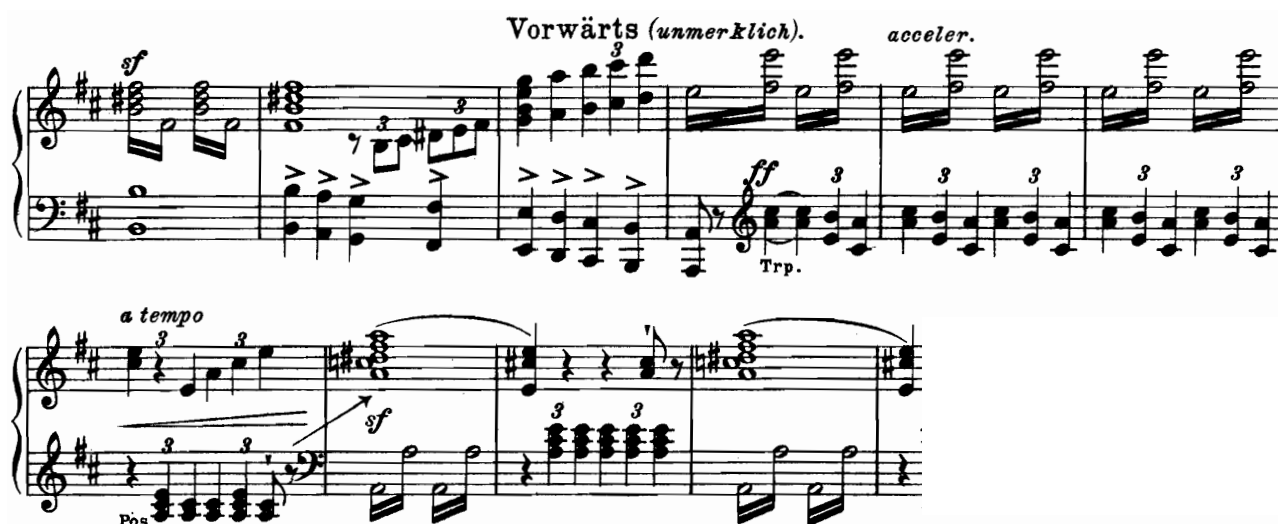
zögernd *pp klagend* *sempre pp ma espr.*

(véase Anexo VII)

donde es fácil reconocer el discurso espiritual del tercer acto de *Tristán e Isolda*, o la sugerida espiritualidad del último Wagner, especialmente en *Parsifal* (este pasaje cuasi operístico, que funciona a modo de intermezzo o puente en pedal de dominante de Mi b m, volverá a traernos el tema principal de este segundo movimiento).

- O evocando las fanfarrias wagnerianas, en gloriosa dominante de Re M, a modo de Festival de Bayreuth (como tal vez con estos calores ya estén haciendo ahora).

Frag. 44: segundo movimiento, c. 484-495



en los que vuelve a evidenciarse la aparición del Héroe (un hipotético Sigfrido, que representaría la personalidad del propio Mahler), en medio de toda esta sección de *coral bruckneriano*, de la que tanto abusaron durante el nazismo (no sólo con material musical wagneriano, sino también con el del propio Bruckner, utilizado para glorificar en imágenes al régimen genocida al estilo de las películas de propaganda de Leni Riefenstahl, y también, por ejemplo, con el uso del *Adagio* de su Séptima Sinfonía acompañando, como fondo acústico, la noticia del suicidio de Hitler en lo que quedaba de la radio oficial alemana el 1 de mayo de 1945, una semana antes del final de la guerra).

A modo de coda cadencial de toda esta primera parte, se nos presenta una sección que, si bien podría pensarse que culminará de forma brillante en actitud optimista el coral precedente *bruckneriano* ya expuesto a modo de victoria ante la adversidad y la muerte, termina sin embargo de una forma angustiosa, enigmática, misteriosa, oscureciendo armónicamente el pletórico Re M amarillo brillante para volver a los colores opacos, verdes oscuros y violetas del inicio.

La desintegración Parsifal wagneriana del coral bruckneriano, en el que, desde este afirmativo y pletórico Re M, modula de forma súbita al mundo oscuro del Re m.

Frag. 45: segundo movimiento, c. 512-523

Ritenuto

Tempo I subito (etwas langsamer als zu Anfang)

Fag. Bässe

Br.

Vl.

p *dim.* *pp* *3p*

sfpp *f* *dim.* *ff*

Un último esfuerzo en ramalazo heroico bruckneriano.

Frag. 46: segundo movimiento, c. 537-542

Ritenuto

Tempo I subito (etwas langsamer als zu Anfang)

Fag. Bässe

Br.

Vl.

p *dim.* *pp* *3p*

sfpp *f* *dim.* *ff*

Clímax en *fff* de la sección códica conclusiva en el mundo emocional de Re m.

Frag. 47: segundo movimiento, c. 543-550

27

Hr. Trp.

fff

m. d.

ff

Nicht eilen

dim.

p

Últimos ecos, con percusión de triángulos, platillos, timbales y gran cassa, a modo de transición.

Frag. 48: segundo movimiento, c. 551-557

Allmählich (aber unmerklich) etwas ruhiger.

ppp

fff

dim.

p

Trp.

m. s.

ate

Hacia la coda final *a tempo* (*molto moderato*), oscureciendo y aplacando, en coda final en La m, la tempestad emocional de toda esta primera parte.

Frag. 49: segundo movimiento, c. 557-568

mpo (molto
Vl.Br. 
pp
Vlc. C B.

moderato
(Hrf. Hlzbl.) 1 5

sempre pp



Escuchando finalmente, a modo de último instante, en recuerdo lúgubre, que nos devuelve a las gamas y timbres violetas y oscuros iniciales de la Marcha Fúnebre, los ecos de los motivos (ta tiira y ta ta ta) alejándose para distorsionarse poco a poco, a lo lejos, en ecos casi de suspiros emocionales tras los que, en una pulsación lenta de las tres últimas notas descendentes do si la, se alarga hasta la *lange Pause* con la que concluye toda esta impresionante parte I.

Frag. 50: segundo movimiento c. 568-576

Fl.

Klar. Vl.

Trp.

Fag. Br.

Langsam.

Hob. E H

Hr.

C B.

Tuba

Pk.

sf

pp

pp

(lange Pause)

Edition Peters.

10264

Conclusión

“¡Estoy muy mal de calcetines! Todos están remendados en los talones y me aprietan, además están dados de sí. ¡Tráeme algunos nuevos!”

(Carta de Gustav a Alma, Maiernigg, julio de 1904)

“Toblach, 20 de junio de 1909

Pero mi queridísima Almita, ¡qué carta tan triste la de hoy! Y tú te quejas de la soledad y tienes contigo a Kuki, y además ves a gente... no como yo, que imagínate cómo estoy aquí... día tras día. Cuando llega la noche, me gustaría que no volvieran las imágenes del pasado. Pero me muerdo los labios y resisto. ¡Te echo muchísimo de menos, Almita! ¿Me entiendes, mi patito melancólico? Un poco de melancolía diaria está permitida, especialmente si no vuelven a nosotros los fantasmas del pasado. ¡Yo también me concedo ese lujo! Y cuando estés triste, piensa que nuestros sentimientos se están encontrando justo en ese preciso instante, y que la separación tiene un final, y que entonces disfrutaremos juntos y lo aprovecharemos bien. ¿No es cierto, Almita?

Con todo mi cariño,

Tu Gustav”

Como indicábamos al principio de esta sesión, toda esta parte I estaría asociada a la idea de la muerte, los gélidos fantasmas del pasado acompañarían a Mahler hasta ese año de 1901, en el cual encontraría al ser amado, a su otro yo, Alma, la mujer imposible y a la vez necesaria se convertirá en la musa perenne, insustituible para el mundo creativo mahleriano. *“Vivir sin ti, vivir por ti, morir por ti”*... se convertirían en los motivos obsesivos y perpetuos de la madurez del último Mahler.

La Muerte, recurrente emocional mahleriano hasta el momento, dará paso, tras su unión con Alma, a la más excelsa felicidad que, en vida, Mahler llegaría a alcanzar. El futuro está abierto, es maravilloso y esperanzador. Un nuevo Mahler comienza una nueva vida.

*“Neue Zeitungen bitten neuen Wegen” (Alfred Roller)
(Nuevos tiempos exigen nuevos caminos)*

SINFONÍA N° 5

Conferencia sobre Gustav Mahler: La Sinfonía n° 5

“Sinfonismo vienés postromántico: el gozo de la belleza absoluta”

Segunda Sesión

Alma

*“Si quiero mencionar a alguien,
ha de ser a Ti.
Si abro mi boca,
es para hablar de ti.
Si soy feliz,
es por Tu causa.
Si tengo algún conocimiento útil
lo he aprendido de Ti”*

(Rumi, *En los brazos del amado -Divan-*, 1232)

I

Viena

*“En Viena se tiene la impresión de que se vive y siempre se
ha vivido en el pasado, cuyas arrugas ocultan y protegen
incluso a la alegría. Es el arte de vivir en el borde de la nada
como si todo estuviera en su sitio”.*

(Claudio Magris, *El Danubio*)

Introducción

Como ayer comentábamos, al permitirnos hacer una rápida caracterización y usar así la idea del tiempo de una manera emocional y relacionando de esta forma la parte I (primer y segundo movimientos) con el pasado (el Mahler del pasado) y la parte III (cuarto y quinto movimientos) representando la idea del *futuro* potencial de dichosa alegría y esperanza, entre medias se encontraría un *Scherzo* de enormes proporciones que constituirá la parte II de esta Sinfonía, a modo de centro gravitatorio y relacionado con el presente. Partiendo de la idea del *tiempo presente* (como si de un Proust se tratara al *emocionar* esa búsqueda del tiempo perdido), se asociaría con la actual, es decir, con la Viena de principios del siglo XX.

Los ecos nostálgicos del Imperio son fáciles de rastrear en las palabras de Stefan Zweig, con las que se inician sus memorias:

“Cuando trato de encontrar para la época que ha precedido a la Primera Guerra Mundial y en la que me he criado una fórmula que la resuma, me enorgullezco de haberla felizmente encontrado cuando digo: era la edad de oro de la seguridad. Todo en nuestra monarquía austriaca, con más de un milenio de antigüedad, parecía fundamentado en la duración, y el mismo Estado parecía el supremo garante de esta perennidad (...). Todo, en este vasto Imperio, permanecía incommoviblemente en su lugar (...). Nadie creía en la guerra, en revoluciones o en sublevaciones. Cualquier transformación, cualquier violencia, parecía casi imposible en esta edad de la razón”.¹²

Esa Viena, despreocupada y cosmopolita, de vida amable con sus cafés, la ópera, la multitud de diversiones y posibilidades que ofrecía, pues aún era “el centro del mundo”, el centro del Imperio Austrohúngaro, seguía bebiendo de las fuentes estilísticas de los Beethoven, Schubert, en menor medida de la brahmsianidad, del modernismo estético rosa y aún no del todo decadente de un Klimt, de la eterna alegría del incansable movimiento ternario de los bosques vieneses de los queridísimos Strauss (verdaderos *Beatles* del momento -ellos, los Strauss y Liszt, inventaron el perfil de *fan* y de la histeria colectiva entre las masas fácilmente impresionables-), esa forma de entender la vida, ligeramente despreocupada, ausentemente feliz y disfrutando en cada momento de las cosas que la vida nos ofrece, era el *magma cultural eterno* (y como un Kafka o un Bernhard se apremiarán a calificar posteriormente como realmente asqueroso) de la Viena que se encontró Mahler en aquellos primeros años del recién estrenado siglo.

¡Qué manera pues tan simbólica de representar y homenajear a Viena que el carácter inequívocamente *vienés* que imprime a esta imponente sección central que constituye este enérgico *Scherzo* y que tanto nos hace recordar el *espíritu vienés* de los hermosísimos bosques de Viena!

Frag. 51: *Geschichten aus dem Wiener Wald*

Nº 1. Walzer.

The image shows a musical score for a waltz. It is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass staff starts with a bass clef. The music is in G major. The first system includes the instruction 'mf ben legato ed espress.' and the second system includes 'mf' and 'p' markings.

¹² ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer*. Barcelona, Acantilado, 2001.



(véase Anexo VIII)

Mahler ama los bosques, Mahler ama Viena, sus cafés, el Prater, el Danubio, la Ópera en la que es director, Mahler ama la vida...

Sin embargo, al mismo tiempo, Mahler odia Viena.

Como ya ocurriera en el pasado con el gran e incomprendido Beethoven, o a un Chopin turista perdido en Viena, o como los Wittgenstein sufrieran poco tiempo después, no hay nada más característico *vienés* que la atracción, amor-odio, que esta ciudad produce entre sus creadores y más ilustres habitantes.

Mahler odia Viena por lo conservador de sus gentes, por el gusto mezquino estético y apolillado de lo "políticamente correcto" de los vieneses. Por lo poco arriesgado de la actividad de sus gentes incapaces de valorar el talento propio, que es denostado y repudiado en vida, para ser utilizado y comercialmente apropiado de la manera más vil posible como algo "nuestro" después de haber desaparecido el creador (véase el repugnante uso mercantil actual de la figura de Mozart).

"La ciudad es un gran café, el lugar de las costumbres metódicas y del casual ir y venir. Mientras contemplo las tumbas de los emperadores, me viene a la memoria el fragmento de un manuscrito inédito que he leído hace poco. En él, su autora cuenta que de niña quedó impresionada cuando el catequista le preguntó qué era la muerte y, ante su silencio, la definió como la "separación del alma del cuerpo". La niña se sintió decepcionada, porque pensaba, sin llegar a precisarlo mejor, en "algo más oscuro y más glorioso". La niña pensaba en otra gloria, y desde luego no sería la que un funcionario de los Habsburgo había prometido a un escritor que se quejaba de ser desconocido: "¡Espere a morirse y luego verá qué fácil, verá entonces lo famoso que se volverá!"¹³.

Actitud típica también de los países no sólo soberbios, como Austria, sino también de los más acomplejados países europeos del sur. Recordemos por ejemplo el difícil devenir en el reconocimiento a un Ramón y Cajal, a un Cervantes, a un Severo Ochoa o incluso a un

¹³ MAGRIS, Claudio: *El Danubio*. Barcelona, Anagrama, 1997.

Miguel Servet como ejemplos antieducativos de la facilidad hipócrita del *landismo del sur*. Pero sobre todo, Mahler odia Viena por el feroz antisemitismo, que le excluye de la vida social, que se ha empezado a gestar e imponer desde finales del siglo XIX y que tan terribles y funestas consecuencias tendrá en los acontecimientos europeos del primer tercio del siglo XX.

"Soy apátrida por triplicado: por ser bohemio entre los austríacos, austríaco entre los alemanes, y judío en todo el mundo. En todas partes soy un intruso, una persona non grata".

