



JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA

MAHLER



Lectulandia

Rigurosa y erudita, esta biografía realizada por el musicólogo José Luis Pérez de Arteaga, acompañada de un estudio de su obra musical y de su discografía completa, es la mayor aportación de la crítica española al compositor más interpretado (y discutido) de nuestro tiempo. Sin duda una obra de referencia.

Lectulandia

José Luis Pérez de Arteaga

Mahler

ePub r1.0
Titivillus 12.09.16

Título original: *Mahler*
José Luis Pérez de Arteaga, 2007

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



AGRADECIMIENTOS

Como en la primera edición de esta obra, Javier Alfaya, de la Fundación Scherzo, fue el principal impulsor de esta nueva edición y de sus posibles mejoras. Los responsables y partícipes de la gustav-mahler.es tuvieron la amabilidad de crear un «hilo» para anotar, a pie de foro, los errores y erratas de la edición previa, y en varios casos me hicieron llegar sugerencias y datos que he procurado incorporar; en la imposibilidad de nombrar a todos los miembros de dicha Web, resumo la cita en tres personas: Manuel del Río, director; Pablo Sánchez Quinteiro, editor y formidable estudioso mahleriano, y Rubén Flórez Bande, infatigable colaborador de la página. Por último, Antonio Borrallo, de Machado Libros, tuvo la paciencia y la técnica necesarias para que esta segunda edición fuera una realidad. Gracias a todos ellos.

JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA
(Abril 2011)

PRÓLOGO

Creo que me corresponde escribir este prólogo. Por diversos motivos. En primer lugar por el afecto que siento hacia la música de Mahler desde hace muchos años, afecto que ha pasado por altibajos intensamente sentidos, como todo amor verdadero. ¿Qué otro sentimiento cabría esperar de quien, como yo, ha sido discípulo de Federico Sopena y seguidor suyo en sus frecuentes visitas a los Colegios Mayores de Madrid, allá por los primeros años setenta? En segundo lugar porque, como si de obligado recorrido iniciático se tratara, en mi actividad como director de orquesta no he traspasado aún el umbral del mundo estrictamente sinfónico del compositor bohemio, pero me he pertrechado de un buen conocimiento en carne propia de lo que resulta origen y centro de su producción orquestal: los ciclos de canciones. Todos los he dirigido, desde los tempranos *Lieder eines fahrenden Gesellen* hasta los *Kindertotenlieder*, pasando por los *Rückertlieder*, y por la colección completa de los *Knabenwunderhorn*; completísima, diría yo, puesto que he incluido siempre el *Zu Strassburg auf der Schanz* en la orquestación que Luis de Pablo realizó por encargo de un ilustre mahleriano, frecuentemente citado en este libro: Henri Louis de La Grange. Pero lo que más me acredita como obligado y breve prologuista de esta obra es mi amistad de más de treinta años con su autor. Precisamente fue en el círculo de Federico Sopena donde conocí a José Luis Pérez de Arteaga.

He de decir que en aquellos nuestros iniciales años de amistad mantuve una cierta desconfianza hacia él, estúpida, íntima y sobre todo injustificada suficiencia, debida probablemente a la soberbia de la juventud, la mía. Lo cierto es que a mis ojos, los de un estudiante de música con miras profesionales, se me antojaba intrusismo lo que tenía una razón de ser tan vocacional como la mía. José Luis era un brillante universitario que, además, tenía un conocimiento verdaderamente enciclopédico del mundo discográfico, disfrutando de una considerable colección de registros sonoros y de no pocas partituras. De la lectura de alguna de ellas disfruté por primera vez gracias a su generosidad: si hay un autor que pueda disputar el privilegiado lugar que Mahler ocupa en los gustos de José Luis Pérez de Arteaga, ese autor es, a no dudarlo, Dimitri Shostakovich. (Conozco sólo otro caso de verdadero «apostolado» en pro de la difusión del autor ruso y es el de mi amigo y colega Víctor Pablo Pérez). Lo cierto es que por mis manos pasaron tanto el *Octeto* para instrumentos de cuerda como la inclasificable *Sinfonía n.º 14* de Shostakovich, gracias al préstamo entusiasta de José Luis. Lo que yo tuve equivocadamente en su momento por puro «coleccionismo» se ha ido enriqueciendo a pasos agigantados con el paso del tiempo, haciendo de Pérez de Arteaga un profundo conocedor de mil y un recovecos de la Historia de la Música, de sus compositores y de sus intérpretes. No creo, sinceramente, que haya hoy entre nosotros más brillante difusor, tanto en la radio como en los otros medios en que se desarrolla su trabajo, que nuestro autor. Prueba del profundo respeto que hoy me inspira su caudal de conocimientos e información —dos términos que pueden ser

complementarios pero que hoy se manejan peligrosamente como sinónimos— son las muchas ocasiones en que desde el Coro y la Orquesta de la Comunidad de Madrid reclamamos su colaboración como autor de notas al programa, de monografías o como conferenciante.

Lo cierto es que, como ejemplo de todo lo antedicho, José Luis Pérez de Arteaga nos ofrece con esta obra un libro «uno y trino», destinado a un amplio espectro de aficionados a la música. Sin duda la primera parte de él será la que más lectores agradecidos y admirados tenga. La parte biográfica de esta obra resulta particularmente rica por la profusión de conocimientos que aporta, pero también por la particular amenidad de su exposición. Baste como ejemplo el bellísimo y cabal párrafo en que se dibuja el ambiente finisecular de Viena al comienzo del capítulo «Viena, ciudad con Alma», o aquellos otros entre líneas que sirven para dibujar con mano maestra dos personalidades tan ricas y contrapuestas como las de Alma Schindler y Gustav Mahler, esta última, perfectamente definida y alejada de la que a simple vista cabría suponer a juzgar por el aspecto físico, enfermizo y falto de energía, que nos ha llegado en muchas fotografías del compositor y director. Todo ello a lo largo de los títulos «Juntar el fuego con el fuego» y «Un animal bicéfalo». Pero hay mucho más en este libro. Para aquellos que busquen una aproximación más técnica a la obra mahleriana hay una amplia segunda parte en la que Pérez de Arteaga repasa una por una todas las composiciones del no muy extenso catálogo del compositor, con profusión de datos literarios y filosóficos, antecedentes de otros más específicamente musicales, haciéndose eco de autores tan prestigiosos en este campo como Cooke, La Grange y Sopena, sin dejar de mostrar en algunos casos su disenso con algún análisis concreto. Por último, el libro tiene una tercera parte que en cualquier otro caso hubiese tenido la extensión de un mero apéndice. Aquí la antigua pasión discófila de Pérez de Arteaga brilla con luz propia en un listado asombrosamente numeroso que, además, es mucho más que eso, pues se trata de una guía comentada pormenorizadamente, en la que no falta, cuando viene al caso —raro— el detalle de honestidad mediante el cual el autor declara su desconocimiento de la grabación reseñada.

En fin, como decía antes, creo que este libro agrada a una amplia gama de aficionados, desde el interesado por la música sólo como un aspecto más de la cultura hasta el discófilo impenitente, pasando por el melómano con recursos técnicos e incluso, por qué no, al profesional que busque un libro de alta divulgación. Además, no tengo la menor duda, su lectura será también grata al político supuestamente mahleriano, a los mahlerianos supuestamente políticos y, por supuesto, a usted y a mí, amable lector.

JOSÉ RAMÓN ENCINAR

I

BIOGRAFÍA

En torno a Gustav Mahler (1860-1911)

Más de dos mil grabaciones. Esto es lo que el lector de este libro encontrará en su tercera sección: el gigantesco inventario de los registros de la obra de Mahler. Muy pocos músicos, quizá ninguno, han conocido una expansión y un auge similares apenas un siglo después de su muerte. En 1959 era un autor apenas interpretado, excepto en algún predio salvaguardado por sus discípulos o seguidores —como era el caso del Concertgebouw de Willem Mengelberg en Holanda o del Berlín de entreguerras donde coincidieron Bruno Walter y Otto Klemperer—, pero a partir de 1960, año del centenario de su nacimiento, la orientación del péndulo comenzó a cambiar. Hoy, algunas de las Sinfonías de Mahler compiten en programación o en grabaciones con las obras de Beethoven o de Brahms. En el fondo, eso no hace sino dar la razón a un artista que siempre creyó en su poder creativo, a pesar de sentir la hostilidad del mundo hacia su obra. Era un optimismo *a futuris* que el propio Mahler sentenció con una frase lapidaria: «Meine Zeit wird noch kommen» («Mi tiempo está por llegar»).

En 1967, Leonard Bernstein proclamó: «Su tiempo ha llegado ya. Sólo después de cincuenta, sesenta, setenta años de holocaustos mundiales, de simultáneo avance de la democracia unido a nuestra creciente impotencia para eliminar las guerras, de magnificación de los nacionalismos y de intensiva resistencia a la igualdad social; sólo después de haber experimentado todo esto, podemos, finalmente, escuchar la música y entender lo que él había soñado ya. A través de los vapores de Auschwitz, de las junglas asoladas de Vietnam, de Hungría, de Suez, del asesinato de Dallas, de los procesos a Sinyavsky y Daniel, de la plaga del macarthismo, de la carrera de armamentos, [...] sólo después de todo esto»^[1].

¿Es Mahler, pues, un autor sólo para épocas de crisis o de colapso, como se ha llegado a sostener? ¿Es su arte la manifestación sonora de la histeria colectiva que comienza a estudiar científicamente su contemporáneo Sigmund Freud? Sapiente histeria, desde luego. ¿Música para el «final del capítulo», para la clausura y la decadencia de períodos históricos? Si es ese el caso, ¿para cuál? Convendría no olvidar que los de hace un siglo fueron también tiempos de cambio y de esperanza, de nuevas ideas y de utopías, de revoluciones estéticas y sociales. A lo largo de la vida de Mahler, la humanidad pasó de la artesanía a la producción en serie, del caballo al automóvil, de las velas a la electricidad, de la economía rural a la industrial, de la tonalidad a la atonalidad... Pero hubo también espacio para la represión, la hipocresía, la crueldad, el odio, la guerra y la muerte en esos tramos finales del imperio austro-húngaro en los que el músico pasó toda su existencia.

La historia siempre ha estado sembrada de brutales desigualdades. No puede decirse que el paso de la humanidad sobre el planeta haya sido un camino de rosas. Sin embargo, al igual que Leonardo luchó por imponer la presencia de lo feo de la

naturaleza en su pintura, construyendo la belleza sobre los cimientos del contraste, las estridencias mahlerianas aparecen ahora como la parte desagradable de un mundo que el público hasta entonces no había querido o sabido ver. Hubo alguien que dijo: «Hay cosas que duelen más que la verdad, pero yo no conozco ninguna».

Aun así, el camino ha estado asfaltado por las voces disonantes. Las reglas han tendido a romperse sin excepción, y el tiempo ha proporcionado visionarios para que lideraran las vanguardias. A la generación posterior a Beethoven —Berlioz o el joven Liszt—, le fascinaron las irregularidades del genio de Bonn. Dos generaciones después —en tiempos de Mahler, Wolf y Sibelius—, tales salidas de tono eran ya meros clasicismos. Es probable que a la vuelta de la esquina las supuestas zafiedades, vulgarismos o histerias mahlerianas tengan su parte de clásicas y su música pueda entenderse como un todo en el que el paroxismo forma parte de una unidad compuesta de profundas simas e inalcanzables alturas.

Pero determinadas facetas de connivencia histórica o del morbo expresivo son insuficientes para explicar la expansión formidable de la obra mahleriana. En el fondo, como Arnold Schönberg propugnara en los años cuarenta del pasado siglo, es la calidad intrínseca de su música, con sus hermosas irregularidades o imperfecciones, lo que justifica el ciclópeo aumento de su apreciación. Mahler carece de la perfección o de la soltura de un Bach, de un Mozart, o si se quiere de un Stravinsky —que vio dirigir al protagonista de estas páginas—; está más cerca de la heterodoxia —o del esfuerzo— de un Beethoven al que idolatraba, de un Schubert que no conoció o de un Wagner, a quien pudo admirar en el podio.

En última instancia, va a hacer ahora un siglo, un español, el compositor y musicólogo Felipe Pedrell, anticipó el futuro con una clarividencia asombrosa al escribir: «Es el más genial sinfonista viviente de la Europa central. [...] Mahler será para nuestros hijos lo que Gluck y Beethoven fueron para los admiradores de Berlioz, lo que Wagner es para los que vivimos en la época presente. ¿Quién fijará las reglas inmutables? ¿Quién le impondrá barreras al genio?».

Tal veredicto fue redactado premonitoriamente en abril de 1907, como entre nosotros ha narrado Carlos Gómez Amat^[2]. Por entonces, sólo se habían interpretado públicamente seis sinfonías de Mahler (Pedrell había asistido un año antes al estreno en Essen de la *Sexta*), faltaba más de un año para la presentación de la *Séptima* y muy pocas plumas en Europa se habrían atrevido a apostar tan abiertamente en un escrito impreso por el compositor y por sus obras. No se sabe si Mahler llegó a manifestar a Pedrell su frase sobre su tiempo por llegar, pero el español comprendió perfectamente que la música que le anonadaba pertenecía al mañana. Y acertó de pleno.

BOHEMIO EN AUSTRIA, AUSTRÍACO ENTRE ALEMANES, JUDÍO EN TODO EL MUNDO^[3]

Gustav Mahler era un judío bohemio. El antiguo Reino de Bohemia y el Margraviato de Moravia configuran hoy la República Checa, pero a fines del siglo XIX formaban todavía parte de un Imperio, el Austro-Húngaro, que emitía sus agónicos estertores con los movimientos lentos y pausados de un animal prehistórico. Los judíos llevaban asentados en Centroeuropa al menos desde el siglo X —según el registro civil de Praga—, llegados durante centurias de las distintas diásporas a las que Roma, Bizancio, el Islam y el Cristianismo les habían empujado sucesivamente. Durante la Edad Media, los que permanecieron en la zona continuaron sufriendo persecuciones —tenían prohibido poseer esclavos o tierras, pertenecer a gremios, ingresar en el ejército o realizar profesiones liberales—, pero la Ilustración del XVIII supuso un tímido acercamiento a la sociedad gentil. Aun así, tenían prohibida toda participación política, estaban excluidos de las universidades y debían llevar permanentemente un distintivo amarillo.

En la década de 1780, el Emperador José II promulgó una serie de cédulas aboliendo antiguas obligaciones e imponiendo otras nuevas. Se dio entrada a los judíos en la educación y en el ejército, y se decretó el uso de apellidos alemanes. Hasta entonces, se presentaban con su nombre personal seguido de un patronímico, del tipo Yaacov ben Shmuel (Yaacov hijo de Shmuel), pero a partir de ese momento serían identificados con un nombre gremial. El primer antepasado de Mahler registrado en Bohemia con ese apellido («molinerero» o «pintor», según la ortografía) es Abraham, un mercader nacido en Kalischt en 1720 y muerto en la misma ciudad en 1800. Su nieto, Shimon Mahler, nació en 1793 en el mismo lugar y casó en 1825 con María Bondy, natural del Lipnitz, cuyo padre, Abraham Bondy, estaba al frente de la taberna de su pueblo. Shimon se trasladó a esta ciudad para ponerse al frente de la barra hasta 1832, momento en que la familia tuvo que regresar a Kalischt por haber estado viviendo en Lipnitz sin permiso. Allí cambiaría el negocio y abriría una mercería, que regentó hasta su muerte, a los setenta y dos años.

Mientras estaban en Lipnitz nació el primer hijo de Shimon y María, Bernhard, padre del músico. Bernhard retomó la tradición familiar y antes de cumplir treinta años llevaba en Kalischt la taberna que tenía alquilada. Hombre inquieto, preocupado por ascender en la escala social y con intereses culturales, mantuvo con los libros una relación muy especial. «Tenía una carreta» —relataría el propio compositor— «y mientras conducía su caballo y su carro, estudiaba y leía toda clase de libros, hasta aprendió un poco de francés, y le llamaron El Carretero Ilustrado. Más tarde abrió diversas fábricas de bebidas y llegó a tener su propio coche». Era un hombre de vigorosa y exultante vitalidad, sin ninguna inhibición, intensa y perseverantemente ambicioso. Cuando creyó llegado el momento de formar una familia solicitó en matrimonio a María —o Marie, según el galicismo culterano en boga que a la propia

María le gustaba utilizar—, hija de Herrmann Abraham. Era el padre de ésta un fabricante de jabón de Ledec que, siguiendo las prácticas de las minorías judías, había casado con una pariente cercana llamada Theresia, seguramente su prima hermana. De esta unión nacerían siete hijas. María, la segunda, contaba diez años menos que Bernhard Mahler, su futuro esposo.

Los testimonios dejados por el propio compositor a su esposa Alma dan a entender que el matrimonio de sus padres fue un contrato de conveniencia: «Su padre —escribe ella— se casó con una muchacha de buena familia judía, coja de nacimiento, que no tenía pretensiones de hacer un buen matrimonio. El hombre a quien amaba no le correspondía en absoluto, por lo que se casó con Bernhard Mahler sin amor y con gran resignación. El matrimonio fue desdichado desde el primer día, aunque tuvieron muchos hijos, doce en total. El martirio de ella se complicó por tener un corazón débil, que empeoró rápidamente debido al esfuerzo que le significó la crianza de los hijos y las labores domésticas. Por su refinamiento superior, era jocosamente llamada La Duquesa». El relato directo del músico a su amiga Natalie Bauer-Lechner apenas presenta diferencias: «[Mi padre] eventualmente se casó con mi madre para mejorar la situación en Kalischt. [...] Ella no le amaba, apenas le conocía antes de la boda, y habría preferido casarse con otro hombre al que sí quería. Pero sus padres y mi padre supieron vencer su resistencia y hacerle obedecer lo pactado». Alma afirma que Marie «sufrió pacientemente su destino y, a medida que pasaron los años, su alegría por la vida en expansión de Gustav fue su mayor consuelo y, al final, su única felicidad^[4]». Esta felicidad pasó antes por una intensa actividad sexual, y Marie dio a luz un total de catorce veces.

