



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Das himmlische Leben y la Cuarta de Mahler. El lied como génesis de una sinfonía

José Alejandro Roca Bravo

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Bogotá, Colombia

2015

Das himmlische Leben y la Cuarta de Mahler. El lied como génesis de una sinfonía

José Alejandro Roca

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Dirección Sinfónica

Director:

Ph.D., Moisés Bertrán Ventejo

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Conservatorio de Música
Bogotá, Colombia

2015

FORMATO UNICO PARA ENTREGA DE TRABAJOS DE GRADO

TITULO EN ESPAÑOL:

DAS HIMMLISCHE LEBEN Y LA CUARTA DE MAHLER. EL LIED COMO GÉNESIS DE UNA SINFONÍA

TITULO EN INGLES:

DAS HIMMLISCHE LEBEN AND MAHLER'S FOURTH. THE LIED AS GENESIS OF A SYMPHONY

RESUMEN EN ESPAÑOL:

El presente trabajo se centra en la Cuarta Sinfonía de Gustav Mahler como obra que cierra el primer periodo sinfónico del autor, fuertemente influenciado por los poemas de la colección *Des Knaben Wunderhorn*. Mediante una contextualización histórica y estética, así como un análisis musical, se establecerán las conexiones internas de la obra y el proceso creativo del autor que, partiendo de una obra corta previa como es la canción *Das Himmlische Leben*, estructura una composición sinfónica de gran formato.

El análisis de las relaciones temáticas entre los movimientos y también entre otras obras del mismo periodo, así como las referencias que se tienen del mismo Mahler y de otros autores acerca de la obra, nos permiten ubicar a esta Sinfonía, considerada erróneamente por algunos autores como una obra menor dentro de la producción sinfónica de Mahler, como ejemplo representativo del singular proceso creativo y de retroalimentación musical que caracterizó al compositor durante su vida y que marcó no solo su estética sino los derroteros para mucha de la música del siglo XX.

RESUMEN EN INGLES:

This paper is focused on Gustav Mahler's Fourth Symphony as a piece that closes the composer's first symphonic period, strongly influenced by the poems of *Des Knaben Wunderhorn* collection. Through a historical and aesthetic context, as well as a musical analysis, the internal connections of the piece will be established and also the composer's creative process, marked by the use of a previous short composition (the song named *Das Himmlische Leben*) and structures a large format symphonic work.

The analysis of the thematic relationships between movements and also between other pieces composed in the same period, as well as the references we have from Mahler himself and from other authors, allow us to place this symphony (wrongly considered by some authors as a minor piece among Mahler's symphonic output) as a representative example of the singular creative and musically feed backed process that distinguished the composer during his whole life and that defined not only his aesthetic but also the paths for a big part of the music of the XXth century.

DESCRIPTORES:

Mahler, Sinfonía, Wunderhorn, Lied

DESCRIPTORES EN INGLES:

Mahler, Symphony, Wunderhorn, Lied

FIRMA DEL DIRECTOR:

NOMBRES COMPLETOS DEL AUTOR Y AÑO DE NACIMIENTO

Jose Alejandro Roca Bravo - 1979

RESUMEN

El presente trabajo se centra en la Cuarta Sinfonía de Gustav Mahler como obra que cierra el primer periodo sinfónico del autor, fuertemente influenciado por los poemas de la colección *Des Knaben Wunderhorn*. Mediante una contextualización histórica y estética, así como un análisis musical, se establecerán las conexiones internas de la obra y el proceso creativo del autor que, partiendo de una obra corta previa como es la canción *Das Himmlische Leben*, estructura una composición sinfónica de gran formato.

El análisis de las relaciones temáticas entre los movimientos y también entre otras obras del mismo periodo, así como las referencias que se tienen del mismo Mahler y de otros autores acerca de la obra, nos permiten ubicar a esta Sinfonía, considerada erróneamente por algunos autores como una obra menor dentro de la producción sinfónica de Mahler, como ejemplo representativo del singular proceso creativo y de retroalimentación musical que caracterizó al compositor durante su vida y que marcó no solo su estética sino los derroteros para mucha de la música del siglo XX.

DESCRIPTORES:

Mahler, Sinfonía, Wunderhorn, Lied

ABSTRACT

This paper is focused on Gustav Mahler's Fourth Symphony as a piece that closes the composer's first symphonic period, strongly influenced by the poems of *Des Knaben Wunderhorn* collection. Through a historical and aesthetic context, as well as a musical analysis, the internal connections of the piece will be established and also the composer's creative process, marked by the use of a previous short composition (the song named *Das Himmlische Leben*) and structures a large format symphonic work.

The analysis of the thematic relationships between movements and also between other pieces composed in the same period, as well as the references we have from Mahler himself and from other authors, allow us to place this symphony (wrongly considered by some authors as a minor piece among Mahler's symphonic output) as a representative example of the singular creative and musically feed backed process that distinguished the composer during his whole life and that defined not only his aesthetic but also the paths for a big part of the music of the XXth century.

KEYWORDS

Mahler, Symphony, Wunderhorn, Lied

CONTENIDO

INTRODUCCION	2
JUSTIFICACION	4
OBJETIVOS	5
Objetivo General.....	5
Objetivos Específicos	5
METODOLOGIA.....	6
1. MAHLER, EL JUDAISMO Y LA VIENA DE 1900.....	7
1.1. Antecedentes.....	7
1.2. Viena, “fin de siècle”	13
2. DES KNABEN WUNDERHORN, EL LIED COMO ESCENCIA.....	15
3. DAS HIMMLISCHE LEBEN Y EL ORIGEN DE LA CUARTA SINFONIA.	18
3.1. Das Himmlische Leben, una obsesión de una década.....	18
3.2. La Cuarta Sinfonía. Origen y análisis estructural	20
3.2.1. Primer Movimiento. Bedächtigt. Nicht Eilen.....	22
3.2.2. Segundo Movimiento. In gemächlicher Bewegung.	26
3.2.3. Tercer movimiento. Ruhevoll.....	30
3.2.4. Cuarto Movimiento. Sehr behaglich.	33
4. LA CUARTA CON RELACIÓN AL <i>CORPUS</i> SINFÓNICO MAHLERIANO.	36
CONCLUSION	39
BIBLIOGRAFIA	40
ANEXO.....	41

INTRODUCCION

El fenómeno de la creación artística es quizás uno de los procesos más interesantes y complejos que desarrolla el ser humano y ha sido analizado desde diversos campos de conocimiento como la filosofía, la estética, la psicología y hasta la neurología, despertado una curiosidad y un interés especial que se realiza por el hecho de que, en muchas ocasiones, los testimonios entre artistas y pensadores no son compatibles entre sí.

Las diferentes posturas al respecto oscilan entre las puramente racionalistas, donde la obra es producto de un plan deliberado y de la disciplina y trabajo “artesanal” del autor, (por ejemplo en los escritos de Paul Valery sobre Da Vinci o en el Método de composición de Edgar Allan Poe, donde predomina la lógica estricta) y los enfoques irracionalistas, donde entran en juego los conceptos de inspiración como fenómeno exógeno y todas aquellas teorías que comprometen un factor no inherente a la capacidad individual del hombre (en este punto convergerían autores tan disímiles como Platón en su diálogo De la Poesía, donde plantea al creador como un individuo enajenado, o Freud y Jung en sus enfoques psicoanalíticos donde las neurosis del autor influyen en la elección y manejo del material).

En medio de estos extremos encontramos numerosas posiciones, entre las que se destaca la de Umberto Eco, quien defiende que en la creatividad influye tanto el control racional como el aporte de lo inconsciente, presentando al artista como un ser consciente que sabe lo que hace y que debe resolver un problema, pero cuyos impulsos iniciales pueden ser solo eso: impulsos, instintos o mero deseo o recuerdo. Adicionalmente Eco plantea un elemento más que escapa del control del autor: la lectura o interpretación que pueda hacer el destinatario de la obra.

Todo lo anterior toma una dimensión aún más compleja cuando intentamos acercarnos a la obra de un creador como Gustav Mahler, cuya personalidad creativa es tan singular y potente que no permite un acercamiento único a su proceso de composición. La búsqueda de la trascendencia, su experiencia como director de orquesta de fama mundial, la influencia de la música popular, la ópera como forma

de vida, las contradicciones religiosas y patrióticas de su personalidad y muchos otros factores, se hacen presentes de manera evidente en la construcción de un estilo musical profundamente personal, que recoge gran parte de lo experimentado hasta entonces en términos armónicos y, a través de un uso personalísimo de la forma y la orquestación, deja allanado el terreno para el rompimiento frontal que representarán las escuelas siguientes.

El objeto del presente trabajo, centrado en la cuarta sinfonía, es poner en relieve la importancia de todos los elementos internos y externos que componen el lenguaje musical de Mahler al reelaborar un material propio. La sensación de engranaje entre los materiales, entendiendo el lied como parte fundamental de sus obras sinfónicas y éstas como parte de todo un corpus que tiene un sentido completo, será el hilo conductor de un análisis que no pretende ser exclusivamente técnico-musical sino también incluir elementos históricos, filosóficos y expresivos que ayuden a comprender la obra en una dimensión más completa.

JUSTIFICACION

Durante el proceso de estudio de una obra como la Cuarta Sinfonía de Mahler para los directores de orquesta, teóricos, compositores e intérpretes orquestales, se hace imprescindible no solamente el mero análisis técnico-musical-orquestal sino que, para comprender la obra en su totalidad, hace falta adentrarse en la mentalidad creativa de Mahler y entender los procesos de transformación de las diferentes ideas y las transformaciones temáticas que circundan la obra.

A pesar de la gran cantidad de material bibliográfico existente acerca del autor y sus obras, el presente trabajo pretende ser un punto de encuentro entre los elementos musicales, biográficos, literarios y estéticos para comprender el proceso llevado a cabo por el compositor, y cómo se ven justificadas las diferentes decisiones musicales de la obra.

OBJETIVOS

Objetivo General

Realizar un análisis del proceso compositivo de la Cuarta Sinfonía de Gustav Mahler, bajo parámetros históricos, musicales, literarios y estéticos.