(Gustav Mahler)

La decadente Viena, que en su perfección fría y de asquerosa belleza brillante contenible, produce los más justificados y necesarios vómitos a Bernhard, Wertheimer, Adrian Leverkühn, Zemlinsky, Chopin, Wittgenstein, Liszt o Beethoven, es el centro artístico del mundo (pasaría a París en los años 20, para recoger el testigo brevemente Berlín en los años 30 y finalmente, a partir de los 40, pasar hasta nuestros días a Nueva York).

El conflicto está en ciernes. La amable y lánguida Viena del pasado, representada por los escándalos artísticos de un Klimt, por el modernismo del futuro del gran Mahler, de los herederos y los gustos musicales transmitidos por Brahms, Schubert, Beethoven, el glorioso romanticismo germano del XIX, se verá de bruces enfrentado al expresionismo transgresor de la nueva escuela de Viena (los Zemlinsky, Schönberg, Berg, Webern), al futurismo incomprensible de un Krenek, al sórdido mundo plástico oscuro y tortuoso de un Egon Schiele o un Oskar Kokoschka, a los ya esbozados adelantos que invadirán la estética del siglo XX, trazados por la Bauhaus. *Modernismo versus Expresionismo*. Tradición versus transgresión. Mahler versus Schönberg.

No obstante, Mahler no pertenecerá del todo a Viena, ni siquiera a Austria. *Hebreo y ciudadano de provincias de segunda* para los austríacos de bien, *austríaco* para los alemanes, *alemán* para los húngaros, *modernista y decadente* para Richard Strauss, *postromántico y casi demodé* para la nueva y emergente Escuela de Viena (Schönberg, Berg, etc), *demasiado moderno* para Brahms y sus seguidores, *demasiado director de orquesta y no compositor* para Toscanini e incluso Richard Strauss, *ni siquiera un discípulo* para Hans von Bülow... como verdadero judío errante siempre excluido y apartado, siempre rodando -cual continuo movimiento de vals ternario- sin encontrar jamás su sitio, vagabundo sin hogar, siempre en problemas, jamás bienvenido.

Viena. Mahler como director y como compositor

“¡Cuánto tiempo ha hecho falta para que salga, no de la sombra, sino del Purgatorio!

Un Purgatorio tenaz que, por mil razones, no le quería dejar libre.

Demasiado director de orquesta y no lo bastante compositor;

todo lo más un compositor que no sabe desprenderse del director de orquesta:

demasiada habilidad sin la maestría suficiente”

Pierre Boulez

En la Viena de 1902, Mahler estaba en el inicio del cénit de su carrera. Su energía creativa crecía por momentos, alcanzando logros artísticos, como director y como compositor, increíbles, hasta llevar al público al paroxismo. Todo, músicos, cantantes, público, compositores, el mundo entero sucumbía a su hechizo, especialmente cuando ocupaba su lugar en el podio.

Un mundo de circunstancias especialmente felices permitieron a Mahler desarrollar todo su potencial como director durante los diez años, de intensa creatividad, en los que se desenvolvió como director en la ciudad de Viena. Mahler, genial “músico de la modernidad”, por su férrea voluntad, por su apasionado carácter de mesiánico impulso, por su tiránica y severa disciplina *cuasi prusiana*, unido a un innegable instinto casi coreográfico para el discurso de los acontecimientos sobre el escenario, todo ello le convertía en el hombre ideal para consagrar su talento al mundo del teatro.

Su etapa como director de la Ópera de Viena, unido a su cargo como director de la Filarmónica, se produjo en un momento de su existencia en que estaba en plena posesión de sus facultades como músico, además de poseer en sus manos los increíbles recursos de la soberbia institución a la que dedicaría su actividad, convirtió toda esa época, según palabras de Bruno Walter en sus memorias, en “*una fiesta continua*”, “*en una experiencia musical inolvidable de la que era imposible no dejarse arrastrar*”.

En el curso de aquellos años, el intuitivo genio de Mahler brilló con especial fuerza y los logros artísticos, plenamente conscientes que obtuvo, se confirmaron por el perenne entusiasmo del público hacia la figura de Mahler como director. Así pues, cada vez que debía aparecer en el foso de la orquesta ante el público, recorría entre los asistentes una especie de estremecimiento indescriptible que precedía a la idea de estreno sensacional que electrizaba al público.

Mahler conquistó Viena desde el primer momento, impuso su ley desde su primera aparición en el estrado (como bien reconociera el mismísimo emperador Francisco José). Su exigente disciplina tanto consigo mismo como con los demás, llegó a resultar incómoda entre sus allegados profesionales, llegando a ser acusado en numerosas ocasiones de poseer *der Caesarenwahn*, “*la locura de los césares*”.

Durante aquellos años su popularidad en esta ciudad obsesionada por la música y el teatro era indescriptible y realmente inimaginable. Como Stefan Zweig confirma en sus memorias, *El mundo de ayer*,

“Apenas encontraré una ciudad en Europa en la que la aspiración a la cultura fuera más apasionada que en Viena. Como la monarquía austríaca había abdicado hacía siglos de sus ambiciones políticas y no había tenido ningún éxito sobresaliente en los campos de batalla, el orgullo patriótico se había convertido en voluntad imperiosa de conquistar la supremacía artística (...). Este fanatismo por las bellas artes, y particularmente por el arte teatral, se encontraba en Viena en todas las clases de la población (...). En la Ópera de Viena, en el Burgtheater, no se dejaba escapar ninguna imperfección; cada nota desafinada se notaba inmediatamente, cada entrada incorrecta, cada pausa era censurada, y este control no se ejercía sólo en los ensayos por los críticos profesionales, sino noche tras noche por el oído atento, afinado a fuerza de continuas comparaciones, del público entero. Mientras que en política, en la administración, en las costumbres, todo funcionaba de cualquier forma y se era indulgente hacia todas las debilidades y comprensivo ante cualquier infracción, en los asuntos artísticos no había perdón; estaba en juego el honor de la ciudad, estaba en juego el honor del Imperio. Cada cantante, cada actor, cada músico, estaba obligado siempre a dar el máximo de sí mismo. Si no, estaba perdido. Era delicioso ser en Viena el favorito de las masas, pero era difícil mantenerse, un fallo no se perdonaba jamás (...). Quien haya conocido en la Ópera, bajo la dirección de Gustav Mahler, esta disciplina férrea hasta en los menores detalles, en la Orquesta Filarmónica ese ímpetu unido de la forma más natural a la exactitud más rigurosa, hoy se quedará rara vez satisfecho con un espectáculo o con una interpretación musical”.

Durante esos primeros años de Mahler en Viena, los soberbios espectáculos que éste montó allí fueron recibidos con entusiasmo y provocaron la adhesión incondicional de la Viena artística. Mahler era feliz pudiendo utilizar los inmensos recursos de la Ópera, para ofrecer al público melómano notables interpretaciones de las músicas que amaba: Beethoven, Wagner, Schubert, Weber, Mozart, etc, y el público respondía haciendo una verdadera fiesta de cada una de sus interpretaciones. Mahler, de carácter extremadamente autoritario, tenía naturales dotes de mando, cosa inhabitual en el seno de esta Ópera imperial tan inercial, gominolante y consciente de su glorioso pasado.

Mahler supo enriquecer la cultura voluptuosa de la capital austríaca, la sensual capital del Imperio Austrohúngaro, con una contribución nueva y apasionante. Durante el primer año en su nuevo puesto como director de orquesta fue recibido en audiencia por el emperador Francisco José, quien declaró orgullosamente que *“Mahler había logrado hacerse dueño de todo el teatro por sus exigencias, que se hacían cada vez más imperiosas y sus métodos cada vez más severos”*. De todas formas, ser popular no significa ser querido, y Viena, en el fondo, odia a Mahler, y éste desde luego no era el *niño mimado, querido, y ojito derecho de la intelectualidad artística* del ciudadano de bien.

Es conocida de sobra la severidad implacable de Mahler, que jamás trató a nadie tan duramente como a sí mismo. En cada ensayo exigía lo máximo y nunca dejó de hacerlo, ni aún siquiera cuando estaba enfermo. Apenas se puede concebir que haya podido componer sus sinfonías Cuarta a Octava, así como el resto de sus obras menores, durante las breves vacaciones de verano de los diez años que pasó a la cabeza de la Ópera de Viena, de la que no se libró de su aplastante carga como director de teatro, sino que además añadió la más pesada aún de creador.

En Viena tardó mucho tiempo en imponerse su fama como artista creador, a diferencia del concepto que se tenía de él como intérprete como director de orquesta. No obstante, fue por aquella época, en la génesis de la Quinta Sinfonía, durante 1902, cuando cosechó uno

de los mayores éxitos como creador que experimentara durante su vida en Viena. La acogida y éxito triunfal que se debió a su Tercera Sinfonía permitió que otros directores de orquesta (como Richard Strauss venía haciendo con la Segunda Sinfonía) empezaran a interesarse asiduamente por él y a interpretar sus obras, para poco a poco poder convertirse en un compositor más aceptado.

Al igual que Mahler, Thomas Bernhard nunca fue aceptado en Viena, ni falta que le hacía. Escuchémosle:

“Tomó un trago de su copa de vino blanco y la Auersberger le sirvió más. Con tal de que se trate de una muerte rápida, dijo. Nada más repugnante que una larga enfermedad. Caerse y estar muerto es una suerte, dijo. Pero yo no soy del tipo suicida. Se matan más mujeres que hombres, dijo, estaba estadísticamente probado que todos los años se mataban exactamente el doble de hombres que de mujeres. El suicidio es cosa de hombres, dijo. Había leído un estudio sobre el suicidio en Austria, y de este estudio se deducía que, en Austria, en proporción al número de habitantes, se mataba más gente todos los años que en cualquier otro país europeo. Así pues, el suicidio es una necesidad, es más, es un deber de todo austríaco, dijo. En algo hay que ganar, dijo, pues Hungría tenía la segunda tasa de suicidios, y Suecia la tercera. Y en Austria son sobre todo los salzburgueses los que más se matan, de forma interesante es precisamente la gente que vive en las comarcas más hermosas la que más se suicida. Los de la Estiria son francamente aficionados al suicidio”.

(Thomas Bernhard: *Tala*)

El estreno de su Quinta Sinfonía en Colonia en 1904, que Mahler dirigió personalmente, como solía hacer con sus obras, le dejó sin embargo insatisfecho, pues según sus palabras, *“la orquesta no conseguía resaltar claramente el complejo tejido contrapuntístico de las diferentes voces”*. Mahler, afligido, confesaría a Bruno Walter que tenía la impresión de que no lograría dominar nunca la ciencia de la orquestación. Después de aquello, sometió a la Quinta a la revisión más despiadada que había hecho hasta el momento con sus obras.

Recordemos que Mahler se había convertido al catolicismo para acceder más fácilmente a la dirección de la Ópera de Viena. En octubre de 1907 se despidió de esta institución con una interpretación de *Fidelio*, más una interpretación de su Segunda Sinfonía en noviembre. Las muestras de cariño y respeto por verle marchar fueron muy numerosas, llegando a conmovérle profundamente. Una de las páginas más brillantes de la Historia de la Música se había cerrado con los logros de un hombre y de los colaboradores que él había inspirado. La acción de su genio artístico aportó una valía imperecedera a la edad de oro de la Ópera de Viena. La fuerza de la voluntad, cual héroe schopenhaueriano, elevó a la Ópera a una altura de la que será siempre ejemplo.

En el Mahler director, como nos recuerda Bruno Walter en sus memorias, *“la efusión trasciende la individualidad, y la recreación de la obra se convierte casi en una auténtica creación. Es entonces cuando el talento del intérprete se hace realmente multiforme; su corazón y su imaginación son invadidos por el «otro»; las barreras entre el creador y recreador parecen desvanecerse y el director de orquesta da la impresión de dirigir una de sus propias obras. A partir de entonces es él el que habla, él el que siente, y su interpretación parece obedecer a una necesidad irresistible. Así, en una recreación perfecta, lealtad y libertad coinciden”*.

Como un joven Rimbaud, *“yo soy el otro, son los demás los que sienten por mí”*. Como diría Mahler: *“yo no compongo, me componen”*. Mahler era un director de estas características, que sabía emplear a fondo su poderosa personalidad para revelar la obra de otro con toda

claridad y con toda su fuerza. Cuando dirigía, lo que le hacía feliz era realizar la fusión entre dos espíritus: el creador y el recreador, el compositor y el intérprete.

A medida que pasaban los años, la imagen que ofrecía Mahler en la tarima se fue depurando, a diferencia de sus primeros años en Viena (testimonios de Nikisch, Bülow, Richter, Strauss, Weingartner, entre otros, dan fe de ello) cuando en la tarima se nos muestra, según narra Bruno Walter, *“agitado por movimientos fogosos y violentos. Dirigía siempre sentado, pero en esos primeros años en Viena, lo mismo que en Hamburgo, su movilidad era realmente asombrosa. Movimientos y gestos no tenían sin embargo nada que fuera excesivo ni superfluo, parecía más bien una especie de conjunto fanático. Poco a poco sus gestos se hicieron más sobrios, su técnica se espiritualizó, y terminó por alcanzar un grado tal de concentración que no tuvo ya la menor dificultad en combinar la fuerza y la precisión en una batuta aparentemente muy simple y sin casi mover el resto del cuerpo. Una mirada, un gesto breve y alusivo le bastaban para tener dominados a cantantes y a músicos sin el frenesí que le había caracterizado antes. En sus últimos años vieneses presentaba una calma casi sobrenatural, sin que eso perjudicara en absoluto la intensidad de la expresión, la inmovilidad que llegó a alcanzar el director y las tormentas interiores que con ello desencadenaba, producía una impresión casi alucinante”*.

El testimonio de Arnold Schönberg en ese sentido es profundamente revelador y coincidente con el precedente de Bruno Walter.

“Mahler al dirigir nunca hacía un movimiento que no estuviera justificado. Su gesto nunca fue más amplio de lo necesario; traducía solamente su temperamento, su energía, su fuerza, porque el temperamento es el motor de la convicción, y no sabría quedarse inactivo. En él no se veían para nada esos despliegues de actividad gratuitos, esos gestos artificiales que aportan hoy tantos elogios a los que imitan la forma de dirigir de Mahler en sus comienzos. Cuando ocasionalmente dirigía así, volviéndose con pasión hacia tal o cual grupo de instrumentistas, infundiéndoles realmente la fuerza y la violencia que les pedía que expresaran, es porque era todavía un hombre joven y podía permitírselo. Con la edad, las cosas cambiaron, y dirigía su orquesta con una economía de gestos inigualable. Reservaba entonces su energía para los ensayos, durante los cuales sustituía los gestos imperiosos por explicaciones verbales todavía más claras: de esta forma, el ardor de la juventud era reemplazado por la calma de la madurez. Mahler no volvió a sacar en escena su agitación de joven director, porque fue siempre de una extrema lealtad e hizo siempre lo que convenía a cada situación. Pero le hubiera sido imposible dirigir con calma cuando era joven. El rubato encajaba con su juventud, como más tarde la calma convenía a su madurez”¹⁴.