Los niños empezaron a llegar al hogar del matrimonio en Kalischt dos años después de la boda. El mayor, Isidor, nació en 1858 y murió al año siguiente; dos años después, el 7 de julio de 1860, vendría al mundo Gustav, el compositor.

Los testimonios que Mahler dejara, vía Natalie y Alma, acerca de su padre, revelan un hondo desprecio y un poco disimulable rencor. Para decirlo en términos simples, Gustav, como la mayoría de los niños, siempre estuvo del lado de su madre, a la que consideraba una víctima. Y si Alma se refiere a «la brutalidad del padre de Mahler», que «corría detrás de todas las criadas, tiranizaba a su delicada mujer y azotaba a los niños», no hace sino transcribir un relato de su marido. Cuando, en 1910, Mahler visitó a Sigmund Freud en Holanda, estas impresiones estaban vivas en su conciencia: «Su padre —escribiría Freud en 1925—, aparentemente una persona brutal, trató a su madre con terrible dureza». A su amiga Natalie le dirá el músico que sus progenitores «eran irreconciliables, como el agua y el fuego; él, todo terquedad, y ella, todo dulzura». Y, según insiste Alma, Bernhard «daba rienda suelta a su cólera sin ningún freno. Nunca oí a Mahler decir una palabra afectuosa de su padre, pero su amor por la madre tuvo siempre la intensidad de una fijación. Muchas veces me contó con amargo remordimiento cómo, mientras tocaba el piano de niño, solía sentir de pronto que había alguien allí, y que siempre era su madre la que escuchaba detrás de

la puerta, en la galería cubierta. Entonces dejaba de tocar y manifestaba su enfado. Su aspereza con ella en aquellos días lo atormentó en años posteriores».

Se han llegado a trazar hipótesis paramusicales sobre Mahler que fuerzan al sonrojo. Algunos, como el libro de Theodor Reik^[5] o el de David Holbrook^[6], muestran investigaciones útiles y positivas; otros, como Mitchell en la primera edición de *The Early Years*, de 1958, apuntan a la primera infancia familiar de Mahler, a «sus años de celibato, su intensa relación con su hermana Justine y la severa crisis de su matrimonio en 1910» como justificación de la complejidad de su música. Sin pretenderlo, el propio Mahler, con su visita a Freud, dio cauce al saqueo de su vida emocional y afectiva por parte de innumerables psicoanalistas. La relación entre su entorno familiar y la calidad de su música está, según todos los biógrafos, explicada por Freud, y es casi una definición cosmológica del arte mahleriano. Se refiere a un incidente ocurrido en su infancia. El músico contó al gran psicoanalista que «siendo él apenas un muchacho, hubo una pelea especialmente dolorosa entre su padres. La escena llegó a ser insoportable para el chico, que abandonó la casa corriendo. En ese momento, un organillo hacía sonar en la calle el famoso aire vienés *Ach, du lieber Augustin*. Mahler se dio de bruces con él y, en su opinión, la conjunción de la severa tragedia y la ligera diversión quedó, desde entonces, inextricablemente fijada en su mente. Un estado inevitablemente comportaba el otro».

He aquí, según la explicación de este incidente dada por el padre del psicoanálisis, quince años después de que Mahler lo contara y más de cincuenta de que ocurriera, el origen de las marchas militares que invaden la estructura de las sinfonías mahlerianas, el por qué de los motivos populares en su música, la presencia de elementos grotescos en medio de los más densos pasajes de su obra y la causa de los temas folklórico-infantiles. Holbrook, en el peor pasaje de su libro —en otros aspectos excelente—, llegará a hablar de «regresiones anales de la libido» para explicar la *Octava Sinfonía*. No es sino el penúltimo eslabón de una cadena. ¿Qué diría Mahler, realmente, de todo esto?

No hay que caer en la tentación de transitar hasta el extremo opuesto: es evidente que las experiencias infantiles tienen una importancia decisiva, como la tienen en la vida de cualquier persona, a la hora de explicar el comportamiento posterior y hasta una línea creativa. Pero la indudable yuxtaposición en la música de Mahler de lo vulgar y lo culto no precisa de tan exagerada biopsia. Esa mezcla de ámbitos descaradamente opuestos se da igualmente en Verdi (Visconti ha hablado de la «genial vulgaridad» de ciertos temas verdianos) y no menos en Haydn, salvadas las distancias cronológicas. Hay también diseños de *jazz* en las austeras composiciones de Tippett. Este autor inglés, uno de los grandes del pasado siglo, brindó una explicación de todo el fenómeno en una entrevista con el autor de este libro: «En cuanto al empleo de elementos populares, pienso que no implica ninguna novedad, ya que Beethoven o Haydn habían incorporado estas formas a sus obras sinfónicas:

figuras de danza, generalmente en los scherzos e incluso en los finales. No hablemos ya de Mahler, con su tratamiento del *Ländler* o de la música militar. Esta música en mis obras, es ese elemento de realismo histórico, de fijación a un momento del mundo, que Mahler postulaba al incorporar segmentos de música popular a sus sinfonías^[7]».

HUIR DE LA VULGARIDAD

Austria, durante la segunda mitad del siglo XIX. En Viena, una ciudad hecha destellos y fogonazos, candelabro de burbujas en torno a una llama sin visos de consunción, continúa reinando la dinastía de los Habsburgo. Schönbrunn en verano, el «Hofburg» o Palacio Imperial en invierno, constituyen el hogar del último monarca de un árbol generoso, Francisco José, el «Kaiser» de la paz permanente. Sin embargo, el Imperio manifiesta síntomas de vejez, aún más, de una lenta y cansina descomposición interior. Si el exterior brilla, la luz de dentro es mortecina, pálida, con cierto aroma a cenizas y a rancio. El hijo del Emperador, el archiduque Rudolph, redactaría a los quince años, unas líneas fatídicas: «Allí está la monarquía, una importante ruina que puede mantenerse hoy y mañana, pero que desaparecerá por completo. Ha durado siglos, y mientras el pueblo estuvo dispuesto a dejarse guiar ciegamente, todo andaba bien; pero su fin ya ha llegado. Todos los hombres son libres, y en el próximo conflicto se derrumbará».

El autor fue profético. Cuarenta años después, con la Gran Guerra del 14, el trono imperial voló por los aires. Aunque Rudolph no vivió para verlo: se pegó un tiro mucho antes, en el pabellón de caza de Mayerling, una madrugada del mes de enero de 1889. Tampoco Francisco José pudo asistir al ocaso del Imperio: dos años antes del final de la guerra, en 1916, moría octogenario el anciano monarca. El regente del reinado más dilatado de la historia (sesenta y ocho años) dijo adiós al mundo en su querida Viena.

El período de Francisco José como cabeza del Imperio de los Austrias no había sido glorioso. Se había iniciado en un año decisivo (1848), y desde el principio todo fue mal. Era una especie de sistema federal que se extendía de Norte a Sur, desde más arriba de Praga hasta Split, en la costa croata del Adriático, y de Oeste a Este desde el lago Constanza, en Suiza, hasta los Cárpatos, en Moldavia. Estaba formado por muchos estados de distintas etnias (checos, eslavos, polacos, rutenos, húngaros, serbios, etc.) que comenzaban a clamar por su independencia. Pero ni el Emperador ni los vieneses se habían dado por enterados.

La primera decisión de aquel regente de diecinueve años fue la disolución del Parlamento y la adopción del Sistema de los tres Generales: Jellachich, Windischgrätz y Radetzky. La segunda medida superó a la primera: Hungría, a la que el joven monarca había privado por decreto de su independencia, se rebeló contra la corona austríaca bajo el mando de Kossuth. Francisco José pidió ayuda al zar Nicolás y ochenta mil rusos marcharon por el norte contra Hungría mientras los ejércitos imperiales avanzaban sobre Pest desde el sur y el oeste. Todos estaban bajo el mando de Windischgrätz, el hombre que había aplastado a los insurrectos estudiantes vieneses en 1848 y éste, en seis semanas, consumó una masacre sin precedentes sobre el suelo magiar. En 1853 un sastre húngaro, llamado Liebénhyi, atentó sin éxito contra la vida del Emperador y fue ejecutado en Simmering Heath. Tras su muerte, en

voz baja, cantaban los vieneses: «Auf der Simmeringer Had’/Hat’s ein Schneider venvaht, / ’S g’schiecht eahm schon recht, / Warum aticht er so eschiecht?» (*En Simmering Heath / la tormenta arrasó con un sastre / ¡Que le sirva de lección! / ¿Por qué fue tan torpe su aguja?*)^[8].

Los afanes independentistas marcaban indeleblemente a los súbditos de todas las minorías. Había reinos, principados, archiducados, ducados, condados y margraviatos, por lo general con dialectos propios, que debían someterse al alemán, el idioma del imperio. Era una torre de Babel coronada por la lengua de Goethe. Y desde los pisos inferiores las minorías iban ascendiendo escalones, hasta ir acorralando a los Habsburgo en los pisos superiores, cada vez más angostos, cada vez más aislados.

Por debajo de cualquier minoría, para algunos los judíos eran «el bacilo disolvente de la sociedad humana»^[9]. Llevaban siglos compartiendo territorio con los pueblos centroeuropeos y los términos de la convivencia nunca habían sido joviales. No tuvieron muchas oportunidades de desarrollo en la Europa medieval y gradualmente se fueron convirtiendo, entre otras cosas, en prestamistas. A la larga, esto les hizo aún más impopulares entre sus rivales y deudores. Ellos mantuvieron sus tradiciones, continuaron con sus ceremonias y ritos, y manejaron el dinero con un éxito que no les concitó —ni les concita hoy— las simpatías de los demás, que no dejaban de mirarles con recelo. Desde los oscuros tiempos medievales corrían extraños rumores: los judíos devoraban vivos a los niños en sacrificio, profanaban hostias y envenenaban las aguas de los pozos. Se instalaba el odio en las comunidades, se envenenaban las relaciones, nacían estallidos de violencia. Existía un sentimiento antijudío, sí, (el término pseudocientífico «antisemita», que no establece diferencias teológicas entre los descendientes de Sem, el primogénito de Noé, no aparecería hasta 1879), pero en los primeros años del reinado de Francisco José fue tan sólo una tendencia social. El movimiento político todavía tardaría décadas en aparecer. Hans Ferdinand Redlich sintetiza la situación diciendo que «tenían que vivir en condiciones de constante inseguridad, temiendo a cada momento verse sometidos a los excesos de prejuicios raciales».

A partir de la subida al trono de Francisco José, se sucedieron en el gobierno una serie de movimientos internos que parecían, inicialmente, ser el preámbulo hacia una época más tolerante y elástica. En enero de 1860, el Ministerio del Interior publicó dos órdenes que afectaban a las minorías y, en concreto, a Bernhard Mahler. La primera, del día 13, revocaba las leyes que prohibían a los judíos ejercer ciertas actividades comerciales, como la fabricación y venta de productos alcohólicos, en el vecino Margraviato de Moravia. La segunda, del día siguiente, les permitía vivir en «ciudades fortificadas o con destacamentos militares».

Bernhard Mahler, que llevaba un negocio de bebidas de todo tipo, pensó que la ciudad morava de Iglau (Jihlava en la nomenclatura checa), con su acuartelamiento militar, abría nuevos horizontes. Ese mismo año, tres meses y medio después del

nacimiento de su hijo Gustav, la familia se trasladó desde la pequeña localidad bohemia de Kalischt a la más alegre y agitada villa de Iglau, con sus 17 000 habitantes, ya en Moravia.

Nada más llegar, se instalaron en el número 4 de Znaimergasse, donde tuvieron ocho hijos más. Primero nació Ernst y después Leopoldine, que moriría con veintiséis años de un tumor cerebral. La siguieron Karl y Rudolf, que sólo vivieron un año. Luego Alois, el problemático de la familia, que se hacía llamar Hans para ser más ario, y que murió en Chicago en plenos años veinte, perdido para Mahler desde hacía mucho tiempo. Después Justine, su más fiel compañera, y Arnold y Friedrich, que no vieron la infancia. Cuando Mahler tenía doce años, los Mahler se mudaron otra vez, subieron un nivel y se trasladaron a la casa de al lado, al número 6 de la misma calle, donde Bernhard había comprado y reformado un edificio de dos pisos. Abajo instalaron la destilería y la taberna, y arriba el hogar donde nacieron otros cuatro hijos: Alfred, que tampoco sobrevivió y Otto, el otro músico de la familia, el que se suicidaría en Viena cuando empezaba a despuntar como director de orquesta^[10]. La penúltima en nacer fue Emma y el último, Konrad, que murió con dos años.

Resulta chocante el trágico balance: ocho murieron siendo niños, otro se suicidó a los veintidós, otra a los veintiséis y sólo cuatro llegaron a vivir una existencia medianamente larga. Justine, la más longeva, murió a los setenta años cumplidos. Para alguien de la sensibilidad de Mahler, el ver como sus hermanos nacían y morían en triste sucesión debió de resultar particularmente duro. La infancia y la muerte aparecen indisolublemente unidas a su obra casi desde el principio, y las alusiones infantiles son temas habituales.

En Iglau, ciudad en progreso con destacamentos militares imperiales, allí donde había servido Karl, el sobrino de Beethoven, transcurrió la infancia de Mahler. Desde las ventanas se escuchaba música: cantos de soldados, orquestas de domingo y bandas militares.

Si un niño habita al lado de una guarnición militar, si escucha los sonos marciales, si durante los primeros años de su vida respira esas experiencias, ¿es de extrañar que pervivan durante las siguientes cuatro décadas y que llegue a transcribirlas, mutadas o transfiguradas, en una obra musical propia? Eso no implica que una vida familiar difícil, marcada por una conflictiva relación entre los padres, la muerte de ocho hermanos y una latente vivencia de diferenciación racial no dejen también su huella. Aún unas palabras, éstas de Schönberg, en *El estilo y la idea*, defendiendo la vulgaridad de ciertos pasajes mahlerianos: «El artista, con toda su buena fe, escribe un tema ajustado a su necesidad de expresión y a los sentimientos que se lo dictan, sin cambiar una sola nota. Si quisiera huir de la vulgaridad, nada sería más fácil. El más humilde afinador —que se preocupa con mayor celo de las notas que de sí mismo— es capaz de hacer interesante un tema superficial con sólo unos pocos plumazos^[11]».

UN PIANO EN UN DESVÁN

La actitud de las familias judías de cualquier posición frente a la educación de sus hijos era, según Stefan Zweig, un intento de redimirse ante la maldición del dinero: «En el judaísmo ortodoxo oriental, donde tanto las debilidades de toda la raza como sus méritos se dibujan nítidos e intensos, se encuentra la voluntad de lo espiritual por encima de lo meramente material. El hombre piadoso, el erudito, está mil veces mejor visto por la comunidad judía que el rico; incluso el más acaudalado preferirá entregar a su hija a un intelectual pobre de solemnidad que a un comerciante. 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, y toda la familia considerará como un título honroso el tener en su seno a alguien que goce de reconocimiento intelectual, a un profesor, a un músico, a un erudito, como si sus méritos ennobleciesen a todos»^[12].

Bernhard Mahler deseaba proporcionar a sus hijos la cultura que él no tenía. Había luchado por un puesto en la cerrada Iglau, tratando de adquirir bagaje literario, casándose con una mujer con dote y posibles, instalándose en una ciudad más activa. Podía presumir de tener muchos libros. Captó el talento que su segundo hijo poseía para la música cuando observó lo mucho que le gustaban las canciones populares. También cuenta Alma que un día, «con ocasión de una visita a sus abuelos maternos, no se pudo hallar a Gustav en toda la casa. Después de una larga búsqueda, apareció en un desván, aporreando un viejo piano». A los cinco años Gustav estaba en manos de la pequeña comunidad musical de Iglau, aprendiendo con un contrabajista llamado Jakob Sladky. A los seis, estudiaba bajo la mirada de su primer instructor, un tal Franz Viktorin, *Kapellmeister* de la villa. Los rudimentos del violín los tomó de un instrumentista llamado Johannes Brosch. A los ocho años daba ya unas clases a un niño de siete, al que abandonó pronto por prestar «poca atención». A los diez, dio su primer recital de piano.

Cuando cumplió once y empezaba a ir al Gymnasium, Bernhard le mandó a Praga porque le auguraba una fulgurante carrera como pianista. Estuvo con la familia Grünfeld, propietarios de una tienda de música cuyos dos hijos, Alfred y Heinrich eran respectivamente brillantes virtuosos del teclado y del violonchelo. La convivencia debió de ser triste, porque Mahler, en una descripción patética de su situación, contó a Alma que allí «le quitaron sus vestidos y zapatos, que otros usaron, y tuvo que andar descalzo, y también hambriento». Por lo visto un día Gustav sorprendió a Alfred Grünfeld en lo que él denominó una «brutal escena de amor» con una joven criada: el niño acudió a defender a la muchacha, a la que creyó atacada, y fue violentamente increpado por la pareja, que bajo amenazas, le hizo jurar que mantendría silencio. Parece ser que las quejas de su hijo llegaron a oídos de Bernhard, que viajó en tren a Praga, sacó a Gustav de la casa y regresó con el niño a Iglau,

donde éste permaneció hasta los quince años. Entonces sucedió algo terrible: falleció Ernst, el hermano preferido de Gustav, sólo un año menor, su compañero de juegos de infancia. De él, Alma dice que era «un muchacho que murió de hidrocordia después de una larga enfermedad. Fue la primera experiencia desgarradora de la infancia de Gustav Mahler, que amaba a su hermano Ernst. Sufrió con él a lo largo de toda su enfermedad, hasta el final. Durante meses no se apartó de su lecho ni se cansó nunca de contarle cuentos. Era ciego a todo lo demás»^[13].

