

1860 - 1911

Aniversarios Gustav Mahler

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 2011-2012

CICLO I

CONCIERTO 13

17, 18 y 19 de febrero de 2012



Presidencia de Honor

S. M. la Reina de España



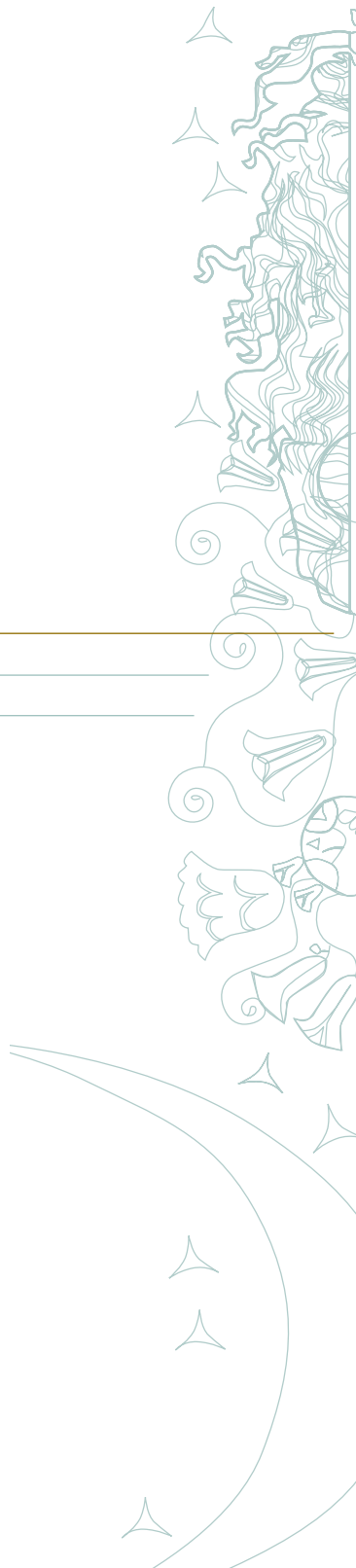
1860 - 1911

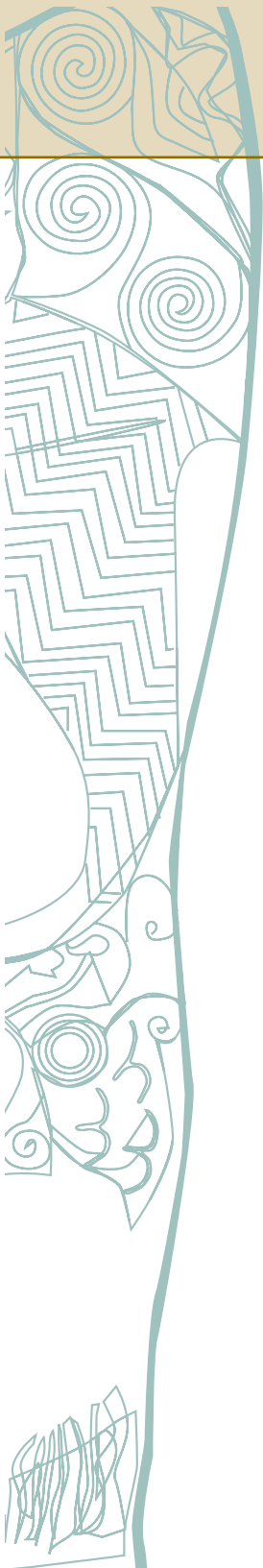
Aniversarios Gustav Mahler

CICLO I – CONCIERTO 13

17, 18 y 19 de febrero de 2012

Orquesta y Coro Nacionales de España





Joan Cabero

Director CNE

Ramón Puchades

Director técnico OCNE

Programa

Orquesta Nacional de España

Nicola Luisotti, director

I

Gustav Mahler (1860-1911)

Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños)

- I. *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*
- II. *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*
- III. *Wenn dein Mütterlein*
- IV. *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!*
- V. *In diesem Wetter*

Dietrich Henschel, barítono

II

Gustav Mahler

Sinfonía núm. 1, en re mayor, «Titán»

1. *Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut – Im Anfang sehr gemächlich*
2. *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio. Recht gemächlich*
3. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*
4. *Stürmisch bewegt*

CICLO I – CONCIERTO 13. Aniversarios Gustav Mahler

Auditorio Nacional del Música (Madrid). Sala Sinfónica.

Viernes 17 de febrero de 2012, a las 19:30 h. ONE 5196

Sábado 18 de febrero de 2012, a las 19:30 h. ONE 5197

Domingo 19 de febrero de 2012, a las 11:30 h. ONE 5198

Duración aproximada de las obras: primera parte: 30 minutos;

descanso: 20 minutos; segunda parte: 55 minutos.

El concierto del domingo se transmite en directo por Radio Clásica (RNE).



Gustav Mahler en 1909.



Gustav Mahler en el interior de la Staatsoper.
Viena en 1903.

Notas al programa

flicción y exaltación

Gustav Mahler (1860-1911)

Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños)

Composición: 1901-1904

Estreno: Viena, 29 de enero de 1905. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Gustav Mahler. Friedrich Weidemann, barítono.

La obra de Gustav Mahler podría, con cierta simplicidad, dividirse en dos apartados: los ciclos de canciones y las sinfonías. En cualquier caso, las segundas estarán (al menos parcialmente) basadas en los primeros, del mismo modo que los *Lieder* serán por lo general el núcleo de las obras sinfónicas. Se produce aquí una figura circular característica en la música mahleriana, en la que el fin se convierte en principio, haciendo suyas las palabras que T. S. Elliott escribiera al final de *Four Quartets*: «No pararemos de buscar / y el final de nuestra búsqueda / será al llegar al principio / y conocer el lugar por vez primera». En 1923, con motivo de la interpretación completa de las obras de Mahler bajo su dirección en el Concertgebouw de Ámsterdam, el director holandés Willem Mengelberg redactó un valioso librito, *Gustav Mahler* (publicado en Leipzig en ese año), en el que, entre otras lúcidas observaciones sobre el autor y su música, anotaba lo siguiente: «Si en el corazón de la música de Bach, en su sustancia material, está el coral, en el corazón de la música mahleriana está el *Lied*».



Esta acotación de Mengelberg, sin necesidad de retroceder en la historia de la música —Schubert, Schumann—, acaso podría aplicarse a otros autores contemporáneos de Mahler. Por ejemplo, a Hugo Wolf, para el que la canción no es sólo base de su obra sino casi razón última de ser de su catálogo íntegro de composiciones. ¿Qué diferencia, entonces, a Wolf de Mahler a la hora de hacer del *Lied* corazón de su música? Algo en lo que este último es no sólo pionero y precursor, sino revolucionario: la inserción del *Lied* en el entramado sinfónico en una doble vertiente. De una parte, la inclusión-transcripción, nota a nota, de canciones completas —«Urlicht» en la *Segunda sinfonía*, «La vida celestial» en la *Cuarta*—, o la instrumentación textual de las mismas —las canciones segunda y cuarta del *Camarada errante* en los tiempos primero y tercero de la *Primera sinfonía*—, y de otra, mucho más relevante, la eclosión de movimientos enteros de una sinfonía a partir de una canción. En la *Segunda sinfonía*, el *Lied* «San Antonio de Padua predicando a los peces» provoca la expansión nuclear del increíble scherzo de la obra, movimiento que a su vez, en un «más allá» de lo pretendido por Mahler, originó la *Sinfonía* de Luciano Berio de 1960, en la que el movimiento mahleriano se cita completo en el curso de la compleja partitura. «Me he alejado del mundo», de los *Rückert-Lieder*, es el sustento temático del célebre *Adagietto* de la *Quinta sinfonía*; «Revelge» de *El muchacho de la trompa mágica*, es base temática del *Allegro* inicial de la *Sexta sinfonía*, «Ahora el sol quiere alzarse brillante», de las *Canciones a la muerte de los niños* origina el movimiento lento de la

misma obra, en tanto que el «A menudo pienso que sólo han salido», de ese mismo ciclo, adquiere base constructiva en el *finale* de la *Novena sinfonía*.

En el contexto de la obra de Mahler, el *Lied* es una fuente germinal. Al observar el curso de la creación mahleriana, se advierte que la canción ha sido el principio de su catálogo ortodoxo —ciclo para *Josephine Poisl, Canciones y tonadas, Camarada errante*— y base de la primera composición sinfónica conocida, la *Sinfonía «Titán»*. Un mismo sustrato lírico —fundamentalmente *El muchacho de la trompa mágica*— ha contribuido a generar las *Sinfonías Segunda a Cuarta*. Posteriormente, las *Sinfonías Quinta y Sexta* se basaron en una nueva incursión literaria, el universo de Rückert, cuya pregnancia llega, incluso, hasta la *Novena sinfonía*. En cualquier caso, el *Lied* ha venido a ser el balón de oxígeno o la recarga de pilas para la redacción de las sinfonías centrales.