Mahler creó el *perfil moderno* de director de orquesta a la manera como lo entendemos hoy, heredado, a través de Hans von Bülow, del gran Franz Liszt, quien, recordemos, sería el primero en dirigir *en estilo moderno*, sin batuta. Sus herederos (Walter, Furtwängler, Toscanini, Klemperer, Mengelberg, Stokowsky, Kempe, Bernstein, Karajan, Szell, Abbado, Celibidache, Kubelik, etc) deben su existencia como directores directamente al influjo decisivo que Mahler creó *ex profeso* en ese perfil nuevo de intérprete: el director de orquesta como Dios absoluto.

Este mundo artístico y humano será el contexto de desbordante imaginación de humanidad apasionada, de una imaginación poética arrebatada, de un pensamiento filosófico y un sentimiento religioso que convivían de manera latente en su ser, de un corazón sensible capaz de dar forma a su pasión, a sus actitudes para subordinar su lenguaje personal uniéndolo al sentimiento colectivo como grupo en la tiranía de la forma clásica ante un todo, un universo musical interior tan agitado será el contexto que dará luz

¹⁴ SCHÖNBERG, Arnold: Gustav Mahler, 1912-1948, en *Style and Idea*, antología de escritos acerca de Schönberg reunidos por Leonard Stein.

a las creaciones de la Quinta a la Séptima sinfonías, donde dominará la *idea en abstracto* de una forma puramente instrumental. Durante ese tiempo, Mahler es *absorbido* por el estudio de Bach. *El arte de la fuga* ejerció una profunda influencia e imprimió una decisiva impronta a su aplicación específica del contrapunto, como bien se evidencia en el *Scherzo* de esta Quinta Sinfonía, como en la radiante escritura, de profunda imaginación, del *Rondo-finale*. Volvamos pues, a la Viena de Mahler.

Quinta Sinfonía, parte II. Tercer movimiento, *Scherzo*

*"Sólo el elemento mozartiano
nos permitirá sobrevivir en tiempos difíciles"*

(Boris Pasternak, al saber que había sido de nuevo inscrito en la lista negra para ser deportado al gulag por Stalin)

Estructura general

En el verano de 1901, cuando Mahler estaba fascinado por el descubrimiento de la publicación de la obra completa de Bach por la *Bachgesellschaft*, en la que aparecían nombres en el consejo editorial tan importantes como el del gran Busoni, y que fue uno de los primeros intentos serios (tras el que había llevado a cabo Mendelssohn setenta años antes en Leipzig) de recuperar la figura del viejo Bach, en conversaciones con Natalie Bauer-Lechner, explicaba el propio Mahler la dificultad que le estaba suponiendo la composición del *Scherzo* de la Quinta Sinfonía:

"El movimiento es enormemente difícil de trabajar por su estructura y por la increíble destreza artística que demanda, por las complejas relaciones internas en todos sus detalles. Este aparente caos debe, como en una catedral gótica, resolverse en el majestuoso orden de la armonía".

Esta enorme dificultad ante la construcción del nuevo *Scherzo*, que proporcionalmente es el mayor de todos cuantos compuso, se entiende ante el inusitado interés de Mahler por la obra contrapuntística de Johann Sebastian Bach, más concretamente por *El arte de la fuga*. Esta idea de eterno devenir motivico es fácil de rastrear en las conversaciones que pocos días después mantuvo de nuevo con Natalie Bauer-Lechner. Refiriéndose de nuevo a las dificultades que estaba encontrando en el discurso armónico del *Scherzo*, nos dice lo siguiente:

"No debe haber sólo repetición, sino también la idea de evolución"

Esto explicaría lo peculiar de la división estructural arquitectónica de este movimiento, por cuyas dimensiones yuxtapuestas no es manejable del todo desde un punto de vista clásico. Esta nueva estructura, que demanda el despliegue de una *increíble energía dionisiaca*, según palabras de Mahler, se ve revestida por una virtuosidad instrumental increíblemente rica, convirtiéndolo en una de las más brillantes secciones instrumentales de música pura sinfónica que se hayan escrito.

Según palabras de Mahler, que encontramos recogidas en los recuerdos de Bruno Walter acerca del maestro, el espíritu de este *Scherzo* se inspira, en parte, en un poema del joven Goethe, *An Schwager Kronos*, en el que la energía desplegada en su escritura imprime ese carácter (hacia adelante) de urgente optimismo y de brillantez absoluta. Este poema es característico del período romántico alemán *Sturm und Drang*, en donde se recrea una atmósfera de equilibrio formal sensible unido a una trascendente paz. ¿Cómo no acordarse de los versos de Heine *"Sobre las cumbres hay paz"*, mil veces puesto en música por autores como Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Loewe, etc, en los que se personaliza el espíritu romántico a través del vagar continuo del caminante (*der Wanderer*) y que en su errar

descubre el resplandor mayestático de la naturaleza y tras ella la alegría de vivir, en evidente sentimiento estético de gratitud?... este sentimiento romántico, tan decadentemente germánico, es el que ha observado Bruno Walter en numerosas ocasiones al tratar de describir y de explicar el devenir artístico y estético de Gustav Mahler.

En una carta a Alma, pocos días después del estreno en Colonia en octubre de 1904, Mahler observa:

“El Scherzo es un movimiento intratable. Llevo con él una larga historia de sufrimiento. Durante cincuenta años los directores lo tomarán demasiado rápido y lo harán sin sentido. El público, oh cielos, ¿cómo deberá reaccionar ante este caos que eternamente da luz a un nuevo mundo para a continuación de nuevo perecer en el momento siguiente, ante estos sonidos primigenios, ante este flotar continuo, ante ese vagar a través de un océano hacia las estrellas que brillan danzando en el horizonte, y nos susurran en destellos de inestables movimientos discontinuos flotando entre el hálito de las olas?”

Esta tendencia a la *trascendentalidad*, típicamente de un germanismo tardío, tendrá cabida en el lenguaje de Mahler y en su mundo estético y creativo, dando lugar a fragmentos de carácter irónico y a destellos grotescos que harán el contrapunto necesario ante el *pathos* que recrea.

Abordemos a continuación la estructura fundamental de este *Scherzo*. Si bien en el segundo movimiento Mahler necesita manifestar las ideas de su discurso musical a través de una Forma Sonata, esta vez, en la escritura virtuosística de este *Scherzo*, va a usar los principios de tensión-distensión, de polaridad, asociados directamente a los principios constructivos de la Forma Sonata primitiva (caso Scarlatti) que a su vez están asociados directamente a la estructura bitemática de la escritura del Lied y por supuesto del *Scherzo*, heredero en este caso del *Ländler*. Unos pocos días antes de las conversaciones que tuvo con su vieja y querida amiga Natalie Bauer-Lechner acerca del *Scherzo*, que ya hemos citado, en aquel maravilloso primer verano del nuevo siglo, le explicó la técnica y el genio polifónico en la escritura del tercer motete (*Singet dem Herrn*) desplegada por Bach, y dijo lo gratificante que le resultaba el severo discurso natural del estilo bachiano. Este comentario nos permite relacionar en cierta forma ambas obras, este radiante *Scherzo* y el austero motete luterano de Turingia.

Muy controvertidas fueron durante los primeros años de Mahler como director de la Filarmónica de Viena las transcripciones, revisiones y reinstrumentaciones que hizo de muchas obras del repertorio clásico, como el Cuarteto op. 132 de Beethoven o las Suites Orquestales y algunos corales de Bach, o este tercer motete, *Singet dem Herrn*.

Mahler realizó cambios en la instrumentación de las Sinfonías de Schumann (la Primera y la Cuarta en particular), en la Quinta de Beethoven, doblando los instrumentos de viento, en la Novena (que su admiradísimo Wagner había retocado ya), etc. Con respecto a esta última, las críticas fueron tantas que antes del concierto, muy a su pesar, tuvo que dar explicaciones en un texto distribuido el 22 de febrero de 1900, antes del concierto. Cuando cambiaba algo las obras clásicas, era porque quería ensalzar su espíritu más que perpetuar la letra muerta. De ahí sus retoques, tan ferozmente criticados, de la Novena de Beethoven y de otras obras, en los que empleó su enorme conocimiento de todos los recursos que ofrece la orquesta moderna al servicio de las intenciones de Beethoven, considerando que así las clarificaba y realizaba.

Sabemos, por tanto, que en aquellos momentos, Mahler estaba estudiando profundamente los motetes de Bach, y la documentación disponible evidencia que se ocupó más

específicamente del tercero, aunque podría decirse que no existe ninguna transliteración ni cita exacta entre ambas obras, pero sí es cierto que sirvió como inspiración constructiva y técnica en el uso del contrapunto del que Mahler hace alarde a partir de esta Quinta Sinfonía. Muy evidente resulta en la manera de tratar el tercer movimiento y el quinto, en los que se hace patente la nueva experimentación en que Mahler se había iniciado.

Veamos un poco por encima la estructura formal de este *Scherzo*. El movimiento *Scherzo*, al uso de los cánones clásicos, presenta una forma ternaria, A-B-A, mostrando un evidente carácter contrastante entre su sección A (principal) y su sección B (trío). Habitualmente, los estándares clásicos nos suelen presentar el trío como una sección de escritura fácil y luminosa, ligera, de respiración única, e incluso íntima. Sin embargo, Mahler nos presenta una estructura de trío aumentada, en la que intercala la sección central en diferentes "tríos" (o presentación episódica a modo de trío) usando la naturaleza contrastante de las secciones a modo de variación emocional como verdadero germen constitutivo constructivo de este movimiento. Este uso casi científico de construcción estructural convierte este movimiento en uno de los mejores y más preclaros ejemplos de maestría en el tratamiento orquestal contrapuntístico.

El inicio de este *Scherzo*, de brillante escritura en Re M, asociado al color amarillo brillante, se nos presenta en figuración ascendente a modo de feliz célula motívica, con apoyatura en parte fuerte, que nos hace pensar en el discurso expresivo de un *Ländler* cuasi tirolés que disuelve la atmósfera angustiosa del precedente movimiento con un exquisito (cuasi tosco) buen humor

Frag. 52: tercer movimiento, c. 1-14

3. Scherzo.

The musical score for the beginning of the 3rd Scherzo, measures 1-14, is presented in three systems. The first system shows the piano introduction with a horn (Hr.) and strings. The tempo is marked 'Kräftig, nicht zu schnell.' and 'a tempo'. Dynamics include 'stark', 'poco rit.', 'ff', 'p', and 'sf'. The woodwinds (Fl. Hob.) enter in measure 10. The score is written for piano, with parts for strings, woodwinds, and brass.

¿Acaso no son audibles los ecos tirolenses de franqueza rusticidad y de alegría por la vida y la naturaleza que nos rodea? (¿cómo no ver a Heidi saltando junto a Niebla entre flores *edelweiss* en las verdiblancas montañas alpinas?)

Frag. 53: tercer movimiento, c. 15-25

Este pasaje de estilizada felicidad rústica en salón vienés, será irónicamente seguido, a modo de parodia mundana (cual *carnaval vienés*, inundado de payasetes) que con los vientos introducen una nueva célula motívica (ta ta ta , ta) que va distorsionando poco a poco el eterno discurso de este *Vals-Scherzo* desvirtuándolo momentáneamente para volver de nuevo (compás 61-62) al amable y risueño discurso inicial, cuasi tirolés, con el que se iniciaba el *Scherzo*. Escuchemos a continuación este episodio de fina ironía

Frag.54: tercer movimiento, c. 40-48

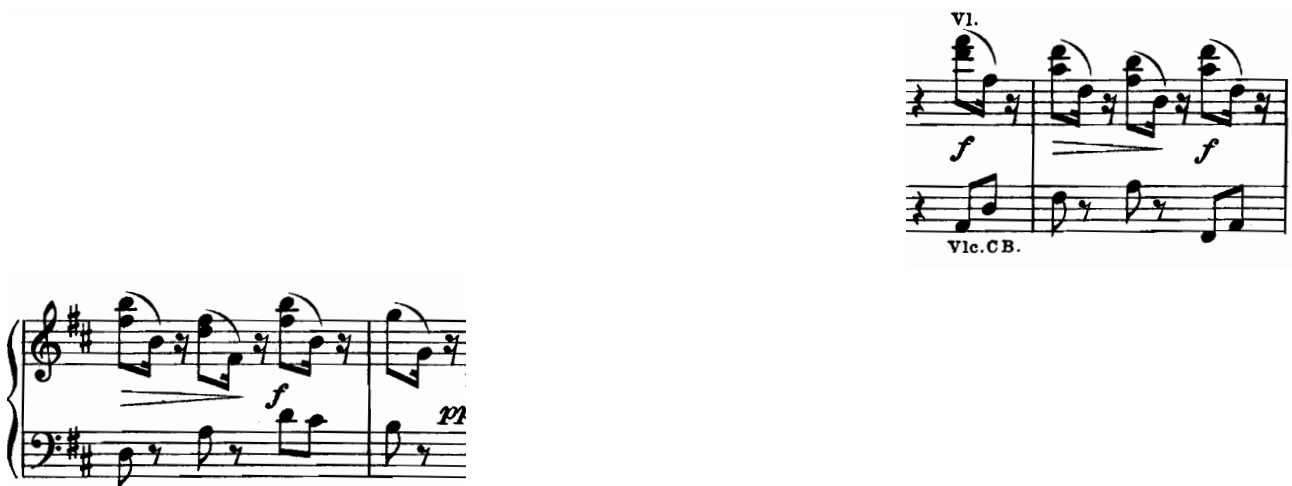
¿Cómo no escuchar los célebres autómatas de madera bávaros de Nuremberg, cual ingenuo Pinocho latente en manifestación rústica danzable como hipnóticos carillones de Clics de Famobil hipnotizando a los niños?

Frag. 55: tercer movimiento, c. 59-64



El eterno espíritu conquistador del *Casanova felliniano* con autómatas locos se nos manifiesta.