El músico encontró en la creatividad una vía para escapar a la desesperanza, como él mismo revela en una carta: «Ahora las pálidas figuras de mi vida desfilan ante mí, como sombras de una felicidad perdida, y la canción del anhelo suena de nuevo en mis oídos», dice. «Y una vez más estamos deambulando juntos en ese rincón familiar, y allí vemos al afilador, de pie, sosteniendo su sombrero entre sus manos sin piel. Entre los discordantes sonidos de su herramienta, escucho los ecos de *Ernesto de Suabia*. Esta figura se presenta ante mí, trata de abrazarme y, cuando la miro de cerca, reconozco a mi pobre hermano. Los velos caen. Las luces y los sonidos se desvanecen». Como desahogo, Mahler había empezado a componer una ópera sobre el duque Ernesto de Suabia con libreto de un amigo suyo, Josef Steiner, donde asociaba al protagonista con su hermano homónimo, pero no llegó a concluirla. Como tantas otras obras de juventud, fue destruida por el compositor en ciernes.

La iniciativa sentó las bases de algo que perdurará a lo largo de toda la vida de Mahler: el uso del arte como paño de lágrimas, como lienzo en blanco donde plasmará sus más profundos estados anímicos. Nunca un músico —ni siquiera Beethoven— iba a reflejar tan claramente los altibajos y complejidades de su vida personal en los pentagramas de la partitura. Mahler apenas hablará directamente de los temas que lo torturan, y Alma siempre lamentará esta tremenda circunspección. Ni siquiera Freud logrará que el músico dé rienda suelta a sus sentimientos. Sólo en la música, sólo en los versos que selecciona para cada pieza, sólo en las combinaciones sonoras y cromáticas de cada obra se puede captar y comprender el grito de rabia o de desamparo que atenaza al compositor en cada momento de su vida.

Mahler pasó aquel verano de 1875 en una granja morava propiedad de Gustav Schwarz, un amante de la música que, impresionado por las habilidades del adolescente sobre el piano y testigo de su primera creación, aconsejó a Bernhard que llevara a su hijo a Viena, donde cabía la posibilidad de que lo admitieran como alumno en el *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde*, un apéndice de la *Sociedad de Amigos de la Música* más conocida como *Musikverein*. El padre, que nunca dudó en apoyar sus inclinaciones, estuvo de acuerdo. Un gasto más y una boca menos para Bernhard Mahler.

Padre e hijo obtuvieron una entrevista con quien entonces era el más influyente profesor de piano del centro, Julius Epstein. Paul Stefan, primer biógrafo del músico, relata vívidamente cómo «Epstein pidió al joven que interpretara al piano algunas

piezas, de repertorio o propias», para a los pocos minutos, volverse a Bernhard y decir: «Este muchacho es un músico nato». Epstein quedó impresionado, no por la forma de tocar del niño —que entonces no era especialmente brillante—, sino por su imaginación creadora. Por fin, el 10 de septiembre de aquel año, empezó el curso. Iba a dar clases de piano con Epstein, de armonía con Robert Fuchs, y de composición y contrapunto con Franz Krenn.

El Conservatorio estaba regido por Joseph Hellmesberger, el fundador del Cuarteto del mismo nombre, que había dado a conocer la mayor parte de las obras de cámara de Beethoven y de Schubert. Hellmesberger, antiguo concertino de la Filarmónica de Viena, era conocido por sus tres fijaciones: Jacob Grun —su sucesor en la Orquesta—, la gente corta de vista, y los judíos. Pero Mahler tendría en Epstein a un permanente valedor ante el director. El profesor tenía treinta y tres años cuando recibió a Mahler y aún viviría muchos más, sobreviviendo al discípulo.

La vida musical de Viena fue casi un *shock* para el quinceañero Mahler. Aunque Iglau era una población en la que no faltaban ni teatro lírico ni orquesta, su medio palidecía ante el oropel artístico de la capital a fines del XIX. Cada nueva moda y cada nuevo estr no se debatían y analizaban en las columnas de los periódicos, en los parques, en las casas y, sobre todo, en los cafés. En el Griendsteidl, estaba la joven Viena; en el del Louvre, los primeros sionistas; en el Central, los socialdemócratas y en el Herrendorf, los poetas. París podría acaparar las artes plásticas, pero en Viena estaba la música. La ciudad era el caldo de cultivo de las nuevas ideas. En palabras de Zweig, «los viejos palacios de la Corte y de la nobleza contaban historias convertidas en piedra; ahí Beethoven había tocado el piano en casa de los Lichnowsky; allí Haydn se había alojado en casa de los Esterhazy y, más allá, en la vieja Universidad, había sonado *La Creación*. [...] En Viena todo lo que se expresaba con música o color se convertía en motivo de fiesta: procesiones religiosas como la del Corpus, desfiles militares, la Burgmusik... incluso los entierros tenían una concurrencia entusiasta». En las calles vienesas convivían Bruckner y Brahms, y los ecos de vals de Johann Strauss tapaban las danzas de Lanner. Sonaba música desde las casas, desde las exedras, desde los desfiles, desde las esquinas. La pasión de Viena por la música era tal que Francisco José llegó a prohibir que se tocara nada después de las once. La visita de Wagner, para supervisar la producción de *Tannhäuser*, tomó caracteres de hito.

La crítica popular alcanzó un nivel de mórbida sofisticación. Cualquier novedad se convertía en asunto de estado. Zweig narra como «todo el mundo creía que tenía que superarse y superar a los demás ininterrumpidamente, en una rivalidad constante ante todos los ciudadanos. Los músicos y actores de Viena conocían su importancia en la ciudad. Nada pasaba por alto al público de la Ópera de Viena y del *Burgtheater*: se daba cuenta inmediatamente de una nota falsa, se censuraba cualquier entrada a destiempo y ese control no lo ejercían sólo los críticos en los estrenos, sino también el oído atento del público, aguzado por la constante comparación. [...] El hecho de

saberse constante y despiadadamente vigilado obligaba a un artista a dar el máximo».

El árbitro impasible era Eduard Hanslick, crítico que ejercía desde las columnas del *Neue Freie Presse*, diario que por su posición, por sus esfuerzos en favor de la cultura y por su prestigio político, era lo que el *Times* en Inglaterra o *Le Temps* en Francia. Krenek, el compositor, decía que los artistas, «integrados en la peculiar atmósfera intelectual de Viena, vivieron más tarde en un sincretismo dialéctico de amor y aborrecimiento hacia esa ciudad, que ofrecía espléndidas potencialidades para los más elevados proyectos y que, con la misma fuerza, presentaba la más contumaz resistencia para su realización». Años después, Arnold Schönberg, compositor y alumno de Mahler, resumiría en cinco palabras la amalgama de sentimientos encontrados que la capital del Imperio generaba en los artistas de la época: «la odiada y amada Viena».

Un golpe de platillos de Wagner

Gustav Mahler pasó cuatro años (de 1876 a 1880, de los quince a los veinte) estudiando en Viena, integrándose en su vida musical y artística. Fueron tiempos de gran penuria económica, pero de vital importancia para su formación. Se sumergió en un desenfrenado ritmo de dinámicas lecturas, composiciones, conciertos y aprendizaje. Al término del primer curso había completado con éxito los estudios con Epstein y fue admitido en el Concurso de Piano del Conservatorio. Ganó el primer premio por unanimidad, después de interpretar el primer movimiento de una *Sonata en La menor* de Schubert^[14]. Animado, el 1 de julio de ese mismo año se presentó al Concurso de Composición, que ganó también con el primer movimiento de un supuesto *Quinteto con piano* (en realidad, de su *Cuarteto con piano en La menor*), la única obra de su primera juventud que conservaría el resto de su vida.

La confianza que estos premios aportaron en el ánimo de Mahler sirvió de acicate para que se presentara de nuevo al año siguiente y volviera a ganar el Concurso de Piano, esta vez por su versión de la *Humoreske* de Schumann. En cambio, no optó al de Composición por algo que se mantuvo oculto durante décadas: había suspendido en contrapunto. Según un escrito de 1912 de Robert Hirschfeld al crítico Ludwig Karpath —amigo y admirador de Mahler—, el suspenso era «un secreto [...] celosamente guardado por los “chicos de Mahler”, que nadie había revelado». Pero las anotaciones del libro de escolaridad del joven confirman que Hirschfeld decía la verdad. En el curso 1875-76, Mahler superó sin problemas la asignatura, impartida por Franz Krenn; pero en el 76-77, no pasó las pruebas. La anotación marginal indica claramente que «no se le permitió participar en el Concurso de Composición».

Él fue consciente toda su vida de sus lagunas técnicas en esta materia. El propio Mahler habla de estas carencias en las cartas a su amiga Natalie Bauer-Lechner cuando le refiere: «Ahora comprendo por qué, tal como sabemos, Schubert trató de estudiar seriamente contrapunto poco antes de su muerte. Era consciente de lo que le faltaba en el aspecto técnico. Y puedo imaginarme muy bien lo que sentía, pues yo mismo tengo deficiencias en esta materia, ya que, durante mis años de estudiante, perdí la oportunidad de adquirir unas bases sólidas en este aspecto. Ciertamente, el intelecto sale en ayuda del compositor en un caso como el mío, pero el derroche de energías que se necesita para paliar esta descompensación es desproporcionado».

Mahler sabía que sus aptitudes le llamaban hacia la música, y puso mucho de sí mismo para completar su formación, combinando los elementos y técnicas que requerían el modelado de su personalidad artística. Seleccionaba entre las distintas disciplinas y elegía las que mejor se adaptaban a sus cualidades y aspiraciones, pero iba también haciendo descartes. A poco de llegar al Conservatorio, asistió al ciclo íntegro de las *Sonatas* de Beethoven brindado a los alumnos por Anton Rubinstein, y, tras la serie de conciertos, comprendió que el camino del virtuosismo pianístico no

era el suyo. A pesar de que a menudo era requerido en los teatros y salas de Moravia para dar recitales, supo que jamás podría superar un determinado nivel. Decidió orientar su carrera por otros derroteros y aquel curso no asistió a las clases de Epstein. Sin embargo, incentivado por la presencia de Anton Bruckner como conferenciante de Armonía en la Universidad de Viena, se matriculó en ese centro durante cuatro semestres, desde 1877 hasta abril de 1880.

Su trayectoria como universitario fue irregular. Es lógico: la dedicación de Mahler al Conservatorio fue plena, mientras que en la Universidad hubo asignaturas a las que ni siquiera se presentó. Amaba sobre todo la música, pero tenía también curiosidades humanistas, sobre todo una inclinación evidente hacia el arte antiguo, que le proporcionaba historias, mitos y leyendas sobre las que componer. Para el primer curso de educación superior escogió Historia del Arte Griego, Literatura Antigua, Estudios de Filología Medieval Alemana (sobre el *Parsifal* de Wolfgang von Eschenbach) e Historia General. En abril de 1878, eligió Escultura Clásica, Historia de la Pintura Holandesa y Filosofía de la Historia de la Filosofía (¡sorprendente materia disciplinar!).

Como no quería ser una carga para su padre, aunque estaba siempre ayudado por Epstein, tuvo que solicitar una beca a la dirección del Conservatorio. En 1876, un joven Mahler de dieciséis años dirigió una carta al órgano directivo del centro en los siguientes términos: «Al respetable Comité Escolar. Solicité el pasado año una reducción en mis cuotas de estudiante, que no me fue concedida, y ahora pido que se me exima de estos pagos. Mi padre no puede mantenerme y todavía menos está en condiciones de atender a mis honorarios académicos. Yo no puedo pagarlos, porque mi vida en Viena es cada día más dificultosa a causa de la falta de alumnos para clases particulares. Mi profesor, el señor Epstein, me ha prometido conseguirme algunos. Con extremo dolor, he de informar al Conservatorio que habré de abandonar mis estudios si mi petición no es atendida. Si mis circunstancias mejoran, pagaré de inmediato las cuotas. Con la más alta consideración, Gustav Mahler».

Mahler tenía claras sus dotes, pero también sabía llorar. Empieza pidiendo algo que ya le habían denegado antes, continúa hablando de una situación familiar francamente incómoda y termina aludiendo a Epstein, a la confianza que éste ha puesto en él. Aparece también el Mahler orgulloso, que amenaza veladamente con marcharse, dando a entender que el Conservatorio no compartirá con él los laureles de la gloria futura. Se le concedió la beca y Epstein mandó más alumnos. Continuó con sus clases particulares y sus estudios y, de alguna manera, empezó a ser capaz de llevar una vida independiente. El documento que el joven Mahler cursa a las autoridades académicas es uno de los primeros testimonios escritos que se conservan del artista. Se encuentra en la biblioteca del Conservatorio de Viena y, para los amantes de la grafología puede constituir un interesante ejemplo de determinadas características de la personalidad del compositor, con trazos en la escritura y, sobre todo, en la firma, que ya coinciden plenamente con los propios de la grafía del

Mahler adulto.

REFERENCIAS PERSONALES

En las aulas del Conservatorio trabó amistad con un músico insigne, Hugo Wolf, con quien compartió habitación, aficiones y pobreza hasta que Wolf fue expulsado del centro en 1877. Otros personajes de importancia en sus primeros pasos en Viena fueron el abogado Emil Freund y el músico Anton Krisper. Freund había nacido en una villa vecina a Iglau y durante su larga amistad con Mahler llegó a ser su consejero legal en muchas ocasiones. Por su parte, Krisper fue el destinatario de algunas de las cartas íntimas del Mahler juvenil, que le eligió con frecuencia como confidente. A través de un cuarto amigo, el poeta y crítico de arte Sigfried Lipiner — una de las amistades más duraderas de Mahler—, el joven artista ingresó también en un peculiar círculo selectivo, la «Sociedad Pernerstorfer», un grupo estudiantil creado en 1867 por Engelbert Pernerstorfer, cuyos componentes manifestaban un interés especial por la vida política y los eventos culturales, teniendo como ideales estético-literarios a Nietzsche, Schopenhauer y Wagner. Aún más peculiar, dada su condición de judío, es que Mahler se integrara, también vía Lipiner, en la «Sagengesellschaft», curiosa asociación juvenil que preconizaba la recuperación del espíritu germano a través de la literatura y las viejas leyendas, así como la unificación de los pueblos de habla alemana.

En sus primeros tiempos de estudiante conoció también a la precitada 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, con 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, hoy desaparecida. Hellmesberger, 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 1923^[15], 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 violín^[16], acudíamos a ver los ensayos orquestales de Hellmesberger.

Le conocí justo antes del Concurso de Composición: se iba a interpretar una Sinfonía^[17] 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».

Parece ser que esta primera regañina a un Mahler adolescente conmovió profundamente los instintos de la muchacha. Desde entonces, y hasta el matrimonio de él, permanecería ligada al músico, con un corto paréntesis durante el que ella contrajo un breve casamiento.

En el Conservatorio estaba también Hans Rott, un artista de genio que murió sin ser reconocido como tal, en tristes condiciones, cuando todavía estaba en el umbral de su carrera. El caso de Hans Rott, como el de Wolf, tiene una especial incidencia en la vida de Mahler. Wagneriano y bruckneriano —fue alumno de órgano de Bruckner—, Rott estaba igualmente dotado para la composición y Mahler (que apreciaba enormemente su talento) le consideró siempre su igual en el terreno creativo. Ser «wagneriano y bruckneriano» —entonces términos sinónimos— implicaba automáticamente ser antibrahmsiano. En 1864, Johannes Brahms —residente en la ciudad desde 1862— y Richard Wagner se habían conocido, y el segundo había ridiculizado desde entonces al primero con excesiva ironía. Esta animadversión fue trasladada a sus seguidores, convirtiéndose, en el caso de Hugo Wolf, en directas descalificaciones. «Un golpe de platillos de Wagner vale más que toda una Sinfonía de Brahms», llegaría a sentenciar.

La manía de Rott contra Brahms lo llevaría a un trágico final. A pesar de los ataques frontales que siempre dirigía hacia el compositor del *Requiem Alemán*, Rott tuvo la desfachatez de acudir a visitarle un día para hablar acerca de sus obras. Brahms, molesto por las críticas, le despidió con acritud, restando valor a sus composiciones y recomendándole que abandonara la música. Rott, desesperado, tuvo un acceso de locura y sufrió la mayor crisis de su vida en un viaje en tren, tras intentar parar el convoy so pretexto de que Brahms había volado las vías. Internado en un manicomio en 1880, moriría cuatro años más tarde, a los veintiséis. Al celebrarse sus funerales en Viena, Brahms —con cierta mala conciencia por todo el incidente— acudió a las exequias. Parece ser que Bruckner, para quien la muerte de su alumno supuso un duro golpe, pensó en acusar a Brahms públicamente de la muerte de Rott, pero a última hora su carácter pacífico le hizo desistir —con buen criterio— de la idea.

Mahler había empezado a disfrutar componiendo. Durante los veranos tenía que ejercer de profesor y dar también algún recital de piano en pequeños teatros de pueblo, pero sentía cada vez más claramente cuál debía ser su misión en la vida. Siempre por el camino de la música, aprendió a desarrollar sus aptitudes hasta más allá de lo que él consideraba que eran sus propios límites. Sentía una veneración casi religiosa por Beethoven, del que se consideraba heredero, en especial de sus últimas obras. A Mahler siempre le fascinó el proceso, asombroso en su corta duración, que permitió al creador de la Sinfonía n.º 3, *Heroica*, en apenas veinticinco años,

emanciparse de los modelos previos (Stamitz, Haydn, Mozart) y establecer unos códigos propios para la forma sinfónica que, al llegar a la *Novena*, quedaban, según Mahler, huérfanos. Nadie, en todo el sinfonismo del siglo romántico — Mendelssohn, Schumann, su contemporáneo Brahms y puede que ni siquiera el respetado Bruckner— se había atrevido a quebrar esta forma musical de la manera que Beethoven lo había hecho: rompiendo la estructura de cuatro movimientos, utilizando la voz como una sección instrumental y dando a los tiempos de las obras títulos descriptivos. Él se sentía más heredero de Beethoven que nadie. Consideraba que la sinfonía era la forma ideal, la que lo permitía todo, y que sólo a él le estaba reservado ir más allá de los logros conseguidos por la *Coral*.