Esta preocupación por el *Lied*, que abarca desde los años de juventud hasta casi el final de su vida, tiene como resultado un total de seis ciclos de canciones: *Tres Lieder para tenor y piano*; *Canciones y tonadas de juventud* ciclo que incluye catorce canciones; *Canciones de un camarada errante* redactado con cuatro canciones; canciones sobre *El muchacho de la trompa mágica*, ciclo extenso en el tiempo que recoge una selección de quince canciones; los *Rücker-Lieder* basados en cinco poemas del poeta; y por último las *Canciones a la muerte de los niños* con otras cinco piezas.



En 1901, en su refugio veraniego de Maiernigg junto al lago Wörther, Mahler compuso cuatro canciones para orquesta sobre textos de Friedrich Rückert (1788-1866), poeta al que Listz contaba entre sus favoritos. En 1904 completó un nuevo ciclo de cinco canciones para orquesta, que también había iniciado en 1901, los *Kindertotenlieder* o *Canciones a la muerte de los niños*, compuesto de nuevo sobre textos del poeta Rückert. Las canciones fueron publicadas por Kahnt en 1905 y estrenadas en Viena ese mismo año. Se ha dado a esta serie de cantos un sentido de premonición fatalista, según el cual Mahler estaría prediciendo lóbre-gamente la muerte de su propia hija Maria. Alma Mahler alimentó, quizás inconscientemente, esta leyenda, al citar en sus *Recuerdos y cartas* cómo previno a su marido en este sentido. Theodor Reik, en *The Haunting Melody*¹, propone una tesis más simple, que está en la infancia del músico: Mahler había visto morir con dolor terrible a su hermano Ernst y cuando, alrededor de 1900, estudió la poesía de Rückert, advirtió que uno de los hijos muertos del escritor, aquellos por quienes compusiera sus poemas, también se llamaba Ernst. Los cantos surgirían así, no como futuro anticipado, sino como experiencia vivida. Pero Reik parece olvidar que Mahler, hasta los veintiún años, pasó por la experiencia no sólo de perder a Ernst, sino también a otros seis hermanos que fallecieron, casi consecutivamente, antes de alcanzar la pubertad.

1. Recordemos que el texto de Reik está publicado en España con el título de *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Edición de Taurus Ediciones, Madrid, 1975, en la traducción de Ignacio Gómez de Liaño de *The Haunting Melody*, edición Farrar, Strus and Young, Nueva York, 1953.

El tema del ciclo es, claro, la muerte (infantil); pero la idea, prototípica del Romanticismo, recibe un tratamiento progresivo, tanto en la selección de los versos —hecha con un tacto exquisito— como en la construcción sinfónico-tonal: hay un contraste continuo entre luz y oscuridad, claroscuro que viene dado por las palabras mismas. Los *Kindertotenlieder* muestran una novedad en su obra creativa y es que no hay imágenes de la naturaleza. La propia elección magistral de los textos responde posiblemente a una introspección personal extrema.

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n (Ahora quiere el sol alzarse brillante), data de 1901. En un primer paso, en recuerdo, la luz, refulgente, es la del sol, que no llega ya a la habitación: «una lamparita se ha extinguido en mi hogar». No falta la alusión a otro gran tema romántico, la noche, que unido al de la muerte anticipa otro mundo, el del *Erwartung* de Schönberg.

Nun seh' ich wohl (Ahora comprendo por qué) es también de 1901; está afinado en do menor a 4/4. Rückert en su conjunto de poemas lo tiene agrupado en una significativa rúbrica «Enfermedad y muerte». La luz son las estrellas, y en mitad de la página se cita, como de pasada, la *Liebestod* (Muerte de amor) de *Tristán*. A lo largo de toda la pieza subyace un clima de ambivalente inquietud, cuya «suspensión» (hablaremos más adelante de este término, acuñado por Theodor W. Adorno) viene dada por la irresolución tonal del pentagrama.

Wenn dein Mütterlein (Cuando tu madrecita) está igualmente fechado en 1901, y como la pieza previa se desarrolla en



do menor y en 4/4. Narra el brillo de las velas en un candelabro casi a modo de suspiro. Según indica Natalie Bauer-Lechner, en las páginas finales de su texto consagrado al compositor (y que se cierra con la noticia de la boda de Gustav y Alma), anuncia entre los proyectos del artista una canción con este título, lo que puede indicar que este texto de Rückert fue el que más tempranamente sugirió al artista una ideación musical. Mahler ha resumido estróficamente el poema de Rückert, más amplio en su original, de manera extraordinaria, con un sentido de la concisión que resulta proverbial.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen! (¡A menudo pienso que solo han salido!), la cuarta de las canciones, es ya de 1904, Mahler pasa aquí del modo menor de las tres primeras piezas al mayor, en salto a mi bemol mayor, en 2/2 y bajo la indicación de «apacible». En esta pieza Mahler vuelve a la luz del día. El verso «Der Tag ist schön!» (¡El día es hermoso!), melodizado por Mahler de manera sobrecogedora, regresará en el *Adagio* de la *Novena sinfonía*.

In diesem Wetter (Con este tiempo) fue escrito, como el anterior, en 1904. Parte del re menor de origen del ciclo y parece dar a entender que no va a haber contraste entre luz y sombra, que sólo va a quedar la negrura absoluta, absorbente, de la tempestad que arrebató a los niños como injusticia feroz. Pero Mahler alcanza aquí una de sus cumbres, uno de esos momentos en los que todo el Romanticismo parece hacerse trascendente: tras el huracán sobreviene una mágica catarsis

y, en evanescente re mayor, como en una canción de cuna, la voz canta que ahora (los niños) «descansan igual que en la casa de su madre. / Ya no temen a la tempestad / bajo el escudo de la mano de Dios». La luz última, contrapuesta a la oscuridad de la tormenta ha sido aquella *Urlicht* (Luz prístina), de la *Segunda sinfonía*, la luz de Dios; o como también dijera en su obra de 1894, la muerte como camino hacia la vida.

Gustav Mahler

Sinfonía núm. 1, en re mayor, «Titán»

Primera versión:

(Parte I) *Aus den Tagen der Jugend* (De los días de la juventud)

1. *Frühling und kein Ende* (Primavera sin fin).
2. *Blumine* (Floral [o Capítulo de flores]) – Andante. Allegretto
3. *Mir vollen Segeln* (A toda vela)

(Parte II) *Commedia humana*

1. *Todtenmarsch in Callot Manier* (Marcha fúnebre al estilo de Callot)
2. *Dall'Inferno al Paradiso*

Versión revisada:

I. *Langsam, Schleppend. Wie ein Naturlaut - Im Anfang sehr gemächlich* (Lento. Arrastrando. Como un sonido de la naturaleza. Al principio muy pausado)



II. *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell - Trio. Recht gemächlich*
(Con movimiento vigoroso, pero no demasiado rápido. Adecuadamente cómodo)

III. *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (Solemne y mesurado, sin arrastrar)

IV. *Stürmisch bewegt* (Con movimiento tempestuoso)

Composición: 1884-1889

Boceto: «I Sinfonía» (1885)

Estreno: «Poema sinfónico en dos partes» - 20 de noviembre de 1889, Budapest. Director: Gustav Mahler

1ª revisión, sin «Blumine». Enero de 1893

2ª revisión, con «Blumine». 16 de agosto de 1893: «Sinfonía (Titán) en 5 movimientos».

2ª interpretación: «Titán, poema sinfónico en forma de sinfonía» – 27 de octubre de 1893, Hamburgo. Director: Gustav Mahler.

3ª revisión, sin «Blumine», 1894.

3ª interpretación: «Titán, Sinfonía» (sin «Blumine») - 3 de junio de 1894, Weimar. Director: Gustav Mahler.

4ª interpretación: «Sinfonía en re mayor» - 15 de marzo de 1896, Berlín. Director: Gustav Mahler.

Última revisión: 1906-7.

Primeras ediciones: febrero de 1899, Weinberger; mayo de 1906, Universal Edition.

Edición de «Blumine»: Presser, 1968.

El cuadro o resumen precedente nos indica varias cosas. La principal es obvia: que la, así denominada, *Primera sinfonía*, le supuso a su autor, Gustav Mahler, un esfuerzo compositivo de años, hasta que alcanzó una versión definitiva... o para decirlo más llanamente, hasta que el compositor tuvo ideas categóricamente claras sobre su obra. La segunda conclusión podría parecer contradictoria con la inicial, pero también nos revela que no podía ser la primera propuesta que Mahler hubiera hecho en el terreno sinfónico: un edificio tan trabajado y cinceado como adveran las idas y venidas del artista sobre su página, no se alcanzaba en la tentativa incipiente de una obra puramente orquestal. Recordemos que Mahler ya tenía en su haber una nada parva producción sinfónico-coral, la cantata *Das klagende Lied* (La canción del lamento)², redactada entre 1878 y 1880 en una primera versión³.