Objetivos Específicos

- Establecer una completa contextualización histórica y estética del momento de composición de la Cuarta Sinfonía.
- Reconocer las influencias musicales externas y los puntos de partida que, en sus propias composiciones, dieron origen a la Cuarta Sinfonía.
- Realizar un análisis estructural y orquestal de cada uno de los movimientos de la sinfonía y las conexiones con el cuarto movimiento (*Das Himmlische Leben*)
- Demostrar la relevancia de la obra dentro de la producción de Mahler y resaltar su proceso de creación como característico de la estética del autor.

METODOLOGIA

Si bien el presente trabajo no se ajusta de manera rigurosa a una investigación, sí se realiza una comparación exhaustiva de las diferentes fuentes bibliográficas, discográficas y de medios, así como de diferentes ediciones de la partitura de la obra y de adaptaciones de la misma para diferentes conjuntos instrumentales.

El primer capítulo, dedicado a la contextualización histórica y biográfica del autor y de la obra central del trabajo, está basado en numerosas biografías reconocidas del autor, así como en testimonios escritos de personas que lo conocieron de manera directa (Alma Mahler, Bruno Walter y Natalie Bauer-Lechner por citar algunos).

El segundo capítulo es el resultado del análisis estético de muchas de sus obras, especialmente del primer periodo, por medio de grabaciones, partituras y otros escritos musicológicos, así como de la experiencia del autor de este trabajo como intérprete de los ciclos de *lieder*.

El tercer capítulo está dedicado al análisis formal y musical, partiendo de dos diferentes ediciones de la partitura, así como de dos diferentes adaptaciones o reorquestraciones para diferentes conjuntos, con el objetivo de valorar los diferentes aspectos temáticos y musicales.

El cuarto y último capítulo, a manera de cierre, pretende ser una aportación a la valoración de la Cuarta Sinfonía en el contexto de la producción sinfónica de Gustav Mahler.

1. MAHLER, EL JUDAISMO Y LA VIENA DE 1900.

APUNTES BIOGRAFICOS

1.1. Antecedentes

“Bohemio en Austria, austríaco entre alemanes, judío en todo el mundo” (Mahler A. , 2006), así describe Alma Mahler a la condición de “tres veces apátrida” que Gustav Mahler tenía como concepto de sí mismo. La sensación de pertenencia (o la falta de ella) y la condición de judío en un mundo donde esto era poco menos que un estigma que aún impedía el acceso a ciertos sectores o posiciones sociales (es bien sabido que Mahler tuvo que renunciar a su religión y convertirse al catolicismo para ser aceptado como Director Musical de la Staatsoper de Viena), son dos de los condicionantes personales más importantes que marcarán las diferentes etapas creativas y laborales de nuestro compositor.

Gustav Mahler nace en Bohemia el 7 de Julio de 1860, más específicamente en Iglau (hoy Jihlava) en una familia judía que había habitado esa provincia desde antes incluso de llamarse Mahler (recordemos que en la década de 1780 el emperador Jose II promulgó una serie de cédulas aboliendo obligaciones para los judíos e imponiendo otras nuevas, entre las que se encontraba el uso de apellidos alemanes). El entorno familiar de Mahler se vio marcado por una tensa relación entre sus padres, que se habían casado por conveniencia, como él mismo lo narró en diferentes ocasiones a su esposa Alma y a su amiga Natalie Bauer-Lechner; y por una constante y chocante presencia de la muerte, ya que de los catorce hijos nacidos del matrimonio entre 1858 y 1879, ocho murieron en la infancia, otro se suicidó a las veintidós años de edad, otra a los veintiséis y solo cuatro llegaron a vivir una existencia larga, siendo la muerte de su hermano Ernst en 1875 (tercero de los hijos) la que más impactó al joven Gustav.

Bernhard Mahler, el padre del compositor, deseaba proporcionar a sus hijos la cultura que él mismo no tenía, en la línea de la tradición judía que describe Stephan Zweig como un intento de redención de la “maldición del dinero”:

El hombre piadoso, el erudito, está mil veces mejor visto por la comunidad judía que el rico...esta preferencia por el mundo del espíritu es homogénea en todos los estamentos, incluso el quincallero más pobre que arrastra sus bártulos a través del viento y la tempestad procurará dar estudios al menos a un hijo a costa de grandes sacrificios..." (Zweig, 2001).

De ésta manera fomentó el talento musical de Gustav a través de clases con maestros locales y le envió a Praga al Gymnasium porque el joven auguraba una brillante carrera como pianista, sin embargo, después de un incidente con la familia Grünfeld, donde se alojaba, se ve obligado a regresar a Iglau, donde permanecerá hasta los quince años.

Es por esta época donde acontece la muerte de Ernst, hecho que como hemos dicho antes marcará de manera significativa el carácter del compositor e iniciará algo que permanecerá en él durante toda su vida: el uso de la composición como reflejo de sus profundos estados anímicos, algo que es quizás más evidente en Mahler que en cualquier otro compositor de la historia. De esta desgracia, Mahler comenzó la composición de la ópera *Ernesto de Suabia*, donde asociaba al protagonista con su hermano, pero nunca llegó a completarla.

Viena acoge a Mahler en septiembre de 1875, cuando ha sido admitido al *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde*, una división de la famosa *Musikverein* (Sociedad de amigos de la música). El impacto para el compositor de quince años es enorme: la capital imperial tiene la vida cultural y artística más importante del globo y está en obras por orden del emperador Francisco José desde hace quince años, teniendo como resultados la Avenida del Ring (*Ringstrasse*, 1865), la Opera (1869), la sala del *Musikverein* (1870) y la Universidad (1873) entre muchos otros edificios emblemáticos. En noviembre de ese mismo año llega a la ciudad Richard Wagner para supervisar la producción de *Tannhäuser* y la parálisis en la sociedad musical vienesa es completa: su concepción de la *Gesamtkunstwerk*¹

¹ Gesamtkunstwerk, traducible como "obra de arte total", es el término acuñado por Richard Wagner para referirse a su ideal estético de una obra de arte que combinara la música, el teatro y las artes visuales.

se apodera del gusto estético y el tono contra los judíos es cada vez más virulento (Wagner escribe en “La obra de arte del futuro” que el “modernismo judío es algo bastante miserable y muy peligroso”).

En el conservatorio, Mahler traba estrecha amistad con Hugo Wolf, quien sería expulsado en 1877, y posteriormente se inscribe en la Universidad en las clases de armonía de Anton Bruckner, de quien presencié el estreno (y fracaso) de su Tercera Sinfonía, obra de la que realizaría una transcripción para piano a petición del mismo Bruckner. También por esta época ingresa, de la mano de Sigfried Lipiner, a la “Sociedad Pernestorfer”, un grupo estudiantil que tenía por ideales estéticos a Nietzsche, Schopenhauer y Wagner, ambiente intelectual decisivo en su formación y en el desarrollo de su personalidad artística.

Después de su graduación del Conservatorio en 1878, Mahler continúa en Viena por algún tiempo, asistiendo a diversos cursos en la Universidad, no solo los de Bruckner sino también cursos como arqueología, arte clásico, historia del renacimiento y, de manera destacada, el curso de historia de las formas musicales, impartido por Hanslick, perseguidor de Wagner y Bruckner y acérrimo defensor de Brahms, lo que demostraría la curiosidad y amplitud de conocimientos del joven Mahler. Es hasta 1880 cuando obtiene su primer trabajo como director de orquesta, en un teatro de pueblo en Bad Hall donde, según relata Alma, dirige una orquesta pésima de quince músicos y tiene funciones de atrilero y bibliotecario. Sin embargo, esta primera oportunidad profesional, quizás por las condiciones precarias en que se realizó, le permitió conocer parte importante del trabajo en el teatro y poner a prueba su rigor y conocimiento musical, que serían determinantes en años venideros.

De Bad Hall pasa a Laibach (hoy Ljubljana, en Eslovenia), a donde llegó en septiembre de 1881, dirigiendo allí su primera ópera seria (*El Trovador* de Verdi), y donde continuó el aprendizaje del repertorio y el desarrollo de su personalidad como director, que rápidamente lo llevaría a Olmütz (Olomuc, en Moravia) en 1883, coincidiendo su llegada con la muerte de Wagner, que lo afectó especialmente. Los resultados artísticos en estos teatros alcanzan rápidamente efectos inesperados y

pronto le es ofrecido el cargo de Maestro de Coro y Director Musical del Real Teatro de Kassel, donde tenía a su disposición un coro y una orquesta infinitamente mejores de todo lo que había estado a su cargo antes.

Durante la época de Kassel, compone los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, sobre textos propios, que no solo son la primera de sus obras que permanece en el repertorio habitual hasta hoy, sino además la primera muestra de su “*modus operandi*” en la transformación del material temático generado en el lied, ya que dos de estas canciones (la segunda, *Ging heut´ Morgen* y la cuarta, *Zwei blaue Augen*) pasarán a ser parte de su primera sinfonía, terminada en 1888. Los éxitos obtenidos en Kassel y sus alrededores, al igual que las envidias y problemas personales que estos generaron, precipitan su salida de este teatro en 1885, no sin antes tener firmado un contrato con la Opera de Leipzig, que solo comenzaría, sin embargo, en 1886. En el entreacto entre ambos compromisos, Mahler vuelve a la Praga de su infancia para trabajar de manera temporal en el Teatro Alemán de dicha ciudad. Su actividad creativa y laboral es ya, y será casi siempre a partir de ese momento, frenética.

En Praga le confían las grandes obras que harán parte de su repertorio toda su vida: *Don Giovanni*, *Fidelio*, *Die Meistersinger* o *Die Walküre*, que le traerán grandes éxitos debidos a su rigor, disciplina y capacidad de trabajo casi obsesiva. Sin embargo, después de dos temporadas, se mantiene firme en su compromiso y se marcha a Leipzig como director adjunto del legendario Arthur Nikisch, obteniendo su reconocimiento público casi inmediato al sustituir a éste por motivos de salud en la serie del Anillo del Nibelungo.