Frag. 56: tercer movimiento, c. 71-75



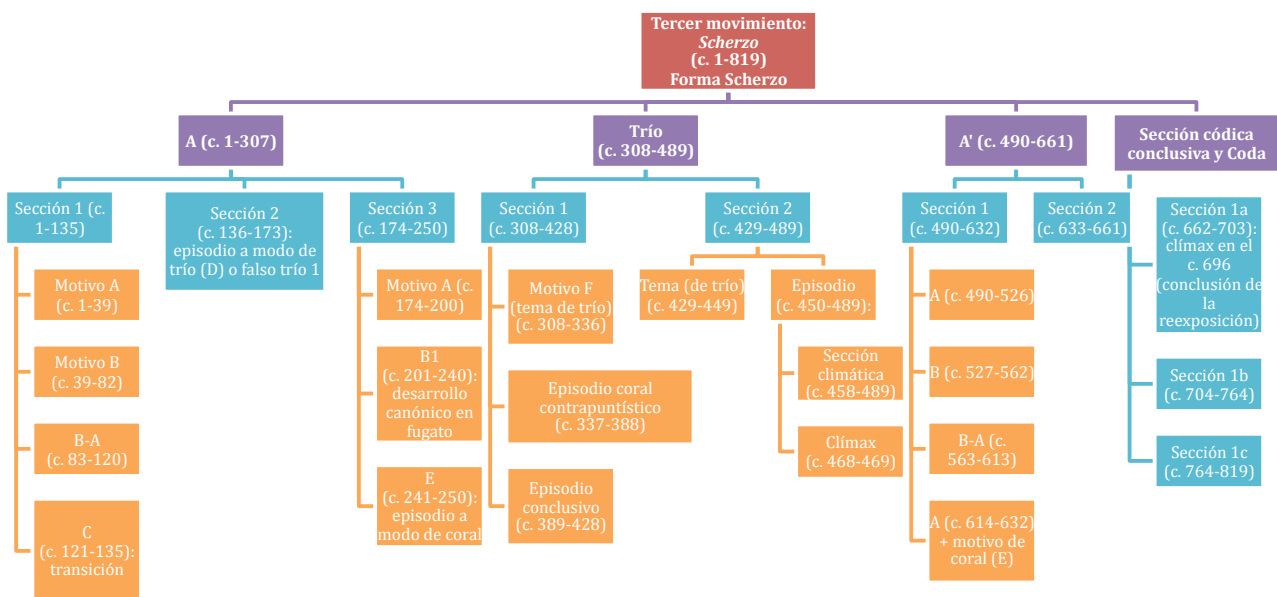
Este procedimiento de componer, por bloques yuxtapuestos, de Mahler, le hace incluir episodios que sin tener una estratégica función estructural, nos llevaría a considerar el pasaje que se inicia en el compás 136 en apacible Si b M (*Etwas ruhiger*), como algunos analistas consideran, un primer trío en episodio extendido a modo de *Rondo*.

Frag. 57: tercer movimiento, c. 136-144



¿No podría parecernos esto acaso, por su brevedad y su pronta aparición estructural, un falso trío?...

Toda esta primera parte, que llega hasta el compás 307, constituiría la parte A del *Scherzo*, subdividida a su vez en secciones episódicas que incluyen diferentes episodios a modo de trío con función estructural de enlace entre las secciones que la conforman. Indicamos brevemente la estructura de este *Scherzo*.



(véase Anexo IX)

Tras esta sección, se inicia el trío en el compás 308, que llegará hasta la reaparición de A en el compás 490. Presentado en forma de variante continua en bloques *de geranios*, va yuxtaponiendo diferentes episodios de caracteres contrastantes de manera encadenada.

El motivo en *pizzicato*, casi en estilo de cuarteto de cuerda vienés que presenta la cuerda, inicia esta sección de trío (que nosotros consideramos que empieza aquí, siguiendo una división estructural más clásica, a diferencia de una idea más de rondo alternado con tríos que puede encontrarse en otros autores como el veterano e incombustible *pígmali*ón de la música mahleriana en España, José Luis Pérez de Arteaga o el ya citado musicólogo Henry-Louis de La Grange, entre otros)

Frag. 58: tercer movimiento, c. 308-328

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'Molto moderato. von hier ab a tempo' and the instruction 'Str. pizz.' for the string section. The second system includes markings for 'Fag.' (bassoon), 'poco rit.' (ritardando), 'mp' (mezzo piano), and 'a tempo'. A dynamic marking 'p etwas stärker als vorher' (piano, somewhat stronger than before) is also present. The third system concludes with a 'dim.' (diminuendo) marking. The notation includes various rhythmic values and articulation marks throughout the piano and bassoon parts.

"Tras la interpretación de la Quinta, Mahler y yo nos sentamos en un balcón de la «Hofoper» para disfrutar de la velada. Ese balcón estaba situado fuera del alcance de la vista de los demás, y allí éramos absolutamente invisibles. Nos sentamos cariñosamente uno junto al otro cuando de repente escuchamos los furibundos gritos de Strauss: - ¡Esa panda de equilibristas y maleantes! ¡Esa vaca tendría que cantar en Venecia, en Viena o en Milán, pero no en un concierto serio! ¡Repetir el final, repetir el final! -gritaba una y otra vez. ¡Fatigar a mis oboes, ninguno puede seguir! ¡Pero claro, un mandamás como ese barbas de Brahms! ¡Si yo tuviera la increíble desfachatez de poner al final un acorde así en Do M tendría el mismo éxito!"

(Alma Mahler: Recuerdos de Gustav Mahler.
Estrasburgo, 21 de mayo de 1905)

Con el mismo motivo del trío, que nos sirvió ayer como ejemplo demostrativo en la introducción para ilustrar la riqueza potencial de Mahler como orquestador, y que a esta altura de este movimiento, *Scherzo*, que estamos tratando, ha sido ya esbozado fragmentariamente en episodios previos pertenecientes a la sección A, se nos presenta el siguiente episodio en el que a modo de aparición con *tratamiento contrapuntístico canónico* en fugato que imita, como ya previamente dijimos, “una atmósfera de religiosidad nórdica protestante, muy al estilo de un Mendelssohn en Leipzig descubriendo a Bach”, serviría “como referencia espiritual y estética referencial al autor de oratorios como *Elias* o *Paulus*”. Escucharemos a continuación este fragmento, de escritura interior de tan ferviente moral, que nos hace pensar en Mahler como *apóstol redentor del mundo*. Como diría Schönberg poco después de la muerte del Maestro, “*Mahler es un verdadero mártir*”. Exquisitos resultan los espacios sobrios y austeros de la severa Alemania espiritual del Mar del Norte que aquí se sugieren.

Frag. 59: tercer movimiento, c. 360-379

The musical score for Mahler's Scherzo, third movement, measures 360-379, is presented in three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Horn (Hob.), and Violin (Vl.). The second system includes Piccolo (Pk.), Trumpet (Trp.), Tuba and Cymbal (Tuba Cfg.), and Violin (Vl.). The third system includes Horn (Hob.) and Violin (Vl.). The score is marked with 'p espr.' (piano, spiritoso) and 'm.s.' (maestros). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and a fugato-like texture.

Como hemos apuntado, una característica del Mahler como maestro del contrapunto que se evidencia en esta Sinfonía es el inusitado interés por las secciones de escritura contrapuntística (cual tardío Beethoven) que nos permiten disfrutar de episodios afirmativos y robustos en escritura fugato que, en el pasaje que a continuación escucharemos en *ff* (de distribución interválica alternante que recuerda al pedalier del órgano), desembocará en la severidad de un coral (compás 241) que algunos autores consideran como el inicio del verdadero trío de este movimiento.

Frag. 60: tercer movimiento, c. 201-224

The musical score for Mahler's Third Symphony, measures 201-224, is presented in a multi-staff format. The top staff features a violin part with a *fff* dynamic and a *wild!* marking, with a *(nur Str.)* instruction below it. The middle staves show a piano part with various dynamics including *mf*, *fff*, and *dim.*, and a *Br.* marking. The bottom staves show woodwind parts, including a trumpet (*Trp.*) and an E-flat horn (*E.H. Trp.*). The score is marked with *Vlc.* and *2.Vl.* for the violin section.

La obsesión por el contrapunto le llevará, al Mahler director, a la insatisfacción permanente en la interpretación de esta obra como bien recordara Bruno Walter en sus memorias. Esta prometeica necesidad de mejora constante del texto musical será una constante en la relación, como bien indicábamos anteriormente, de Mahler con su Quinta Sinfonía, llevándole a numerosas y continuas revisiones de la partitura.

El coral (*langsamer*) que sucede este episodio recuerda un diálogo en escritura a modo de dúo (en sobrio pasaje modulante en Do m) que muta tangencialmente el carácter precedente, usando el mismo motivo, pero ahora dialogando el cello y las trompetas en discurso a dúo que suena casi a coral luterano

Frag. 61: tercer movimiento, c. 241-250

“En aquellos días, en aquel mundo extraño, escuché por primera vez el «Liebestod». Esa música divina se me reveló de tal manera que me empecé a sentir mal. Como aún recuerdo bien, no me atreví a sentarme en la sala, ni siquiera a estar de pie tras los sillones vacíos, sin embargo podía verlo perfectamente de frente; tenía una expresión hermosa, divina, mágica, inhumana. Por aquel entonces su aspecto, su rostro, su frente, resultaban tan incomparablemente hermosos que solíamos permanecer temblando en silencio en la sala. Nuestra misión era apartarnos del mundo, apartarnos de todo lo negativo del camino, y vivir tan sólo en ese momento para lo que, absortos, escuchábamos”.

(Infancia del Doktor Faustus, Recuerdos del joven Adrian Leverkühn recogidos por Friedrich Zeitblom tras asistir a las conferencias de Wendell Kretzschmar en la Leipzig lutheranische Universität)

(véase Anexo X)

La brillantez instrumental de este movimiento tendrá su apogeo en una sección climática, de escritura progresiva, que precederá a la Coda con la que se cierra este *Scherzo*. El vals vienés alcanzará así su clímax y su máximo esplendor, interrumpido por los últimos episodios de abrupta escritura beethoveniana, volviendo al motivo inicial del *Scherzo* (compás 703)

Frag. 62: tercer movimiento, c. 683-702

Trp. *mf* Bl. u. Str. *ff*
p

ff *mp molto rit.* *f*

para hacer súbitamente, tras un momento de suspenso, un *ff* beethoveniano

Frag. 63: tercer movimiento, c. 704-709

Langsam. *Tempo I (subito)*
lange Fermate *ff* *Hr.* *p*

nich *

que preludia la coda final.

Similar a este clímax, se nos presenta anteriormente, al final de la exposición de A precediendo al trío, un pasaje de escritura inestable, en pedal de Re, en donde las trompas sostienen el motivo, deslizándonos hacia un pasaje de transición a modo de intermezzo de inquietante, latente y extraña belleza.

Frag. 64: tercer movimiento, c. 269-307

Trp.

ff

3.

Etwas zurückhaltend.

ppp subito

ff Str. Hr. m.s.

3.

Tempo (*poco sostenuto*)

Vle. H.H. verklingend *ppp* Hr. *f* (lang)

quasi a tempo I.

zurückhaltend

Vle. Klar. *p* Fag. *dim.* verklingend *ppp*

a tempo I.

p Hr. *rit.* Klar. *p* Fag.

a tempo

lang

rit. *pp* *ppp* morendo

Br. Vle. *p*

A la altura del compás 286, el descontextualizado movimiento cromático de unos payasos ebrios nos hace recordar por unos instantes (en esos momentos etílicos) las costas lejanas del sur, cual *idea del norte* gouldiana: la *oración del torero* se nos manifiesta. Ideal pasaje de transición ante el resplandeciente e íntimo trío.

Frag. 65: tercer movimiento, c. 308-309



Al escuchar este *Scherzo*, nos resulta inevitable no visualizar en esta escena a un hombre solo que, sin participar activamente en la acción que ante sus ojos se presenta, no puede sin embargo desembarazarse de ella. Así pues, Mahler asiste como espectador, como si de un mismísimo Eugen Onegin ante la célebre Polonesa del tercer acto se tratara, al movimiento confuso, tumultuoso y mundanal de Viena, buscando e intentando encontrar su sitio sin conseguirlo del todo ante la vorágine de la sociedad que le rechaza

Frag. 66: tercer movimiento, c. 460-70

que encontrará por fin su salida (sólo a través de su unión con otra persona -cuarto y quinto movimientos, Alma-, con la que se hará partícipe de la felicidad absoluta), y alivio a su angustia vital, con la exposición armónicamente afirmativa en Re M, brillante y esplendorosa del *Scherzo* inicial.

Este fragmento en *ff*, que es la sección climática del trío, está escrito de una manera circular, precipitando acontecimientos y células motivicas superpuestas, produciendo una angustiosa e inequívoca sensación de desasosiego hacia un vértigo de naturaleza circular, que busca imperiosamente la salida (¿reminiscencia freudiana?) escuchando disonancias de sorprendente factura y modernidad que hacen al espectador de la acción (Mahler)

La conclusiva sección final con la que termina este soberbio movimiento, escrita en la tonalidad inicial de Re M y de factura compositiva en *stretto*, aglutina diferentes motivos ya aparecidos durante el *Scherzo*, en brillante escritura conclusiva, que nos hace recordar el optimismo, casi *bruckneriano*, del coral del primer movimiento, que a diferencia de lo que ocurría entonces, cerrará en final brillante y optimista toda esta parte de la Sinfonía.

Pietà. Sehr wild.
Trp.

Drängend

El continuo 3/4 straussiano del vals vienés jamás habrá de pararse, el burbujeante y embriagador carácter del espíritu vienés sigue su curso en la vorágine de la modernidad. Viena, ajena al devenir terrible y catastrófico que le aguarda, vive sus postreros días de vino, mujeres y música.

Frag. 68: tercer movimiento, c. 803-819

Sehr drängend bis zum Schluß.

Trp.

ff Hr. Str. Fag.

Hr.

ff

8

Viena es eterna, Viena debe sobrevivir, Viena jamás habrá de perecer, a Viena, adalid de la modernidad, le corresponde por derecho ser el centro del mundo.

* *
*

Intermezzo

Lied de Alma

Ich wandle unter Blumen

A la muerte de Mahler, unos años después, en 1911, Alma quedaría completamente desolada. El mundo cerrado de la etapa que acababa de concluir paradójicamente abría una nueva época creativa en las aspiraciones artísticas de Alma.

Si bien es cierto que Alma ya se quejaría al propio Mahler de estar “infrautilizada”, “infravalorada”, de “no poder hacer música”, de haber, en cierta manera, “malogrado su talento como músico, incluso como compositora”, llegando a castrar su impulso artístico al reprochársele agria y continuamente no ser lo suficientemente sufrida, no tener la suficiente falta de ego como para abandonar sus aspiraciones como compositora, en definitiva, como creadora, en el interior de Alma estuvo siempre latente un irrefrenable impulso estético, de inquietud artística, que le llevó a no abandonar del todo sus aspiraciones como artista.

La producción compositiva de Alma se vio reforzada durante los últimos meses de la vida de Gustav, cuando éste, como remordimiento por haber llegado a considerar él mismo que no le había prestado la atención debida (especialmente a partir del episodio amoroso con Gropius en 1910), no sólo rectificó su actitud inicial de prohibir componer a Alma, sino también la alentó para que retomase sus estudios musicales.

“Toblach, agosto de 1910

¡Aliento de mi vida!

Mil veces he besado las zapatillitas y he permanecido en pie, anhelante, ante tu puerta. Te has apiadado de mí, tú, alma cándida, pero los demonios han vuelto a castigarme porque he vuelto a pensar en mí y no en ti, querida. No puedo apartarme de tu puerta, y me quedaría delante de ella hasta haber sentido los dulces sonidos de tu vida, de tu música y de tu aliento... ¡Pero debo hacerlo! Mi princesa de nuevo me ha desterrado.