Otra de las influencias musicales de Mahler fue Wagner. Mahler no ignoraba que desde 1850 hasta 1852 el revolucionario músico de Leipzig había redactado diversos textos —*De los judíos en la música, El Arte alemán y la política alemana, Consideraciones sobre el trabajo de los judíos en el arte*— de marcado carácter antijudío. Pero también sabía que, al igual que otros personajes que tendrá ocasión de conocer, el antijudaísmo de Wagner era más de boquilla que práctico: no en vano, había confiado los últimos Festivales de Bayreuth y la presentación al mundo de su amado *Parsifal* a Hermann Levi. Para Mahler, la universalidad de Wagner estaba por encima de su germanismo. Separando el polvo de la paja, tuvo la amplitud de miras suficiente como para obviar en la literatura de Wagner todo lo que podía molestarle y concentrarse en una música que, como otros artistas jóvenes de la época, él iba a vivir como la más avanzada y revulsiva —y por ello más fascinante— de su tiempo.

En el verano del 77 empezó la composición de una ópera, *Los Argonautas*, de la que terminó sólo la Obertura, hoy perdida. Las historias de antiguos héroes y los cuentos tradicionales eran los favoritos del joven de dieciocho años, ya que a principios de 1878, elaboró, partiendo de una narración de Ludwig Bechstein basada en el cuento de los hermanos Grimm *El Hueso Cantor*, el texto de una cantata titulada *La Canción del lamento (Das klagende Lied)*, cuyo libreto quedaría terminado en 1878. Dedicó los dos años siguientes a trabajar sobre su música, la primera que escribió con la conciencia del propio genio, y la concluyó en el 80. Las cartas del 79, de un Mahler con diecinueve años, describen unos sentimientos de poderosa unión con la naturaleza, de corte algo panteísta, a la vez que una melancolía imprevisible: «Son las seis de la mañana. He estado en el prado, sentado en el pasto junto a Farkas, el pastor, escuchando el sonido de su caramillo. ¡Ay, qué triste y sin embargo apasionado éxtasis palpitaba en esa melodía popular! El Sol me sonríe de nuevo, se va ya el hielo de mi corazón, veo otra vez los cielos azules y las flores oscilantes, y mi burlón desprecio se disuelve en lágrimas de amor. ¡Y una vez más tengo que amar a este mundo, con su oropel, su inconsciencia, su eterna risa! ¡Ay, cómo desearía ver a este mundo totalmente desnudo, sin vestidos, sin adornos, tal como yace ante su Creador!».

¿Qué mundo quiere ver Mahler que esté más desnudo que la propia naturaleza?

Sus palabras no son otra cosa que un brote de histrionismo, parte también de su personalidad musical. Parece como si quisiera dar a entender que es el destino quien le empuja hacia el fasto, cuando su tendencia natural se inclina hacia el campo, como el salvaje de Rousseau. Es esa la dualidad que aparece también en su obra: por un lado barroca, llena de drama, sufrimiento y teatralidad, expresiva... y algo furibunda; y por otro galante, delicada y dulce, sensible, sencilla... y algo popular.

El texto que Mahler escribió como libreto de *La Canción del Lamento* es un cuento que transcurre en el campo y trata de la rivalidad entre dos hermanos que compiten por un mismo fin. En ella Mahler hace un despliegue de sus posibilidades musicales con un resultado de una monumentalidad orquestal y coral sorprendentes para un joven de esa edad. Es el reflejo de un adolescente con infinitas ideas, pero también el de alguien que sabe lo que hace y que conoce bien el oficio. El Conservatorio estaba dando sus frutos. Al buscar en esta música la impronta de la factura de Mahler, aparece ya la omnipresente influencia campestre y naturista, pero también el gusto por la sucesión de temas, y la escritura horizontal, lineal, tan presente en la música del compositor adulto. Algunos investigadores han tratado de buscar en el subconsciente de Mahler explicaciones al argumento de *La Canción del Lamento*, hallándolas en el enfrentamiento con su hermano Otto, el otro artista de la familia. Pero teniendo en cuenta que Otto tenía sólo cinco años cuando Mahler concluyó la obra, esta rivalidad parece más bien improbable. Nunca dio explicaciones sobre este aspecto, pero siempre se sintió satisfecho con el resultado de su gigantesco trabajo, de su primera gran composición.

Ese año se volvió a presentar a un concurso, esta vez de *Lied*, pero los galardones fueron a parar a un amigo suyo, Rudolf Krzyzanowski, y a un desconocido estudiante llamado Ludwig. Puede ser que la partitura original contuviera errores en el contrapunto. ¿O sería más bien una música que, aunque bien hecha, no terminaba de encajar en la Viena del último cuarto del siglo XIX? En cualquier caso, en 1934, Karpath relató una anécdota sorprendente en relación con esta competición: veinte años después del concurso, en 1898, siendo ya Mahler director de la Ópera de Viena, un hombre de su edad se le acercó en el Café Kremser, y vacilante le dijo: «Seguramente no se acordará usted de mí...», a lo que Mahler replicó enseguida: «Sé muy bien quién es usted. Su nombre es Ludwig y ganó usted el primer premio en un Concurso de composición de *Lieder* en el Conservatorio, en el que yo no gané nada. Su canción empezaba así...», y comenzó a tararearla. Tal era su capacidad mnemotécnica.

INFLUENCIAS MUSICALES: ¿AMIGO O MAESTRO?

En el Conservatorio, Mahler y Hugo Wolf, se convirtieron en camaradas inseparables. Deslumbrados ante la música de Wagner, cuyas apariciones en Viena en aquellos años llegaban a provocar verdaderos tumultos, los dos amigos se inscribieron en las filas de la *Wagnerverein* (Sociedad Wagner), que había fundado un paisano de Mahler y uno de los padres de la moderna musicología, Guido Adler. Wolf, que moriría loco años más tarde, fue quien abrió esa puerta a Mahler, a partir de la famosa representación del *Tannhäuser*. Escribió a Mahler que la obertura y la ópera fueron tan impresionantes que no encontraba palabras para describirlas. «Sólo puedo decir que me ha enloquecido. Después de cada acto, Wagner fue reclamado tempestuosamente. Aplaudí hasta que me dolieron las manos» cuenta el músico, para después sentenciar: «me he convertido al wagnerianismo».

Franz Walker, biógrafo de Wolf, ha escrito con acierto que «en esos años, ser joven era ser wagneriano». Como se ha dicho, Wagner suponía la ruptura de las formas y estilo frente al supuesto academicismo de Brahms, y los críticos y ciudadanos de Viena se enfrentaban abiertamente para elegir entre los dos compositores al verdadero sucesor de Beethoven. Hanslick y la *Neue Freie Presse* apostaban por Brahms y la música pura. La juventud, por la innovación. En esta división no había lugar para la neutralidad. Wagner implicaba la revolución formal. Brahms, consideración poco justa, era el pilar del conservadurismo.

Los jóvenes se integraron pronto en el círculo de seguidores de Anton Bruckner, entonces inmerso en las banderías musicales de Viena y convertido, a pesar suyo, en sinfonista wagneriano. La cercanía física entre Mahler y Bruckner en los tiempos de Viena es la explicación que dan los biógrafos acerca de su discutida proximidad musical, hasta el punto de hacer al primero figurar como alumno del segundo. Pero Mahler lo niega: «Nunca fui alumno de Bruckner. Todo el mundo cree que estudié con él a causa de que, durante mis años de instrucción en Viena, estuve a su lado con frecuencia, pues yo era uno de sus más grandes admiradores. De hecho, creo que tuvo una época en la que mi amigo Krzyzanowski y yo fuimos sus únicos seguidores. Esto debió de ser, creo yo, entre los 1875 y 1881».

Lo que sí está comprobado es que en el 76 ya asistía a su ciclo de conferencias sobre armonía en la Universidad. Tuvo ocasión así de frecuentar más a su admirado maestro y de asistir, en el 77, al desgraciado estreno de la *Tercera Sinfonía*, a cargo de la Filarmónica de Viena. En este concierto, la orquesta saboteó descaradamente la interpretación, que dirigía el propio Bruckner y al final de la audición sólo veinticinco personas permanecían en la sala. Entre ellas estaban Mahler, Hugo Wolf y Rudolf Krzyzanowski. Los tres se acercaron a consolar al desanimado artista y a hablarle de su obra en términos superlativos. El entusiasmo mostrado hizo que Bruckner confiara a Mahler y a Krzyzanowski la transcripción a cuatro manos de la sinfonía, tarea que afianzó la amistad entre los dos estudiantes. Krzyzanowski moriría

el mismo año que Mahler, sólo unas semanas después, convertido en Primer *Kapellmeister* de Weimar. Este contacto también proporcionaría a Mahler otro amigo: el escritor Heinrich, hermano de Rudolf.

Durante décadas, Mahler y Bruckner formaron, para la imaginación calenturienta de la crítica y el público, una de esas parejas musicales del estilo Mozart-Haydn o Ravel-Debussy. La realidad es que, por origen, formación, gustos, manera de ser y frutos compositivos, sus personalidades coinciden muy poco. Bruckner pertenecía, en sus orígenes, a uno de los estratos más primitivos y bajos de la sociedad europea —el campesinado austríaco—, firmemente enraizado en la tierra, incuestionablemente obediente al Estado y a la Iglesia Católica, tal como Deryck Cooke ha estudiado. Mahler provenía de un grupo marginado y en su educación se combinan el escepticismo y la duda sobre lo institucionalizado, amén de unas inquietudes filosófico-literarias muy distintas de las que el sólido contexto católico-tomista de San Florián podía proporcionar. Ya desde muy joven, Mahler se definió como un intelectual sofisticado, algo impensable en un espíritu espontáneo y alegremente *naïve* como el de Bruckner.

Las cartas del propio Mahler desvelan cómo la relación entre ambos músicos se fortaleció durante la composición de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner: «Todavía hoy», dice, «recuerdo que una hermosa mañana, durante una conferencia en la Universidad, mis amigos se quedaron asombrados al oír como Bruckner me llamaba desde la calle, de forma que pudiera tocar para mí, en un piano viejo y polvoriento, el admirable tema del Adagio de la *Séptima*. Pese a la gran diferencia de edad que había entre nosotros, la naturaleza de Bruckner, siempre feliz, juvenil, casi infantil, hizo de nuestra relación una verdadera amistad. Gracias a ello, aprendí poco a poco a comprender su vida y sus ideales. Eso no podía dejar de influirme en mi desarrollo como hombre y como artista. Por ello pienso que quizá yo deba llamarme alumno suyo con más justicia que de otras personas, y siempre lo haré con profundo respeto y gratitud». Mahler escribió estas líneas en 1902, dirigiéndolas a August Göllerich, biógrafo de Bruckner. En ellas describe la relación entre los dos músicos en términos más afectivos que formales.

Estéticamente, el respeto de uno y la iconoclastia del otro hacia la forma provoca resultados dispares en el ámbito sinfónico, el preferido de los dos. La coherencia y permanencia de la sonata en Bruckner se convierte en Mahler en un incesante ataque. El gusto por la sinfonía es, eso sí, común a ambos, así como la devoción por la música de Wagner. En este aspecto, también se advierten diferencias. Para Bruckner, el mensaje wagneriano es el último eslabón en la cadena de grandes maestros centroeuropeos cuyo origen podría estar en Bach; por ello, dicha música es solamente el fermento y la confirmación de su quehacer personal. Para Mahler, en cambio, como para Wolf, Zemlinsky o Schönberg, el wagnerianismo es la revelación, la pista de despegue a partir de la cual nacía una estética nueva, que había de ir más allá de lo preconizado por el músico de Leipzig.

La osadía en la escritura, esencialmente en lo armónico, es también constante en la evolución compositiva de los dos, aunque nuevamente habría que matizar el tratamiento. En Bruckner, el respeto a la tonalidad, a la tríada básica representada en el acorde, tiene un sentido casi místico, no alejado de lo sagrado. Su transgresión — que el propio autor apunta en el *Finale* inconcluso de su *Novena Sinfonía*— es algo herético, infernal, y en ella puede hallarse la explicación a la incapacidad del músico para terminar su última página sinfónica. En Mahler no se da tal respeto reverencial a las reglas, y la tentación de lo atonal se vislumbra asiduamente.

Hay un último rasgo claramente diferenciador entre Bruckner y Mahler. Frente a la inseguridad del primero aparecen la arrogancia y la agresiva autosuficiencia del segundo, convencido de su valía y su genio desde la juventud. Pero como Leonard Bernstein se preguntaría al referirse a su evolución musical, es conflictivo saber si Mahler habría «subido la pendiente de la montaña para acampar junto a Schönberg», ya que, en no poca medida, el autor de *La Canción de la Tierra* vivía y se consideraba la evolución de una corriente destinada a la desaparición, de un camino que comenzaba en Beethoven y terminaba en él mismo. No es posible aseverar que, de haber vivido diez o quince años más, Mahler hubiera terminado escribiendo páginas atonales similares al *Pierrot Lunaire* de Schönberg o al *Wozzeck* de Alban Berg, como han apuntado algunos especialistas; para otros sería, más bien, el «Cantor de la decadencia» con el que le identifica, sin incurrir en la exageración, el crítico español Andrés Ruiz Tarazona. En cualquier caso, el camino que el propio Mahler empezó a recorrer en su inconclusa *Décima Sinfonía* admite, con creces, pluralidad de hipótesis.

El hecho es que la relación —amistosa, docente, etc.— entre Bruckner y Mahler, separados entre sí por treinta y seis años de edad, pasó por diversas etapas de plenitud y frialdad, pero siempre subsistió una mutua corriente de admiración y afecto. Alma cuenta que «dirigió en Nueva York todas las Sinfonías de Bruckner, una tras otra, aunque tuvieron muy mala prensa», si bien hoy por hoy sabemos que se excedía en su apreciación, ya que en Estados Unidos Mahler sólo interpretó la *Cuarta*. La verdad es que el montante total de las interpretaciones brucknerianas a cargo de Mahler no es muy abundante: el scherzo de la *Tercera Sinfonía* en Praga, en abril de 1886; *el Te Deum* en tres ocasiones, la *Misa en Re menor* y la *Cuarta Sinfonía* en Hamburgo (1891 a 1897); la *Sexta Sinfonía* —primera interpretación de la obra completa, aunque con cortes— en Viena, en febrero de 1899; en 1900 y 1901, las Sinfonías *Cuarta* y *Quinta* también en Viena, y el 21 de junio de 1900 el Scherzo de la *Cuarta* en París. Finalmente, en 1908, en Nueva York, también la *Cuarta*, la favorita de Mahler.

VUELTA AL CANIBALISMO

En julio de 1878 interpretó el *scherzo* de su *Cuarteto con piano* en su concierto de Graduación, organizado con todos los vencedores. Mahler recibió su título y comenzó a plantearse la manera en que iba a ganarse la vida. Hasta entonces, sólo había escrito un *Cuarteto* y abocetado *La Canción del Lamento*. Tenía un par de premios del Conservatorio como intérprete de piano, que no le habían traído ni fama ni reputación. Pasó las vacaciones en Moravia, en la casa familiar de Iglau y, en ciertos períodos, en la cercana villa de Seelau, con su amigo Emil Freund. Dio unos cuantos recitales de piano en los teatros locales y trabajó también como profesor de música en Teteny, cerca de Budapest. Durante esas vacaciones, conoció a la prima de su amigo Freund, una joven de su misma edad que sería el primer romance conocido del músico. Seguramente se trataba de Marie Lorenz, a la que Mahler dedicaría dos poemas en esas mismas fechas. La muchacha era una persona psicológicamente inestable que se suicidaría en 1880 a causa de otro desengaño amoroso. Su desequilibrio debió de asustar a Gustav, ya que éste cortó pronto la relación, excusándose, según su amigo, en su condición de músico sin empleo.

Al empezar el nuevo curso, regresó a Viena, donde se matriculó en su tercer semestre de universidad. Eligió Arqueología, Arte Clásico, Historia de la Filosofía, Historia del Renacimiento y Filosofía de Schopenhauer. También se inscribió en el curso de Historia de las Formas Musicales que impartía el antiwagneriano Eduard Hanslick, fanático perseguidor de Anton Bruckner y acérrimo defensor de Brahms. El hecho revela en qué medida Mahler era capaz de apartar sus prejuicios, ya que supo apreciar al gran tratadista de la estética —y primer musicólogo de la historia— que fue Hanslick, autor de un volumen tan relevante para entender la reacción antirromántica como *De lo bello en la música*.

En la Viena del siglo XIX, se sucedían las representaciones y los estrenos. Los conciertos sinfónicos eran generalmente dirigidos por Hans Richter, director titular de la Filarmónica, y Mahler asistía en la medida de sus posibilidades. Durante su época de estudiante en la ciudad del Danubio se representaron *Lohengrin* (supervisada por Wagner) y *El Holandés Errante*; *Don Giovanni*, de Mozart; *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti y *Los Hugonotes*, de Meyerbeer. Asistió también al oratorio de Liszt, *Santa Isabel*, en la Musikverein, y al concierto con obras de Beethoven que dirigió Liszt para recaudar fondos destinados a la estatua que la ciudad quería dedicar al genio. Mahler asistió a estos conciertos, porque habló de ellos, años después, en términos entusiastas.

No siempre era posible para un joven con escasos recursos económicos presenciar las funciones de la ópera. Como compensación, podía acudir a los montajes que los alumnos de canto realizaban en el Conservatorio. Durante la estancia de Mahler en el centro se interpretaron —además de varias obras de Donizetti— *Fidelio*, de Beethoven; *Fausto*, de Gounod; *La Africana*, de Meyerbeer y *La guerra doméstica*,

de Schubert. Paul Stefan añade a estas producciones, registradas en los libros del conservatorio, *Aida*, de Verdi, aunque parece más probable que Mahler escuchara esta obra en el gallinero de la *Hofoper*, donde también se representó.