Leipzig marca una época tremendamente importante para Mahler, a pesar de que solo estuvo allí desde el otoño de 1886 hasta el verano de 1888: dirige casi doscientas representaciones de cincuenta y siete óperas, conoce a su nuevo gran amigo Richard Strauss y termina la composición de su primera sinfonía, “Titán” y de

las primeras canciones de la serie *Des Knaben Wunderhorn*², que serían, en muchos sentidos, la columna vertebral de toda su creación al menos hasta la cuarta sinfonía.

No son totalmente claros los motivos que instan a Mahler a salir de Leipzig, pero todo apunta que estuvo influenciado, al menos en parte, por una relación socialmente condenable con la Baronesa Marion von Weber, esposa de Karl von Weber (nieto del compositor Carl Maria von Weber, padre de la ópera alemana), quienes habían aceptado a Mahler como parte de su círculo íntimo al punto de confiarle la finalización de la ópera inacabada *Die Drei Pintos*, conservada como un tesoro familiar. En todo caso, Mahler acepta un nuevo trabajo y se encamina, en octubre de 1888, hacia el segundo teatro de ópera más importante del Imperio Austro-Húngaro de entonces: La Opera Real de Hungría, en Budapest.

La Budapest de finales del siglo XIX es al mismo tiempo agresivamente nacionalista y cosmopolita, con un teatro de ópera de los más modernos de Europa para la época y donde el nombramiento de un judío como Mahler no estuvo exento de polémica. Sin embargo, éste fue hábil para establecerse en el círculo musical, aprendiendo algo de húngaro y programando numerosas obras traducidas a este idioma (entre ellas varias de Wagner) y eliminando muchas de las estrellas líricas extranjeras invitadas, para contratar cantantes locales. En su primer año completo allí, 1889, sucedieron varios eventos trágicos e importantes en su vida: la muerte de sus dos padres (el padre en febrero y la madre en octubre) y de su hermana Leopoldine y el estreno de su primera sinfonía, conocida aún como *Titán, poema sinfónico*, que representa, al mismo tiempo, el primer gran fracaso como compositor de su tiempo.

El cambio de intendente del teatro trae a Mahler muchos inconvenientes laborales y el 14 de marzo de 1891 es despedido (e indemnizado), sin embargo, el hábil y previsor director ya ha negociado previamente con el empresario Bernhard Pollini y tiene un nuevo contrato en la Ópera de Hamburgo. Una vez allí, recibe los elogios

² La traducción al español más habitual del título de éste ciclo sería “Canciones del muchacho de la trompa mágica”, sin embargo no está exenta de controversia, aceptándose también “del cuerno encantado” o “del cuerno de la abundancia”, por lo cual durante el trabajo se utilizará el original alemán.

de Hans von Bülow, pero solo hacia sus cualidades como director, pues le enseña a éste el boceto de su *Totenfeier* (que se convertirá en la segunda sinfonía) y solo recibe comentarios adversos. La distancia entre el Mahler que triunfa como director y el Mahler compositor incomprendido sigue acrecentándose.

A pesar de todo, la época de Hamburgo lo consolida como un director de fama mundial, siendo invitado incluso a dirigir un ciclo de ópera alemana al Covent Garden de Londres, permitiéndole establecer la rutina de “compositor de verano” que lo acompañará por muchos años: utilizar los meses estivales para alejarse de la ópera y dedicarse –casi enteramente- a componer. En 1892 escribe un segundo grupo de canciones *Wunderhorn* y le cuenta a Natalie Bauer-Lechner que éstas contienen “cinco piezas de la Tercera y Cuarta Sinfonía” (Lebrecht, 2010)³, y en 1893 desbloquea el proceso de la composición de la Segunda Sinfonía, en parte gracias a dos canciones del ciclo *Wunderhorn: Urlicht*⁴, que pasa a ser el cuarto movimiento, y *Des Antonius von Padua Fischpredigt*⁵ como tema del tercero. Adicional a esto, diversas fuentes coinciden en señalar que Mahler tuvo una suerte de epifanía para concluir la sinfonía durante el funeral de von Bülow en 1894, mientras el coro de niños cantaba el himno “Aufersteh´n” con texto de Klopstock: “Aufersteh´n, ja, Aufersteh´n. Wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh!”⁶. Mahler se pone en la labor la tarde misma del funeral y ese mismo verano la sinfonía está terminada: la titula *Aufersteh´n* (Resurrección) y es otro de los idearios espirituales del compositor sobre el tema de la trascendencia que lo acompañará en toda su obra.

La temporada 94-95 Mahler dirigió ciento treinta y cuatro funciones y estuvo marcada por otro hecho dramático en su vida, como fue el suicidio de Otto, su hermano menor, que lo dejó sumido en un sentimiento de culpa que solo empezó a

³ Henri Louis de la Grange: Mahler. Vol 1. Pag 249. Citado en Norman Lebrecht: “¿Por qué Mahler?”. Editorial Alianza Música, pag. 90

⁴ Luz prístina.

⁵ El sermón de San Antonio de Padua a los peces.

⁶ “Resucitaréis, si, resucitaréis, cenizas mías, tras breve reposo”.

disiparse el verano siguiente en Steinbach donde, abrumado por la belleza de las montañas, comienza a escribir la Tercera Sinfonía.

En los años venideros, aparecerá en la vida de Mahler quien fuera quizás el más importante de sus romances previos a la vida matrimonial con Alma: Anna von Mildenburg, joven cantante recién llegada desde Viena al ensamble de la ópera de Hamburgo y con quien Mahler inmediatamente establece una relación profunda y tormentosa que durará hasta que el músico abandone Hamburgo. En este periodo (1895-1897), y animado por el éxito del estreno de su Segunda Sinfonía en Berlín, Mahler comienza a tocar las puertas y contactos para abrirse camino en Viena, la joya de la corona de los teatros en el mundo. Después de muchas gestiones, solo parece haber un impedimento: en enero de 1897 le notifican que “en las actuales circunstancias, es imposible contratar a un judío en Viena”⁷. El 23 de febrero de 1897, en la iglesia de Kleiner Michael de Hamburgo, Gustav Mahler es bautizado en la fe católica y el 8 de octubre es nombrado Director Artístico de la Opera de la Corte de Viena.

1.2. Viena, “fin de siècle”

La Viena del cambio de siglo fue una de esas confluencias espacio-temporales única en la historia y ha suscitado innumerables estudios y literatura al respecto. No es para menos, pues allí se gestaron muchos de los movimientos estéticos, artísticos, políticos y de pensamiento que habrían de marcar todo el siglo XX. Es la Viena de Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Gustav Klimt, Hugo von Hoffmansthal y Adolf Loos, pero también del exilio de Leon Trotski y de la juventud de Adolf Hitler. En palabras de Norman Lebrecht, Viena alrededor de 1900 “fue un punto de encuentro del individualismo y del colectivismo, el egoísmo y el idealismo, la erótica y la ascética, lo elevado y lo mundano” (Lebrecht, 2010). Este caldo de cultivo, elevado y vibrante con las expresiones artísticas, mezclado además con un

⁷ Henri Louis de La Grange: Mahler. Vol. 1 Pag. 390. Citado en Norman Lebrecht: ¿Por qué Mahler?, Editorial Alianza Música, pág. 121.

creciente sentimiento antisemita⁸ (con las consecuencias por todos sabidas durante el siglo XX), es el que recibe a Mahler como director de la ópera y el que será el contexto social del nacimiento de su Cuarta Sinfonía, obra de la que es objeto este trabajo.

En su primera temporada como director de la Ópera ya se siente el “efecto Mahler”: trabaja incansablemente, dirige ciento once representaciones (incluyendo varios estrenos en Viena como el *Onegin* de Tchaikovsky y la *Bohème* de Leoncavallo), endurece las reglas acerca del ingreso de público y los permisos para cantantes y orquesta y elimina tajantemente la *claque*⁹. La era Mahler, que habría de durar diez años, ha llegado a Viena y el emperador Francisco José declara con orgullo que “Mahler ha logrado hacerse dueño de todo el teatro”.

Es en cierta manera sorprendente que, a pesar del ritmo frenético de trabajo, Mahler mantenga su disciplina veraniega de composición, si bien en 1898 “solo” compone dos canciones *Wunderhorn* debido a una operación de hemorroides. Durante el verano de 1899 compone *Revelge*, una de las canciones más atormentadas del ciclo, una marcha militar que él mismo consideraría “el más importante de sus lieder” e inmediatamente comienza la composición de su Cuarta Sinfonía, de la que termina dos movimientos en diez días. La sinfonía quedará terminada el 5 de agosto de 1900 en Maiernigg, como cierre simbólico de un siglo y de un primer ciclo de obras sinfónicas que rápidamente evolucionarán en lenguaje marcando el derrotero para mucha de la música del siglo XX.

⁸ El término antisemita fue acuñado en 1873 por Wilhem Marr para descalificar a los judíos definidos como grupo étnico (como una “raza”), no como miembros de una religión.

⁹ La claque, tradición de algunos teatros operáticos que permanece incluso hasta hoy, se trata de un grupo de aficionados “comprados” con el fin de aplaudir (o abuchear) a algún cantante determinado.

2. DES KNABEN WUNDERHORN, EL LIED COMO ESCENCIA.

Cuando se intentan establecer las posibles influencias estéticas y musicales que pudo tener Mahler se citan, con justa razón, a Schubert, Schumann y Bruckner entre otros; sin embargo en su obra se encuentran, de manera unas veces sugerida y otras de forma muy explícita, todos los ecos de la música popular, los *ländler*, las marchas militares y fúnebres y las tonadas folklóricas. De igual manera, las referencias literarias que determinarán su gusto estético y sus propias características de escritura oscilan entre los grandes nombres de la literatura alemana (Goethe, Schiller, Eichendorff, Rückert entre otros) y la poesía de inspiración popular o tradicional.

Es en el otoño de 1887, en la biblioteca de Karl von Weber, donde Mahler descubre la antología poética publicada en 1805 y 1808 por Achim von Arnim y Clemens Brentano titulada *Des Knaben Wunderhorn*, una recopilación de cantos y poesías nacionales, en su mayoría textos que databan desde la edad media hasta el siglo XVII y que fueron reescritos, adaptados o complementados por los autores para ajustarlos a la métrica y gramática del alemán moderno. La colección *Wunderhorn*, plagada de relatos de amor, soldados y canciones infantiles, se establece como parte del ideario romántico alemán, que busca constantemente sus orígenes a través de las canciones folklóricas, los cuentos de hadas, los mitos y las sagas.