El principal problema a la hora de abordar el estudio de la producción juvenil de Mahler es la catalogación. Hay muchas dudas acerca de las composiciones auténticas que el músico pudo escribir entre sus quince y veinticinco años —bien mira-

2. Interpretada en este ciclo «Aniversarios Gustav Mahler» de la Orquesta y Coro Nacionales de España los días 12, 13 y 14 de noviembre de 2010, con dirección de Andreas Spering.

3. El compositor también revisó varias veces esta obra.



do, un lapso de tiempo relativamente breve—, e incluso sobre las que pudiera haber redactado antes. La suma de los diversos testimonios ofrecidos por los testigos de su biografía dan como resultado un inventario absurdo, porque si se juntan sólo las sinfonías que Natalie Bauer-Lechner —su amiga de la adolescencia—, Alma Mahler —la esposa del compositor—, Paul Stefan —su amigo y segundo biógrafo—, Richard Specht —su primer biógrafo— y Willem Mengelberg —el director de orquesta holandés, amigo y admirador del artista— adjudican al compositor, anteriores a la que hoy conocemos como la *Primera* (1885-8), el montante global es de siete. La cifra es exagerada, y caben hipótesis plenamente opuestas. Henri-Louis de La Grange mantiene que es probable que no haya existido ninguna de estas obras, mientras que para Jack Diether —y parcialmente para Donald Mitchell— cabe el que todas —o la mayor parte— hayan sido escritas y, posteriormente, destruidas o extraviadas.

El inventario creativo oficial, el legado por el propio Mahler y sus herederos, comienza en 1880 con la precitada *Das klagende Lied* (canción del lamento), terminada a los 20 años de edad. Pero el simple estudio de esta partitura en su versión primitiva —no el de la versión revisada, de 1899—, revela un dominio de los medios vocales y orquestales tan absoluto que hace inviable cualquier hipótesis de ópera prima referida a esta composición: es casi inconcebible que sólo tres años de conservatorio hayan podido conferir tal soltura técnica a una persona, por muy notables que sean sus dotes naturales.

De otra parte, los testimonios del mismo Mahler a Natalie Bauer-Lechner, Alma y Alfred Rosé —cuñado del compositor—, dan fe de la redacción de cierto número —posible— de páginas de diverso signo anteriores a *La canción del lamento*. Hasta hace no muchos años, estas composiciones juveniles se consideraron irrelevantes, pero la publicación revisada del primer volumen de la biografía de Donald Mitchell puso las cosas en su sitio, justificando la importancia de ese legado que —parafraseando la observación de Campodónico sobre Falla— podría llamarse «pre-Gustav de ante-Mahler».

Dentro de la fragilidad verídica de todas estas partituras, hay una serie de obras sobre cuya existencia parecen estar de acuerdo todos los especialistas. En las diferentes publicaciones de La Grange, Mitchell y Kurt Martner hay referencias a otras páginas no indicadas en este texto, no señaladas aquí por ser la autoría de Mahler meramente especulativa. A continuación se exponen las obras escritas por Mahler en el terreno sinfónico sobre las que existen referencias documentales, sin que ello advere su existencia.

- *Sinfonía de conservatorio*. Posiblemente escrita hacia 1876, que Hellmesberger, el director de la institución, se negó a ensayar. Esta sería la obra cuyos materiales Hellmesberger no fue capaz de leer en el conservatorio. De ella dan testimonio tanto Natalie como Richard Specht, aunque a este último pudo llegarle la información a través de la primera. La narración de la primera es, en este aspecto, reveladora. En sus primeros tiem-



pos de estudiante, Mahler conoció también a Natalie Bauer-Lechner, compañera del conservatorio y futura violinista. Ella profesó una devoción hacia el músico que fue mucho más allá de lo artístico, hasta el punto de llevar un diario, meticuloso y detallado, de cada uno de sus encuentros. Se vieron por primera vez justo antes del Concurso de Composición. Mahler había presentado la partitura y sacado personalmente los materiales de orquesta de una sinfonía, que hoy consideramos desaparecida. Josef Hellmesberger⁴, que debía dirigirla, arrojó al suelo las *particellas*, furibundo. Para la futura violinista, la reacción del músico ante los gritos del director fue reveladora y se identificó con el esfuerzo que Mahler tuvo que hacer por contener una furia nacida de la humillación. Este suceso marca el inicio del libro *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Recuerdos de Gustav Mahler) que Natalie publicó en 1923⁵, con el subtítulo de «El principio de mi amistad con Gustav Mahler». El texto es el siguiente:

«Mis primeros recuerdos de Gustav Mahler se remontan a sus años de conservatorio, cuando mi hermana Ellen y yo, habiendo completado nuestros estudios de violín⁶, acudíamos a ver los ensayos orquestales de Hellmesberger.

4. Nacido en Viena en 1828, fue director del conservatorio desde 1859 hasta su fallecimiento en 1893. Fue el fundador en 1849 del famoso cuarteto que lleva su nombre, que estrenó en su día obras de Brahms y de Dvořák, y que recuperó varias de las grandes obras de cámara de Schubert.

5. E.Ptal & Co. Verlag, edición de Paul Stefan, reedición, 1978, Dika Newlin.

6. Natalie terminó sus estudios en 1872 —era dos años mayor que Mahler, había nacido en 1858—, y Mahler comenzó los suyos en 1875. Por eso no le conoció en clase, sino en los ensayos de la orquesta del conservatorio.

Le conocí justo antes del Concurso de Composición: se iba a interpretar una sinfonía⁷ de Mahler. Dado que él no podía pagar a un copista, había trabajado durante días y noches copiando él mismo las partes para todos los instrumentos y, por lógica, aquí y allá aparecían errores y faltas. Hellmesberger se puso furioso, tiró la partitura a los pies de Mahler y le gritó de la manera más desatenta: “Sus materiales están llenos de errores: ¿se cree que voy a dirigir algo así?”

[...] Esta escena me produjo una impresión indeleble. Todavía hoy puedo ver a aquel joven —tan por encima de su, así llamado, “superior”—, forzado a tolerar tan vergonzoso tratamiento. En un abrir y cerrar de ojos, me di cuenta de en qué manos se había colocado el genio de este hombre y lo que habría de sufrir por ello en el curso de su vida».

La partitura se da por desaparecida.

- *Sinfonía en la menor*. Se trata, nuevamente, de un testimonio de Mahler a Natalie Bauer-Lechner. Es muy posible que esta obra haya existido realmente, ya que Mahler precisó a su amiga que «tres movimientos estaban completos, mientras que el cuarto no pasó del piano». La fecha de composición se situaría entre 1882 y 1883, es decir, entre *La canción del lamento* y las *Canciones de un camarada errante*. La partitura se da por perdida.

7. Es la obra que Donald Mitchell denomina «Sinfonía de conservatorio».



- *Sinfonía nórdica*. Todos los biógrafos coetáneos de Mahler dan fe de esta sinfonía o suite, «inspirada en la leyenda de un anciano rey nórdico», según las cartas de Mahler a Natalie y a Kisper fechadas en 1879. Aparentemente, la obra quedó inconclusa. Tampoco hay unanimidad en la fecha de composición, pues Guido Adler la sitúa en torno a 1882, y Paul Stefan la cataloga en los años precedentes de conservatorio. Todo hace pensar que la obra quedó inconclusa.

- *Cuatro sinfonías de Dresde*. Este grupo de obras posibles ha planteado uno de los más arduos —y todavía irresueltos— enigmas en torno a la producción de Mahler. Paul Stefan, biógrafo del músico, escribió en 1938, en pleno auge del nazismo, un artículo en la revista *Musical América* en la que se refería a «cuatro desconocidas sinfonías de juventud escritas por Mahler», redescubiertas por el director de orquesta holandés Willem Mengelberg y por el compositor Max von Schilling, que habrían pasado una noche entera interpretándolas al piano. Los hechos habrían ocurrido en Dresde, en la biblioteca de la baronesa Marion von Weber con la que Mahler vivió una intensa experiencia amorosa durante su estancia en Leipzig. Aunque teóricamente Mengelberg y Schilling quedaron «profundamente emocionados por el contenido musical» de las sinfonías, los hechos ponen en tela de juicio la teoría de Stefan: Marion, esposa de Karl, nieto de Weber, murió en 1931 y su biblioteca pasó a su hija, la baronesa Katharina Matilde; aún en el caso de que Mengelberg y Schilling hubieran tenido ac-

ceso a estos hipotéticos manuscritos de Mahler conservados en su colección, la presencia del segundo tiene poco sentido, ya que era un furibundo antimahleriano y antisemita. En todo caso, existe la posibilidad de que el músico hubiera dado a Marion von Weber sus trabajos sinfónicos juveniles —la *Sinfonía de conservatorio*, la *Sinfonía en la menor* y la *Nórdica*— y que Mengelberg, ya fuera antes o después de 1931, hubiera tenido opción de examinarlos, solo o con alguna otra persona. Y, si aceptamos la hipótesis de que se trataba de obras de nueva planta, estas cuatro sinfonías tendrían que haber sido escritas entre 1883 y 1885, durante la estancia de Mahler en Kassel. Desgraciadamente, la guerra y el bombardeo de Dresde a cargo de los aliados destruyeron la ciudad aniquilando la biblioteca de los Weber. Entre los restos, enviados al terminar la contienda a Berlín, no figura manuscrito alguno de Mahler. Mengelberg, que mantuvo una forzosa actitud de convivencia con los nazis, murió en 1951 en Suiza, ignorado y en interdicción, sin haber aclarado estos hechos. Schilling había fallecido antes de la comunicación de Stefan, con lo que el misterio quedaría sin aclarar.