En el último tercio del siglo XIX, se gestaron en Austria las dos grandes corrientes sociales que durante las siguientes décadas actuarían como fuerzas compensatorias de un precario equilibrio social que no tardaría en romperse: el socialismo y el antisemitismo. El primero nació de la exigencia del proletariado de un sufragio verdaderamente universal, que representara a todas las fuerzas del país y no sólo (como había ocurrido hasta entonces) a las cincuenta o cien mil personas acomodadas que tenían un derecho al voto adquirido sobre la base de haber pagado una determinada contribución. El segundo nació como contrapeso del primero y partía del grupo de pequeño-burgueses y artesanos que, asustados por el avance del proletariado y temerosos de perder sus escasos privilegios, luchaban para no convertirse en obreros y buscaban un enemigo común al que culpar de su reciente inestabilidad. Lo encontraron en los judíos. Los dos movimientos serían liderados por eminentes personajes: el socialismo por Viktor Adler y el antisemitismo por Karl Lueger.

Al igual que en el caso Wagner-Brahms, la situación en la ciudad se redujo a una bipolaridad extrema, en la que no había lugar para los términos medios. Engelbert Pernerstofer y el propio Adler formaron un círculo de simpatizantes socialistas al que se sumaron dos escritores por entonces muy amigos de Mahler: Siegfried Lipiner y Richard von Kralik. Evidentemente, el origen del músico, su predisposición hacia las nuevas ideas y su espíritu revolucionario le hicieron comulgar con Marx, y en el 79 se integró en las filas socialistas, donde militaban también el teórico Hans Emmanuel Sax, y los hermanos Braun. Lipiner fue quien introdujo a Mahler en las obras de Nietzsche, cuyas lecturas le afectarían profundamente en un principio.

El filósofo había nacido dieciséis años antes que el músico y, en ciertos sentidos, sus vidas tienen relativos paralelismos. Los dos nacieron en un ambiente rural germano-parlante, los dos se hicieron a sí mismos, los dos lucharon contra la enfermedad, los dos marcaron un antes y un después en sus respectivos campos, y los dos murieron sin llegar a cumplir los sesenta. Nietzsche pasó, además, por el trato personal y casi íntimo con Richard Wagner, aunque terminaría renegando de él en escritos posteriores encarnizadamente críticos. El filósofo, que se sabía enfermo desde joven —moriría por una sífilis que lo volvió loco— tenía una visión muy particular sobre la dieta, que expresaba en párrafos como el siguiente: «La cocina alemana en general, ¿cuántas cosas no tiene sobre su conciencia? La sopa antes de la comida, la carne cocida, las verduras grasas y harinosas, la degeneración de las tortas hasta convertirlas en pisapapeles. Si calculamos, además, la necesidad, verdaderamente animal, de beber después de las comidas, necesidad que tienen los viejos alemanes y no solamente los viejos, se comprenderá también el origen del espíritu alemán, que proviene de los intestinos perturbados. El espíritu alemán es una indigestión. No consigue hacer nada perfecto. Pero también la dieta inglesa que,

comparada con la alemana y con la francesa es una especie de “vuelta a la naturaleza”, o sea, al canibalismo».

La fuerza de las palabras de Nietzsche afectó profundamente a Mahler, quien, bien por hipocondría o bien por su delicada salud, que le atormentaba ya desde joven, adoptó a partir de entonces algunas de sus costumbres. El vegetarianismo, el afán por los cuidados del cuerpo, la violenta iconoclasta, la pasión por el ejercicio y el deseo de superación serán, a partir de entonces, consustanciales en el compositor.

Los datos sobre la vida del músico en esos días parecen indicar que en sus dos últimos años de estudiante en Viena, Mahler dedicó mucho tiempo a la vida extramusical. Se mudó de casa constantemente, vivió los cafés y las reuniones político-artísticas, repasó *La Canción del Lamento* e impartió unas pocas lecciones. Se enamoró (ahora sí), de la joven Josephine Poisl, hija del encargado de correos de Iglau y su alumna de piano, con la que cruzó una pasional correspondencia, no descubierta hasta 1930. Gustav volvería a desnudar sus sentimientos sobre la partitura y le dedicaría tres canciones (las primeras que de él nos han llegado, a día de hoy). La joven correspondió inicialmente al amor del músico, pero la paulatina intervención de su madre preocupada, sin duda, ante el incierto futuro del joven artista, acabó por forzar una ruptura.

La profesión de Mahler en la música todavía estaba por definir. El joven no quería ser concertista de piano y ni siquiera se le pasaba por la cabeza la idea de dirigir. Su única participación en una orquesta había sido como timbalista en la del Conservatorio. No se impartían cursos de dirección. Nada, excepto la composición, terminaba de atraerle. Pero había que tomar decisiones. No podía permanecer para siempre haciendo vida de estudiante, aunque ignoraba cómo ganar dinero con la música. Sólo quería avanzar, llevado por el instinto de su arte, expresar sus ideas, demostrar que algunas cosas que le habían enseñado no eran válidas, que habían quedado obsoletas. Desconcertado, se dirigió a Theodor Rättig —el editor que había publicado su transcripción de piano de la *Tercera Sinfonía* de Bruckner— para pedir consejo, y este le sugirió que se buscara un agente. A principios de 1880, contactó con Gustav Löwy, que le llevaría durante diez años y aquella primavera recibió una primera carta. Se trataba de dirigir las operetas que se programaban durante el verano en el pequeño teatro de Bad Hall, un pueblo de la Alta Austria. Mahler dudó si aceptar, porque no tenía ni idea de la materia, pero Epstein le animó. Para Mahler era un empleo que iba a permitirle dedicarse a componer, su verdadera vocación. De modo que, en lo que más tarde denominó «el infierno del teatro», a la edad de veinte años, comenzó Gustav Mahler su carrera como director de orquesta.

El judío errante

La primera experiencia de Mahler como director de orquesta iba a marcar para siempre su actitud hacia el trabajo. En 1880, un teatro de pueblo (aunque el pueblo estuviera en un país tan musical como Austria) era poco más que un gallinero, pese a que la localidad —de ahí el nombre— poseyera un balneario. El edificio de Bad Hall, con cabida para sólo doscientas butacas, estaba en unas condiciones que hacían honor a un nombre que en inglés querría decir «recinto malo»: los tablones de la fachada se descolgaban; se inundaba al menor atisbo de lluvia; los decorados eran casi inexistentes; la orquesta, diminuta y los instrumentos, primitivos. Además, entre las tareas del director musical estaban las de director de escena, administrador, librero y portero ocasional. Alma, con posible exageración, relata como «el padre de Zwerenz, la *prima donna*, le nombró director de la orquesta [...] en un sentido sumamente especial. Sus deberes consistían en poner la música en los atriles antes de cada representación, limpiar el polvo del piano y recoger nuevamente la música después de cada función. En los intervalos debía pasear a la pequeña Mizzi Zwerenz en su cochecito, alrededor del teatro».

Aunque Gustav se sintió frustrado e infrutilizado en este primer empleo, le dedicó una profesionalidad y una entrega que le servirían para conocer todos los entresijos de un teatro: la función de las luces, las necesidades de las producciones, las dificultades de la coordinación, la importancia del vestuario, los usos de los refuerzos y los gustos del público. Este contacto directo con todos los recovecos (tanto administrativos como artísticos) de una ópera, por pequeña que fuera, le iba a proporcionar una experiencia que sería muy útil en los siguientes pasos de su carrera. Aun así, al terminar la campaña, Löwy tuvo que buscar a Mahler un puesto en otro teatro.

Terminada la temporada estival, regresó a Viena y se volcó de nuevo en su tarea creativa para dar los últimos retoques a la monumental *Canción del Lamento*. Una vez terminada, y a la vista de un resultado del que se sentía especialmente orgulloso, no se resignó a guardar la obra en un cajón. A pesar del primer fracaso, llegó a la conclusión de que la mejor manera de conseguir que se estrenara era presentarla de nuevo a un concurso, esta vez al Premio Beethoven del *Gesellschaft der Musikfreunde*, restaurado en 1875, y la inscribió. Pero de nuevo tuvo mala suerte: en el jurado estaban Johannes Brahms, el por entonces Director de la Filarmónica de Viena Hans Richter, y Joseph Hellmesberger. Evidentemente, el premio se le escapó de las manos y el jurado falló a favor de un *Concierto de Piano* del profesor de armonía de Mahler en el Conservatorio, Robert Fuchs. Mahler tendría tiempo en el futuro de hacer bromas sobre este particular. Diría a menudo que si el jurado del Premio Beethoven hubiera fallado a su favor, habría tirado por la borda su carrera como director de orquesta.

En ese año, el mismo en que Rott fue declarado demente, tuvo lugar la ruptura

entre Mahler y Wolf, debida a un malentendido. Un día Wolf comentó a Mahler que había descubierto en la *Hofbibliothek* un maravilloso argumento para una ópera fantástica, de cuento de hadas, *Rübezahl*. Mahler indicó a su amigo que el tema era ideal para una ópera cómica, arguyendo Wolf que el cauce idóneo sería un tratamiento más serio. Sin pensar en que sus actos le traerían consecuencias difíciles de prever, Mahler dedicó la siguiente semana a elaborar un detallado libreto humorístico. Al cabo de ese tiempo preguntó a Wolf cómo iba su texto, a lo que éste respondió que aún no había empezado a redactarlo. Mahler sacó entonces el suyo, mostrándolo a su amigo. Wolf, enfurecido, insultó a Mahler por robarle la idea y todos los esfuerzos de éste por persuadirle de que se trataba de una broma fueron infructuosos: Wolf retiró la palabra a Mahler y la relación entre ambos quedó rota. Ninguno de los dos llegaría a poner música al tema de *Rübezahl*. La primera ópera romántica «de cuento de hadas» fue, en 1893, *Hansel y Gretel*, de Humperdinck.

Satisfecho con los resultados de su nuevo artista en el infierno de Bad Hall, Löwy, al año siguiente, consiguió para Mahler un nuevo compromiso para toda la temporada, esta vez como Director Titular del Landstheater de Laibach —hoy Ljubljana—, en Eslovenia, a donde el músico se trasladó en septiembre de 1881. Abrió el ciclo con la *Obertura Egmont*, de Beethoven y dirigió allí su primera ópera seria, *El Trovador*, de Verdi, el 3 de octubre de 1881, con escasos medios. «Su notable personalidad» —escribe Alma— «impresionó rápidamente al público y a sus colegas del teatro. Llevaba enormes gafas de carey, hechas especialmente para él, de modo que pudiera ver bien en todas direcciones». Las anécdotas de este período dan una idea de las condiciones en que el director tenía que trabajar: una vez tuvo que silbar desde el podio la canción *La última rosa del Verano* de *Martha* de Flotow cuando un cantante no hizo la entrada a su tiempo, y otra reducir un coro de soldados a una sola voz. Pero a Mahler, impregnado de ideas nietzscheanas, lo que no le mataba le fortalecía, y sería siempre un perfeccionista capaz de poner el corazón y el alma en su trabajo. Se dedicó intensamente a esta labor con orquestas pequeñas, artistas mediocres y teatros vetustos hasta que consiguió llevar las interpretaciones a cotas desconocidas hasta entonces. Al mismo tiempo, comenzó a hacerse un repertorio. Por entonces ya conocía (además del *Trovador*) el *Fausto* de Gounod, *La Flauta Mágica* de Mozart, *El Cazador Furtivo* de Carl María von Weber y algunas obras de Donizetti y Rossini. En todas las interpretaciones, sus amigos recuerdan «su irritabilidad y el gesto tenso e intelectual» que mostraba como reflejo de la concentración.

Al llegar el mes de abril, volvió a hallarse sin trabajo. Un nuevo retorno a Viena y a Iglau le permitió consagrar los ocho meses siguientes a la composición. Escribió parte del inconcluso *Rübezahl* y las primeras piezas de las *Canciones y tonadas* (*Lieder und Gesänge*). El 10 de enero de 1883 recibió un telegrama imprevisto: se le ofrecía la dirección del teatro de Olmütz (ahora Olomouc), en Moravia, desde enero a marzo de ese mismo año y aceptó de inmediato. Pero las cosas nunca eran tal y como

Mahler las imaginaba y al llegar al Stadttheater sufrió una nueva desilusión. En febrero de 1883, escribió: «Estoy completamente paralizado, como caído del cielo. Nada más franquear el umbral del teatro me he sentido amenazado por la justicia divina. [...] No he dirigido hasta el momento nada más que Meyerbeer y Verdi. He logrado, a fuerza de intrigas, mantener a Wagner y Mozart fuera del repertorio, pues si existe algo que no pueda soportar es participar como director de orquesta en el sabotaje de obras como *Lohengrin* o *Don Giovanni*». Precisamente en febrero llegó a Olmütz la noticia de la muerte de Wagner. Mahler se sintió embargado por un profundo sentimiento de pérdida y sólo gracias a su profesionalidad consiguió cumplir con sus compromisos.

Sin embargo, los resultados artísticos volvieron a alcanzar cotas inesperadas. En una de sus representaciones de la *Carmen* de Bizet, estaba presente el Director de Escena del teatro de Dresde, Karl Ueberhorst, quien comprobó admirado lo que un joven como Mahler era capaz de hacer con tal escasez de medios. Ueberhorst sugirió su nombre al intendente del Real Teatro de la Corte Prusiana en Kassel, Alemania.

Pero llegar a Kassel no iba a ser tan fácil. Antes, asumió el compromiso de preparar una temporada de ópera italiana en el Karlstheater de Viena y pasó parte del verano con un nuevo amigo, el arqueólogo y filólogo Fritz Löhr, en su casa de las afueras de la capital. También viajó a Bayreuth donde asistió a su primera representación de *Parsifal*. A partir de la primavera, comenzó a recibir desde Alemania invitaciones esporádicas para dirigir. Alma refiere cómo consiguió el puesto: «El director de la Opera le preguntó si podía dirigir *Martha*, de von Flotow, sin ensayos. Mahler respondió que sí, aunque solamente pidió que se le permitiera tener la partitura durante la tarde para refrescar su memoria. Durante esa tarde se aprendió toda la música y por la noche dirigió tan brillantemente que fue contratado de inmediato». Hazañas (reales o no) como ésta fueron primordiales para que, finalmente, el 1 de octubre de 1883, fuera nombrado Maestro de Coro y Director Musical del Real Teatro de Kassel.

Los recursos musicales eran infinitamente mejores que en sus anteriores destinos. Había un coro de treinta y ocho voces, una orquesta de cuarenta y nueve y una compañía regular de cantantes, que ofrecían toda suerte de posibilidades. La ciudad constituía un centro artístico de cierta relevancia, y recibía a menudo la visita de famosos músicos de la época, como Anton Rubinstein que dirigió su oratorio *El Paraíso perdido*. Pero el evento musical que mayores consecuencias tendría en su vida personal y profesional fue el anuncio de la actuación del director Hans von Bülow, al frente de la Meiningen Hofkapelle.

Von Bülow, al que Wagner había encomendado en su día los estrenos de *Los Maestros Cantores* y *Tristán*, había estado casado con la hija de Lizst, Cosima, hasta que Wagner la convirtió primero en su amante y después en su mujer. Bülow, lógicamente, se había volcado en el brahmsismo, y en estas circunstancias tan antiwagnerianas fue cuando llegó a Kassel. Mahler asistió al concierto e,

impresionado y deslumbrado, fue al hotel de Bülow para tratar de conocer a su ídolo, a quien pensaba ofrecerle sus servicios como adjunto. Rechazado por el personal del hotel, le escribió una carta en términos de autoconmiseración y apremio:

“Mi muy venerado maestro. Le ruego me perdone si, después de haber sido expulsado del hotel por el conserje, aún me atrevo a dirigirme a usted y asumo el riesgo de que me tome por un desvergonzado. Cuando por primera vez solicité el honor de tener una entrevista con usted, aún no tenía idea del fuego que su arte incomparable iba a encender en mí. En pocas palabras, soy un músico errante en busca de una estrella que le guíe en la árida noche de la vida musical de nuestro tiempo; estoy a merced de la duda y la confusión. Cuando, durante su concierto de ayer, me sentí en la presencia de la más grande belleza que haya podido imaginar o soñar, todo se me hizo claro, y pensé: aquí está tu hogar, aquí está tu maestro; es hoy o nunca, tu búsqueda ha terminado. Ahora estoy aquí y le ruego: lléveme con usted, de la forma que sea posible, y deje que me convierta en su alumno, aunque tenga que pagar su docencia con mi sangre. Lo que puedo hacer, y lo que he de poder hacer, aún no lo sé, pero usted lo averiguará en seguida. Tengo veintitrés años, he hecho cursos en la Universidad de Viena, y he tomado clases de piano y de composición en el Conservatorio. Después de infructuosos vagabundeos, he aceptado el puesto de segundo ‘Kapellmeister’ en el teatro local: si un hombre que cree en el arte con toda su fuerza y amor, y lo ve siempre profanado del modo más inaceptable, puede sentirse satisfecho con tal mísera existencia, eso lo puede usted juzgar por sí mismo. Me entrego a usted por completo, y si usted acepta este regalo, no puede imaginarse cuán feliz me habrá hecho. Si tan sólo quisiera responderme, estaré presto a realizar sus deseos. ¡Ay!, al menos contésteme. Gustav Mahler, que aguarda su respuesta”.