Curiosamente y de manera relevante a la hora de abordar la influencia de esta colección poética en su obra, cuatro años antes del descubrimiento de la antología *Wunderhorn*, Mahler había compuesto los *Lieder eines fahrendes Gesellen*, sobre textos propios en los que, sin embargo, utiliza un poema del *Wunderhorn* para el primero de ellos (*Wenn mein Schatz Hochzeit macht*). Si fue de manera consciente o si quizás solo conocía parcialmente la colección es algo que no está totalmente claro, pero sí llama la atención que el tono de los textos que son autoría de Mahler está plenamente acorde con la atmósfera popular y el carácter tierno y sencillo que atraviesan toda la selección de Arnim y Brentano.

Una acertada descripción nos la da Bruno Walter, discípulo, asistente e intérprete histórico de la obra de Mahler (incluidos los estrenos póstumos de *Das Lied von der Erde* y la Novena Sinfonía):

Cuando por fin leyó el *Knaben Wunderhorn*, Mahler debió tener la impresión de estar de nuevo en casa. En él aparece todo aquello capaz de conmoverle: la naturaleza, el deseo, el amor, la separación, la noche, la muerte, el mundo de los espíritus, los cuentos de los lansquenets¹⁰, la alegría de la juventud, las travesuras de la niñez, los caprichos humorísticos surgen igual que de sus propias canciones. De la feliz unión entre una poesía innata y una música estrechamente emparentada con ella nació una serie de obras exquisitas que revelaban una personalidad fuerte y original (Walter, 1993)

Los textos de la colección sirvieron de motor creativo a Mahler en el periodo de 1887 a 1901, ya sea como canciones para voz y piano, canciones orquestales o con la inclusión de éstas en varias de las sinfonías de este periodo. Las cinco primeras canciones, compuestas entre 1888 y 1892 se publicaron con el título de *Humoresken*, en 1899 se publicaron otras siete como *Weitere Lieder*¹¹. Las dos últimas piezas, *Revelge* y *Der Tambourg'sell*, fueron redactadas en 1899 y 1901 respectivamente y solo en 1905 Mahler hace una agrupación de todo el material, bajo el título *Des Knaben Wunderhorn*, que contiene un total de quince canciones.

En palabras de Wilhem Mendelberg¹²: “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”. Esto es una afirmación que si bien podría ser extrapolable a otros autores como Schubert, Schumann o Wolf, cobra con Mahler una dimensión que nunca antes había tenido: no es solo que Mahler se dedique con carácter exclusivo al lied y a la sinfonía, sino que inaugura el género de lied sinfónico en una doble técnica compositiva. Por un lado, con la inclusión textual de canciones completas como

¹⁰ ¹⁰ Los lansquenets (en Alemán *Landsknecht*, servidor del país), eran soldados o mercenarios alemanes a sueldo que operaron entre el siglo XV y el XVII.

¹¹ Otros lieder.

¹² Wilhem Mengelberg (1871- 1951) fue un importante director de orquesta contemporáneo a Mahler y gran defensor de su obra, en vida del compositor y durante toda la primera mitad del siglo XX.

movimientos de una sinfonía (caso de *Urlicht* en la Segunda Sinfonía o *Das Himmlische Leben*¹³ en la Cuarta) o con la orquestación de algunas de ellas (como en el caso ya citado de *Ging heut´morgen übers Feld* o *Die zwei blauen Augen* en los movimientos primero y tercero de la Primera Sinfonía). Por otro lado, está la capacidad de generar todo un movimiento de una sinfonía a partir de una canción, sea mediante el desarrollo temático, la expansión, la variación libre o la simple referencia atmosférica y de carácter. Ejemplos de esto encontramos en toda su producción, siendo especialmente relevantes el alucinante scherzo de más de diez minutos de la Segunda Sinfonía generado por el *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (de la colección *Wunderhorn*), el célebre *adagietto* de la Quinta sustentado temáticamente por *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (de los Rückert lieder) y dos movimientos de la Sexta Sinfonía basados en *Revelge* y en *Nun will die Sonn´so hell aufgeh´n* (de los *Wunderhorn* y los *Kindertotenlieder*, respectivamente).

Mahler vuelve a sí mismo, de forma circular y algo obsesiva, toma sus propias melodías, las reelabora u orquesta y las inserta en las sinfonías. La voz humana es especialmente relevante y la incorpora como instrumento en las sinfonías segunda, tercera, cuarta y octava, así como en *Das Lied von der Erde* (que antecede cronológicamente sólo a la Novena sinfonía) y crea así el concepto de “Lied-Symphonie” que tendrá consecuencias directas en el lenguaje formal del siglo XX: La Sinfonía 14 de Shostakovich, la *Spring Symphony* de Britten o la tercera sinfonía de Górecki son solo tres ejemplos. Citando a Jose Luis Perez de Arteaga: “En el contexto de la obra de Mahler, el Lied es una fuente germinal” (Pérez de Arteaga, 2007)

¹³ La Vida Celestial.

3. DAS HIMMLISCHE LEBEN Y EL ORIGEN DE LA CUARTA SINFONIA.

La pesquisa del proceso artístico/creativo de cualquier obra musical conlleva, entre otros, la combinación de las fuentes históricas y cronológicas alrededor de la obra, los antecedentes musicales, las referencias propias del autor acerca de la obra que puedan existir y las deducciones que se puedan hacer a partir del conocimiento de la obra misma y la estética del autor y de la época.

En este orden de ideas, el origen y el proceso creativo de la Cuarta Sinfonía de Mahler es especialmente fascinante por el hecho de tener como base estructural una obra anterior suya que, además estuvo en su momento considerada también para ser parte de la Tercera Sinfonía. Esto hace de la escucha cronológica de las obras un viaje a la mentalidad creativa de Mahler y nos permite entender no solo el detallado tratamiento del material temático en un sentido estrictamente musical, sino también parte del significado de algunas de las cosas que son trascendentes para él: la vida, la muerte, la resurrección y la vida celestial.

3.1. Das Himmlische Leben, una obsesión de una década.

La canción “*Das Himmlische Leben*” formó parte originalmente de una serie de cinco *Humoresques*, escritas en 1892 en Hamburgo, terminando la versión para piano el 10 de febrero e inmediatamente la versión para orquesta el 12 de marzo. El poema, una canción tradicional bávara, tiene por título original “*Der Himmel hängt voll Geigen*”¹⁴ y describe la visión del cielo que tiene un niño, un cielo lleno de alimentos donde una fiesta es preparada por los santos (ver anexo).

Este poema impactó profundamente a Mahler¹⁵ y estuvo en su mente por muchos años, pues veía en éste una extraña mezcla de picardía y profundo misticismo, la cual se relacionaba directamente con su gran interés por las cuestiones metafísicas

¹⁴ “El cielo está lleno de violines”, que sería el equivalente idiomático a la expresión “Sin una nube en el cielo”.

¹⁵ De hecho, es particularmente interesante que uno de los poquísimos registros grabados de Mahler que se conservan corresponde precisamente a una interpretación de *Das Himmlische Leben* en forma de rollo de piano.

y, adicionalmente, representaba una conexión con su conflicto religioso que, como hemos dicho, le habría de llevar a la conversión al catolicismo.¹⁶ Leonard Bernstein, director de orquesta judío y uno de los más grandes intérpretes de la obra de Mahler durante el siglo XX, describe de manera excepcional el trasfondo místico de “*Das himmlische Leben*” en conversación con Jose Luis Pérez de Arteaga, citada en su libro “Mahler” (2007), que vale la pena transcribir en su totalidad:

... La visión de la resurrección ¿por qué representaba algo tan atractivo para Mahler? Porque la enseñanza hebrea no promete nada al hombre, no hay nada después de la vida; Moisés nunca habló de un reino celeste, solo dijo: “Has de cumplir los mandamientos de la ley divina”.... Y “Dios te amará si así lo haces “. Pero no hay recompensa, no va a pasar nada más, no te garantizamos nada: te has muerto, punto... Ahí está la fundamental, enorme diferencia entre el judaísmo y el cristianismo, en la promesa del paraíso celeste. Y Mahler amaba profundamente ese sentimiento infantil, que está en las canciones del *Knaben Wunderhorn*, en la *Himmlisches Leben*, la vida celestial expresada como final de la Cuarta Sinfonía. Esa canción fascinante y reveladora, con esa visión increíble de un cielo en el que puedes encontrar todo lo que te apetezca para comer. Es el cielo de los pobres, de los miserables, de los hambrientos; ése es el verdadero sustrato de las canciones populares del *Knaben Wunderhorn*, recogidas por Arnim y Brentano, las canciones que el pueblo cantaba en la Europa de las Guerras de la Religión, en la Guerra de los treinta años, en los tiempos de la peste y de los desastres milenarios, canciones de hombres y niños famélicos, canciones de la Guerra de los cien años, tonadas de niños sin hogar, sin pan, abatidos por las epidemias, por la miseria, todo esto es el caldo de cultivo de esas canciones y esos poemas. Y la letra de la vida celestial nos habla de espárragos gigantesco; de peces que vienen nadando por los caminos a los que el propio apóstol Pedro va llamando para que se metan en sus redes; de ángeles que amasan pan y lo calientan al horno; de Santa Marta, que va cocinándolos; de Juan, que trae al cordero sobre los hombros. Todo esto es inefable, increíble, pero todo esto era Mahler, toda esta “*naïveté*” pasmosa, esta ingenuidad de un intelectual sofisticado que

¹⁶ Si bien está aceptado por numerosos estudiosos de la vida de Mahler que la conversión al catolicismo fue un hecho “práctico” y algo “oportunista” en su afán de ser nombrado Director de la Opera Imperial en Viena, no debe desconocerse el conflicto que debió generar el haberse formado en una familia tradicional judía de finales del XIX y renegar de su fe al aceptar el credo católico.

se agarra con cuerpo y alma a una promesa de un cielo lleno de comida: ese fascinante mecanismo de niño humilde, de niño judío que aboga por un cielo cristiano en el que podrá comer de todo, es extraordinario. (p. 285)

Esta visión “naïve” e infantil de algo profundamente religioso y conceptual de la que nos habla Bernstein fue objeto de numerosos intentos y bocetos musicales que incluyeron, alrededor del verano de 1895, la idea de incluir “*Das Himmlische Leben*” como séptimo y último movimiento de la Tercera Sinfonía. Esta idea fue desechada en el verano siguiente, cuando completó la monumental Tercera (que conserva en algunos momentos elementos del *lied* en cuestión), dando paso a la concepción de toda la Cuarta a partir del *Finale*, en un procedimiento inusual en él ya que en las tres anteriores sinfonías había siempre compuesto el último movimiento en último lugar.