Con este, mayor o menor, bagaje orquestal Mahler acometió la composición de su *Primera sinfonía* del catálogo oficial (el inventario creativo dejado por el propio Mahler y sus herederos), el cual comienza en 1880 con la ya citada cantata *Das klagende Lied*. En 1884 Mahler inició la composición de la que sería su *Primera sinfonía*, la cual estrenaría, tumultuariamente,



en Budapest en 1889, apenas unos días antes de la muerte del archiduque Rudolph y de Maria Vétsera, en Mayerling. Los avances como compositor tienen el contrapunto de la tristeza por la muerte de su padre, Bernhard Mahler, en febrero de 1889; la desdicha de la pérdida de su madre Marie Hermann, en octubre del mismo año, y antes de finalizar el año la muerte de su hermana Leopoldina, aquejada de un tumor cerebral.

En esta obra Mahler hereda las huellas de Beethoven en la amplitud y expresividad de sus temas y logra la conjunción de la modernidad con la tradición anterior. A la vez hace gala de una soberbia creatividad melódica, que le une con Schubert y Bruckner; e incluso le aproxima a Berlioz. Aún teniendo estas conexiones con el lenguaje clásico anterior y coetáneo, Mahler no se detiene ante la utilización de músicas populares y se deja influir, bien en sus melodías, bien en células rítmicas, por la música popular.

La obra, como ya sabemos, tuvo una génesis complicada que hizo que tuviera diversas modificaciones tanto en la estructura de la música, como en la denominación de los movimientos. Durante la estancia en Kassel Mahler comenzó a esbozar el armazón de la obra en 1884, al finalizar el ciclo liederístico *Canciones de un camarada errante*. En este ciclo liederístico Mahler hace un canto al amor ausente, pero en un sentido cosmológico, el amor entendido como parte de un cosmos: «Amor y dolor y mundo y sueño», como dicen los últimos versos, a la vez que también trata de otro de sus temas

preferidos, la noche, en este caso, la noche como oscuridad. En la última de las canciones de este ciclo, «Los ojos azules de mi tesoro», Mahler presenta una marcha fúnebre. Este puede ser un nexo de unión con la *Primera sinfonía*, ya que todo el tercer movimiento de la misma es igualmente una marcha fúnebre. En este último *Lied* del ciclo de canciones la orquesta se detiene, pero el arpa, en solitario, acompaña tenuemente una de las más emotivas melodías de Mahler, melodía que será *Trío* en la marcha de dicha *Primera sinfonía*, pero que ha nacido antes, en «Waldmärchen», en la primera parte de *Das klagende Lied*.

La preparación de la *Sinfonía* tuvo lugar en las ciudades de Praga y Leipzig, ciudad en la que fue terminada en 1888. Mahler lo narra a su amigo Löhr en el mes de marzo «¡Bueno! ¡Mi obra está lista! Probablemente eres el único para el que nada de lo que haya hecho sea nuevo; los demás se sorprenderán por algunas cosas! Se ha hecho tan enormemente poderosa. ¡Es como si fluyera de mí un torrente!». Mahler concibe la sinfonía como un «todo», según se puede deducir de su correspondencia; en palabras que dirige a Bauer-Lechner «Para mí, la palabra “sinfonía” significa construir un mundo con todos los medios a mi alcance».

Acerca de esta obra existen comentarios del propio Mahler tras su interpretación de la obra con la Filarmónica de Nueva York, en 1909, dos años antes de su muerte. «Estoy satisfecho de este ensayo juvenil. El hecho de dirigir mis obras es una experiencia extraña. Cristalizan en mí sensaciones de do-



lor y quemazón. ¿Qué universo es este en el que se reflejan estos sonidos y figuras? “La marcha fúnebre” y la tempestad que le sucede ime dan la impresión de una requisitoria feroz contra el Creador! Y siempre, en cada una de mis obras, llega un momento en el que creo percibir una llamada que me dice: “¡Tú no eres su padre, sino su zar!” Pero esto sólo me ocurre mientras dirijo, después, esa sensación desaparece, afortunadamente, porque si esta impresión fuera duradera, mi vida sería imposible». Estas palabras constatan la satisfacción del músico maduro ante su «ensayo juvenil» redactado un cuarto de siglo antes.

La partitura se gestó casi a salto de mata, a partir de 1884 en las distintas ciudades donde Mahler fue haciendo sus primeros pinitos en el arte de la dirección orquestal —Kassel, Praga y Leipzig— y la concluyó poco antes de su estreno en Budapest, en 1889. Todas estas ciudades ejercieron una influencia significativa en el Mahler veinteañero, pero Kassel y Leipzig guardan una especial relación con esta obra. En la primera localidad, donde Mahler fue contratado primero como director de coro y luego como «Kapellmeister», el artista tuvo encuentros decisivos en su itinerario profesional y personal. En el primer apartado con Hans von Büllow, al que Mahler se dirigió sin éxito para que le tomara como asistente, impresionado por sus conciertos al frente de la Hofkapelle de Meiningen; en el segundo vector, el personal, por su enamoramiento apasionado de la cantante de la ópera Johanna Richter, inspiradora del ciclo de *Canciones de un camarada errante* y de los prime-

ros bocetos de la *Primera sinfonía*, tan vinculada temáticamente a este ciclo.

La etapa de Leipzig, donde Mahler actuó como segundo maestro de Capilla —el primero era nada menos que Arthur Nikisch— desde el otoño de 1886 hasta el verano de 1888, marcó el encuentro del artista con la familia Weber, con la tarea de la reconstrucción de la ópera *Die drei Pintos*, del autor de *Der Freischütz*, y la relación amorosa que se estableció entre el joven músico y Marion, esposa del nieto del compositor germano. Pese a la posterior ruptura, los primeros meses de la relación entre el joven músico y la esposa de Carl von Weber depararon a ambos instantes de felicidad y elevada comunicación espiritual, fruto de los cuales sería, no sólo la ópera sobre *Los tres Pintos*, sino la *Sinfonía* iniciada en Kassel y continuada en Praga: el segundo movimiento de la versión original de la pieza, titulado «Blumine» («Florido» o «Capítulo de flores»), cuyo manuscrito quedó ultimado en Leipzig, ostentaba una peculiar inscripción del compositor: «En las horas más felices», Mahler suprimiría, sin embargo, este movimiento tras la segunda interpretación de la obra —que tuvo lugar en Weimar—, dejando la partitura en su disposición hoy habitual de cuatro tiempos, con lo que, de una parte, aunque revisaría concienzudamente la partitura toda en 1897, terminaría por retornar al primigenio diseño que podríamos llamar «esquema de Kassel», y de otra procedería a un curioso exorcismo musical de su re-



lación con Marion von Weber eliminando la parte del conjunto más vinculada a la baronesa.

El compositor no abordó la *Sinfonía* hasta que hubo concluido los primeros tres ciclos de *Lieder*, forma que utilizó en los *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (Canciones y tonadas de la juventud), que integró en la formidable cantata de los 18 años *Das klagende Lied* (La canción del lamento), y a la que volvió en las *Canciones de un camarada errante*, cuyo último *Lied* está tomado, en una curiosa síntesis, de su única cantata.

Hemos de aceptar la voluntad de Mahler en el sentido de considerar a esta página su *Primera sinfonía* «ortodoxa», ya que el músico ha procurado (y conseguido) eliminar toda traza de sus trabajos anteriores para la orquesta, de los que se ha hablado al principio de este texto, y que, mientras las investigaciones no demuestren lo contrario, debemos dar por definitivamente perdidos, tal como sucede con las óperas juveniles mahlerianas (*Rübezahl*, *Ernst van Schwaben* o *Die Argonauten*). Página, por otra parte, con faz bifronte, que por un lado mira hacia el *Lied* como fuente de inspiración y de otra busca el mundo más a la orden del día, esto es, el poema sinfónico, que está a punto de conocer nueva y venturosa vida a través de las composiciones de Richard Strauss. Es el *Lied*, sin embargo, quien presenta, en esta primera gran creación sinfónica del músico, una prepotencia melódica absorbente, en dirección tripartita: el ya citado ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen*, el previo conjunto de los *Lieder und Gesänge aus der Jugend-*

zeit (Canciones y tonadas de juventud) y la formidable cantata de los 18 años, *Das klagende Lied*, de la que Mahler toma, como ya se ha apuntado, el más bello tema de la obra —el *Trio* del tercer movimiento— en una curiosa síntesis a través de la última canción del *Camarada errante*. Pero lo singular —y lo hermoso, por el esfuerzo de auto-combate que ello implica— es que Mahler trata, en sus propias palabras, de «ser estrictamente sinfónico» en su planteamiento, a medio camino entre Liszt y Wagner, aunque, al igual que ocurrirá con sus otras sinfonías anteriores a 1900, el artista concibe esta *Primera* como un «Sinfonische Dichtung», poema sinfónico, al que dota de títulos descriptivos. Bajo este ropaje fue dada a conocer la obra en Budapest en 1899. En esta alternativa inicial, Mahler dividía la *Sinfonía* en dos partes, llamando a la primera «Los días de juventud» y a la segunda «Commedia humana». Posteriormente, en 1897, y después de varias audiciones de la obra, revisó drásticamente la partitura, como ya se ha indicado, decidió suprimir un movimiento completo, el anteriormente mentado *Andante* («Blumine»), así como verificar diversos reajustes en la orquestación, versión ésta que sería la base de la primera edición impresa de los pentagramas (1899), a su vez versión revisada que fue también publicada en 1906 por la Universal Edition de Viena y salvaguardada por la Sociedad Internacional Gustav Mahler, salvo leves modificaciones, para su posterior edición en 1955 de la obra integral del compositor.