Von Bülow contestó, pero hizo algo más: remitió la misiva al Hofkapellmeister Wilhelm Treiber, máximo responsable musical de la ciudad entre 1881 y 1889 y jefe directo de Gustav que, sin duda envidioso por los éxitos de su subordinado, decidió ridiculizarlo y colgó la carta en el teatro. Bülow, además, hizo llegar al joven músico esta breve réplica:

“Querido señor, no es imposible que, dentro de un año y medio, su deseo pueda realizarse, pero, antes de poder recomendarle, debo tener pruebas suficientes de sus ‘habilidades’ como pianista, director de orquesta y concertador de coros; en este momento, no puedo darle ocasión de que me suministre dichas pruebas”. (Años después, cuando Mahler y Bülow volvieron a encontrarse, en Hamburgo, la actitud del viejo maestro resultó tan distinta que ni siquiera recordó el desprecio con el que había tratado al joven músico en los días de Kassel).

Ese año, Mahler se enamoró de una de las cantantes de la ópera, Johanna Richter. Richter había llegado a Kassel al mismo tiempo que Mahler, contratada por el Teatro y, aunque su atractivo físico era superior a su capacidad musical, bajo la batuta del joven maestro obtendría un importante éxito en septiembre de 1884 con motivo de la interpretación *Las alegres comadres de Windsor*, de Otto Nicolai. La página representaría uno de los instantes de mayor brillantez para el artista durante su etapa en Alemania.

A principios de 1885 se produjo una crisis amorosa entre ambos que Mahler plasmó en nuevas partituras. Si el desamor de 1880 con Josephine Poisl había dado

lugar a tres canciones y dos poemas (*Amor olvidado* y *Viene un rayo de sol*), la pasión por Johanna Richter engendraría el ciclo de las *Canciones de un camarada errante* (*Lieder eines Fahrenden Gesellen*), y ocho poemas, redactados en la segunda mitad del año 1884. El 1 de enero de 1885, Mahler dirigió a su amigo Löhr una carta en la que describía con detalle su estado de ánimo:

“Mi querido Fritz: hoy, en la mañana del día de año nuevo, mis primeros pensamientos van dedicados a ti. He pasado los primeros minutos del año de forma inquietante. Ayer noche estuve en su casa, a solas con ella, y nos sentamos el uno al lado del otro, casi en silencio, esperando la llegada del año nuevo. Sus pensamientos estaban lejos, y cuando sonaron las campanas, brotaron lágrimas de sus ojos. Comprendí, con desesperación, que no era yo quien podía secarlas. Marchó a la habitación contigua, y permaneció de pie, en silencio, junto a la ventana. Cuando regresó, después de unos instantes, lloraba en silencio, y esa indescriptible tristeza se alzó entre nosotros como una barrera eterna; no pude hacer otra cosa sino apretar su mano y marcharme. Cuando llegué a la puerta de mi casa, sonaron las campanas y desde lo alto de la torre sonó un solemne coral. Ah, mi querido Fritz, fue como si el Gran Director de Escena del Universo quisiera que todo estuviese ajustado a las reglas del arte. Pasé toda la noche llorando en mi sueño. Sólo hay una luz en medio de esa oscuridad: he compuesto un ciclo de canciones, seis hasta el momento, todas dedicadas a ella. Pero no lo sabe. ¿Qué pueden decirle, aparte de lo que ella ya sabe? Voy a enviarte la última canción, aunque las insignificantes palabras apenas pueden expresar nada. El ciclo trata de un joven camarada, maltratado por el destino, que marcha a través del vasto mundo y vaga a la deriva”.

El ciclo definitivo de estas *Canciones* consta, solamente, de cuatro piezas y no de seis, como relata Gustav, pero cabe la posibilidad de que, en la carta, Mahler se refiera al número de poemas escritos hasta ese instante, que son un total de diez (de los cuales seis no fueron musicados). Las *Canciones* constituyen una obra maestra redonda, de una concisión y expresividad sorprendentemente madura, en la que los textos literarios resultan inquietantemente premonitorios de estadios muy posteriores en los pensamientos y sentimientos del músico. Mahler insertará dos versos anotados en el quinto poema de 1884, el titulado *La noche mira dulcemente*, en el último segmento de *La Canción de la Tierra*, de 1908.

EL CAMINO HACIA LA FAMA

El prestigio de Mahler como director iba en aumento e implicaba una paulatina serie de desplazamientos fuera de Kassel. En el Festival de Münden obtuvo un enorme éxito con *Las Estaciones*, de Haydn, y las autoridades de la ciudad decidieron encomendarle la dirección del oratorio *Paulus*, de Mendelssohn, durante el siguiente Festival de Verano de la ciudad, en detrimento de su jefe, Wilhelm Treiber. Treiber, siempre celoso y a cargo de los ensayos preliminares de la obra, se encargó de lanzar una campaña de descrédito anti-Mahler dentro de la orquesta basada en el antisemitismo. Y al llegar a un ensayo, Gustav se encontró de bruces con una triste realidad: se había quedado sólo con la mitad de los músicos. Lejos de arredrarse, puso manos a la obra para conseguir llenar los huecos de los atriles. Pasó cuatro meses viajando por Alemania buscando instrumentistas, y llegó a contratar a una banda de infantería. Los titánicos esfuerzos fueron recompensados y el día del estreno obtuvo un éxito descomunal. Pero el daño ya estaba hecho: después del verano de 1885, anunció públicamente que desde abril se había llegado a un acuerdo para rescindir su contrato en la temporada siguiente.

Mahler era ya plenamente consciente de sus capacidades musicales y el nuevo frenazo en su carrera no le pilló desprevenido. Desde que comenzaron las discusiones con los responsables del teatro de Kassel, había estado negociando a sus espaldas un contrato con la ópera de Leipzig que empezaría a cumplir a partir de julio de 1886. También había redactado otras peticiones laborales, con un ánimo maduro y con un tono nada lastimero. Era ahora capaz de expresarse con una seguridad digna de Beethoven. El 3 de diciembre de 1884 escribió a Angelo Neumann, el dinámico y wagneriano empresario de la Ópera de Praga:

“Querido Director: me tomo la libertad de presentarme y recomendarme a mí mismo. Soy el segundo ‘Kappellmeister’ en el teatro de esta ciudad (Kassel), y he dirigido *Robert le Diable*, *Hans Heiling*, *Freischütz*, *Rattenfänger*, etc... Puede usted obtener fácilmente información sobre mis cualidades, bien desde aquí o por parte del director escénico Überhorst de Dresde, que me conoce muy bien. Estoy ansioso por dejar mi puesto actual. Querría realizar un trabajo más estimulante y responsable. Aquí, como segundo director, no encuentro una actividad a la altura de mi capacidad. ¿Tendrá usted necesidad, en un futuro cercano o distante, de un director joven y enérgico —me veo obligado a cantar mis propias glorias—, experto y conocedor, capaz de infundir a una obra de arte y a sus intérpretes pasión y entusiasmo? «Seré breve, no quiero malgastar su tiempo. Le ruego una respuesta rápida y positiva».

El estilo de sus cartas estaba lejos de la sensiblería mostrada años antes con von Bülow (Mahler había aprendido de la experiencia) y esta vez las misivas surtieron el efecto deseado. Max Stägemann, de Leipzig; Bernhard Pollini, de Hamburgo y el propio Neumann le contestaron afirmativamente. Mahler trabajará en Praga durante el año 85, dirigirá en Leipzig entre 1886 y 1888 y, tras dos años en Budapest, llegará a la Ópera de Hamburgo en 1891.

Gustav había vivido de niño tristes experiencias en la capital checa. A los veinticinco años regresó a Praga en condición bien distinta: con la misión de dirigir el Deutsches Landestheater. La oferta implicaba que tendría que trabajar con otros dos directores, Anton Seidl y Ludwig Slansky, ambos de más edad que el nuevo maestro, pero Seidl dejó muy pronto el cargo por un contrato en el Metropolitan de Nueva York, y Mahler y Slansky se enzarzaron inmediatamente en una encarnizada lucha por el puesto de Director Titular. Al no decantarse Neumann por ninguno de los dos, el ambiente durante esos dos años no fue fácil.

El carácter de Mahler era tenaz, constante, obsesivo, minucioso y apasionado: el de un hombre que había moldeado a golpes su personalidad, capaz de crecerse ante las dificultades, especialista en huir hacia adelante y aprender de los errores. Tenía, empero, su lado más amargo, depresivo, solitario e iracundo que, enfrentado a su parte «positiva», conformaba una personalidad que los psiquiatras calificarían de ciclotímica o de trastorno bipolar. Natalie resume su percepción del carácter del amigo con las siguientes palabras: «Nunca he visto una sucesión tan grande de estados de ánimo en una persona. Sus relaciones con aquellos que le eran cercanos estaban sometidas a esta imprevisibilidad. Podía ir de la aprobación más apasionada a la discusión más encendida sin pasar por ninguna transición. Era capaz de abrumar lo mismo con un amor irracional que con un odio injusto». Estos altibajos, estas manías, estos enfrentamientos y estas rabietas, sumados a la convicción de su propia valía, tuvieron un doble efecto en la carrera del músico. Por un lado, desarrolló cada tarea que emprendía con una dedicación absoluta, alcanzando cotas de perfección. Por otro, se creó innumerables enemigos.

Al juvenil maestro le confiaron en Praga las grandes producciones del teatro, en clara línea ascendente y, venciendo la inicial resistencia de público y crítica, dirigió por vez primera obras que, desde ese momento, iban a ir permanentemente vinculadas a su figura: *Fidelio*, *Don Giovanni*, *El rapto en el Serrallo*, *Los Maestros Cantores*, *La Walkiria* o *Ifigenia en Aulide*. En febrero, sustituyendo a Karl Muck, pudo por fin dirigir su obra favorita: la *Novena Sinfonía*, de Beethoven.

En la ciudad checa Mahler comprendió por primera vez que se estaba produciendo un enfrentamiento entre sus dos intereses musicales: la dirección y la composición. Su rigor, rectitud y capacidad de trabajo se plasmaban en los conciertos y empezaban a hacerse famosas. Zweig relata que «quien en la ópera y en los conciertos filarmónicos conoció la disciplina férrea hasta el detalle más ínfimo bajo la batuta de Gustav Mahler supo lo que era tener empuje además de meticulosidad». En un breve espacio de años, su fama en este campo igualaría a la de antecesores tan legendarios como Bülow, Richter, Levi o Nikisch. Mahler lo sabía e, inevitablemente, comenzó a preguntarse a qué debía dedicar más tiempo: si a interpretar partituras o a escribirlas. Ya no es que Mahler tuviera que dirigir para componer, es que el Mahler compositor era un segundón frente al Mahler director. Sólo la muerte física del segundo permitiría al primero, en solitario, acceder al puesto que merecía en la

historia de la música.

Para cualquiera de sus compañeros de fatigas —Wolf, Rott o Krzyzanowski—, Praga habría representado una meta. Pero no era el caso de Mahler: en 1886, a pesar de un triunfo en las salas de conciertos durante dos temporadas que lo había convertido en ídolo musical de la urbe, la ciudad se le había quedado pequeña. Los nuevos caminos que había tentado antes de llegar a Praga se le abrieron definitivamente y asumió el nuevo compromiso con Stägemann, intendente en Leipzig del Neues Stadttheater, a partir de 1886. En todo caso, y por una vez —como anota Vignal—, se despidió de un empleo con cierta tristeza: la ciudad donde fue infeliz en 1871, y que recordaba con amargura, le compensó con creces doce años después.

TITÁN

Leipzig, ciudad de nacimiento de Wagner, contaba con uno de los mejores teatros de ópera del país. El Neues Stadttheater, con mil novecientas butacas, tenía todas las posibilidades escénicas para producir grandes óperas y disponía de una de las mejores orquestas del mundo, formada por setenta y seis músicos. La ciudad era también la cuna de los conciertos de la Gewandhaus, fundados por Robert Schumann y supervisados por Felix Mendelssohn de 1835 a 1843.

Mahler inició su trabajo como adjunto de Arthur Nikisch, pero a los seis meses de llegar, en febrero de 1887, un golpe de suerte lo colocó en una posición privilegiada: Nikisch, ya entonces en trance de leyenda viviente, iba a dirigir en enero del 1887 la primera producción íntegra del *Anillo* wagneriano, pero una inoportuna enfermedad, tras la representación de *El Oro del Rin*, obligó a Mahler a sustituirlo nada menos que frente a *La Walkiria* con un éxito tumultuario. Su reputación en la ciudad estaba asegurada. Mahler volvió a dar muestras de su increíble resistencia física, y en la temporada 87/88 llegó a dirigir en Leipzig cerca de doscientas representaciones de cincuenta y siete óperas.

La llegada a Leipzig, donde Mahler actúa como segundo Maestro de Capilla desde el otoño de 1886 hasta el verano de 1888, trae al mundo de Gustav dos nuevos amigos: por un lado, el también compositor y director Richard Strauss (que ejercía de cabeza musical visible en la Ópera de la ciudad) y por otro la familia Weber, en la que el heredero directo del autor de *Oberon*, Carl (el mismo primer nombre de su abuelo), fascinado por la capacidad musical del joven director, le va a confiar el manuscrito de la ópera inconclusa de su antecesor *Die Drei Pintos* —de tema español, por cierto, basado en un original de Seidel— con el encargo de que descifre los pentagramas y los concluya a su gusto. El encargo ya había sido hecho en su momento a Meyerbeer y Lachner, que lo habían dado por imposible, alegando como supremo escollo los garabatos musicales de Weber. Mahler se mostró inicialmente reacio, pero creciéndose una vez más ante las dificultades, terminó por volcarse en la tarea y dedicó el verano y el otoño de 1887 a trabajar sobre la partitura, adaptando piezas poco conocidas de Weber y componiendo directamente secuencias basadas en los temas empleados por éste en la ópera. En enero de 1888 tuvo lugar el estreno en Leipzig.

El trabajo en este tema, que dará motivo a un sorprendente esfuerzo de coautoría, para el que Mahler consagra energía y creatividad, conlleva un incidente íntimo relevante: un nuevo enamoramiento del artista, ahora de la esposa del propio Carl von Weber, Marion, que —en contra de las hipótesis barajadas en varios textos— correspondió con desbordada vehemencia a los avances amorosos de Mahler. A tal punto llegaría esta peculiar andanza sentimental, que el compositor no ocultará a sus íntimos (su hermana Justine, Natalie Bauer-Lechner) que el trasfondo de la decisión de abandonar Leipzig y aceptar la dirección de la Ópera Real de Budapest es la

peripecia amoroso con la Baronesa von Weber, situación cuyo control termina por escaparse de las manos de Mahler.

Esta relación, sucedáneo de la de Wagner y Mathilde Wessendonk, ha sido siempre considerada como unilateral y sentida sólo por Mahler. El testimonio — aunque acaso exagerado — de la autora inglesa Ethel Smyth, residente entonces en Leipzig, pone de relieve que Marion von Weber correspondió con intensidad no sólo espiritual al amor de Mahler, llegando incluso la pareja a programar una huida juntos. En cualquier instancia, el sentido común prevaleció, y para Mahler «fue un alivio que el tren partiera sin que apareciera la mujer que iba a huir en su compañía».

No obstante, los primeros meses de la relación entre el joven músico y la esposa de Carl von Weber deparan a ambos instantes de felicidad y elevada comunicación espiritual, fruto de los cuales será, no sólo la ópera sobre *Los Tres Pintos*, sino la sinfonía iniciada en Kassel y continuada en Praga. Y es que el brusco final de la relación con Marion tuvo — de nuevo — la virtud de hacer volver a Mahler a la composición. La *Primera Sinfonía* y las primeras *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica (Des Knaben Wunderhorn)* fueron el fruto inmediato^[*]. En este acercamiento al mundo sinfónico, Mahler volvió a trabajar con todos los medios a su alcance. Tomó el título de un libro, «Titán», del escritor que firmaba sus obras como Jean Paul, una monumental novela en cuatro volúmenes que trata el desarrollo del hombre a través de la experiencia de la vida. Mahler expresó aquí todas sus ambiciones, deseos y frustraciones y compuso lo que él mismo, en 1909, denominaría «una requisitoria feroz contra el Creador», un desafío del músico al mundo, escrito inicialmente como poema sinfónico, una forma musical en la que su reciente amigo Richard Strauss era todo un maestro.

En cualquier caso, la excesiva vehemencia de sus recientes experiencias amorosas, el miedo al escándalo social, el deseo de búsqueda de nuevos retos y las continuas discusiones con los administradores del teatro, movieron a Mahler a cambiar de trabajo y a aceptar el puesto de Director Titular en la Ópera Húngara a partir de octubre de 1888.

En aquella época, Budapest era un polvorín. Eran tiempos de auge nacionalista y revoluciones abortadas, frente a las que el Teatro de la Ópera se mantenía como el verdadero símbolo de Hungría y como el baluarte de los valores autóctonos. El nombramiento de un judío extranjero como director no podía estar exento de polémica y, en particular, la incorporación de Mahler generaba un sinfín de rumores, ya que su reputación entre los intendentos de ópera había sufrido a causa de sus aventuras con las cantantes, y en concreto por su historia con la mujer de Weber. Nada de esto impidió a Franz von Beniczky, responsable de la institución, ofrecerle un contrato por diez años, algo inusitado en aquellos tiempos al tratarse de un artista que no había cumplido los treinta.

La Ópera, a pesar de ser un local ultramoderno, con maquinaria hidráulica y excelente acústica, carecía de compañía propia. Las representaciones se programaban

con la ayuda de cantantes de fuera, cuyos cachés sobrepasaban, con mucho, el presupuesto del teatro. Aun así, para Mahler, Budapest supuso un reto. Por primera vez se le ofrecían todas las posibilidades para que desarrollara el concepto wagneriano de «Gesamt-Kunst-Werk» («Obra de Arte Total») y sus responsabilidades abarcaban hasta el más mínimo detalle de una ópera: tanto los artísticos como los administrativos. Además, pudo formar su propia compañía, seleccionar los cantantes y elegir la programación. Tan sólo se le impusieron dos condiciones: que mantuviera el carácter nacional del teatro y que aprendiera húngaro.