3.2. La Cuarta Sinfonía. Origen y análisis estructural

Ya a mediados de la década de 1890, encontramos un boceto estructural de Mahler para la Cuarta Sinfonía que da muchas pistas interesantes sobre el proceso creativo de la misma:

Sinfonía No. 4 (*Humoresque*)

- I. *Die Welt als ewige Jetztzeit* (El mundo como eterno presente). Sol mayor
- II. *Das Irrdische Leben* (La vida terrenal). Mi bemol menor
- III. *Caritas* (Adagio). Si mayor
- IV. *Morgenglocken* (Campanas de la mañana). Fa mayor
- V. *Die Welt ohne Schwere* (El mundo sin peso). Re mayor
- VI. *Das Himmlische Leben* (La vida celestial). Sol mayor

Este plan, que sufriría numerosas modificaciones durante el proceso de composición de la obra sugiere varias cosas: en primer lugar que era una decisión consciente escribir una obra con un carácter más “ligero” y con guiños al humor como el mismo subtítulo (posteriormente eliminado) lo afirma; por otro lado es evidente que era una obra que tenía, desde el inicio, un fuerte arraigo en la música

vocal y es a partir de las canciones desde donde Mahler quería desarrollar la sinfonía, como lo muestra el hecho de querer incluir en un inicio 3 tres de las canciones del *Wunderhorn* (*Das Irrdische Leben*, *Morgenglocken* y *Das Himmlische Leben*). Finalmente podemos inferir de este boceto que, al menos la planeación conceptual y estructural de la obra, fue llevada a cabo casi al mismo tiempo de la tercera Sinfonía (esto es, en el verano de 1895), ya que en este plan inicial se incluye de manera expresa la canción *Morgenglocken* que finalmente encontraría su lugar en la Tercera Sinfonía.

Por otro lado, está comprobado a través de la correspondencia de Mahler que las relaciones temáticas entre los movimientos era un eje central de la estética compositiva de la obra. Estas conexiones eran tan importantes para él que en 1911 escribió a Georg Göhler, quien en esos momentos escribía un ensayo sobre la cuarta, lo siguiente:

“¿Ha usted pasado por alto las conexiones temáticas que figuran de manera tan prominente en el diseño de la obra? ¿O solo quería liberar al público de algunas explicaciones técnicas? En cualquier caso, le pido que este aspecto de mi obra debe ser observado de manera especial. Cada uno de los tres movimientos está conectado temáticamente con el último de la manera más íntima y significativa”

A nivel orquestal, la versión final de la sinfonía sorprende por lo que *no* incluye (en comparación con las monumentales Primera, Segunda y Tercera), presentando la plantilla más reducida de toda su producción sinfónica así:

- Cuatro flautas (dos tocan Piccolo)
- Tres Oboes (uno toca Corno inglés)
- Tres clarinetes en Si bemol, La y Do (uno de ellos toca clarinete requinto en mi bemol y otro clarinete bajo)
- Tres Fagotes (uno toca contrafagot)
- Cuatro Cornos
- Tres Trompetas

- Arpa
- Timbales
- Percusión (cascabeles, platillos, tam-tam, gran cassa, glockenspiel, triángulo)
- Cuerdas
- Soprano Solista

A primera vista lo más relevante es la exclusión de los trombones y la tuba, lo que demostraría un claro intento de romper con la grandilocuente tradición romántica de la orquesta sinfónica (ni siquiera Brahms había eliminado los trombones de la plantilla orquestal en sus sinfonías). Por otro lado, el uso que da a las maderas, si bien numerosas y similares en cantidad a las usadas en otras de sus sinfonías, tiene un alto contenido solístico y polifónico más de que gran masa orquestal.

3.2.1. Primer Movimiento. *Bedächtig. Nicht Eilen.*

El primer movimiento, con fuertes reminiscencias de Haydn, Mozart y Schubert, es una forma sonata con no menos de siete temas diferentes. Esta estructura, que pretende ser simple y compleja al mismo tiempo, es un signo más del sentido del humor que impregna la sinfonía y que se siente desde los primeros compases con el uso de los cascabeles, que colorean el movimiento y toda la sinfonía y marcan uno de los gestos musicales más fácilmente recordables de toda la producción de Mahler.

El primer tema, en los compases 4 al 7 en los violines I, es de carácter “galante”, en sol mayor:



Inmediatamente, los cellos y bajos responde con el primer motivo de lo que llamaremos Tema II (aunque sea aun parte de la primera área o grupo temático de

la forma sonata), de ritmo punteado y que tiene su origen claro en el IV movimiento, específicamente en el motivo punteado de la soprano sobre la palabra “himmlische”:



Seguido en el corno de uno de los elementos motivicos principales del movimiento, que se paseará por todas las familias instrumentales a lo largo de éste:



Una repetición de los temas I y II (algo variados) en los compases 18 al 31 nos lleva a un tercer tema que cumple la función de puente o transición hacia re mayor y está marcado como *Frisch*¹⁷:



El segundo grupo temático estructural de la forma Sonata, en la tonalidad de Re mayor llega en forma de *Cantabile* (*Breit Gesungen*) en los violoncellos en el compás 38 y es derivado del primero, especialmente por el uso expresivo del intervalo de sexta y complementado de manera contrapuntística por las frases del oboe y el fagot:



Una segunda idea (Tema V), aún más expresiva pero derivada claramente en su estructura rítmica de la primera, de nuevo a cargo de los celos y reafirmada con

¹⁷ Fresco

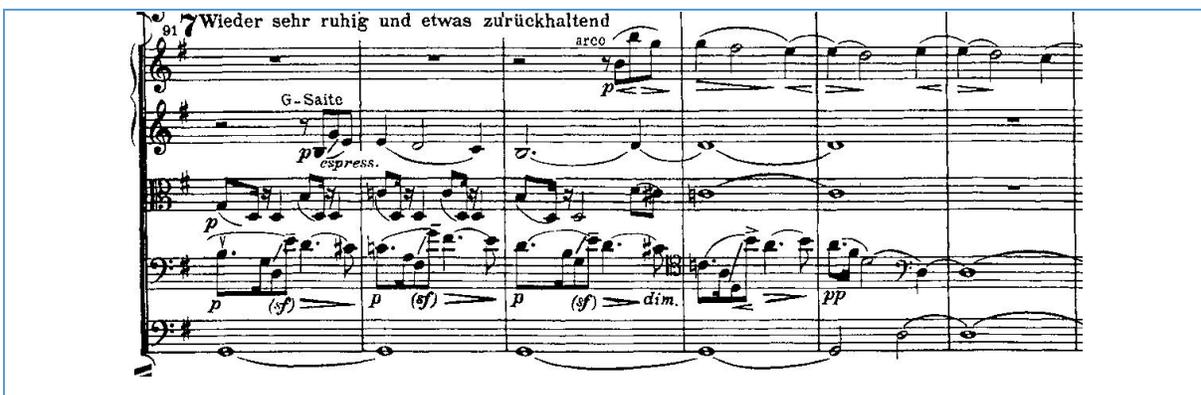
mayor intensidad con la ayuda de los primeros violines, cierra esta segunda área temática:



La sección conclusiva empieza en el compás 58 con un súbito cambio de tiempo del *Breit Gesungen*¹⁸ hacia un *Plötzlich langsam und bedächtig (Molto meno mosso)*¹⁹ y un nuevo tema (Tema VI), a cargo de las maderas, específicamente oboe y fagot:

A musical score snippet for woodwinds, specifically oboe and bassoon. The tempo changes from 'Breit Gesungen' to 'Plötzlich langsam und bedächtig (Molto meno mosso)'. The dynamics are marked 'p' for the oboe and 'pp' for the bassoon.

Un retorno de los cascabeles y el sol mayor en el compás 72 inicia una falsa recapitulación o repetición de la exposición, que no es sino un guiño humorístico de Mahler a la estructura clásica de la sonata con doble exposición, pero que rápidamente se disuelve para dar paso al último elemento temático (Tema VII) que actúa como epílogo en sol mayor (*Wieder sehr ruhig un etwas zurückhaltend*²⁰), en el compás 91:

A musical score snippet for piano, starting at measure 91. The tempo is marked 'Wieder sehr ruhig und etwas zurückhaltend' (Again very calm and somewhat restrained). The score includes markings for 'arco' (arco) and 'G-Saite' (G-string). Dynamics range from 'p' to 'pp'.

¹⁸ Ampliamente cantado

¹⁹ Repentinamente más lento y pensativo

²⁰ Muy calmado nuevamente y algo retrasado.

24

El desarrollo de la sonata, de enorme complejidad si lo comparamos con la “simpleza armónica” de la exposición, comienza en el compás 102 y consta de al menos ocho secciones diferentes que desarrollan los Temas I, II, III y VII, además del motivo de los cascabeles, iniciando con éstos la primera sección que alterna Si menor y Mi menor que cambiando completamente el carácter de los temas I y II (por ejemplo a partir del compás 115).

En una segunda sección del desarrollo, a partir del compás 125, Mahler toma claramente un elemento del inicio de “*Das Himmlische Leben*” y lo transforma en una pastoral en La Mayor para las cuatro flautas al unísono, con frases complementarias en los clarinetes y fagotes, que algunos teóricos han nombrado como el tema del “Paraíso” y otros, como Adorno, lo llaman “Ocarina de ensueño”:



The image shows two staves of musical notation. The top staff is for 4 flutes, marked with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. The bottom staff is for voice, with the lyrics "Wir ge-nie-ßen die himm-li-schen Freu-den" and the instruction "(IV Mov, compases 12-14)".