Dios te bendiga, amada mía. Haces muy bien al pedirme volver a desear practicar piano. Cuando vuelva hablaremos de las lecciones. Lo que tú me has dado... todos los latidos de mi corazón son para ti.

Siempre tuyo,

Gustav”

(Carta de Gustav a Alma desde Toblach, agosto de 1910)

Así pues, la producción compositiva de Alma, llegaría fácilmente a superar la docena de *Lieder*.

Este fin de época con Mahler, coincidiría con un rejuvenecimiento interno emocional que experimentaría Alma y que se plasmaría en sus episodios amorosos con Gropius y Kokoschka, lo que le hizo concebir esperanzas de retomar su carrera artística.

El *Lied* que escucharemos a continuación a modo de intermezzo, titulado *Ich wandle unter Blumen*, con textos de Heine, publicado en 1910, es un magnífico ejemplo de estas aspiraciones artísticas de la entonces esposa de Gustav Mahler. Escuchemos a continuación este *Lied*.

Vagaba entre flores

Vagaba entre las flores y los mismos campos.
Vagaba entre sueños deteniéndome a cada paso.
¡Oh, qué placer me causabais, queridas!
Caigo rendida embriagada de amor a vuestros pies
Y en todo el jardín me acogéis en vuestros brazos

Ich wandle unter Blumen

Ich wandle unter Blumen und blüheselber mit,
Ich wandle wie im Traume und schwanke bei jedem Schritt.
O halt mich fest, Geliebte!
Vor Liebestrunkenheit fall' ich dir sonst zu Füßen
Und der Garten ist voller Leut!

5. ICH WANDLE UNTER BLUMEN
(Heine)

Träumend

Ich wand - le un - ter Blu - men und blü - he sel - ber mit, ich

Langsam

wand - le wie im Trau - me und schwan - ke bei je - dem Schritt.

Plötzlich sehr schnell

O halt mich fest, Ge - lieb - te! Vor Lie - bes - trun - ken - heit

Prestissimo

fall' ich dir sonst zu

Langsam

Fü - ßen und der Gar - ten ist vol - ler Leut!

Copyright 1910 by Universal-Edition

(véase Anexo XI)

II

El amor

"Alma, ¿quién es tu amor? ¿Lo sabes?
Corazón mío, ¿quién hay en ti? ¿Lo sabes?
Carne de mi vida, estás buscando un camino
para huir de aquí con engaño.
¿Quién te empuja hacia Él?
Mira. ¿Quién te busca?"

(Rumi, *En los brazos del amado -Divan-, 1232*)

Posiblemente nada represente con más intensidad y más apasionamiento la idea de la belleza absoluta que la escritura etérea e íntima del célebre *Adagietto* de esta Sinfonía, una de las páginas más famosas y hermosas de toda la producción mahleriana, y que constituye sin duda el eje vertebral emocional que *sostiene* y argumenta la existencia de la misma.

Es por esto que al tener que enfrentarnos como oyentes a la intangible e inasible belleza de esta sublime página musical, hemos de adoptar un posicionamiento estético determinado que nos permita entender y sentir la afinidad íntima emocional que se exige desde la escritura interior de estas páginas, para acercarnos sin prejuicios previos a las intenciones de Mahler.

Como hemos dicho anteriormente, la parte I de la Sinfonía representaba el *mundo del pasado* (Gustav). La parte II ilustraría el *mundo del presente* (Viena). Esta parte III, de radiante e íntima felicidad, de escritura abierta, de luz lírica que nos guía hacia un futuro esperanzador, representará para Mahler la consecución de la felicidad con el ser amado (Alma) y las dichas potenciales de su futura vida conyugal. La idea de la *belleza absoluta* se nos presenta así de una manera profunda, en agrupación instrumental camerística, a cargo únicamente de la cuerda con *etéreo* acompañamiento de arpa, que genera un pulso interno profundo, de pulsación en *rubato* imitando el latido del corazón. Esta *declaración de amor*, este *Lied ohne Worte* (canción sin palabras), representa la perfección, la idea de la belleza absoluta como algo posible, como algo alcanzable, como algo necesario para la vida, como algo que nos permite realizarnos a través del ser amado en la felicidad más absoluta que podamos alcanzar en esta vida... este goce por la felicidad compartida al fin alcanzada, nos descubrirá la insondable belleza de las cosas, logrando así la más sublime dicha que el ser humano pueda alcanzar.

Desde la primera célula de esta pieza, muchas veces injustamente aislada del contexto de la Sinfonía, se respira Alma. Solamente la *idea de Alma* permitirá a Mahler alcanzar cimas artísticas que hasta el momento (Sinfonías *Wunderhorn*) nunca antes había alcanzado. La irrupción de Alma en el estrecho mundo moral de Gustav, le permitirá trascender su misión de artista inicial basada en el concepto (hebreo) del trabajo como única forma de superación y redención ante la vida, única manera de remediar las desigualdades que ésta ofrece, pudiendo así alcanzar la verdadera trascendencia, su verdadera misión de artista, su beethoveniana misión de artista que quedará para siempre (el resto de la vida de Mahler) ligada a él como su único y verdadero sentido.

La fuerza del genio, como pronto comprendió Mahler siguiendo los pasos de su primer maestro espiritual, Beethoven, reside en la capacidad unilateral de amar. Esta acepción *casi ovídica* que plasma en los caracteres de los creadores el verdadero sentido para su misión en la vida, para comprender el papel que en el Todo jugarán, permitirá, por la moralidad natural de Mahler, y por su amor al trabajo, una fácil consecución de sus metas artísticas.

¿Acaso no es esto sufismo? ¿No se escuchan los cantos de los derviches girando en éxtasis por amor hasta llegar al más indecible paroxismo, la consecución del *Sahma* sagrado de los iluminados de Persia?

"Mi amada, mi locamente amada Almschi:

¡Créeme, estoy enfermo de amor! ¡Desde el sábado ya no vivo! Gracias a Dios... no vivo desde el sábado.

Ahora puedo respirar nuevamente. Fue una alegría inmensa cuando me desperté temprano (cuatro y media) y lo primero que vi fue el maravilloso brillo de tu anillito. Lo besé una y otra vez, fue mi única alegría y consuelo, como lo ha sido siempre, como lo será siempre, no me dará ningún placer si tú no estás.

Recibe todo el amor de mi corazón, querida mía. Tengo la esperanza, en éxtasis, de recibir algunas palabras de mi amado hoy mismo. Tuyo, mil veces

Gustav"

(Carta de Gustav a Alma. Munich, septiembre de 1910)

El *motivo de Alma* (do, re, mi, mii) que, como explicamos brevemente en la primera sesión, se basa en la respiración interna asociada al número tres, que se resuelve en un *sforzando* en el cuarto pulso, tendrá en el inicio motivico de este *Adagietto*, uno de sus más representativos ejemplos.

Esa célula motivica en tres notas ascendentes, tan característica de muchas de las obras de Mahler, será extraída del inicio del segundo Lied del ciclo *Kindertotenlieder*, escrito en 1901 (justo cuando Mahler encuentra a Alma), *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* ("Ahora comprendo por qué"), en Do m a 4/4, en el que amalgama sentimientos de enfermedad y muerte que inundan los exquisitos y maravillosos poemas que Rückert escribiera como consuelo ante la pérdida de sus dos hijos, con los que tanto se identificaría el propio Gustav. Esta luz sobre las estrellas del firmamento, este *Liebestod* infantil a modo de Tristán se cita a lo largo de toda la pieza, donde hace, en el compás 4, una cita literal del acorde wagneriano de Tristán, subyaciendo un inequívoco clima de inquietud en suspensión y en espera ante lo inevitable.

Frag. 69: *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* (nº 2 de los *Kindertotenlieder*)

Tranquillo, ma non strascinando.
Ruhig, nicht schleppend

non riten.
nicht zurückhaltend

(c. 1-2, Tema Alma, c. 3-4 Tema Tristán)

(vease Anexos XII a XVII)

En este Lied, la noche se ha unido a la muerte anticipándonos otro mundo, afín al mundo estético de la noche transfigurada de Schönberg. Este poema encuentra, musicado por Mahler, una afinidad especial entre “enfermedad y muerte”, entre la luz crepuscular que nos remonta a las páginas del Tristán, especialmente del *Liebestod* de Isolda. *Él es ella, ella es él*. Mahler, *Tristán, Isolda*, Alma, produce la acción para que Tristán (Mahler) produzca una de las más conmovedoras piezas de declaración de amor jamás escritas.

La apasionada frescura de la primera célula motívica con que se inicia este lied se contrarresta y se complementa con el motivo wagneriano citado del Tristán (Mahler) llegando a la impresión del tan último Mahler “vivo por ti, muero por ti”.

Ahora comprendo por qué

*Ahora comprendo por qué
me lanzasteis tan oscuras llamas
en algunos momentos.
¡Ay, ojos!
Como si quisierais concentrar
todo vuestro poder
en una mirada.
Pero yo no lo sospechaba siquiera,
porque una niebla me envolvía,
tejida por un destino oscuro
que el relámpago enviaba
a aquel lugar,
de donde provienen
todas las luces.
Vosotras querríais decirme
con vuestro brillo:
“Nos gustaría permanecer a tu lado,
pero esto nos lo ha negado el destino”.
¡Míranos, porque pronto estaremos lejos!
Lo que en estos días son sólo
ojos para ti,
serán estrellas en las noches futuras.*

Nun seh' ich wohl

*Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,
O Augen! Gleichsam um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.
Doch ahnt ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Geschehe,
Dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.
Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne.
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.
Sieh uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen
In küft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.*

Friedrich Rückert

¿No recuerda la escritura de este Lied la atmósfera espiritual estética que conformará, esta vez en esperanzado Fa M, el material musical del *Adagietto*? ¿Una especie de pedida de mano anticipada a la hermosísima declaración de amor que constituirá posteriormente el *Adagietto*?

A menudo se ha asociado este *Adagietto* con una idea equívoca de decadencia, de muerte y de desagarrador lamento. Nada más lejos de las intenciones de Mahler. Escrito como *carta de amor sin palabras*, no debería por su belleza ser descontextualizado ni del momento en que aparece en la Sinfonía ni del lugar estratégico que ocupa en la misma. Parece ser que Mahler (según Mengelberg) no superaba los nueve minutos de duración en la interpretación de este movimiento. ¿Cómo explicar la continua tendencia, especialmente a partir de los años 60 (verdadera época de recuperación de Mahler) a alargar poco a poco el tempo, hasta llegar incluso a duplicarlo (ca. quince minutos), yendo en contra de las intenciones iniciales del propio compositor? ¿Cómo justificar así el prostituido uso que se hace de este *Adagietto*, descontextualizándolo, alargándolo a capricho, usándolo de manera

equivoca según los intereses del director de turno para justificar posicionamientos estéticos y artísticos cuando menos discutibles?

Sabemos, por Bruno Walter y por Willem Mengelberg, que esto no era así. Sin embargo, su inclusión como tema recurrente en la película *Muerte en Venecia*, de Luchino Visconti (1971), ha hecho que la música de este movimiento se asocie intrínsecamente con la idea de decadencia, de abandono y de languidez, cuando no de pervertida y enmascarada estética asociación al mundo emocional de la belleza perdida, de la desolación absoluta, de la corrupción completa estética de la que no hay salida, de la podredumbre emocional que justifica las existencias grises de los incompletos.

“Las maneras en que se deslizaron al salir de la góndola, para ir a la Plaza de San Marcos, eran exquisitas. El chasquido de los remos, y el sordo ruido del agua que azotaba ligeramente la embarcación mientras se recibía la agradable brisa del fin del verano, hizo que bruscamente se percibiera el insano y nauseabundo olor de lo que estaba pasando en la ciudad. ¡Qué desagradable sería la posibilidad de verse afectados por las toscas maneras de esas gentes! Aquella mañana, un sentimiento vago de hastío y de cansancio, nos había llevado, como de costumbre, a la playa. Aquello, que más que doloroso nos resultaba insoportable, era sin duda el pensamiento de que jamás volveríamos a Venecia, de que en verdad nos despedíamos de ella para siempre. Como de costumbre, todo estaba perfectamente ordenado y distribuido en la playa, como solía ser entonces. Escuchábamos de fondo el conmovedor canto de la niñera, que nos susurraba, como solía hacer en aquellos días, una canción ucraniana acerca de los niños muertos. Un calor bochornoso nos invadía completamente. Fue entonces cuando me percaté de la presencia a lo lejos de aquel señor de mediana edad vestido a la austríaca, en tonos oscuros, con sombrero, que no paraba de observarnos. Permanecía sentado de forma patética con un periódico alemán entre sus manos. Maquillado como una mujer... no podía disimular el chorreo del sudor de su frente mientras poco a poco se desfiguraba el contorno de su rostro. Mientras, seguía resonando impasible, inalcanzable y lánguida la canción. Aquella canción, mucho tiempo después, habría de saber que era de Musorgsky, y para siempre permanecerá asociada en mi recuerdo a aquellos días que pasamos en Venecia”.

(Extracto del *Diario de Tadzio*, 1910) (véase Anexos XVIII y XIX)

Según el gran musicólogo Henry-Louis de La Grange Mahler no anticipaba, en verdad, el tempo de este *Adagietto*. El excesivo sentimentalismo en el cual la mayoría de los directores actuales en su indulgencia y su falta de criterio al alargar en su interpretación esta pieza ha sido una constante desde la asociación viscontiniana de decadencia que se apropió de forma indebida del carácter de este *Adagietto*. El exagerado tempo con el que algunos llegan a alargar esta pieza distorsiona completamente su sentido y mensaje estético, su contemplativo y tierno carácter, y lo convierte en una pieza con carácter de elegía espúrea.

El mismo La Grange nos da a entender las intenciones del propio Mahler, citando sus palabras:

“Mi Sinfonía, la Quinta, se interpreta en tres cuartos de hora”.

Es por eso que el uso aislado que se ha hecho de esta pieza como música mortuoria para funerales, para situaciones solemnes, que difieren tanto de la génesis de la misma, es injustificado. Recordemos que ha servido, especialmente en la segunda década del siglo XX, como música fúnebre en las exequias de Robert Kennedy, interpretada por Bernstein, en las propias exequias de Leonard Bernstein, etc.