Cuando la obra llega a Viena, el 18 de noviembre de 1900, con un Mahler que ya es titular de la Hofoper, las reacciones de la crítica basculan entre el estupor y lo furibundo. El ya veterano Eduard Hanslick, con 75 años a las espaldas, fue el más madrugador a la hora de comentar la pieza: su reseña apareció dos días después del concierto, en la habitual *Neue Freie Presse*, y su frase inicial se convirtió en uno de los dichos más afamados de la época: «¡Uno de los dos debe estar loco, y no soy yo!» El célebre crítico continuaba diciendo: «Claro que a lo mejor sí soy yo, pensé con genuina modestia, tras recuperarme del horroroso *finale* de la *Sinfonía en re mayor* de Mahler. Como sincero admirador del director Mahler, a quien la Ópera y la Filarmónica tanto deben, no quiero precipitarme al juzgar su extraña sinfonía. Pero, de otra parte, debo ser sincero con mis lectores y por ello debo admitir que la nueva obra es la clase de música que para mí no es música. (...) La ejecución de esta novedad, escandalosamente difícil, fue admirable, y el aplauso entusiasta, al menos en la audiencia más joven, que atiborraba las localidades de pie y la galería, y que no cesaron de reclamar la presencia de Mahler en el estrado una y otra vez. En una futura interpretación de esta sinfonía, espero ser capaz de expandir este breve comentario, que es más confesión que juicio. De momento, carezco de una apreciación plena de lo que, en ocasiones, también es carencia de este inteligente compositor, esto es, la gracia de Dios». Hanslick no tuvo oportunidad de volver a escuchar la composición, ya que murió en agosto

de 1904, el mismo año en que Ferdinand Löwe volvió a interpretar la obra en la Konzertverein vienesa, el 8 de noviembre.

El primer movimiento, *Como un sonido de la naturaleza*, era denominado por Mahler, en la primera versión de los pentagramas, «Primavera sin fin», y el original inmovilismo de la introducción (61 compases), con la pedal que da en armónicos toda la cuerda, constituye un efecto extraño y mágico, que nos conduce a una de las primeras características del lenguaje sonoro de Mahler, lo que Theodor W. Adorno llamara «suspensión», situación estática opuesta a otra de movilidad y acción, contraste prototípico, patente en casi todas las obras de Mahler, hasta erigirse en una de las «coordenadas» de su escritura. Pero más que «suspensión», sería correcto hablar de «suspense», ya que el resultado formal evoca un paisaje abierto y campestre donde se espera la aparición de algo o de alguien. Sobre este imperturbable la de la cuerda, piccolo y flauta entonan la base motívica de esta sección, un sencillo intervalo de 4ª (la/mi), otra de las «firmas de la casa», que configuran el tema de esta sección y que evocan el canto de un cuco, ese que tanto perturbaba a Theodor Helm en el estreno vienés, con su llamada en 4^{as} 8.

8. El comentario de Helm, publicado el 17 de noviembre en el Pester Lloyd, es tan singular que merece la pena reproducirlo parcialmente: «¿Cómo se puede tomar en consideración la presencia de un cuco, que canta constantemente, en una obra de música absoluta? Además, este cuco no canta en una tercera menor, como ocurre en la naturaleza, o incluso —como en la “Pastoral” de Beethoven o en el “Hansel y Gretel” de Humperdinck—, en una tercera mayor, isino que de manera provocativa y anormal hace su llamada en una cuarta descendente, de re a la! Quizá Nietzsche, al que debemos el término “superhombre”, habría hablado aquí de un “supercuco”, de haber incluido a los animales en su filosofía



A esta escueta célula responde en la distancia una fanfarria, que Mahler anotó para trompetas y trompa en la primera redacción de la obra, pero que, con arte de fabuloso orquestador, hizo repetir a los clarinetes en la versión definitiva. El canto del cuco enunciado da paso a una melodía de violonchelos y contrabajos que se configurará como tema principal del movimiento, dentro de una construcción sonatística bastante ortodoxa; y, en el hermoso paisaje, el hombre da los primeros pasos en armonía con su entorno, mezclándose entre los distintos elementos, enriqueciendo unos y jugando con otros. La melodía del tema proviene del segundo *Lied* (*Ging heute Morgen über Felds* – Cuando crucé esta mañana los campos) de las *Canciones de un camarada errante*. El tema se cierra con un pasaje protagonizado por las trompas, que supone transición inmediata a la sección de desarrollo. Este se inicia con una referencia a la introducción dada por los armónicos de violines y violas, acordes del arpa y una «pastoril» frase de la flauta. El centro de la secuencia, extremadamente simple desde el punto de vista del material empleado, lo forman pasajes ‘cantabile’ de las maderas sobre el fondo del trémolo en ‘pp’ del timbal, y frases de abandonada laxitud de las cuerdas, evocadoras de un cierto «eslavismo». En el horizonte aparecen los primeros enfrentamientos, nacidos de la propia vida, de la propia na-

poética y simbólica de la vida. Pero, en la medida de lo que yo sé, Zarathustra no habló de esto». Helm, cuyo texto no estaba exento de cierto humor, concluía en forma de sentencia: «Y resulta obvio que la colosal violencia de los clímax (de esta obra) sólo puede ser la expresión de una tremenda urgencia creativa que busca el reconocimiento a toda costa».

turalidad, pero ante los que el supuesto protagonista se levanta en un 'crescendo' progresivo que desemboca en un 'fortissimo' de la orquesta al completo, rematado con una fanfarria de trompas y trompetas, tras lo cual da comienzo la reexposición, en donde vuelve a escucharse el tema del *Camarada errante*. La coda, tras una nueva peroración de los metales, se produce a gran velocidad y fuerza contagiosa, interrumpida en tres ocasiones por golpes en cuartas de los timbales, que parece indicar que el héroe ha salido más fuerte de sus aventuras y emprende confiado su siguiente destino.

En el segundo tiempo *Con movimiento vigoroso, pero no demasiado rápido*, el ritmo de 3/4 de la cuerda grave establece el aire típico del *Laendler*, el vals rural austríaco. Sobre este ritmo, violines primero y maderas después trazan una briosa melodía, no exenta de elegancia, cargada de resonancias populares. La danza, la música, han llegado por fin a la vida del protagonista. Especialmente memorables son los compases 107 al 120 de esta sección, en la mayor, durante los cuales los violonchelos y contrabajos evocan el 3/4, albergando una entrada en 'pianissimo' de los violines. El *Trio* de este «a modo de scherzo» se anuncia con difíciles notas tenidas del trompa solista, en progresión dinámica descendente: también tiene esta sección media, en fa mayor, forma de vals, y su conclusión enlaza de nuevo con el vigoroso *Laendler*. Mahler, en su primera redacción de la obra, tituló este movimiento «A toda vela».



El título dado al tercer movimiento es el que más se ha divulgado, de entre los de la primera versión de la *Sinfonía*: «Marcha fúnebre al estilo de Callot». Pero, incluso en este concreto y peculiar apartado, Mahler ha dado una plétora progresiva de títulos a la sección, como nos recuerda Tobías Bleek⁹.

En el estreno de Budapest lo denominó «A la pompe[s] fúnebres». Pero en la revisión de agosto de 1893 amplió el concepto de esta forma: «Todtenmarsch in Callots Manier» Ein Intermezzo à la Pompe[s] fun[è]bre[s]». Cuando en ese mismo año, mes de octubre, se produce la segunda interpretación de la obra, Mahler anota: «Gestrandet! [¡Desastre!] (ein Todtenmarsch [una marcha mortuoria] in 'Callot's Manier')». Cuando llegamos a la tercera interpretación pública, Weimar 1894, Mahler vuelve a cambiar de idea y re-titula: «Gestandet. Des Jägers Leichenbegräbnis (El entierro del cazador)». En Berlín, en 1896, cuarta interpretación, la anotación es la más simple: «Alla marcia funebre». Por fin, en 1899, primera edición de la partitura, la rúbrica es la que ya va a quedar como definitiva: *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* (Solemne y mesurado, sin arrastrar).