Un desarrollo de esta pastoral nos lleva por tonalidades lejanas como Do sostenido menor, Mi bemol menor y Fa sostenido menor, en alusiones distorsionadas y algo trágicas al motivo original, transformándolo en una especie de “llamada del destino” en los violoncellos y contrabajos:



The image shows a single staff of musical notation for cello and double bass, marked with dynamics *pp* and *morendo*. The instruction "(Compases 148-150)" is at the end of the staff.

Este nuevo carácter se ve reforzado por los acordes de las trompetas con sordina y los efectos colorísticos del platillo suspendido tocado, según indicaciones de Mahler “con baquetas de espuma”, en un alarde de dominio de la paleta orquestal.

El compás 167 presenta otra melodía a cargo de las 4 flautas y triángulo, basada rítmicamente en el motivo de los cascabeles y con una clara alusión orientalista mediante el uso de la escala pentatónica. Un desarrollo del tema I en Si bemol menor resuelve rápidamente en un clímax en un Do mayor radiante (compás 209),

basado en el Tema III y en el tema del “Paraíso”, apoyado por toda la percusión (timbales, glockenspiel, platillos, triangulo, tam-tam). Sin embargo el clímax de todo el movimiento sobreviene de manera abrupta en el compás 221 con un inesperado acorde disonante de dominante con quinta disminuida y novena menor (sol-si-re bemol-fa-la bemol) que rompe radicalmente con la luz obtenida por el Do mayor.

A partir de 225 los cascabeles anuncian la transición a la reexposición con la adición de un elemento especial: una llamada de la trompeta idéntica a la que usará para comenzar la Quinta Sinfonía. Una vez más Mahler se nos presenta como un autor cíclico y evolutivo sobre sí mismo.

La reexposición propiamente dicha comienza en el compás 239, con el Tema I e inmediatamente escuchamos el crescendo del desarrollo que nos lleva al *tutti* del “Paraíso” en el compás 251, para escuchar a continuación la transición (Tema III) en 257 y el tema IV (Segundo grupo temático) en 262. La reexposición sigue su curso normal con los temas V y VI, e incluso con el guiño de falsa repetición de que había hecho al inicio (su equivalente aquí serían los compases 292-322). Con *Ruhig und immer ruhiger werden*²¹ entramos al epílogo o sección conclusiva que se disuelve en una frase del corno sobre las notas repetidas del Tema II y nos lleva a la Coda, donde el tema I aparece con inusual lentitud y suavidad (*Sehr zurückhaltend*, compás 340) en los violines I, acompañado por los *pizzicati* de las otras cuerdas para dirigirse a un veloz y alegre crescendo que concluye la obra en Sol Mayor.

3.2.2. Segundo Movimiento. In gemächlicher Bewegung.

El segundo movimiento, denominado Scherzo solo en el manuscrito, es una especie de Danza Macabra o Danza de la muerte. El término *Todtentanz* no aparece ni en el manuscrito ni en la primera edición, pero sí en el programa de mano de una interpretación dirigida por el mismo Mahler en 1904. Al margen de este detalle, si existen referencias del mismo compositor acerca del carácter grotesco del mismo

²¹ Calmado y siempre cada vez más tranquilo.

el cual recalca de manera magistral con el uso del violín solista con *scordatura*²², que tiene por objetivo lograr una sonoridad más penetrante y chillona, similar a la de los violinistas callejeros . Acerca de esto Constantin Floros escribe en su libro *Gustav Mahler: The Symphonies* (2000) lo siguiente:

El tema del siniestro instrumentista callejero era popular en las artes visuales y la música del siglo XIX. Se destacan la novela “*Der arme Spielmann*” (El pobre músico callejero) de Franz Grillparzer en 1847 y el impresionante cuadro “Autorretrato con la muerte tocando el violín” de Arnold Böcklin en 1872. No sabemos si Mahler estaba familiarizado con estas obras, pero es cierto que recibió cierta inspiración de la *Danse Macabre de Saint-Saëns*, un poema sinfónico (basado en un poema de Henri Cazalis) que era muy popular en el siglo XIX. Tiene características de *scherzo*, especifica *scordatura* para el violín solista, contiene reminiscencias del *Dies irae* y también incluye el xilófono. (Pag. 122)

La estructura de este movimiento corresponde a un scherzo con la forma ABABA pero, como siempre sucede en Mahler, con variaciones en las repeticiones de las secciones. La sección inicial A comienza con una breve introducción de tonalidad indefinida (debido en gran parte al uso de múltiples apoyaturas cromáticas) que alterna un solo de corno con las respuestas de las maderas y que marca el carácter irónico del movimiento.

The image shows a musical score for the beginning of a movement. The instruments listed on the left are: 1.2. Flöte., 1. 2. Oboe., 1.2.3. Clarinette in B., 1. Fagott., and 1. Horn in F. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. The tempo is marked 'In gemächlicher Bewegung' and the dynamics are 'pp'. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

²² El término *scordatura* se refiere a una afinación del instrumento diferente a la tradicional. En este caso específico, Mahler exige del instrumentista tener dos violines, uno de ellos afinado un tono más alto en todas las cuerdas (es decir las cuerdas quedarían afinadas en la, mi, si y fa sostenido en lugar de sol, re, la y mi)

Inmediatamente después se expone una especie de mini rondó con el solo del violín como *ritornello*, alternando secciones en do menor y Do mayor y que cierra con un pequeño postludio (compases 64-68), el cual utiliza el mismo motivo de la introducción con su trino característico, y que modula hacia Fa mayor para la sección B del Scherzo.

Esta sección B, que cumpliría las funciones de Trío y que comienza en el compás 69, es mucho más brillante y alegre con diversas alusiones al carácter de la danza del *ländler* austriaco, (en este caso un *ländler* lento), ricamente melódico y donde predominan las maderas. Aquí encontramos, de nuevo, citas o elaboraciones libres del material de “*Das Himmlische Leben*” como es el caso de los compases 78 a 83 donde podemos oír ecos del tema de Cécilia de nuestro lied base:



1. Ob. *p* Compas 78-83

IV mov. Compases 158-163

Cä - ci - lia mit ih - ren Ver - wand - - - - - ten sind treff - li - che Hof - mu - si - kan - ten!

Un acorde inesperado de do disminuido con séptima menor y sin tercera en el compás 105 (que puede ser interpretado también como una doble apoyatura sobre el acorde de Fa mayor en segunda inversión) nos devuelve al mundo de la oscuridad e inicia la retransición hacia el tema central del Scherzo que aparece con una estructura similar, incluyendo el pequeño preludio del corno, el tema central en do menor y la sección en Do mayor. Pero en este caso, Mahler utiliza como transición hacia el segundo trío una sección (a partir del compás 185) donde combina los elementos de la sección en Do mayor con el elemento motivico del trino de la introducción, pero esta vez desplazado rítmicamente dos corcheas. Con esto crea la sensación de destrucción e inestabilidad del material y desemboca, en el compás 201, en lo que sería B1 o el segundo Trío, de nuevo el *ländler* en Fa mayor y unos compases después, cuando esperamos el retorno del scherzo, aparece una sección nueva en re mayor (compás 254), luminosa y sorprendente, coloreada por el arpa y

los *glissandi* de los violines, que nos trae una nueva referencia a *Das Himmlische Leben*, esta vez al tema principal “celestial” de la canción.



The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Flute (Fl.) and Harp (E.H.). The top staff contains measures 254-261, featuring a melodic line with trills (tr) and dynamic markings of *ff* and *f*. The bottom staff contains measures 127-127 of the fourth movement (IV mov.), featuring a melodic line with triplets (3) and dynamic markings of *ppp*.

La última aparición del tema central del Scherzo es esquiva y poco definida al inicio. La transición comienza en el compás 274 y regresa a do menor en 284 para abandonar este tono rápidamente y pasar por sol menor y si mayor y presentar una reexposición del tema en re menor (compás 298) para finalmente regresar a do mayor en el compás 314 en lo que sería la segunda sección de nuestro “mini rondó”, una vez más con los acentos del motivo del trino desplazados. Antes de la coda (o como transición a ésta) aparece un acorde de sol bemol mayor en flautas, cornos y fagotes sobre un pedal de do natural en los bajos; una pequeña licencia bitonal acentuada por la orquestación con tam-tam y gran cassa, que permite a Mahler escribir una Coda (que empieza en 342) ambivalente que cierra el movimiento con el mismo motivo inicial del trino.

Este Scherzo es muy interesante no solo desde el punto de vista formal y orquestal sino también desde su concepción estética, donde Mahler reivindica lo rústico, tratando las músicas de origen popular a la misma altura que la tradición académica europea. Si bien es cierto que esto había ocurrido ya en Brahms, Liszt o Dvorák, Mahler se sale de la mera cita “gitana” o folklórica para crear una simbiosis (y un enfrentamiento al mismo tiempo) a un nivel que no se había llegado en sus predecesores. Según Norman Lebrecht “El scherzo de la cuarta sinfonía de Mahler es probablemente la primera obra multicultural de la música occidental, e indudablemente la primera anterior a Béla Bartók que trata la música autóctona con respeto y admiración como una forma de arte del mismo valor” (Lebrecht, 2010)

3.2.3. Tercer movimiento. Ruhevoll

El movimiento lento de la Sinfonía es quizás el momento máximo de concentración expresiva, lirismo e intensidad de toda la obra, siendo descrito por Jose Luis Pérez de Arteaga como “de una belleza que raya en lo irresistible, casi en las fronteras del exceso por la aglomeración refinada de intensidad, llegando a cimas de exquisita tersura...” (Pérez de Arteaga, 2007).

Este movimiento, de más de veinte minutos de duración, está escrito sobre la estructura de rondó-variaciones o variaciones sobre dos temas. La primera sección, calmada y apacible, presenta el tema principal en la tonalidad de Sol Mayor, como un largo *cantabile* de las cuerdas graves (con violas y violoncellos en *divisi*), que comienza las variaciones sobre sí mismo en el compás 17 con la entrada de los violines II en una contramelodía que continúa en el compás 25 con la adición del oboe y los violines I.