Volvamos pues al inicio de la génesis de la composición de esta increíble pieza. Parece ser (todos los documentos contemporáneos de Mahler lo confirman) que este movimiento fue escrito como testamento de amor a Alma, como declaración íntima de los súbitos sentimientos que en 1901 Mahler sintiera por la joven. Mahler le entregaría el manuscrito de la pieza a modo de carta íntima, a modo de carta de amor. Ella no sólo así lo entendería, sino también correspondería a las manifestaciones apasionadas del por entonces célebre director de orquesta. Este manuscrito fue enviado en una misiva sin palabras, como solía hacer Mahler a veces a la que había de ser su mujer. Alma nos recuerda cómo a Gustav le encantaba este tipo de juegos intelectuales, y nos narra cómo cuando se encontraba copiando el manuscrito de la Quinta Sinfonía en Maiernigg, Mahler le escribió en la casita un Lied dedicado a ella, el encantador *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (“Me he abandonado para el mundo”), perteneciente a la colección *Rückertlieder*. Se encontraba Alma en aquellos días tocando al piano fragmentos de *La Walquiria*, obra que adoraba especialmente. Siendo conocedor Mahler de este hecho, introdujo el manuscrito entre la portada y la primera hoja, para que así, como sorpresa, pudiera descubrirlo su joven esposa. Ocurrió, según palabras de Alma, que durante días no se decidió a abrir la partitura. Finalmente, Gustav no pudo más y un buen día dijo: “me parece que hoy voy a hojear *La Walquiria*”, descubriéndose así el regalo que tenía preparado para su esposa. Este Lied, (que junto a la Octava Sinfonía y el Lied *Liebst du um Schönheit*, perteneciente a los *Rückertlieder*, serían las únicas obras dedicadas por Gustav a Alma) serviría como material musical y estético referencial para crear la atmósfera de etérea y sublime belleza del *Adagietto*.

(véase Anexo XX)

Así lo recordaría el director holandés Willem Mengelberg, quien comentaría después con detalle esta historia, que le había sido transmitida tanto por Gustav como por la propia Alma por separado. Es por esto que una visión biográfica de la génesis de la partitura explicaría el verdadero carácter que deberá adquirir esta música. Con el inicio del movimiento (el tema Alma)

Frag. 70: cuarto movimiento, c. 2-3



nos transporta a un mundo emocional sin precedentes en el corpus sinfónico mahleriano anterior.

(véase Anexos XXI a XXIII)

La célula motívica y la atmósfera emocional de este *tema Alma* está tomada de los *Rückertlieder*, concretamente del titulado *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (“Me he alejado del mundo”), de donde toma la atmósfera discreta e íntimamente emocional de su aparentemente vacilante escritura inicial.

Sin embargo, esta cita de tres notas ascendentes, esa respiración del pulso cardíaco interno mahleriano, que como hemos comentado, podemos encontrarla también en el inicio del Lied nº 2 de los *Kindertotenlieder*, *Nun seh' ich wohl*, escrito también en 1901, hace que unifique estilísticamente el lenguaje mahleriano de aquel período hasta hacernos considerar que la Quinta, Sexta y Séptima sinfonías conforman una especie de grupo que podría denominarse *Rückertsymphonien*.

Como ya hemos dicho, la atmósfera emocional del *Adagietto* está tomada de uno de los *Rückertlieder* (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*). Este Lied en Fa M es posiblemente uno de los más populares y conocidos de Mahler. Posiblemente, su inicio motivico enunciatorio será uno de los más recurrentes, y se repetirá a lo largo de su obra sinfónica y vocal. Contemporáneo del *Adagietto* de la Quinta Sinfonía, constituye su base musical.

Me he alejado del mundo

*Me he alejado del mundo
en el que perdiera tanto tiempo.
¡Hace mucho que nada
se ha sabido de mí!
¡Puede muy bien creerse que estoy muerto!
No hay, de hecho,
nada que me importe
si se me considera muerto.
Ni siquiera puedo negarlo.
Realmente he muerto
para el mundo.
He muerto para el estruendo del mundo
y descanso en una región silenciosa.
Vivo solo en mi cielo,
en mi amor, en mi canción.*

Ich bin der Welt abhanden gekommen

*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!
In meinem Lieben in meinem Lied.*

Friedrich Rückert

Души моей
ничто не чарует

Ich bin der Welt
abhanden gekommen

45

Слова Ф. РЮККЕРТА
Worte von F. RÜCKERT

Перевод Н. Рождественской

Molto lento e ritenuto

pp

con Ped.

senza Pedale

con Ped.

sempre pp

pp *tranquillo* *Ped. ad lib.*

Ду - ши мо - ей ни - что не ча - ру - ет!
Ich bin der Welt ab - han - den ge - kom - men,

rall. *sempre pp* *pp a tempo*

Что преж - де мне серд - це со - гре - ва - ло, те - перь со - всем не
mit der ich sonst vie - le Zeit ver - dar - ten; sie hat so lan - ge

(véase Anexo XXIV)

Este Lied (según Herr Arteaga) podía fácilmente “expresar la paz espiritual que para un hombre como él debían suponer sus retiros estivales”; este abandono transitorio del mundo, muy propio de todo intelectual activo, representa una forma de escapatoria bastante más satisfactoria y recurrente que por ejemplo la renuncia del héroe de Richard Strauss en *Ein Heldenleben*.

Este Lied tiene una segunda e increíble historia que ha llegado hasta nuestros días recogida por los descendientes del musicólogo Guido Adler, de origen judío como el propio Mahler, según la cual una tarde del 1 de noviembre de 1905, cuando aún la canción no se había estrenado, Mahler regaló el manuscrito de la versión orquestal de *Ich bin der Welt abhanden gekommen* a su viejo amigo, compañero desde los días de universidad con motivo de su 50 aniversario. Junto al título de esta pieza, el compositor anotó: “para mi querido amigo, que nunca estará alejado de mí”.

Según nos ha llegado a través de diversas fuentes (La Grange, Arteaga, etc), Adler guardó durante años con absoluta devoción y cariño el manuscrito, que integró en su formidable biblioteca. Pasaron los años, más de 30, y Adler, por desgracia, se vio aislado y recluido en la Austria nacionalsocialista del III Reich en la que se vetaba la música hebrea, especialmente la música de Mahler. El hijo de Adler, Achim, que por entonces vivía en EEUU, intentó en numerosas ocasiones, alegando motivos de salud, sacar a su padre, ya octogenario, de Viena, el cual no quiso separarse de sus libros, permaneciendo así en la capital austríaca. Fue entonces cuando la hija, Melanie, llegó a dirigirse a la poderosísima Winifred Wagner, viuda ya de Sigfried, hijo del autor de *Parsifal*, por entonces directora suprema del Festival de Bayreuth, y amiga íntima de Hitler, rogándole “una carta de protección que procure a mi padre paz para sus posesiones y su trabajo”: la misiva no obtuvo respuesta y finalmente la biblioteca de Adler fue expoliada y puesta a recaudo bajo la tutela de un abogado nombrado por las autoridades nazis, Richard Heiserer. Guido Adler falleció en 1941 y Melanie fue deportada a Minsk, donde por desgracia murió en un campo de concentración. El legado de Adler fue expoliado y saqueado a placer.

Mucho tiempo después, en 2001, el manuscrito de *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, que se daba por perdido, reapareció sorprendentemente en las oficinas de la sucursal vienesa de Sotheby’s, donde salió a subasta por iniciativa del nieto del abogado Heiserer, al que el propio nieto de Adler reclamaría el manuscrito. A todo ello se añadió la actitud del Gobierno austríaco, que declaró que aquello, por derecho, pertenecía a la herencia nacional austríaca, aun sin haber hecho gestión alguna para investigar el desvalijamiento de la biblioteca Adler, pese a las reiteradas peticiones en ese sentido, durante años, de los descendientes de la familia del musicólogo.

Finalmente, en mayo de 2004, las páginas de este anhelado manuscrito mahleriano presentadas en la oficina central de Sotheby’s en Londres, fueron adquiridas por la Fundación Gilbert Kaplan, de Estados Unidos, a iniciativa de los herederos de Adler, por la escalofriante cifra de unos 620.000 euros, en contra de otras ofertas de otras instituciones como la mismísima Biblioteca Nacional de Austria (apoyada por el Gobierno austríaco, por entonces compuesto por una coalición que incluía al partido ultraderechista FPÖ), que se presentó sin éxito a la puja.

La etérea escritura del inicio del *Adagietto* con su figuración ascendente en la cuerda, presentado como regalo de compromiso a Alma por Mahler, es un retrato de Alma. Alma, musa espiritual mahleriana, se *apropiaría*, en lo sucesivo, de toda la producción creativa de Mahler, llegando a entenderse ésta como una prolongación de la propia existencia de Alma.

“Fue una velada muy curiosa. Nuestro vecino de la otra orilla del lago en Maiernigg era el afamado compositor Theodor Streicher. En aquel verano nos hizo una visita. Nosotros le visitamos a su vez, pero el inevitable invierno volvió a aparecer y mientras estábamos juntos en aquella velada junto al fuego, con cierto toque de nostalgia, les sugerí:

- ¿Les gustaría escuchar algunas canciones?

Mahler: - ¿sobre qué textos?

Streicher: - Des Knaben Wunderhorn.

Mahler: - Humm...

Interpretó una canción, luego otra y aún otra más. Se hizo de noche, y así pasábamos las vacaciones de verano, dedicados exclusivamente a su trabajo y a nuestro bienestar. Su paz”.

(Alma Mahler: Recuerdos de Gustav Mahler, verano de 1906)

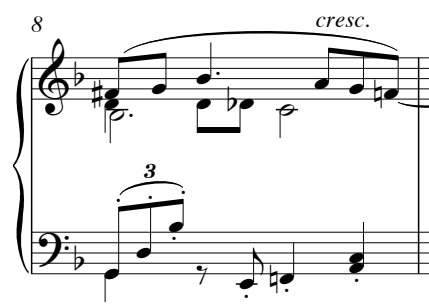
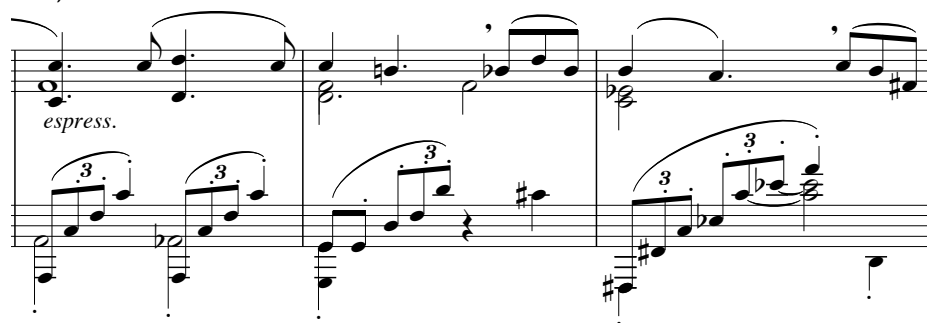
En el inicio de este movimiento

Frag. 72: cuarto movimiento, c. 1-4

The musical score for the fourth movement of Gustav Mahler's Symphony No. 4, measures 1-4, is shown. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano (pp) dynamic and a 'Sehr Langsam' tempo. The first measure is marked 'pp' and 'Sehr Langsam'. The second measure is marked 'molto rit'. The third measure is marked 'pp espressivo'. The fourth measure is marked 'a tempo (molto Adagio)' and 'pp subito'. The score includes triplets and a fermata over the first measure of the fourth measure.

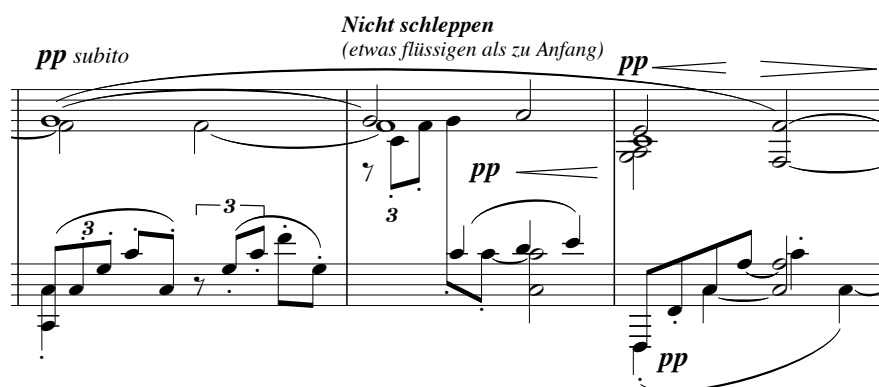
se evidencia la idea del *rubato mahleriano*, rubato que no altera el tempo, sino que crea la sensación de “tempo lento” sin alargarlo, debido a la flexibilidad y naturalidad de su escritura,

Frag. 73: cuarto movimiento, c. 5-8



a la cual las armoniosas figuraciones del arpa permiten una inspirada y fresca adaptación melódica al tema expresivo cantado por la cuerda.

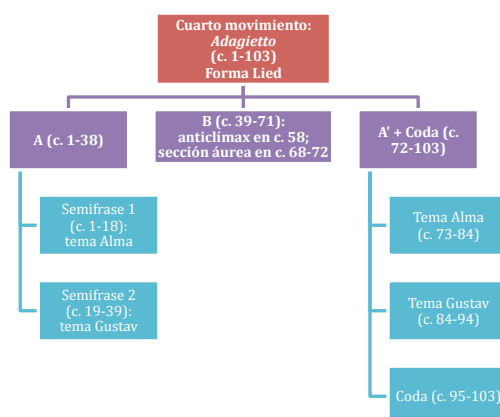
Frag. 74: cuarto movimiento, c. 9-18





(a partir del compás 15) Escuchad cómo la tensión se va resolviendo

La estructura formal de este movimiento responde al Lied en tres secciones, A-B-A, distribuidas según el siguiente esquema de este cuadro:



(véase Anexo XXV)

La exposición del *Adagietto* comprende los primeros 38 compases, para entrar en una sección B que se prolonga hasta el compás 71, dando paso así al retorno a la primera sección A, reexpuesta de manera mucho más breve hasta el compás 84 antes de entrar en un último fragmento códico con el que se cierra el movimiento (c. 85 a 103).

Entre las secciones A y B observamos un cambio de carácter. De un clima sereno y pasivo, de naturaleza *Yang*, que nos hace recordar los paisajes emocionales creados por un Schiller o incluso por la mística extática de un Novalis en busca de la belleza absoluta, de paz espiritual y sublime en Fa M, pasamos a una sección más apasionada, cuasi tormentosa, contrastante y modulante, *Ying*, de agitado y turbulento movimiento interior a modo de un Hölderlin en la que se producirá un anticlímax como Clímax de todo este movimiento, en especie de *síndrome de Stendhal*.

Esta sensación de vértigo y mareo ante la belleza, *síndrome de Stendhal*, es típicamente asociable al posicionamiento moral y estético de sublimación de la belleza que el propio Mahler acuñaría como parte de su proceder y de sus irrenunciables principios como artista. Esa llamada por otros autores *melancolía interior que no acaba nunca* (de parámetros wagnerianos), que es injustificable e imparable, que ronda la ñoñez, y que tiende a *descorporeizar* cualquier actitud de sano principio, llevaría a muchísimos directores aficionados a la interpretación mayestática y sublime, de falsa y patética transcendencia tan al uso en las modas interpretativas del último tercio del siglo XX, al abuso indiscriminado de este cliché y principio amanerado de entender la belleza.