Mahler desarrolló una estrategia enfocada, por un lado, a satisfacer las ansias nacionalistas y, por otro, a hacer callar a todos los húngaros que lamentaban que se hubiera dado el puesto de titular a un *outsider*. Su llegada fue revolucionaria. Favoreció —desde dentro— los sentimientos populares e impuso que *El Oro del Rhin* y *La Walkiria* se cantaran en húngaro. Aunque no aprendió del todo el idioma, eliminó a las estrellas invitadas, creó una compañía del teatro en la que todos eran húngaros, inventó proyecciones en sombras que sustituían a los tristes decorados pintados, trabajó con los cantantes, innovó en las producciones y sedimentó su repertorio. Sus logros llegaron hasta Viena, donde Brahms llegó a decir que «sólo en Budapest se sabe montar *Don Giovanni* en toda su grandeza».

Pero los acontecimientos externos de aquel año le traerían serias desgracias. El 18 de febrero de 1889 moría Bernhard, «el carretero ilustrado», el padre del compositor, a la edad de sesenta y un años; una pérdida que, a pesar de la mala relación entre ambos, afectó profundamente a Gustav. Físicamente, en julio sufrió una dolorosa operación de hemorroides que condicionó toda su actividad estival y no pudo componer. Además, en octubre de ese desdichado año, fallecieron también su hermana Leopoldine y Marie Hermann, su madre. Sus compromisos laborales, que el músico ponía por delante de cualquier circunstancia, le impidieron asistir a los funerales, que fueron atendidos por su amigo Fritz Löhr. Mahler se vio así convertido en responsable de sus hermanos y hermanas y, tras un breve viaje a Iglau, puso en venta el negocio paterno y se encargó directamente de su familia: Justine marcharía a vivir con él a Budapest, Otto sería enviado a Viena para continuar sus estudios musicales y la pequeña Emma proseguiría su preparación escolar. Alois, que a la sazón tenía veintidós años, había empezado a ganarse la vida por sí mismo y partiría, poco tiempo después, a América.

La cercanía con Justine reforzó los lazos entre ambos hermanos, que recibieron también el consuelo y la compañía de Natalie Bauer-Lechner, la antigua amiga del conservatorio, que se había alejado de Mahler por un matrimonio temprano que terminó en fracaso. La íntima amistad entre los tres se prolongaría durante los siguientes doce años.

El 20 de noviembre de 1889, se estrenó su *Primera Sinfonía*, todavía bajo el nombre de *Titán, poema sinfónico*. La recepción fue fría y las críticas, devastadoras. El público no supo cómo responder a un lenguaje musical tan novedoso, y no pudo

entender ni sus climas enrarecidos ni sus guiños irónicos. El compositor sintió una profunda desilusión, sobre todo porque a Budapest había dedicado cada segundo de los últimos años, llegando incluso a ausentarse del funeral de sus padres o a alejarse de su misión como compositor. Pero el sentido del humor no le abandonaría: narraría, divertido, a sus amigos cómo una viejecita, ruidosamente dormida durante el tercer movimiento, se despertó bruscamente con el platillazo inicial del *Finale* tirando todas sus cosas por el suelo.

Al término de 1890, Beniczky fue sustituido en el cargo por el conde Zichy, un obsesivo nacionalista que había perdido un brazo, y que iba a significar para Mahler el nadir de la moneda. Zichy había sido llamado para poner límites a los poderes del judío-germano Mahler en la ópera y no había nada que le detuviera ante esta misión. Empezó reprochando a Mahler que no programara óperas húngaras, a lo que este respondió con sinceridad que no había ninguna de nivel. Los violentos enfrentamientos entre ellos harían que Zichy, en un arrebato de cólera, llegara a cerrar con llave el despacho de Mahler en la Ópera, impidiéndole la entrada.

Mahler, que reconocía un *impasse* nada más verlo, jugó sus cartas con astucia. Gestionó un nuevo contrato con la Ópera de Hamburgo y, con él en el bolsillo, se sentó a renegociar con Zichy sus condiciones. Él, Mahler, renunciaría a terminar su compromiso en Budapest —al que quedaban ocho años de vigencia— a cambio de una compensación de 25 000 florines, que se pagarían de inmediato. Zichy aceptó sin dudar, y el documento quedó invalidado. Era libre para marchar a Hamburgo y disfrutar además de la indemnización. Con el dinero, compró una casa para él y sus hermanos y los instaló en Viena. El puesto de Director en Budapest había quedado libre para cualquier húngaro, pero el hecho fue que sólo el judío Mahler había sido capaz de transformar ese teatro multiétnico en todo un símbolo de unidad nacional. Se llevó a Hamburgo una medalla de oro, una corona de laurel hecha con los colores nacionales húngaros y un jarrón con las palabras: «A Gustav Mahler, artista de genio, de sus admiradores de Budapest». Podía empezar a planear la conquista de Viena.

Un doctor de los cuentos de Hoffmann

Bernhard Baruch Pohl, que había italianizado su nombre por el de Bernard Pollini, había llegado a la Ópera de Hamburgo en 1873 tras una corta carrera como tenor y estaba considerado uno de los empresarios más listos y con menos escrúpulos de Europa. Al igual que Angelo Neumann, en Praga, era un hombre emprendedor y autoritario cuyas características dictatoriales y comerciales le habían procurado el mote de «Monopollini» y a su teatro, el de «Polliniclinik». Tenía un único objetivo: aumentar los beneficios del negocio; y para ello seguía la política de contratar a los más importantes artistas de su tiempo en calidad de invitados. Hasta la llegada de Mahler, había tenido a von Bülow como responsable de un ciclo de óperas mozartianas, pero, aunque la relación laboral había terminado mal, Bülow mantenía un estrecho contacto con la Ópera a través de los conciertos sinfónicos de abono, actividad que repartía entre Hamburgo y Berlín.

Las continuas peleas con von Bülow habían forzado a Pollini a fijar la mirada en la estrella del momento, Gustav Mahler, y con su incorporación pretendía echar leña al fuego. Al poner a Mahler en el podio, la opinión pública no podría evitar las comparaciones, asistiendo en masa (previo pago) al enfrentamiento, mientras Pollini abonaba el terreno para la llegada del flamante director titular. El trato pactado con Mahler era simple: se encargaría de la reestructuración del teatro a todos los niveles a cambio del dos y medio por ciento de los beneficios brutos de la caja. A los treinta y un años, Mahler estaba en el apogeo de sus facultades interpretativas y en el alba de su cénit como compositor. Aceptó el generoso y casi plenipotenciario contrato ofrecido por Pollini y marchó contento a su nuevo destino. El empresario, que tenía puestas todas sus esperanzas en Mahler y deseaba profundamente atraerlo hacia el grupo de sus correligionarios, recibió al nuevo director en su propia casa, donde el músico permaneció en los primeros días.

Pollini pretendía que sus artistas trabajaran a destajo. Mahler debía dirigir ciento cincuenta funciones en su primera temporada —una distinta cada noche—, cosa que no iba a ser tarea fácil si pretendía alcanzar las cotas de perfección logradas hasta entonces. La primera decepción llegó al comprobar *in situ* que el fulcro de la palanca artística se apoyaba primariamente en lo vocal, en cantantes como la soprano Katharina Mafsky, la contralto Ernestine Schumann-Heink o el tenor Max Alvary, considerados primeras figuras wagnerianas de la época. Por el contrario, la orquesta y el coro de Hamburgo pedían a gritos una ardua remodelación. Tampoco en las producciones había lugar para las luces, el vestuario o la innovación técnica. Dentro de la lucrativa filosofía empresarial de Pollini, todos estos detalles eran considerados suplementarios. Pero la llegada de un músico con la dedicación, la entrega y el ansia de arte total de Gustav Mahler iba sin duda a suponer un auténtico enfrentamiento de intereses en aquel teatro; un choque cuyos primeros resultados artísticos no tardarían en aparecer.

Mahler comenzó a trabajar con su estajanovismo habitual. El 26 de marzo de 1891 llegó a Hamburgo. Tres días más tarde, sin un solo ensayo, dirigió su primera representación, el *Tannhäuser* de Wagner. La recepción fue unánimemente entusiasta, y el comentarista del *Correspondent*, Josef Sittard, llegó a calificar al músico de «¡director genial, que electrizó literalmente a la audiencia!». Tres días después, el 1 de abril, reincidió en Wagner con *Sigfrido*, la tercera parte de la tetralogía *El anillo del Nibelungo*. Aquí los comentarios críticos se dispararon, hablando del mágico poder que emanaba la personalidad del nuevo director.

El enfrentamiento tan cuidadosamente planeado por Pollini entre Mahler y von Bülow salió mal. El día de la representación de *Sigfrido*, von Bülow se encontraba en el patio de butacas. El espectáculo le entusiasmó tanto que, pocos días después, escribió a su hija en los siguientes términos: «Hamburgo tiene, desde ahora, un director de ópera de primera clase, Gustav Mahler, un judío de Budapest serio y enérgico, que, en mi opinión, está a la altura de los más grandes maestros, Mottl, Richter, etc. Recientemente, he escuchado *Sigfrido* bajo su dirección, y siento la más profunda admiración por la forma en que, ¡sin un solo ensayo con la orquesta!, obligó a esos bribones a bailar a su aire». El autor de este encomiástico texto no relacionaba (o no quería relacionar) al nuevo y soberbio director de la Ópera de Hamburgo con el novato «segundo Kapellmeister» que tan apasionada e ingenuamente le escribiera tras sus actuaciones en Kassel ocho años atrás. Tampoco hacía ninguna referencia al autor de la orquestación de *Die Drei Pintos*. De repente, Mahler vio cerrarse todas las antiguas heridas y von Bülow no dejó de manifestarle, hasta su muerte, el más absoluto fervor, llegando a llamarle el «Pígalión de la Ópera de Hamburgo».

Al término de la primera temporada, Mahler había dirigido además *Don Giovanni*, *La Flauta Mágica*, *Fidelio*, *Euryanthe*, *El Cazador Furtivo*, *Caballería Rusticana*, *Asrael*, y todas las óperas de Wagner. Con el éxito de *Los Maestros Cantores* y *Tristán*, consiguió la aquiescencia de Pollini para levantar todos los cortes tradicionales y ofrecer las partituras completas, tónica interpretativa que siguió toda su vida. Como centro de operaciones, eligió instalarse como inquilino en un apartamento perteneciente a la distinguida viuda Adele Marcus, seis años mayor que él y con la que establecería una inmediata relación afectiva. Y al llegar el verano, se permitió emprender un extenso viaje de vacaciones por Escandinavia, que le llevaría a Dinamarca y Noruega. En Oslo coincidiría en el hotel con el célebre dramaturgo Henrik Ibsen, al que admiraba profundamente, pero —típico rasgo de la contrastada personalidad mahleriana, extremista en la humildad y el orgullo— no se atrevió a acercarse al literato ni a dirigirle la palabra.

Durante el otoño de 1891, el músico se concentró en la nada agradable tarea de renovar la plantilla orquestal y los efectivos corales. A pesar de esta amenaza, que pendía sobre las cabezas de los músicos de atril, consiguió un gran número de simpatizantes entre ellos. El 22 de noviembre, en una carta que dirigió a su hermana Justine, que en Viena se ocupaba de los estudios de Otto y Emma, Mahler relataba los

detalles de su nueva labor: «Aquí la orquesta me quiere mucho, algo que nunca me había ocurrido con anterioridad. ¡Esto es mucho más agradable que Budapest! Casi lo mismo puedo decirte del coro, pero los cantantes están divididos: la mayoría me detesta, pero una minoría, que incluye a los más importantes, está de mi lado».

El optimismo no podía durar, y antes de fin de año se produjeron dos episodios que entristecieron profundamente al artista. El primero vino tras dirigir *El Demonio*, de Anton Rubinstein (ópera hacia la que sentía particular inclinación), que obtuvo del público una respuesta tan fría que provocó su retirada tras el estreno. Y el segundo, a finales de septiembre, supuso una bofetada anímica al Mahler compositor, ya que procedía de alguien en quien había vuelto a confiar: Hans von Bülow.

Animado por el entusiasmo del viejo maestro hacia su labor como director, Mahler le había pedido permiso para mostrarle algunas de sus partituras. Ojalá no lo hubiera hecho, porque la reacción de Bülow ante la interpretación que el propio Mahler efectuó al piano de su *Rito de la Muerte (Totenfeier)* —que, corregido constituiría el primer movimiento de la *Sinfonía Resurrección*— fue algo más que negativa. En medio de la obra, el compositor se volvió para mirar la expresión de von Bülow, y lo encontró pegado a la ventana, tapándose los oídos con las manos. Al término de la sesión, el comentario, tras un embarazoso silencio, fue: «Si lo que acabo de oír es música, debe ser que no entiendo nada sobre ese arte». Y añadió: «Tristán es una Sinfonía de Haydn al lado de esto». Mahler, desesperanzado, escribió a Richard Strauss:

«En cuanto a mis partituras, querido amigo, estoy a punto de guardarlas para siempre en un cajón de mi mesa. ¡No se puede imaginar el rechazo constante que experimento! En esta larga caminata, ya no resisto a esos caballeros que se caen de las sillas y me explican que tocar mis obras sería algo increíblemente presuntuoso. ¡Ese agotador e inacabable peregrinar de puerta en puerta! Hace una semana, Bülow casi se murió mientras interpretaba mis obras para él. Usted nunca ha experimentado algo así, y no puede comprender que uno termine por perder la fe. ¡Dios bendito, el mundo puede seguir su camino sin mis obras!»^[18].

A pesar la opinión de Bülow sobre la música de Mahler, las deferencias del primero hacia la labor del segundo en el podio entraban en el terreno de lo extraordinario. «Si me siento en la primera fila» —relataba a Justine—, «siempre me señala los más bellos pasajes de las obras que interpreta. Tan pronto como me ve, me saluda con una ostentosa inclinación de cabeza. Algunas veces, ha llegado a hablarme desde el podio. Y cuando está dirigiendo una obra desconocida, me tiende la partitura, para que pueda seguir la interpretación».

El 30 de noviembre de 1891, von Bülow dirigió en Hamburgo un programa característico de la desmesura de la época: la Obertura de *El Rey Lear* de Berlioz, la *Segunda Sinfonía* de Beethoven, el *Concierto para piano n.º 4* de Saint-Saëns, la Obertura de *Sakuntala* de Goldmark y la *Fantasía húngara para piano y orquesta*, con la parte del piano a cargo de la venezolana Teresa Carreño. Mahler se encontró

con la sorpresa de la presencia en la sala de Johannes Brahms, momentáneamente de visita en su ciudad natal. El viejo maestro, un día contrincante en las banderías estudiantiles wagnero-brucknerianas, era ahora un acérrimo defensor de Mahler. Convertido en admirador desde el *Don Giovanni* de Budapest, se interesó afablemente por la brillante estrella y le invitó a cenar después del concierto. Mahler ya había desechado sus antiguos prejuicios y le consideraba ahora una de las piedras angulares de la música germana. «Después he ido a cenar con Brahms a un restaurante» —escribiría el músico a Justine— «ya sabes que es famoso por su ironía y es muy poco corriente que tome a otra persona, en particular a otro músico, seriamente, y que le muestre tanta cordialidad y afecto como a mí me ha manifestado...».

En diciembre, Mahler abordó una nueva interpretación de la pieza que le había granjeado la estima de Brahms, el *Don Giovanni* de Mozart. Un mes más tarde, en enero de 1892, se hizo cargo de un compromiso adquirido con Tchaikovsky, y asumió la preparación de los ensayos para el estreno en Hamburgo de *Eugene Onegin*, que estaría a cargo del propio músico ruso. En efecto, el 18 de enero Tchaikovsky llegó a la capital hanseática: «Un caballero entrado en años, muy agradable, de finos modales, que parece bastante rico». El ruso se hizo cargo del último ensayo y por la noche acudió a la representación de *Tannhäuser*, dirigida por Mahler. A la mañana siguiente, escribió a su sobrino: «Por cierto, el director local no es la habitual mediocridad de todos estos casos, sino un auténtico genio que se muere por dirigir el estreno». Horas más tarde, cedía a Mahler la batuta de su obra con el pretexto de que él se perdía en los cambios.

En el mismo mes, Mahler escribió a su hermano Otto pidiéndole detalles acerca del estreno en Viena del poema sinfónico *Don Juan* de su amigo Richard Strauss, cuyos pasos seguía muy de cerca. Las noticias fueron alentadoras: había sido un éxito morrocotudo. Animado por las buenas nuevas, Mahler se volcó otra vez en la composición y completó, en apenas un mes, cinco canciones del ciclo del *Muchacho de la Trompa Mágica*, a las que dio el título genérico de *Humoresken*.

Mahler y Strauss habían mantenido, durante años, una amistad de camaradería, dimanada de la solidaridad que les producía el ser los dos *enfants terribles* de la vida musical austro-germana: ambos compositores, ambos geniales, ambos directores de orquesta y ambos estrellas del momento. Sus personalidades, empero, no podían ser más antagónicas: Strauss franco, directo, alegre, confiado, seguro de sí mismo y sin miedo a la vulgaridad, pero a la vez algo timorato y condescendiente; Mahler, la potencia condensada y convertida en nervio, los defectos modelados a base de trabajo, la concentración hasta la crisis depresiva, la integridad como epicentro del alma. Pero mientras Mahler iba ahora por delante de Strauss como director, el autor de *Zarathustra* consiguió relativamente pronto el respeto a su obra y la popularidad entre la audiencia. Eso hacía sentir a Mahler profundamente inseguro sobre sus propias creaciones. Además, Strauss dejaba de lado sus escrúpulos artísticos mientras

le pagaran bien y se enfrentaba a la composición con una frivolidad y una facilidad de gesto que producían en Mahler un absoluto asombro y un total alejamiento conceptual. Strauss, al contrario que Mahler —para el que la vida era una lucha titánica—, no tenía dudas sobre sí mismo y se planteaba el futuro como un natural reconocimiento de sus méritos, que le llegaba a cambio de su trabajo como músico, en cualquiera de sus dos facetas. Las imágenes que han llegado al público del Strauss-director muestran un rostro despistado, la mano izquierda metida en el bolsillo, la expresión de «a ver si acaba esto» y, con la batuta, un gesto ahorrativo. No en vano, diría: «Yo sólo dirijo la *Heroica* y la *Novena* de Beethoven. Para el resto, me basta con marcar».