Posterior a esto hay una sección que Constantin Floros llama *Absgesang*²³ y que contiene reminiscencias de su Segunda Sinfonía y del Parsifal de Wagner alternando acordes de tónica y dominante elegantemente orquestados que han hecho a algunos teóricos como Rudolf Stephan hablar ya a aquí de *Klangfarbenmelodie*²⁴.

El segundo tema aparece en el compás 62 y genera un gran contraste expresivo y tonal con la primera sección. Aquí encontramos una estructura que comienza en mi menor y termina en re menor, marcada *klagen*²⁵ y que alterna diversos motivos de gran valor expresivo principalmente entre las cuerdas y el oboe. El tema se establece entre los compases 62 al 75 en la tonalidad de mi menor y se distinguen algunas partes importantes de éste que darán lugar a posteriores desarrollos.

²³ Colofón o “canto de cisne”

²⁴ El término *Klangfarbenmelodie*, que podría traducirse como melodía por timbres o melodía por colores, es un término acuñado por Arnold Schoenberg para el recurso compositivo donde una melodía está distribuida entre diferentes instrumentos de la orquesta, prácticamente nota a nota.

²⁵ Lamentándose.

El primero es la cantilena del oboe:



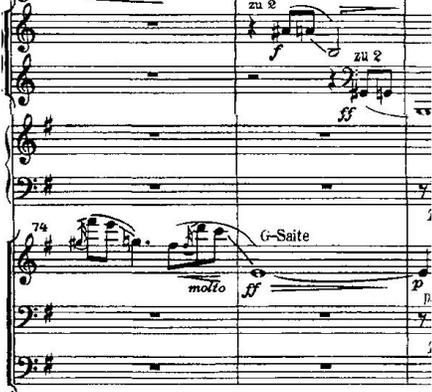
Compas 62-65

A continuación los violines II presentan la segunda parte de la idea, que sufrirá numerosas transformaciones:



Compas 66 -70

Finalmente el cierre del tema, mediante un descenso cromático pronunciado en los violines y los cornos, es también elemento motivico que será aprovechado por Mahler en la construcción:



Compas 74-75

A partir del compás 76 comienza la variación sobre este tema que tiene su clímax en los compases 89-90 con el recuso cromático antes mencionado, esta vez reforzado por la orquestación más completa y que desemboca en una nueva sección conclusiva en re menor en el compás 93 a manera de segundo *Abgesang*.

La tercera gran sección del movimiento (compás107) es una variación de la primera. Aquí volvemos a sol mayor con un cambio de compás (2/2) y de carácter. El esqueleto básico tonal, de fraseo y armónico es muy similar al original, con mayor desarrollo contrapuntístico y con un carácter más ligero debido a las diferencias de tempo.

La sección Cuarta (B¹ en una forma A B A¹ B¹ A² Coda) sí guarda grandes diferencias con su equivalente inicial. Si bien hemos vuelto al compás 4/4 “lamentoso” (compás 179), el plan tonal y de orquestación ha cambiado considerablemente: estamos ahora en sol menor y el tema se presenta en un formato contrapuntístico entre el oboe, el corno inglés y la trompa, pasando rápidamente a do sostenido menor donde se varía el motivo expuesto por los violines en la primera ocasión. El incremento de la tensión armónica y el desarrollo del elemento cromático descendente nos lleva a un nuevo clímax en fa sostenido menor, sombrío, doloroso y reiterativo hasta que en el compás 216 un movimiento cromático nos sitúa en fa sostenido mayor y nos marca el camino hacia la quinta y última sección estructural.

A partir del compás 222 comienza una serie de variaciones agógicas sobre el tema principal, a través de cambios de tiempo súbitos y sorprendentes, que marcan un incremento constante de la velocidad y del carácter del tema: *Andante-Allegretto súbito-Allegro subito-Allegro molto (subito)*. El incremento en la velocidad y la complejidad de la textura concluye de manera abrupta con un golpe de platillos y una frase elegíaca de los cornos (compases 282 y 283) que nos transportan directamente al carácter del inicio del movimiento, con su consecuente *Abgesang*.

El movimiento podría terminar aquí. Sin embargo Mahler abre, de manera literal “las puertas del cielo” con una coda (compás 315) donde toda la orquesta explota en un brillante acorde *fortíssimo* de mi mayor (la tonalidad del final de *Das Himmlische Leben*), con la cuerda en *multivivivisi* haciendo arpeggios virtuosos, el arpa y la percusión reforzando el éxtasis y, finalmente, los timbales (indicados para tocar con dos baquetas cada nota) mezclan el tema de los contrabajos del inicio con el solemne anuncio del tema “celestial” del próximo movimiento, a cargo aquí de los cornos y las trompetas en una interesante mezcla.



Compasses 320 – 323

La intensidad y el volumen decrecen rápidamente y el motivo de los contrabajos aparece de nuevo en medio de una secuencia armónica bastante inusual que nos lleva desde mi mayor hasta el re mayor final. La secuencia armónica es así:

Mi Mayor – Do Mayor- Fa mayor⁶₄ – Re mayor – Sol mayor – mi menor- Sol mayor – mi menor – Re mayor.

Una vez el área de tonal de llegada se estabiliza en re mayor, la música se hace más lenta y desaparece. *Ganzlich ersterbend*⁶

3.2.4. Cuarto Movimiento. Sehr behaglich.

Finalmente hemos llegado al núcleo y origen de la Sinfonía. La canción, como ya hemos dicho, fue compuesta y orquestada antes de la composición de la obra sinfónica y encuentra su lugar al final de ésta, rompiendo la tradición romántica del *grand finale* y de la tradicional idea evolutiva de “tragedia hasta triunfo” que había marcado el derrotero estético de muchas obras en el siglo XIX. No, Mahler nos presenta un final infantil y algo grotesco, con una primera indicación para el intérprete (que usualmente es una soprano, pero puede ser quizás un niño solista) que es muy dicente:

*Singstimme mit kindlich heiterem Ausdruck; durchaus ohne Parodie!*²⁷

La estructura del movimiento-lied comprende 4 estrofas del poema, a las cuales intercala interludios instrumentales. Es de resaltar que Mahler mismo modifica el poema original, omitiendo cuatro versos de la cuarta estrofa, convirtiendo la cuarta estrofa del lied en una mezcla de las estrofas 3 y 4 del poema. Para ver la estructura final del poema usado en la canción y su traducción, favor remitirse al anexo.

La indicación *sehr behaglich*²⁸, nos indica el carácter del prelude de 11 compases, en sol mayor, con un solo del clarinete exquisitamente acompañado por el arpa y pequeños toques de la cuerda y el corno, que prepara la entrada al mundo celestial del niño. La primera estrofa (compases 12 al 39) contiene dos partes claramente

²⁶ Muriendo completamente.

²⁷ ¡Para ser cantado con una sincera e infantil expresión, absolutamente sin parodia!

²⁸ Muy apacible.

diferenciadas en la música: unos primeros doce compases donde se describe de manera calmada la vida apacible y sin ruidos que se vive en el cielo; y posteriormente una sección (*Fliessend*, compás 24) donde se habla de la felicidad de la vida angelical, donde se salta y se baila, simbolizada a través de rápidas escalas de las maderas. En el compás 36 aparece la primera referencia a un santo (San Pedro en esta primera ocasión) y la primera alusión al coral religioso que acompañará varias de estas referencias. En esta ocasión el coral está a cargo de los cornos, flautas y arpa.

El primer interludio llega con el tema de los cascabeles que ya conocemos desde el inicio mismo de la sinfonía, empezando en un acorde de Si sin tercera que se alterna con la menor y que van rápidamente hacia la tonalidad de mi menor, a través de diversos motivos que conectan de manera inmediata y explícita con la segunda estrofa: San Juan suelta su cordero y éste va directo a la muerte en manos del carnicero, al igual que el buey de San Lucas. Los motivos incisivos y llenos de apoyaturas pueden ser interpretados como parte de este sufrimiento animal y del ritual de su sacrificio. Vuelve el coral en el compás 72 (esta vez son cuerdas, arpa y piccolo): los ángeles hornean el pan.

En el compás 76 (*Wieder lebhaft*²⁹) los cascabeles nos traen el segundo interludio, mucho más corto y que prácticamente se estrella con el *Tempo I* en el compás 80 donde comienza la tercera estrofa, más larga que las anteriores. Aquí hemos vuelto al sol mayor y la paz del inicio, pero el niño se emociona al ver todo lo que crece en la huerta celestial y todo lo que estaría a su alcance para comer, alterando la forma y el tempo inicial del motivo. Un nuevo coral de cornos en re menor cierra en el compás 106 esta sección cuando nombra Santa Marta la cocinera de todos estos manjares.

El último interludio (y últimos cascabeles de la sinfonía) aparecen para llevarnos hacia mi mayor, la tonalidad celestial anunciada desde el movimiento anterior. “No hay música en la tierra comparable a la nuestra” canta el niño sobre las notas del

²⁹ De nuevo rápido.

tema inicial del lied y el solo del corno inglés. Santa Cecilia y sus parientes son representados en un sugestivo giro a sol sostenido menor y a partir de allí la música se diluye poco a poco hasta un imperceptible *mi grave* del contrabajo que parece que no fuera final alguno.

4. LA CUARTA CON RELACIÓN AL *CORPUS* SINFÓNICO MAHLERIANO.

Como ya se ha dicho, la práctica totalidad de la obra de Mahler puede enmarcarse en los géneros del lied y la sinfonía y para Mahler esta última significaba “construir un mundo con todos los medios a mi alcance”, como dijo a Natalie Bauer-Lechner. Esta concepción filosófica permite que Mahler lleve la forma hasta límites no sospechados anteriormente y se vea obligado a crear la suya propia, inaugurando en muchos aspectos la concepción sinfónica del siglo XX. Como dice Jose Luis Pérez de Arteaga “La actitud anti-tradicional surgida al amparo de la Novena Sinfonía de Beethoven llegó con Mahler a sus últimas consecuencias. Si Brahms había sido la culminación del sinfonismo ortodoxo, Mahler fue la del heterodoxo” (Pérez de Arteaga, 2007).