Mahler adora la vida, Mahler se realiza en ella, y sólo a través de la belleza entendida como algo activo, sano, tangible, trasciende su faceta de creador para admirarse en la alegría sublime del encuentro con el ser amado. Es por lo tanto que opinamos que el *Adagietto* es música *franciscana*, más cercano al mundo estético de un Garcilaso de la Vega o de un San Juan de la Cruz que del mundo corrupto y podrido del decadentismo romántico europeo tan en boga durante aquellos años. Este posromanticismo, indulgente, indolente, de tan fácil factura hasta resultar nauseabundo, inundaría no sólo los salones estéticos europeos, sino también los gustos del público europeo y las corrientes estéticas artísticas (durante décadas) *europas*, hasta la llegada del expresionismo.

La segunda semifrase de la sección A discurre hacia un clima poco a poco *crescendo* que se producirá en el compás 30-31, en donde se alcanzará la máxima altura interválica de toda esta primera sección.

Frag. 75: cuarto movimiento, c. 19-32

20 *rit.* *wieder äusserst Langsam*

p espress *pp morendo* *pp* *pp sempre pp*

24 *pp* *poco a poco* *8^{va}*

28 *etwas drängend* *cresc.* *ff molto* *ff fließend*

31 *zurückhaltend* *dim.* *f* *dim.*

Los movimientos interválicos del arpa en semifrase conclusiva cierran la sección A

Frag. 76: cuarto movimiento, c. 33-38

The musical score for the fourth movement, measures 33-38, is presented in two systems. The first system, starting at measure 34, consists of four measures. The melody in the right hand is marked *pp* and features a series of eighth notes. The bass line in the left hand is marked *pp* and features a series of eighth notes. The section ends with a fermata. The second system, starting at measure 38, consists of four measures. The melody in the right hand is marked *f* and features a series of eighth notes. The bass line in the left hand is marked *f* and features triplets of eighth notes. The section ends with a fermata. The first section is marked *mit wärme* and *pp*. The second section is marked *f*.

La segunda sección que configura esta forma Lied de este *Adagietto* desarrollará melódicamente una hermosísima frase que utilizará de nuevo la célula motivica de vértigo (esta vez en toques *stendhalianos* ante la belleza sublime) que se producirá en el compás 46 con la técnica ya comentada en suspensión de *efecto psicológico freudiano*, que nos transportará súbitamente al mundo armónico contemplativo de Sol b M hasta finalmente producirse un anticlímax en *pp* súbito en el compás 58, para dirigirse hacia la sección A' con el *tema Alma* (la,si,do) esta vez por aumentación en *molto rit.*, en el compás 71, volviendo de nuevo el acompañamiento del arpa en movimientos descendentes en las figuraciones de los bajos, retomando así el material temático en forma reexpositiva a partir del compás 72 con la indicación *Tempo I (molto adagio)*.

Frag. 77: cuarto movimiento, c. 39-46 (pasaje en suspensión armónica)

fließender

sf

sf

espress.

42

etwas drängend

sf

molto f

cresc.

sf

46

ff

p

Frag. 78: cuarto movimiento, c. 47-59 (a la altura del compás 54-55 precediendo al anticlímax)

sf

p

sf

50

pp subito

pp

fließender

Frag. 79: cuarto movimiento, c. 59-71 (enarmonizando en pasaje modulante a un segundo *p* súbito en el compás 64) (a la altura del compás 65, intervalos a modo de suspiros que preceden al final de esta sección intermedia)

66 *zurückhaltend*
p *sempre* *dim.* *pp*
pp
 (sosten ped)

70 *molto rit.*
pp *morendo*
morendo

Frag. 80: cuarto movimiento, c. 72-84 (la reexposición) (escuchad la suspensión creada. Es el pulso del corazón en movimiento de suspensión ante lo que será el adiós de la coda)

ppp *p* *molto espress.*
cresc.

74 *(molto rit.)*
pp *morendo*

78 **Tempo I (Molto Adagio)**
pp *pp espress.*

81

pp

84

morendo

morendo

Frag. 81: cuarto movimiento, c. 85-103 (a la altura del compás 100 destaca la apoyatura que crea una doble disonancia en segunda: las dudas, así, se resuelven)

zögernd
rit. - - - - -

pp

pp

mittling

Nach Langsamer

87

sier empfindung

pp

poco

a

90

poco *pp* *crescendo*

93

ff *più cresc.* *f* *sf* *molto* *ff*

96

sempre ff *crescendo*

99

ff *mf* *dim.* *p al ppp*

El *Adagietto*, entendido como una lírica introducción a la parte III de esta Sinfonía servirá como pequeño puente emocional a la atmósfera jovial de alegría y felicidad súbita que se

desplegará en el último movimiento, *Rondo-finale*. El *Adagietto* es, pues, música de la vida, del amor por Alma, el *Adagietto* es la propia Alma que nos sirve como elemento catalizador y argumentación emocional al esperanzador flujo que supone el *mundo del futuro*, la anhelada vida en común junto al ser amado, los fantasmas del futuro están por llegar, pero sin duda éstos no habrán de ser perturbadores de la felicidad que por fin se acaba de alcanzar.

Esta manera de entender y de interpretar la última parte de la Sinfonía, parte III, como algo activo, jovial, positivo, potencialmente dichoso e incluso festivo, podría chocarnos con las interpretaciones habituales que se han hecho de estas páginas. Compartimos, con Benjamin Zander (en sus célebres conferencias) esta idea afirmativa de entenderlo como positivo.

“La vida sólo es tal a través de los ojos del ser amado”.

Vuelve, por favor, vuelve.
Quienquiera que seas,
estés donde estés,
andes donde andes,
creas en algo
o dejes de creer.
Aunque hayas hecho cien mil promesas
y cien mil veces las hayas roto,
esta puerta
no es la puerta
de la desesperanza y la frustración.
Esta puerta
es la dicha suprema,
la que hay que transitar
juntos de la mano.
Esta puerta está abierta para todos.
Ven, ven, tal como seas.

(Rumi, *En los brazos del amado -Divan-*, 1232)

* *

*

¡Dame el caramillo y canta!
 Olvida todo lo que hemos afirmado,
 las palabras son sólo notas de arcoiris,
 cuéntame ahora la dicha que has saboreado.
 ¿Te has internado en el bosque alguna vez,
 desdeñando palacios como vivienda?
 ¿Has seguido el curso del arroyo?
 ¿Te has bañado en la fragancia del amor
 y con las sábanas de luz te has secado?
 Olvida por entero tu pasado,
 despreocúpate del futuro.
 ¡Dame el caramillo y canta!
 Olvida todos tus males y consuelos,
 la humanidad es como un verso escrito
 sobre la superficie de un arroyuelo.
 ¿Qué hay de bueno, te ruego me digas,
 en abrirse paso a través de la turba de la vida
 entre el tumulto de las discusiones
 en protestas interminables cual topos en la oscuridad
 apenas a una tela de araña asido,
 siempre frustrada la ambición
 hasta que los muertos se reúnen con los vivos?

Khalil Gibran: *La Procesión*

Si bien hemos dicho que toda la parte I correspondía al mundo del pasado, que la parte II correspondía al mundo del presente y que toda esta parte final en la que ahora nos encontramos, desde el *Adagietto*, está relacionada con el mundo del futuro, el inicio de este último movimiento, *Rondo-finale*, segunda parte de la parte III de la Sinfonía, cuya escritura está inspirada por un fresco e inequívoco hálito de hermandad universal beethoveniana que nos lanza a la alegría frenética de la dicha recuperada, encontrada por fin, a través de los ojos de Alma, del *mundo emocional de Alma*, mediante la manifestación externa de su amor por ella en las conmovedoras páginas que preceden y sirven de introducción a este movimiento final, resolverá emocionalmente de forma positiva y optimista toda esta sinfonía.

Este *Rondo-Finale* está escrito en 2/2 en optimista Re M, que constituye la segunda sección de esta parte III, está planteado como un movimiento sin solución de continuidad unido al *Adagietto* que le precede a modo de introducción y estructuralmente de manera constructiva retoma gran parte del material motivico del *Adagietto*, como ya hiciera en toda la parte I de esta Sinfonía.

La idea *regenerativa de continuidad* estructural motivica, de transformación y mutación emocional que polariza estados de ánimo tangenciales volviendo su escritura y carácter en su antítesis emocional con la más absoluta naturalidad, es un principio de manifestación espiritual y humanística que sólo una mente superior puede llegar a alcanzar y a abarcar. Esta idea *circular* constructiva es el mismo principio que rige el universo, el *principio regenerativo de circularidad* de todo movimiento y al que naturalmente hemos de tender. Ya bien sea nuestra naturaleza de constitución finita o infinita (seas amapola, seas una nube, un simple caracol o la diminuta brizna de hierba desplazada por el movimiento de los búfalos de las heladas tierras del norte de Canadá ante los atónitos ojos de los silenciosos sioux observándolos reverencialmente a la distancia... el hermano sol, la hermana luna o el hermano lobo se nos manifiestan como algo natural), de tendencia necesaria o contingente, nuestro devenir se dibuja en movimientos circulares tendentes a la única vía posible de concebir el universo: la *Reciprocidad*. A la manera de un místico como Ibn Arabi,

somos parte ineludible y necesaria del Todo, el *principio de unicidad* rige el Cosmos, el mundo, las artes, tú y yo (el oyente y el intérprete), esta sinfonía, en la que Mahler, cual verdadero sabio del sufismo más exquisito, retomando el material motivico y el fraseo del *Adagietto* precedente, da un inequívoco carácter de unidad y de un todo a la misma.

Indudablemente, estamos ante el *satori* japonés de los monjes zen. Mahler, entendiendo esto como una necesidad estética en su proceder compositivo y artístico, nos lo muestra, llevándonos al *éxtasis gozoso* de la alegría vital, de optimismo irrefrenable que nos posiciona, el hombre ante el universo, como seres iniciados del sufismo más íntimo.

Este movimiento, no respetando del todo inicialmente una estructura clásica de *Rondo-finale*, y tampoco construido con una estructura compositiva a modo de Sonata, utiliza sin embargo elementos episódicos contrapuntísticos, principalmente a modo de fugato, que servirán como episodios intermedios, de secciones interpoladas e introductorias a la reexposición temática del material estructural del *Adagietto*.

Esta forma compositiva de escribir, nos recuerda, como ya hemos dicho, a los procedimientos constructivos beethovenianos, especialmente del último Beethoven (Sonatas op. 110, 111, Novena Sinfonía, los últimos Cuartetos, obras todas ellas en las que abunda el lenguaje contrapuntístico, etc), y es por eso que Mahler, que como ya hemos dicho al principio de esta sesión, se encontraba estudiando profundamente la obra de Bach, aplicó todo este conocimiento de principios constructivos contrapuntísticos estructurales a toda esta última parte de la sinfonía.

Es curioso comprobar cómo la idea del contrapunto y la polifonía, esa *idea del cosmos como un ente plural* esparcido en muchas direcciones de una manera espacialmente multidimensional (la verdadera naturaleza del contrapunto, que huye de los movimientos paralelos de la armonía), nos permite recordar las preocupaciones por la adquisición de esta técnica plural del contrapunto por el joven Schubert cuando unos meses antes de morir (época de la Octava Sinfonía) decidió apuntarse a clases de contrapunto para completar su formación, en actitud análoga a la de Beethoven a principios de la década de 1820.

“Sólo una mente polifónica alcanza las más sublimes cotas del arte” (Marcel Duchamp)

¿Esta preocupación por lo múltiple es una característica de las necesidades estéticas y humanas de los creadores en la madurez de su vida creativa? Schönberg lo entendía así. Incluso Thomas Mann, en su *Doktor Faustus*, creando el personaje de Adrian Leverkühn, entendería como única vía posible para el arte, para la solución existencial del hombre, abarcar la *Pluralidad*. El dodecafonismo, en cierta forma heredero espiritual del último Mahler, asimilaría este concepto antitiránico de la subordinación tonal a un eje no supeditado a la categorización impuesta por un sistema armónico ya preconcebido. Es así como nace la democracia en la música.

Qué lejano del mundo natural de las *Sinfonías Wunderhorn* y de la idea nietzscheana del héroe entendido como un ente aislado y de la idea de la naturaleza armónica equilibrada de la *Titán* tan idílica en comparación con esta nueva preocupación por la *multiplicidad de las cosas* que abarcará Mahler desde esta Quinta Sinfonía hasta su Décima.

Esta idea de la naturaleza entendida como algo plácido, como algo necesariamente cercano, se manifiesta plenamente en las primeras frases de este movimiento, que nos recuerda, por su escritura interválica en cuartas y quintas, a las plácidas laderas verdes

suizas y austríacas alpinas rebosantes de mayestáticas e indiferentes vacas, creando una atmósfera inequívoca de *pax naturalis* de encantador y bucólico espíritu. De nuevo, la aparición infantil de una *Heidi* y un *Pedro*, permite reunificar la estructura constructiva de esta Sinfonía, recuperando la escritura amable y feliz de vienesa despreocupación, de *Ländler* estilizado del *Scherzo* anterior. Esta sensación de unidad que se produce al retomar el espíritu y carácter, por unos instantes, del *Scherzo*, nos lleva otra vez por los dominios de la feliz ignorancia natural.

Este contacto íntimo con la naturaleza, que procede del germanismo más romántico tardío del *Sturm und Drang*, tendrá su apogeo estético con la idea de una Europa como continente cuya naturaleza no aplasta al hombre, sino que se integra en la vida cívica del mismo. Como bien recoge George Steiner, esta *naturaleza doméstica*, manejable y previsible, discreta, encantadoramente conservadora, en la que las distancias siempre son abordables, jamás insuperables, constituirá un perfil europeo, una característica común a todos esos pueblos. Este *naturalismo constreñido* y artificial serán las bases futuras de las tendencias naturales del naturalismo utópico de los años 60, de los movimientos *hippies* tan necesarios que nos llenarán de *verdes* los sanos e inamovibles parlamentos insustituibles para el equilibrio austríaco del mundo. *Tollerantia Austriaca Omnibus*, el TAO, por fin la más excelsa demostración de la *humanidad beethoveniana* al alcance del ciudadano medio y europeo, a bajo coste.

El *Rondo-finale* se inicia con una llamada, en eco de trompas, *antiwagneriana* a base de cuartas y quintas en una introducción de escritura bucólica, en amable disposición pastoril con apariciones sucesivas de los oboes y de los fagotes (c. 4-12), para retomar el inicio del tema en *Allegro* (c. 13), en intervalo invertido en la cuerda mi-la ya casi en el tempo característico del movimiento. Escuchemos el inicio rústico y campestre, feliz y amable, de aparente naturalidad, de este movimiento.