La contemplación de un grabado austríaco, en el que un cazador —un guardabosques, según otras versiones— es llevado a su última morada por los animales del bosque, unida a la admiración que Mahler sentía por el cuadro del pintor Jacques

9. «Gustav Mahler: Erste Symphonie», Orquesta Filarmónica de Berlín, mayo de 2007.

Callot «Las tentaciones de san Antonio», constituyen el sustrato creativo de esta extraña marcha funeraria de soterrado humor. Pero creo que la aceptación, conocida y repetida, de estos hechos, hace acaso perder de visto la especial concepción mahleriana de la pieza. Empecemos por algo que hoy nos es aún menos conocido que en la época de Mahler —donde tampoco lo era mucho—, esto es, quien fuera el citado Callot, cuyo «estilo» pretende evocar la música: grabador y aguafuertista francés, Jacques Callot (1592-1635), parte de cuya obra se puede contemplar en la calcografía del Louvre, cultivó un estilo directo y realista que podríamos (musicalmente) llamar «verista», dotado de genio para la caricatura y la descripción grotesca —su serie de «Mendigos» y «Jorobados»—, pero también para la documentación de los horrores de la guerra, muy en especial la de los Treinta Años —«Las miserias de la guerra»—, de la que fue cronista pictórico soberbio. Y aquí vemos una serie de elementos que comienzan a cuadrar perfectamente con ese mundo de Gustav Mahler, que hoy nos es bastante más conocido (aprehendido) que el del propio Callot: la simpatía por lo grotesco unida a lo sublime —como sucede en el decurso musical de esta misma *Marcha*—, o la misma referencia a esa guerra de los Treinta Años que tantas páginas de la colección literaria *Des Knaben Wunderhorn* (El muchacho de la trompa mágica) engloba —otra sabida fuente de inspiración mahleriana—, con lo que la idea básica de ese «al estilo de Callot» termina por resultar ejemplar en su plasmación; un celeberrimo tema/tonada infantil (= *Wunderhorn*) francés «Frère Jacques» (¿homenaje al



pintor?) desfigurado (caricaturizado) por el contrabajo, que, sin embargo, exhibición impresionante de maestría musical, termina por convertirse en un fantástico canon que, de manera «estrictamente sinfónica», recorre toda la orquesta. Aquí el avance firme y marcial se ha vuelto triste y cansado. García del Busto ve en esta marcha el precedente de los *Kindertotenlieder* o *Canciones a la muerte de los niños*.

Tras repetir el tema dos veces, el oboe entona una rítmica melodía dotada de un profundo sentido irónico. El insistente batir del timbal en 4/4 con el «contrasujeto» de la irónica melodía que inserta el oboe, forman el «bajo» de esta sensacional página. Con gran sencillez se produce un segundo tema que es presentado igualmente por el oboe. La secuencia se cierra con una reminiscencia del primer tema, acompañado igualmente por un obsesivo ritmo marcado por el timbal. Notas en corcheas del arpa abren una sección, a manera de *Trio*, en la cual, los primeros y segundos violines exponen, casi antifonalmente, un bellísimo tema, de hondo lirismo, del que ya se ha hecho mención, también entresacado por Mahler de las *Canciones de un camarada errante*. Este *Trio* nos lleva al otro lado del espectro, a la sublimidad, con esa inefable melodía, aunque Mahler ya hizo uso de ella en 1880, en la primera parte —descartada posteriormente— de *Das klagende Lied* (La canción del lamento), con misma idea literaria en las dos obras, la muerte/sueño al pie de un tilo. La aparición del ritmo *ostinato* del timbal lleva de nuevo a la primera sección, donde se repiten el primero

y segundo tema con una interrupción de fuerte carácter folclórico regida por el ritmo de los címbalos. El movimiento se extingue sobre el tema del «Frère Jacques» y dos secos golpes del bombo dan por terminada esta curiosa e imaginativa pieza.

El arranque del último tiempo, cuya vehemencia era brutal novedad en el momento histórico en que la obra se redactaba, parece dar fe de ese comentario del Mahler de 1909, «requisitoria feroz contra el creador», acaso ya explicitado en el título que el autor diera al movimiento en su primera versión, «Dall' Inferno al Paradiso». Para muchos oyentes, acaso sea este el tiempo que mejor expresa ese contenido «titánico» de la obra, cuyo título ha tomado Mahler de un célebre texto de Jean-Paul. Pero, una vez más, será bueno que nos detengamos en lo que hoy, de seguro, forma «parte de nuestra incultura», o sea, Jean-Paul y Titán; y es que en nuestro tiempo —no sólo en España— serán muchos los que sepan, exclusivamente, de la existencia de Jean-Paul Richter a través del apodo de la *Primera sinfonía* de Mahler. Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), cuya admiración por Jean-Jacques Rousseau le llevó a adoptar el seudónimo literario de Jean-Paul, practicó, a través de una amplia obra novelística, una síntesis entre el humorismo desenfadado, el cuadro realista y la ensoñación idílica, avanzando, a lo largo de su carrera, desde la primera postura hasta la dominancia de la última; «Titán», en cuatro volúmenes, se sitúa en medio de tal itinerario, y su título no deja de poseer un talante irónico, toda vez que el literato contrapone el humanismo y la modestia de personajes sencillos a la grandilocuencia de encarnaciones



supremas del primer Romanticismo —la obra está redactada entre 1800 y 1803—, con algunas de las creaciones de Goethe como punto de mira. ¿Donde está, pues, la relación del supuesto heroísmo e incuestionable grandeza de la *Sinfonía* mahleriana con la temática de la obra que ha dado sobrenombre a la partitura? Quizá en la idea global del texto de Jean-Paul, que es el desarrollo del hombre a través de la experiencia total de la vida. No olvidemos, además, el tema del humor y del ensueño, tan presentes en los pentagramas del joven Mahler. Incluso el título del descartado segundo tiempo, «Blumine», deriva de Jean-Paul, de la colección de ensayos denominada *Herbst-Blumine* (Flora otoñal).

Este movimiento final, un *allegro* tempestuoso, surge como un revulsivo, como una decisión firmemente asumida, como una convicción de los méritos propios que convierten al protagonista en un personaje capaz de luchar solo contra el mundo. Insistamos en que posee la seguramente más violenta introducción escrita hasta esa fecha: Mahler relataba entre risas los sustos del público el día del estreno al iniciarse el feroz y expansivo ataque de los platillos secundados por la percusión. La tonalidad inicial es fa menor y el ritmo de 2/4. Tras la brutal y difícil introducción, que exige a los violinistas exhibiciones de ligereza, se inicia la exposición con un tema en blancas encargado a siete trompas, quedando éstas divididas en cuatro grupos. Este tema concluye en un agonizante 'ritardando', que da paso al segundo tema, una dulce cantilena en re bemol

mayor, confiada a los violines y violonchelos durante 50 compases, que recupera parte del componente melódico de dicho «Blumine» y la totalidad de su atmósfera idílica. Tras ella, los trémolos de las cuerdas y el amenazante ‘crescendo’, anuncian la llegada del desarrollo, que nos transporta a un «titanismo» más directo, explosivo, con un ‘fortissimo’ de metal y madera en pleno. En medio de este se introduce un importante tema que volverá a escucharse al final del movimiento, un momento de inquietud surgido en medio de la tranquilidad, que es enunciado por las trompetas y luego, al incorporarse el total de la orquesta, es repetido nuevamente por las trompas.

Al término de esta sección, Mahler nos retrotrae a la introducción misma de la *Sinfonía*, a ese «Sueño invernal» —ichaikovskiano título!— con el que denominara, en el primer manuscrito, a la determinante «suspensión» que abre la pieza. Aquí obtiene el artista un momento de particular «magia», tras confiar la fanfarria de apertura a las trompetas, y, mediante un silencio de blanca, articular una (aparentemente) simple modulación, de mi a sol, que transforma, con la más alta concentración y expresiva belleza, el continente sonoro de la secuencia. La recapitulación, después de una cita del tema del *Fahrenden Gesellen* del primer movimiento, se produce en orden inverso: pasamos del segundo tema al primero con el «Wild» (Salvaje) de las violas, y así se escucha primero la recapitulación del segundo tema culminada con un ‘fortissimo’ de la orquesta; las violas trazan un diseño rítmico por medio del cual apare-



ce el primer tema, expuesto ahora por los primeros violines. El ritmo se acelera progresivamente, la tensión aumenta por acumulación (al revés de lo que va a ocurrir en las obras del último período) y, finalmente, en el compás 625 comienza —más bien— surge la coda con un estallido en redondas de toda la orquesta. Tras oír nuevamente el tema del desarrollo sobre una formación de metales aumentada, dotado de una brillantez y solemnidad impresionantes, la secuencia cobra velocidad vertiginosamente hasta desembocar en un grandioso *finale* en re mayor, tonalidad base de la sinfonía, que se cierra con dos notas negras descendentes enmarcadas en el batir frenético de la percusión.