Esta expansión conceptual y técnica de los medios sinfónicos obliga a Mahler a reinventarse en obra sinfónica, que difiere (en ocasiones radicalmente) de la anterior y de la siguiente en cuanto al uso instrumental, la duración de las mismas y al trasfondo semántico. Como dijo el mismo compositor a Jean Sibelius en su famoso encuentro a principios del siglo XX, “La sinfonía debe abarcarlo todo” y dentro de este Todo posibilístico caben sus inquietudes espirituales, filosóficas y religiosas, así como su concepción de la humanidad y el mundo que la rodea.

Habitualmente se suele estudiar el corpus sinfónico de Mahler en tres periodos o grupos, con todos los riesgos que conlleva esta categorización: un primer grupo que abarca las cuatro primeras sinfonías, todas ellas influidas por los poemas del *Knaben Wunderhorn*; un grupo conformado por la Quinta, Sexta, Séptima y Octava, de carácter más sinfónico-instrumental (con la excepción de la Octava, híbrido entre oratorio y sinfonía); y finalmente la trilogía final que comprende la Novena, la Canción de la Tierra y la inconclusa Décima Sinfonía.

En el caso de esta “clasificación” de las Sinfonías de Mahler llama la atención que no solo se basa en parámetros temporales de composición de las mismas³⁰, sino que existen dos factores determinantes adicionales: el primero es el componente literario, donde las primeras cuatro sinfonías están compuestas bajo el efecto de la lectura de los poemas de Arnim y Brentano y donde, en la etapa posterior, se toma en cuenta la influencia que a partir de entonces tuvo la obra de Friedrich Rückert (1788- 1866) en la producción de Mahler. Si bien la obsesión de Mahler con los *Wunderhorn* no se detiene completamente después de 1901, si es notoria a partir de ese momento la emoción y la influencia de Rückert como poeta romántico alemán y, adicionalmente, como traductor de poemas persas, chinos e indios que tanto atraían al compositor. De los poemas de Rückert se originaron los *Kindertotenlieder*³¹ (1901-1904) y los llamados *Rückert-lieder* (1901). Lo anterior ha llevado a algunos musicólogos a hablar de un grupo de sinfonías *Wunderhorn* y un grupo *Rückert-Symphonien* (la Quinta, Sexta y Séptima especialmente).

El segundo factor determinante en la clasificación es el encuentro y matrimonio con Alma Schindler. El giro radical de su vida personal a partir de 1901 (año del estreno de la Cuarta Sinfonía y también cuando conoce a Alma) es determinante en su producción y se puede notar en el cambio estético que representa la Quinta Sinfonía. A partir de la Quinta, Mahler se adentra en el realismo y en los sentimientos más humanos y terrenales: en la primera parte de su obra el conflicto era entre el Hombre y el Universo, a partir de 1901 el conflicto es entre el hombre (Mahler) y los demás hombres.

En este contexto, nuestra Cuarta Sinfonía se erige como el cierre natural, fluido y apacible del periodo *Wunderhorn*. El humor y la ingenuidad que impregnan la obra, el uso de la voz humana (por última vez hasta 1906 cuando termina la Octava) y todo el proceso creativo que sufrió el poema y el lied hasta llegar a su versión definitiva, hacen pensar en un compositor que se adentra conscientemente en su

³⁰ Las cuatro primeras sinfonías comprenden el periodo entre 1889 y 1901, el ciclo central entre 1901 y 1907 y finalmente la trilogía final entre 1907 y 1911.

³¹ Canciones a la muerte de los niños.

madurez, que ha explorado sin miedos las estructuras convencionales (rompiéndolas deliberadamente en algunos casos y homenajeándolas en otros como la Cuarta) y que está listo para afrontar otros caminos creativos y personales que, al mismo tiempo, serán los mismos que determinarán gran parte de las estéticas del siglo XX

CONCLUSION

La Cuarta Sinfonía de Gustav Mahler es una obra central en su producción sinfónica, pues se erige, a partir del análisis de todo el ciclo de las 9 sinfonías completadas, la décima inconclusa y los lieder; en el cierre formal, técnico-musical y estético del primer periodo caracterizado por la influencia de los poemas de *Des Knaben Wunderhorn* y, al mismo tiempo, como la puerta de entrada a su periodo central que comienza con la Quinta Sinfonía, de la cual la Cuarta anuncia ya algunos de los elementos temáticos.

El tratamiento del material temático, basado en una gran parte en elementos tomados de la canción *Das Himmlische Leben*, no solo proporcionan un fuerte sentido de unidad a la obra sino que el análisis del mismo se convierte en uno de los mejores ejemplos posibles para entender el proceso creativo de Gustav Mahler. Las citas de composiciones propias previas, el desarrollo de motivos circundantes a toda la obra y el anuncio de temas que vendrán en composiciones posteriores, son elementos característicos de su estética y proporcionan el carácter cíclico a todo su *corpus* sinfónico.

Adicionalmente el uso de una orquestación reducida, en relación a otras obras, así como la escogencia de la temática de la “vida celestial” o la vida después de la muerte, representan para el ideario de Mahler el fin apacible y sereno de una necesidad expresiva interna, centrada en los dilemas del hombre en relación con la trascendencia y el universo. A partir de la Cuarta, el conflicto estético de Mahler se centrara durante algún tiempo en cosas más terrenales y en la relaciones entre los seres humanos.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (1992). *Mahler a Musical Physiognomy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bernstein, L. (Regia). (1985). *The Little Drummer Boy. An essay on Gustav Mahler* [Film].
- Floros, C. (2000). *Gustav Mahler, The Symphonies*. New Jersey: Amadeus Press.
- Hurwitz, D. (2004). *The Mahler Symphonies An owner's manual*. New Jersey: Amadeus Press.
- Lebrecht, N. (2010). *¿Por qué Mahler? Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo*. Madrid: Alianza Música.
- Mahler, A. (2006). *Recuerdos de Gustav Mahler*. Barcelona: Acantilado.
- Mahler, G. (1989). *Sinfonías No. 3 y 4*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Mahler, G. (1993). *Sinfonía No. 4 (Versión para grupo de cámara de Erwin Stein)*. Londres: Josef Weinberger.
- Mahler, G. (2005). *Sinfonía No. 4 (orquestración de cámara de Yoon Jae Lee)*. Ondine Press.
- Mahler, G. (2010). *Sinfonía No. 4*. Londres: Ernst Eulenburg.
- Pérez de Arteaga, J. L. (2007). *Mahler*. Madrid: Fundación Scherzo.
- Svhaufler, Wolfgang. (2013). *Gustav Mahler, The Conductors' Interviews*. Viena: Universal Edition.
- Walter, B. (1993). *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Música.
- Zweig, S. (2001). *El mundo de Ayer*. Barcelona: El acantilado.

ANEXO

DAS HIMMLISCHE LEBEN (LA VIDA CELESTIAL)

Texto de *Des Knaben Wunderhorn*, recopilado por Arnim y Brentano.

Adaptado por Gustav Mahler. Traducción de Jose Luis Pérez de Arteaga

Wir geniessen die himmlische Freuden	Gozamos de las alegrías celestiales,
d´rum tun wir das Irdische meiden.	por eso evitamos las cosas terrenas.
Kein weltlich Getümmel	¡Ningún ruido mundano
hört man nicht in Himmel!	se escucha en el cielo!
Lebt alles in sanftester Ruh.	Todo se vive en la calma más dulce

Wir führen ein englisches Leben,	Llevamos una vida angelical,
sind dennoch ganz lustig daneben.	y por eso somos bastante felices.
wir tanzen un springen,	saltamos y bailamos,
wir hüpfen und singen,	brincamos y cantamos,
Sankt Peter im Himmel sieht zu!	San Pedro en el cielo nos contempla.

Johannes das Lämmlein auslasset	San Juan ha soltado su corderito,
Der Metzger Herodes drauft passet;	el carnicero Herodes anda al acecho,
wir führen ein geduldig´s,	guiamos a un paciente,
unschuldig´s, geduldig´s,	inocente y paciente
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!	dulce corderito a la muerte.

Sankt Lukas der Ochsen tät schlachten
ohn' einig's Andenken und Achten;
der Wein kost' kein 'Heller
in himmlischen Keller,
die Englein, die backen das Brot.
Gut Kräuter von allerhand Arten,
die wachsen im himmlische Garten,
gut Spargel, Fisolen
und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sin duns bereit!

Gut Äpfel, gut Birn und gut Trauben,
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen
auf offenen Strassen
sie laufen herbei!
Sollt' ein Festtag etwa kommen,
alle Fische gleich mit Freuden
angeschwommen!
Dort läuft schon Sankt Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein;
Sankt Martha die Köchin muss sein.

San Lucas lleva el buey a la matanza
sin contemplaciones ni remilgos.
El vino cuesta menos de una moneda.
En las bodegas celestiales
los angelitos amasan el pan.
¡Finas hierbas de todo tipo
crecen en la huerta celestial!
Espárragos, legumbres
y todo lo que deseemos.
Fuentes rebosantes a nuestro placer.

Manzanas, peras y uvas.
Los jardineros nos permiten cogerlo todo.
¿Quieres venado? ¿Quieres liebre?
Vienen corriendo
calle abajo.
Y si llega un día festivo
los peces se acercan
nadando alegres.
¡Por allí corre San Pedro
con sus redes y aparejos
hacia el estanque celestial!
¡Santa Marta los cocinará!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden.
die unsrer verglichen kann warden.
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen!
Sankt Ursula selbst dazu lacht!

No hay música en la Tierra
comparable a la nuestra
¡Once mil vírgenes
salen a bailarla!
¡Hasta Santa Úrsula ríe!

Cäcilie mit ihren Verwandten,
sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
ermuntern die Sinnen;
dass alles für Freuden erwacht.

Santa Cecilia y sus parientes
son magníficos músicos cortesanos.
¡Voces angelicales embriagan
los sentidos, todo es alegría!
¡Todo despierta alegría!