Frag. 82: quinto movimiento, c. 1-23

5. Rondo-Finale.

The musical score for the 5th Rondo-Finale, measures 1-23, is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system includes Horns (Hr.), Violins (Vl.), and Fagotes (Fg.). The second system includes Fagotes (Fg.), Strings (Str.), and Clarinets (Klar.). The third system includes Horns (Hob.). Dynamics range from *pp* to *f*. Tempo markings include *Allegro*, *rit.*, and *Etwas langsamer*. Performance instructions like *verklingend* and *zögernd* are present.

Para pasar por fin al tema extraído del *Wunderhorn*, *Lob des hohen Verstandes*, en *Allegro giocoso* en Re M.

Esta introducción a cargo de los vientos madera, de inspiración humorística y campestre, toma literalmente un Lied de 1896, *Lob des hohen Verstandes*, perteneciente a la colección *Des Knaben Wunderhorn*, que en satírica escritura imita el natural canto de los cucos y los ruiséñores.

"Ven al jardín en primavera, dijiste.
Allí están todas las bellezas, el vino y la luz.
¿Qué puedo hacer con todo esto sin ti?
Y, si Tú estás allí, ¿para qué lo necesito?"

(Rumi, *En los brazos del amado -Divan-,* 1232)

Frag. 83: quinto movimiento, c. 24-39

Allegro giocoso. (*frisch*)

Hr.

f

p

f

p

Hlzbl.

f

Hr.

f

p

Vlc. Fag.

Vlc.

f

Bässe

f

p

Asimismo, este primer tema del *Rondo* toma su inspiración motivica del final de la Segunda Sinfonía de Beethoven, escrito este último en forma de *Rondo-Sonata*. Esta idea estructural la tomará Mahler con interpolación de elementos contrapuntísticos en fugato a modo de *intermezzi*.

Seguirá al motivo del *Rondo* un episodio en fugato de inspiración contrapuntística bachiana, que se iniciará en el compás 56

Frag. 84: quinto movimiento, c. 52-66

Este movimiento discursivo contrapuntístico de este episodio nos llevará a una sección con indicación de *Grazioso* (c. 100) en el que por fin aparecerá el encabezamiento del *tema Alma*, que estará combinado con el *tema de vértigo*, pero esta vez, a diferencia del *Adagietto*, con un carácter más feliz, positivo, al estar en Re M

Frag. 85: quinto movimiento, c. 98-104

Tras esta insinuación motívica del encabezamiento del *Adagietto*, y tras haber retomado brevemente, por un instante, la sección A expositiva (c. 136-166) de este último

movimiento, surgirá, después de una progresión (c. 167-180) finalmente el tema del *Adagietto*, pero esta vez con el carácter ágil de tempo *allegro* y en tonalidad mayor

Frag. 86: quinto movimiento, c. 177-190

Nicht eilen
VI. *ff*
non legato
Hob. Klar. *f*
non legato
Hr. *sf* *dim.* *f* *dim.* *p*

llevándonos, con su escritura, continuamente hacia adelante, para finalmente manifestarse de forma plenamente reexpositiva a partir del compás 191, cuya escritura musical está sacada literalmente del *Adagietto*.

Frag. 87: quinto movimiento, c. 191-209

Grazioso *zart aber ausdrucksvoll*
VI. *sf* *p* *dim.* *f* *dim.* *p*
Hr. *nur Str.*
Hob. Klar. *pp*



Toda esta sección se irá desarrollando continuamente con este material, como decimos, extraído del *Adagietto*, hasta una sección central en *ff* (c. 307), en donde se retomará un carácter, por unos instantes, de *heroicidad campestre* que casi nos hará recordar el carácter optimista del coral *bruckneriano* del primer movimiento.

Frag. 88: quinto movimiento, c. 305-326



sempre listesso tempo.

vi.
fff
(Hr.)

Hr.
f

Pk.
f

Bässe

fff

Bl.
sf

Str.

3 2

Frag. 89: quinto movimiento, c. 369-392

The first system of the musical score for 'Grazioso' from 'The Merry Widow' is shown. It features a piano introduction in 2/4 time, marked 'ff' (fortissimo) and 'Grazioso.' The piano part is in the right hand, and the violin part is in the left hand. The piano part begins with a series of chords, while the violin part plays a melodic line. The tempo is marked 'Alzbl.' (Allegretto). The system concludes with a 'p' (piano) dynamic marking.

108

Todo este pasaje concluirá en el clímax de la sección, llegando a un *Pesante*

Frag. 90: quinto movimiento, c. 705-728

Trp. Pos.

Str.

f

sempre marcato

Str. Hlzbl.

Sehr drängend.

ff

Pe

Ble

ff

Str.

que dará paso a la coda final (*Allegro molto und bis zum Schluß beschleunigend*)

Frag. 91: quinto movimiento, c. 748-801

Allegro molto und bis zum Schluß beschleunigend.

Bässe Fag.

Str.

cresc.
 ff
 Trp.
 Pos.
 2
 p
 8
 Hr.
 3
 2
 2
 2
 Str. Hlzb. 8
 Str. u. Hlzb.
 Hlzb. 4
 Presto.
 ff
 Blech.
 pp
 Pk. 3
 *
 Str.
 non legato
 g. Orch.
 Hr. Trp.
 1

En brillante y arrebatado Re M concluye gozosamente el rabioso optimismo de este movimiento.

Conclusión

*"Volvió a sentirse más libre y más joven,
el dolor se atenuó,
una ingenua alegría
se había posado sobre nosotros"*

(Alma Mahler, 1910,
en el último verano en Toblach)

Así pues, tenemos una nueva casa. Ya no es la casa del pasado infantil, lúgubre, sombría, de represión continua, en la que Mahler se formó como ser humano y como músico (parte I de esta Sinfonía) y donde se sintiera tan a gusto durante todos sus primeros años, hasta alcanzar su madurez.

El futuro es esperanzador. Viena, súbitamente se manifiesta como el contexto ideal en el que entender la vida como algo gozoso (parte II). Este futuro será común con Alma, y sólo será a través de ella como habrá de realizarse. Esta idea del futuro (parte III) por fin como algo brillante y posible, feliz y alcanzable, pues la felicidad al fin ha llegado a ser tangible, destruirá el mundo emocional mahleriano del pasado, los fantasmas del pasado, el Mahler pretérito a Alma, la Muerte. El Amor vence así a la muerte, la felicidad creativa redime al hombre y al artista. Éste, al fin realizado como ser humano, útil y emocionalmente contextualizado en la sociedad con el gozo ante la belleza por el Todo, descubre atónito y en éxtasis exultante, a través de los ojos del amado, el gozo por la belleza absoluta.

Esta Quinta Sinfonía, creemos así, a diferencia de otras interpretaciones de otros musicólogos y de las habitualmente presentadas a los aficionados, sin ningún género de dudas, que es música feliz, música amable dentro de un contexto afectuoso, de felicidad sublime, música del éxtasis por el ser amado y por lo tanto muy lejos de las clásicas interpretaciones que de ella se han hecho como música relacionada con la idea de la muerte o al menos de la idea de la decadente belleza crepuscular asociada a la idea estética de la belleza inalcanzable, como algo irrealizable a lo que jamás se podrá llegar.

Mahler, que en la última época de su vida (como bien se demuestra en la génesis estética de *Das Lied von der Erde*) mira a Oriente, a sus orígenes, a su condición milenaria hebrea, tiende a mutar su condición lineal ante la existencia, cual crisálida que transforma en metamorfosis el gusano (que en todos ha de habitar) para alcanzar la belleza absoluta armónica de una mariposa, alcanzando así la libertad plena ante el pasado, transforma el clásico fatalismo semita en una esperanzadora y unificadora idea mesiánica del amor redentor. Ésta es, por lo tanto, una actitud sufí. Posiblemente Mahler, en aquellos días, podría fácilmente decir:

*No tenemos nada más que amor.
No tenemos antes, ni principio ni fin.
El alma grita y chilla dentro de nosotros:
"Loco, así es el amor.
El vino que está prohibido a la gente
se puede permitir a los derviches,
a los enfermos de amor.
Ellos beben.
Ven, escanciador, no nos digas que ya basta.
¡Cógeme, cógeme, cógeme!"*

(Rumi, *En los brazos del amado -Divan-,* 1232)

Epílogo

*Mi última respiración
pronunciará tu nombre.
Dejo ir mi vida
con la esperanza de ser las cenizas de tu fuego.
¿Qué necesidad tengo
de la copa de vino ofrecida por un ángel?
¡Si estoy embriagado de amor por ti!
En el día del juicio,
cuando mis cenizas se levanten del polvo,
será para buscarte a ti,
para conversar contigo*

*

*

*

Bibliografía y breve selección de lecturas recomendadas

BERNHARD, Thomas: *Tala*. Madrid, Alianza, 2007. Demoledor ataque contra el mundo artístico vienés. Como todo Bernhard, o se lee con sentido del humor, o se puede acabar con una depresión considerable.

GARCÍA VILA, Antonio: *Alma Mahler. El fin de una época*. Retratos del viejo topo, 2008. Para tener una visión general de Alma Mahler y su época, así como su colección de amantes y maridos.

GIROUD, Françoise: *Alma Mahler o el arte de ser amada*. Barcelona, Noguer, 1988. Biografía de Alma Mahler, un tanto amarilla.

MAGRIS, Claudio: *El Danubio*. Barcelona, Anagrama, 1999. Magnífico libro que relata un viaje desde las fuentes del Danubio hasta su desembocadura. Pero, ¿es un viaje interior, o qué? Mejor leerlo y sacar conclusiones. Excepcional.

MAHLER, Alma: *Recuerdos y cartas de Gustav Mahler*. Madrid, Taurus, 1978. Recopilación de cartas de Gustav a Alma. De enorme interés, aunque a veces un poco escabroso.

MAHLER, Alma: *Recuerdos de Gustav Mahler*. Barcelona, Acantilado, 2006. De enorme interés para conocer los puntos de vista de Alma sobre su marido. Escrito en tono bastante ameno, a veces contradictorio, a veces muy agudo. De lectura obligada para todos aquellos que quieran saber algo sobre Mahler.

PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis: *Mahler*. Madrid, Fundación Scherzo y Antonio Machado Libros, 2007. Libro con una buena primera parte, biográfica, una interesante segunda parte, acerca de la obra de Mahler, y una tercera parte muy extensa que incluye una discografía exhaustiva.

WALTER, Bruno: *Gustav Mahler*. Madrid, Alianza, 2007. Del máximo interés, pues aunque está escrito en un tono de gran admiración hacia el maestro, escribe un músico de una gran talla profesional, artística y personal.

*

ARENDT, Hannah: *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, Alianza, 2006. Ensayo enorme y magnífico para comprender cómo se formaron los regímenes totalitarios del siglo XX, así como las raíces del antisemitismo que afectó a Mahler.

BERNHARD, Thomas: *El malogrado*. Madrid, Alfaguara, 1998. Todo músico debe leer esta obra, sin tomársela demasiado en serio. Léase con desapasionamiento, distancia y sentido del humor. De lo contrario, uno puede acabar con ganas de suicidarse.

BROCH, Hermann: *Los inocentes*. Barcelona, Edhasa, 1999. Violento ataque a la sociedad alemana anterior al nazismo, *Los inocentes* narra una doble historia protagonizada por mujeres: la de la baronesa W., reliquia de un mundo desaparecido, y su doncella Zerline, astuta y antigua rival de amores de su señora, a la que acaba por matar; y la de Hildegard, hija bastarda de la baronesa, mujer fría y calculadora, y la planchadora Melitta, a la que arrastra al suicidio. Se trata de una excepcional obra que da algunas claves para explicar cómo una sociedad culta y educada acaba sucumbiendo ante una pandilla de descerebrados iluminados.

CANETTI, Elias: *El juego de ojos*. Madrid, Debolsillo, 2005. Parte de las memorias de Canetti, abarca el período en que éste vivió en Viena, concretamente en el barrio de Grinzing, donde está enterrado Mahler.

MANN, Thomas: *Doktor Faustus*. Barcelona, Edhasa, 1979. Una de las cumbres de la literatura universal. Enorme meditación sobre el arte, y especialmente la música.

MANN, Thomas: *La muerte en Venecia*. Barcelona, Edhasa, 1971. Obra muy apropiada por la asociación que Visconti hizo de ella con la Quinta de Mahler. Ejemplificación del concepto de la belleza imposible inalcanzable.

ROTH, Joseph: *La cripta de los capuchinos*. Barcelona, Acantilado, 2004. Nadie como Roth ha reflejado la sociedad y ambientes de Viena y Austria-Hungría. Su mejor libro para muchos, cuenta la caída de un miembro acomodado de la sociedad por causa de la Primera Guerra Mundial.

ROTH, Joseph: *Hotel Savoy*. Barcelona, Acantilado. Barcelona, Acantilado, 2004. Los músicos, tan abocados en ocasiones a la vida de hotel, disfrutarán enormemente de este libro, uno de los mejores de Roth, ambientado en una época inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial.

ROTH, Joseph: *La marcha Radetzky*. Barcelona, Edhasa, 2000. Retrato de la sociedad de Austria-Hungría con la habitual finura y crueldad de Roth.

ROTH, Joseph: *La noche 1002*. Barcelona, Anagrama, 2002. Magnífico libro en el que se dan cita dos mundos: la Viena de Francisco José y la Persia del Shah. Extraordinario retrato de personajes frívolos (muy vieneses) y no tanto.

SCHNITZLER, Arthur: *Relato soñado*. Barcelona, Acantilado, 1999. Una obra maestra que se lee en una tarde. Impresionante, original, amena... por algo Kubrick se inspiró en esta obra para realizar *Eyes Wide Shut*.

SCHNITZLER, Arthur: *Von Leisenbohg*. Barcelona, Acantilado, 2001. Conjunto de relatos de ambiente austrohúngaro, fiel reflejo de una sociedad desaparecida.

WASSERMANN, Jakob: *Mi vida como alemán y judío*. La experiencia de un alemán judío que vivió veinticinco años en Viena. Justo narra las vivencias que pudo sentir Mahler en sus propias carnes.

ZWEIG, Stefan: *Carta de una desconocida*. Barcelona, Acantilado, 2007. La obra quizá más conocida de su autor, es un relato escalofriante de hasta dónde puede llegar el corazón humano y la hipocresía de una sociedad que idolatra a personajes frívolos y carentes de interés.

ZWEIG, Stefan: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona, Acantilado, 2000. Sin duda, el mejor libro para comprender la Viena anterior a la Primera Guerra Mundial y la transformación de aquel mundo hasta convertirse en la pesadilla que estalló en 1939. De lectura obligada para cualquier persona, se lee muy rápido por su estilo ameno y por la extraordinaria personalidad de Zweig, quizá el mayor ejemplo de integridad moral de todos los escritores aquí mencionados.

ZWEIG, Stefan: *Novela de ajedrez*. Barcelona, Acantilado, 2006. Pequeña obra maestra que relata cómo el ajedrez ayuda a sobrevivir a un miembro de la alta sociedad vienesa perseguido por el régimen nazi.