De este modo, en absoluta exaltación, con una doble demostración de fuerza expansiva y de dominio material musical, Mahler clausura su *Primera sinfonía*. Indiferente a las críticas, Mahler necesita explicar, contar, demostrar al mundo que es Titán, pero un Titán que también sufre y ama y enferma. En su vida terrena vive la pobreza y la muerte desde su más tierna infancia, pero conoce también muy pronto los laureles de la fama; y mientras goza los placeres de la vida lucha también contra la enfermedad. En su vida espiritual, en su música, las marchas fúnebres serán el fondo de una canción infantil, las danzas populares se convertirán en bailes grotescos, y la incertidumbre vital rodeará a sus más íntimos cantos de amor.

José Luis Pérez de Arteaga

Musicólogo y comentarista de Radio Nacional

Referencia discográfica

Sinfonía núm. 1, en re mayor «Titán»

Si algún director se ha vinculado de manera especial a esta obra inicial del sinfonismo de Mahler, ese sería el caso de Rafael Kubelik, cuyos diversos acercamientos a la obra han estado siempre signados por un profundo, y a la vez espontáneo, entendimiento de la obra, comprensión de su lingüística y, muy importante, valoración de la página como una de las grandes sinfonías del XIX.

Kubelik tiene tres grabaciones homologadas, todas con la agrupación de la que fue titular durante 20 años, entre 1961 y 1981 —los últimos ya como director emérito del conjunto—, la Sinfónica de la Radio de Baviera. Su primera interpretación, ya excepcional, se produjo en 1967, como parte de lo que sería su grabación completa del ciclo mahleriano para Deutsche Grammophon. En el año 2000, el sello germano Audite publicó la grabación del concierto de 2 de noviembre de 1979, efectuada por la Radio Bávara, en la que Kubelik volvía sobre la obra, en una versión aún más depurada, intensa y sabia. Pero la traducción más extraordinaria del maestro checo se produjo en 1980, en una grabación audiovisual realizada por la firma japonesa Telepool en la misma sala de conciertos donde las previas grabaciones se habían efectuado, la Herkulessaal de la Residencia de Múnich, y publicada en DVD por el sello, también japonés, Dream Life (DLVC-8091): documento excepcional, de otra parte no fácil de encontrar o adquirir, pero que acaso constituye la mejor interpretación que se pueda dilucidar de la versión final de la obra en cuatro movimientos, en donde Kubelik resume y alquitara todo su saber sobre una pieza que adora.

Como en el caso de la versión que se acaba de reseñar, la última de las interpretaciones del gran maestro alemán Klaus Tennstedt, otro de los nombres para los anales de la discografía mahleriana, la realizada con la Sinfónica de Chicago en mayo de 1990, también posee soporte audiovisual, y además de su edición en CD, la firma EMI comercializó la grabación en DVD del concierto en cuestión.

En ambos casos, la componente visual, el poder contemplar la gestualidad de los dos grandes artistas a través de la *Sinfonía*, es un valor añadido a formidables ejecuciones musicales.

Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños)

Kathleen Ferrier. Dietrich Fischer-Dieskau. Estos dos nombres sintetizan lo más granado de las interpretaciones del segundo ciclo de canciones



de Mahler inspirado en poemas de Friedrich Rückert, sin merma de que otros grandes solistas canoros se hayan acercado con enorme inteligencia y hondura a esta música, y en un caso se haya llegado virtualmente al nivel de los dos artistas mentados. Pero la contralto galesa y el barítono berlinés supieron conferir a estos complejos, intensos y difíciles pentagramas una sensibilidad especial, una química entre la palabra y el canto, que hace de sus versiones, varias en cada caso, experiencia irrepetible y única. Los dos, además —lógico es que así fuera—, contaron con la rectoría de extraordinarios directores, aunque uno de ellos apenas tuviera otros acercamientos a la música mahleriana.

De Ferrier se conservan dos versiones, una de estudio, otra de concierto, grabadas en 1949 y 1951 (la maravillosa cantante falleció en 1953, a los 41 años, víctima del cáncer), la primera (EMI) realizada con la Filarmónica de Viena y Bruno Walter, discípulo directo del compositor, y la segunda (Decca) tomada de una actuación con el Concertgebouw de Ámsterdam, dirigida por otro artista que también conoció a Mahler, Otto Klemperer.

Fischer-Dieskau grabó el ciclo en 1955, con la Filarmónica de Berlín y Rudolf Kempe (EMI), y volvió a repetir orquesta en 1963, en este caso con dirección, admirable, de Karl Böhm (DG), cuya aproximación a la música de Mahler se produjo exclusivamente a través de los ciclos de *Lieder*, que interpretó varias veces. Este último registro constituye una de las cimas de la interpretación vocal mahleriana.

Más peculiar y excluyente fue el caso de Sergiu Celibidache, que sólo dirigía esta composición mahleriana y que, por ende, reconocía una completa falta de empatía con el resto de la obra del autor. En concierto celebrado el 30 de junio de 1983 —editado en CD por Topazio—, con la Filarmónica de Múnich, el maestro rumano volvió a dirigir los *Kindertotenlieder*, en este caso con prestación vocal de una genuina especialista en la música de Mahler, la contralto berlinese Brigitte Fassbaender, en una interpretación de lentitud casi hipnótica que la cantante negocia con técnica y arte sobresalientes, y que alcanza cotas de grandeza vecinas a las de las lecturas antedichas.

José Luis Pérez de Arteaga



© Marco Rossi

Nicola Luisotti

Director

Este maestro italiano es actualmente director musical de la Ópera de San Francisco y principal invitado de la Sinfónica de Tokio. Sus triunfos más recientes incluyen su presentación en La Scala con una nueva producción de *Attila* de Verdi y *La fanciulla del West* de Puccini en el Metropolitan de Nueva York.

En su tercera temporada en San Francisco dirigirá *Turandot*, *Carmen*, *Don Giovanni* y *Attila*. Sus compromisos operísticos para 2011-2012 incluyen su regreso a La Scala con *Tosca* y actuaciones en el Teatro San Carlo de Nápoles con la raramente representada *I masnadieri* de Verdi. También se pondrá al frente de grandes conjuntos sinfónicos, como su Orquesta de la Ópera de San Francisco, la Filarmónica de Berlín, la del Teatro San Carlo y las orquestas de Cleveland y Filadelfia.

Después de su debut en San Francisco en 2005 con *La forza del destino*, ha dirigido para esta compañía *La bohème*, *Il trovatore*, *Salome*, *Otello*, *La fanciulla del West*, *Aida*, *Le nozze di Figaro* y *Madama Butterfly*. Tras su elogiada labor en la Ópera de Stuttgart, ha actuado en casi todos los principales teatros del mundo, como la Ópera Estatal de Baviera, Ópera de Canadá, Ópera Estatal de Dresde, Ópera de Fráncfort, Ópera de Los Ángeles, Ópera de París, Royal Opera House, Ópera de Seattle, Teatro Carlo Felice de Génova, Teatro Comunale de Bolonia, Teatro La Fenice de Venecia, Teatro Real de Madrid, Staatsoper de Viena o Suntory Hall de Tokio.





Otras agrupaciones con las que ha colaborado son la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Sinfónica de Atlanta, Sinfónica de la Radio Bávara, Filarmonica della Scala, Filarmonica de Hamburgo, Philharmonia de Londres, NHK de Tokio, Orquesta Nacional Rusa, Staatskapelle de Dresde y Sinfónica de San Francisco, así como conciertos especiales en Pekín con motivo de los Juegos Olímpicos de 2008.

Su discografía incluye una versión completa de *Stiffelio* de Verdi (Dynamic), los aclamados *Dúos* con Anna Netrebko y Rolando Villazón (Deutsche Grammophon) y una grabación en DVD de *La bohème* en el Met (EMI).

Recientemente ha sido nombrado director musical del Teatro San Carlo de Nápoles.



© Patricia Wilenski

Dietrich Henschel

Barítono

Comienza su carrera internacional como barítono con dos producciones: *El Príncipe de Homburg* de Henze en la Ópera de Berlín y *Doctor Fausto* de Busoni en la Ópera de Lyon. Desde entonces ha sido invitado en los teatros y festivales más importantes: Bastille y Châtelet en París, Génova, Milán, Ámsterdam, Florencia, Ginebra, Colonia, Lyon, Zúrich, Bruselas, Madrid, Leipzig, Bregenz, Salzburgo y Berlín. En conciertos, Henschel ha colaborado con las grandes orquestas del mundo y ha trabajado con directores de la talla de Harnoncourt, Gardiner, Janowsky, Jacobs, Eschenbach, Nagano, Dohnanyi, Byschkov, Rattle, Thielemann o Mehta. Parte importante de su actividad se centra en el repertorio de *Lieder* ofreciendo recitales por todo el mundo, acompañado de músicos como Helmut Deutsch, Fritz Schwinghammer, Michael Schäfer...

Entre sus grabaciones realizadas destacan *Dr. Fausto* de Busoni (Erato) galardonada con un Premio Grammy, *Las estaciones* con René Jacobs, *La bella molinera* de Schubert (EMI), *Mörike-Lieder* de Wolf, *La Pasión según San Mateo* con Harnoncourt y Herreweghe, melodías de Mahler con Kent Nagano (Teldec), *Alceste* de Gluck con Gardiner, *Winterreise* de Schubert (Teldec). Ha grabado con Harmonia Mundi recitales de melodías de Korngold, Beethoven y Schubert, y de Hugo Wolf y Mahler con orquesta bajo la dirección de Nagano y Herreweghe respectivamente. En 2009 presentó *El canto del cisne* de Schubert con la discográfica Naïve y en 2010, un doble CD de melodías de Hugo Wolf (Fuga Libera).



Orquesta Nacional de España

Director emérito

Rafael Frühbeck de Burgos

Director honorario

Josep Pons

Violines primeros

Mauro Rossi (concertino)*

Ane Matxain Galdós (concertino)

Jesús A. León Marcos (solista)

José Enguádanos López (solista)

Salvador Puig Fayos (ayuda de solista)

Miguel Ángel Alonso Martínez

Laura Calderón López

Antonio Cárdenas Plaza

Jacek Cygan Majewska

Kremena Gancheva

Yoom Im Chang

Raquel Hernando Sanz

Ana Llorens Moreno

José Francisco Montón López

Mirelys Morgan Verdecia

Elena Nieva Gómez

Rosa María Núñez Florencio

Stefano Postinghel

M^a del Mar Rodríguez Cartagena

Georgy Vasilenko

Krzysztof Wisniewski

Elena Rey Rodríguez**

Pilar Rubio Albalá**

Violines segundos

Joan Espina Dea (solista)

Laura Salcedo Rubio (solista)

Javier Gallego Jiménez (ayuda de solista)

Mario Pérez Blanco (ayuda de solista)

Juan Manuel Ambroa Martín

Nuria Bonet Majó

Iván David Cañete Molina

Aaron Lee Cheon*

Francisco Martín Díaz

Amador Marqués Gil

Gilles Michaud Morin

Rosa Luz Moreno Aparicio

Federico Nathan Sabetay*

Alfonso Ordieres Rojo

Francisco Romo Campuzano

Roberto Salerno Ríos

Virginia González Leonhart**

Luminita Nenita**

Adelina Vassileva Valtcheva**

Violas

Cristina Pozas Tarapiella (solista)

Lorena Otero Rodrigo (solista)

Emilio Navidad Arce (ayuda de solista)

María Roperó Encabo (ayuda de solista)*

Carlos Antón Morcillo

Virginia Aparicio Palacios

Carlos Barriga Blesch

Roberto Cuesta López

Dolores Egea Martínez

M^a Paz Herrero Limón

Julia Jiménez Peláez

Pablo Rivière Gómez

Dionisio Rodríguez Suárez

Gregory Salazar Haun

Víctor Gil Gazapo**

Lorena Vidal Moreno**

Violonchelos

Miguel Jiménez Peláez (solista)

Ángel Luis Quintana Pérez (solista)

Mariana Cores Gomendio (ayuda de solista)

Salvador Escrig Peris (ayuda de solista)

Enrique Ferrández Rivera

Adam Hunter

Piotr Karasiuk Cisek*

Zsófia Keleti*

José M^a Mañero Medina

Nerea Martín Aguirre

Susana Rico Mercader*

Carla Sanfélix Izquierdo*

Josep Trescolí Sanz

Contrabajos

Jaime Antonio Robles Pérez (solista)

Antonio García Araque (solista)

Ramón Mascarós Villar (ayuda de solista)

Luis Navidad Serrano (ayuda de solista)

Pascual Cabanes Herrero

Pablo Múzquiz Pérez-Seoane

Emera Rodríguez Serrano*

Bárbara Veiga Martínez

Héctor Sapiña Lledó**

José Luis Sosa Muñoz**

Arpas

Nuria Llopis Areny

Flautas

Juana Guillem Piqueras (solista)

José Sotorres Juan (solista)

Miguel Ángel Angulo Cruz

Antonio Arias-Gago del Molino

José Oliver Bisbal (flauta-flautín)

Orquesta Nacional de España

Oboes

Victor Manuel Ánchel Estebas (solista)
Robert Silla Aguado (solista)
Vicente Sanchis Faus
Rafael Tamarit Torremocha
César Altur de los Mozos (corno inglés)**

Clarinetes

Enrique Pérez Piquer (solista)
Javier Balaguer Doménech (solista)
Eduardo Raimundo Beltrán (clarinete bajo)
José A. Tomás Pérez
Carlos Casadó Tarín (requinto)

Fagotes

Enrique Abargues Morán (solista)
Vicente J. Palomares Gómez (solista)
Miguel Alcocer Cosín
José Masiá Gómez (contrafagot)
Miguel José Simó Peris

Trompas

Salvador Navarro Martínez (solista)
Rodolfo Epelde Cruz (solista)
Javier Bonet Manrique (ayuda de solista)
Carlos Malonda Atienzar (ayuda de solista)
José Enrique Rosell Esterelles
Salvador Ruiz Coll
Gustavo Barrenechea Bahamonte**
Javier Forner Galbís**
Aritz García de Albéniz Fernández de Córdoba**
María Martín Portugués del Toro**

Trompetas

Manuel Blanco Gómez-Limón (solista)
Adán Delgado Illada (solista)

Juan Carlos Alandete Castillo (ayuda de solista)

Antonio Ávila Carbonell
Vicente Martínez Andrés
Vicente Torres Castellano
Francisco Javier Alcázar León**

Trombones

Edmundo José Vidal Vidal (solista)
Juan Carlos Matamoros Cuenca (solista)
Enrique Ferrando Sastre
Francisco Guillén Gil (trombón bajo)
Rogelio Igualeda Aragón
Jordi Navarro Martín

Tuba

Miguel Navarro Carbonell

Percusión

Juanjo Guillem Piqueras (solista)
Rafael Gálvez Laguna (solista)
Pascual Osa Martínez (ayuda de solista)
Félix Castro Vázquez
Pedro Moreno Carballo
Juan Carlos Pelufo Picot**

Celesta

Gerardo López Laguna**

Avisadores

Francisco Osuna Moyano (jefe de escenario)
Juan Rodríguez López

* Contratados ONE

** Músicos invitados para el presente programa



Equipo técnico

Director técnico
Ramón Puchades

Directora adjunta
Belén Pascual

Gerente
Elena Martín

Asistente a la dirección artística
Federico Hernández

Coordinador de publicaciones

y documentación
Eduardo Villar

Coordinador de proyectos pedagógicos
Rogelio Igualada

Coordinador técnico del CNE
Agustín Martín

Secretario técnico de la ONE
Salvador Escrig

Relaciones públicas
Reyes Gomariz

Comunicación
Adela Gutiérrez

Producción y abonos
Pura Cabeza

Gerencia
Purificación García (Contratación)
Amalia Jiménez (Administración)
María Morcillo (Administración)
Rosario Laín (Cajera pagadora)
María Ángeles Guerrero (Caja)

Secretaría de dirección técnica
Pilar Martínez

Secretarías técnicas
Paloma Medina (Secretaría ONE)
María Jesús Carbajosa (Secretaría ONE)
Marta Álvarez (Secretaría CNE)

Documentación
Begoña Álvarez (Documentación)
Mercedes Colmenar (Biblioteca)
Isabel Frontón (Documentación CNE)
Lourdes Rodríguez (Archivo ONE)

Archivos OCNE
Victoriano Sánchez
Rafael Rufino

La Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) está integrada en el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura.

La Orquesta Nacional de España pertenece a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS).

Venta de entradas:

-En taquillas del Auditorio Nacional de Música:

C/ Príncipe de Vergara. 146 28002 Madrid Tel: 91 33701 40.

-Internet: www.servicaixa.com.

-Por teléfono: 902 33 22 11.

Programas de mano: Desde el día anterior al concierto pueden descargarse los programas en <http://ocne.mcu.es>.

Las biografías de los artistas han sido facilitadas por estos mismos o sus agentes y la OCNE no puede responsabilizarse por sus contenidos, así como tampoco de los artículos firmados.

Más información: web: <http://ocne.mcu.es>; e-mail: ocne@inaem.mcu.es

Puntualidad: Una vez comenzado el concierto no se permitirá el acceso a la sala, salvo en las pausas autorizadas al efecto.

Fotos y grabaciones: Está absolutamente prohibido realizar fotografías y cualquier tipo de grabación o filmación dentro de la sala.

Teléfonos móviles: En atención a los artistas y público, se ruega desconecten los teléfonos móviles y eviten cualquier ruido que pueda perjudicar la audición de la música y el respeto de los silencios.

Diseño:

Movedesign

Impresión:

Imprenta Nacional del BOE

NIPO: **035-12-006-0**

Portada:

Reproducción ilustrada por Ignacio Veiga del boceto

para la Diana en mármol del Palacio Stoclet, Bruselas, 1911 de Carl O. Czeschka.