Al contrario que Strauss, Mahler era llamado «el pulpo», o «el hombre de los mil brazos». Las caricaturas —no existen imágenes en movimiento, sólo fotografías— le muestran frenético, controlando cada detalle, dirigiendo la orquesta como si fuera un circo, con ojos inquisidores y atentos, dejándose la piel en cada concierto. Amaba la música por encima de todo y debía escribirla, interpretarla, darla a conocer. Era su esclavo porque sólo a través de la música se olvidaba de la muerte. Tenía el deber de llevar al público a la catarsis que les abriría las puertas de la redención. Con su experiencia, ayudar a ese objetivo era posible. Mahler también cambió la colocación de la orquesta. Basándose en su propia experiencia del foso, decidió retomar la oposición antifonal (estereofónica, se podría decir ahora), enfrentando violines primeros y segundos, que desde la etapa beethoveniana y los montajes de Mendelssohn en Leipzig se había ido arrumbando en favor de la ubicación consecutiva, de izquierda a derecha del director, de las dos secciones. Mahler mantuvo la disposición central de violas y violonchelos como voces media y grave, y la alineación de los contrabajos, base armónica del conjunto, en fila, al fondo del grupo. De igual manera, los metales adquirirían referencia contrapuesta, con las trompas enfrentadas a trompetas y trombones, de nuevo en dispositivo antifonal. (Esa colocación mahleriana de «su» orquesta ha sido, en la pasada centuria, raramente respetada por los directores: caso especial fue el de Rafael Kubelik, lo ha sido —parcialmente— el de Christoph von Dohnányi, y lo es el de Simon Rattle, Daniel Barenboim y Edo de Waart).

Los resultados de Mahler y de Strauss sobre el podio siempre fueron magníficos. Nadie será nunca capaz de delimitar qué es lo que «hace» a un director, qué extraña cualidad consigue que seres humanos de distinta personalidad consigan convertir el manantial de sonidos que constituye una orquesta en auténtico arte; si se debe a la prodigalidad o la parquedad del gesto, si es el movimiento o la inexpressión. Pero existe algo innato en un director, una cualidad, un carisma que los músicos de atril perciben en un maestro apenas sube al estrado.

Durante el mes de marzo, el estreno de la ópera *Le Rêve*, del francés Alfred Bruneau ocupó la mayor parte del tiempo de Mahler. Bruneau era a la vez un mediocre compositor y un relevante crítico, pero era importante porque disparaba sus

infalibles dardos desde las columnas del rotativo *Le Figaro*. Mahler, consciente de la presencia del galo en sus estrenos, se dedicó con intensidad a esta nueva tarea, en la que convergían la labor musical y la de relaciones públicas. El esfuerzo se vio una vez más recompensado y Bruneau —que con toda la caradura del mundo habló de sus propias obras en términos superlativos— dedicaría un interesante comentario a Mahler, en el que por primera vez es citado primero como compositor y luego como director de orquesta: «Mahler no se contenta» —escribe Bruneau— «con componer las vastas y flamíferas sinfonías que todos hemos aplaudido^[19], además es un director de rara vivacidad e inteligencia. [...] Cuando dirige, transmite una fe comunicativa e irresistible, que no reserva sólo para sus obras, sino que hace de ella beneficiarios a sus colegas. Sus gestos bruscos y autoritarios, el movimiento de sus piernas, las gafas saltando sobre la nariz aguileña, todo esto hace de él una especie de doctor extraído de los cuentos de Hoffmann».

Ni la crítica ni el público de Hamburgo fueron tan amables con la obra del propio Bruneau: sólo se representaría dos veces, y las calificaciones fueron de «armónicamente monstruosa» a «aflictiva para el sistema nervioso». *Le Rêve* significó, sin embargo, un gran acicate para la autoestima de Mahler. Agradecido, el músico dirigiría en 1895 otra de las óperas de Bruneau, *L'Attoque du Moulin*.

EL PÚBLICO ESTABA INMÓVIL

Sir Augustus Harris, empresario del Drury Lane Theater desde 1879, y responsable del Covent Garden desde 1888, había montado en el primero una temporada de ópera alemana en 1882. Diez años después decidió repetir la aventura en las dos salas con la idea de representar completa la Tetralogía de Wagner contando con los más famosos cantantes de Hamburgo y de Bayreuth, frente a una orquesta británica dirigida por Hans Richter, la estrella de la Ópera de Viena. Richter no había podido esquivar sus compromisos laborales y, tras una apretada negociación con Pollini y el propio Mahler, Harris le puso al frente del ciclo, que se celebró en Londres entre el 8 de junio y el 23 de julio de 1892. Mahler, altamente interesado en el éxito final, intentó, a pesar de lo mal que se le daban los idiomas, asumir el esfuerzo de aprender inglés. En el mes de abril, y a marchas forzadas, se puso manos a la obra ayudado por su amigo, el físico Arnold Berliner. Las clases comprendían prácticas constantes y Mahler, diccionario en mano, daba largos paseos con Berliner tratando de hablar todo el rato en esta lengua.

El 8 de junio, se abrió por fin la serie del Covent Garden con *Sigfrido*. El éxito fue tan clamoroso que Harris solicitó al músico que repitiera la obra cinco días más tarde, en el Drury Lane. El crítico del *Sunday Times*, Hermann Klein, se mostró asombrado por el hecho de que Mahler se supiera las partituras de las óperas de Wagner prácticamente de memoria, subrayando igualmente —dato nada extraordinario— que, en los pasajes de especial dificultad, el músico hacía ensayar a la orquesta por familias separadas. «Tiene ahora 32 años» —decía Klein—, «y es más bien pequeño, delgado, de complexión media y sus pequeños ojos brillantes se clavan en el interlocutor con expresión arisca a través de grandes gafas doradas. Me pareció un músico extraordinariamente modesto, si se consideran sus insólitos dones y su conocida reputación. Cuando trabaja, no consiente hablar de sí mismo o de sus obras, entregado como está a la música que dirige; de otra parte sus esfuerzos por hablar en inglés, incluso con aquellos que dominamos fluidamente el alemán, son encomiables y hasta divertidos, ya que tienden a prolongar la conversación minutos y minutos, hasta que Mahler consigue encontrar la palabra inglesa con la que hilar su discurso».

Mahler dirigió, en total, dieciocho representaciones en Londres que cubrían el *Anillo* completo, *Tristán y Tannhäuser*, más el *Fidelio* de Beethoven. Entre el público inglés las versiones de Mahler hicieron arquear más de una ceja, ya que en muchos casos era la primera vez que escuchaban estas obras en su idioma original. Además, Mahler se atrevía a modificar la orquestación de Beethoven. Entre los presentes estaban un ácido George Bernard Shaw y dos músicos que, a partir de entonces, serían tan fieles seguidores de Wagner como de Mahler: Henry Wood y Ralph Vaughan Williams.

Para Wood, la interpretación de Mahler del *Anillo del Nibelungo* fue una verdadera una revelación. En sus memorias narra cómo salió del Covent Garden en

estado extático y cómo sólo después de pasear durante horas por las calles de Londres pudo conseguir tranquilizar su alma. Fue cuando tuvo una idea: crear una serie de conciertos donde el público pudiera pasear mientras escuchaba la música. De ahí nacieron los English Promenade Concerts, los célebres *Proms*.

El eco de estas óperas fue tan grande que *Sir Augustus Harris* trató de tentar a Mahler durante los veranos de los años inmediatos, llegando a ofrecerle sumas verdaderamente altas. Jamás volvió. El músico ya había conseguido establecerse económicamente y podía mantener dignamente a su familia. El dinero no le compensaba. Rechazó con firmeza la propuesta de *Sir Augustus Harris* y decidió seriamente que los veranos los dedicaría a componer. Por fin estaba saboreando largamente las mieles de un éxito que se había labrado solo y se encontraba en situación de poder elegir.

Por esos días, su repertorio sinfónico y operístico era casi infinito y su proyección internacional, inmejorable. Había sabido rodearse de los más prestigiosos músicos de la época, aprendido con los mejores directores, era reclamado en el extranjero y comenzaba a conseguir una cierta atención como compositor. Mucho hubiera tenido que decir el carretero ilustrado, el tabernero judío, de los resultados obtenidos por el niño que otrora aporreara un piano en una granja de un pueblo moravo.

Concluido el paréntesis londinense de aquel verano de 1892, inició el verano agotado, tras diez meses de fértil actividad en Hamburgo. Berchtesgaden fue el lugar escogido para pasar unas vacaciones que dedicó al montañismo y a dar largos paseos por el campo. El 26 de agosto emprendió el regreso, se detuvo en Múnich para ver a su amigo Krzyzanowski y el día 27 llegó a Berlín. Allí, el barítono Theodor Bertran le advirtió que el cólera se había declarado en Hamburgo y que la ciudad se hallaba dominada por el pánico y la epidemia. La fiebre se había iniciado en el puerto —no lejos de donde vivía Mahler— expandiéndose a velocidad vertiginosa. Mahler optó por retornar a Berchtesgaden, donde se reunió con sus fieles admiradoras Justine, Natalie Bauer-Lechner y su propia casera, Adele Marcus.

A su regreso a la ciudad, se encontró con el teatro abierto. Bernhard Pollini, para el que mantenerlo cerrado significaba una seria merma en sus ingresos, decidió iniciar la temporada obligando a sus artistas a reincorporarse al trabajo, pese a que la epidemia aún no estaba controlada. Mahler, mientras tanto, permaneció en el campo, pendiente de los informes alarmantes que llegaban desde Hamburgo: diecisiete mil personas habían enfermado y ocho mil seiscientas iban a morir. A mediados de septiembre, marchó a Múnich y de allí a Berlín, desde donde partió hacia Hamburgo, a donde llegó el 21 de ese mes.

En Hamburgo encontró a un Pollini colérico. Su asistente, Hentschel, había tenido que hacerse cargo de las representaciones desde el 15 de septiembre y el enfurecido empresario amenazó a Mahler con una sanción de doce mil marcos, lo que equivalía a un año completo de sueldo. Aunque las aguas terminarían por serenarse, este incidente iba a minar decisivamente las relaciones entre los dos.

El 25 de octubre recibió una descorazonadora carta de Hans von Bülow: a pesar del devastador juicio de éste tras la interpretación pianística del *Rito de la Muerte*, Mahler había enviado al veterano maestro varias de sus canciones con el ruego de que dirigiera una interpretación en concierto. Bülow, fiel a su ideario estético, replicó que «los numerosos intentos realizados por penetrar en el extraño estilo de estas tonadas (“Gesänge”) han probado ser en vano, y es imposible que yo asuma la responsabilidad de dirigirlas». Sin embargo, fiel igualmente a la devoción que sentía por Mahler como intérprete, le invitaba a ser él mismo quien las dirigiera en el próximo concierto de abono. Los acontecimientos iban a jugar esta vez en su contra ya que, debido al deterioro de su salud, von Bülow había pedido a Mahler que se hiciera cargo de sus conciertos del 12 de diciembre en Hamburgo. Por un azar del destino, la cantante Amalie Joachim había decidido interpretar ese mismo día dos de las *Humoresken* (*Der Schildwache Nachtlied* y *Verlor’ne Müh’*) de Mahler en esa ciudad, con la Filarmónica de Berlín, y había pedido al autor que los dirigiera. Atento a su compromiso con Bülow, Mahler renunció a dirigir sus propias canciones, y optó por sustituir a su amigo enfermo.

A principios del 93, Mahler dirigió el estreno en Alemania de otra ópera de Tchaikovsky, *Iolanta*, a la que siguió el estreno en Hamburgo de una nueva producción italiana, *L’Amico Fritz*, de Mascagni. Pero la rutina laboral no tardaría en romperse pronto porque en los meses de primavera, las relaciones de Mahler con sus hermanos entrarían en situación de abierto deterioro: Otto abandonaba el Conservatorio en Viena sin obtener calificaciones o títulos, y Alois, perseguido por sus deudores, trataba descaradamente de obtener dinero a través suyo. Escribió a Justine deplorando la situación y preguntándose si el servicio militar servirá para enseñar a Otto sus responsabilidades en la vida: «Se habrá de enseñar a sí mismo», concluía. Opina de Alois que es un caso perdido y le dedica una de sus frases lapidarias: «Cuando ya no puedes creer a alguien, pierdes interés en esa persona».

El Viernes Santo de 1893 dirigió en Hamburgo el *Te Deum* de Bruckner con un enorme éxito. Tras los aplausos, se apresuró a contárselo a su viejo maestro: «Al término de la interpretación he sido testigo del mayor triunfo que una obra puede obtener. El público ha permanecido inmóvil, y, sólo cuando el director y los intérpretes han empezado a abandonar el estrado, ha roto a aplaudir con la fuerza de un trueno». Casi al mismo tiempo, escribió a Justine estableciendo un paralelismo profético entre él y Bruckner: «Realmente es muy duro tener que esperar setenta años para ser interpretado y a menos que los hados cambien de signo, mi destino no será diferente del suyo».

LUZ PRÍSTINA

El verano pacificó la situación familiar, y Otto se reunió con Gustav, Justine, Natalie Bauer-Lechner y la hermana pequeña, Emma, en Steinbach, un pueblecito del Salzkammergut junto al lago Atter. El compositor estaba decidido a ganarse el puesto que se merecía en la historia de la música y ansiaba retomar su actividad creativa. En aquel momento estaba inmerso en las *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica*, tenía frente a él la partitura completa de la *Sinfonía Titán*, había empezado a trabajar en dos movimientos de la *Segunda Sinfonía* y pensaba que para terminarla necesitaba silencio. Steinbach probaría ser ese refugio ideal, tantas veces soñado por Mahler, que le permitiría concentrarse en su propia obra. Aquel año, la familia y Natalie se alojaron en una fonda local, pero el compositor encargó para el siguiente la construcción de una casita (*Häuschen*) de una sola habitación, alejada de la residencia, donde se refugiaría para dedicarse a su labor como «Sommer-Komponist» (Compositor de verano), apodo que se dio a sí mismo a partir de entonces. Ese verano Mahler establecería la rutina que le guiaría en todos los siguientes. Se levantaba sobre las 6:30, pasaba la mañana en la casita y regresaba al grupo para hacer una comida frugal y abstemia. Después pedía a Natalie que le desarrollara un puro y, según narraba su amiga, «su cara bastaba para saber cómo le había ido la mañana».

El proceso creativo era algo absolutamente individual, que Mahler apenas comentaba: el ruido más pequeño se convertía en molestia y hasta los sonidos de la naturaleza (donde encontraba tanta inspiración) interrumpían su tarea. Para el artista que una vez dijera «no compongo, soy compuesto», el arte llegaba de lo más profundo del alma, la música era la manifestación involuntaria del espíritu, a la que debía someterse. Cualquier otra cosa fuera del fuego de la creación quedaba relegada a un segundo lugar. «Todos los que viven conmigo deben aprender esto», escribió. «Cuando estoy componiendo no me pertenezco a mí mismo. No puede ser de otro modo. El creador debe dedicar muchas horas a la soledad y la ausencia, durante las cuales está perdido en sí mismo y ha cortado cualquier comunicación con el mundo exterior». En aquellos tres meses de verano, Mahler se sumergió en una profunda crisis existencial que abarcaba los misterios de la salvación y la inmortalidad. ¿Dónde está el lugar del hombre sobre el mundo? ¿Cuál es la finalidad de la existencia? La vida espiritual del músico se revela desde los primeros bosquejos de la *Segunda Sinfonía*. Sus creencias le abocan a un cuestionamiento integral de cualquier religión, no sólo de la judía. Dios es presencia e inmanencia, pero no finalidad. La vida es, para el Mahler de este momento, una amalgama de acontecimientos sin ningún orden. «Estoy seguro de que si preguntan a Dios por el programa del mundo que Él ha creado, sería incapaz de proporcionarlo», escribiría más tarde a Alma. Inmerso en un ambiente acogedor, el músico redactará los movimientos centrales de la nueva sinfonía (concretamente, el *Andante* y el *Scherzo*, pero en orden inverso, según Natalie), además de orquestar otro *Lied* con el mismo fondo, *Urlicht*, que terminará

por incluir también en su nueva obra como etéreo preludio al gigantesco Quinto Movimiento. Pero la conclusión de la *Sinfonía Resurrección*, la respuesta al problema de la muerte, todavía iba a resistirse bastante más.

En septiembre, ya en Hamburgo, Mahler se mudó a un pequeño apartamento de dos habitaciones en la Fröbelstrasse, más acogedor y tranquilo que su anterior domicilio en la Bundesstrasse, céntrico pero ruidoso. Al volver a la Ópera y entre los ensayos de las nuevas producciones de *El Cazador Furtivo* y *Los Maestros Cantores*, se encontró de nuevo con Tchaikovsky: el ruso regresaba a su país después de su gira por América y Mahler decidió asistir a una representación de *Iolanta* en Hamburgo. Pero sería el último contacto entre los dos artistas. Tchaikovsky, apenas semanas después de su último encuentro, iba a morir el 6 de noviembre, oficialmente de cólera, y extraoficialmente por su propia mano, obligado, tras haber mantenido relaciones homosexuales con el primo del zar.

Casi al tiempo, Mahler, que había literalmente escapado de la epidemia del año anterior, se vio afectado por un brote tardío de la enfermedad, que se llevó a la tumba al hijo de su casera. Justine corrió a Hamburgo para cuidar de su hermano que, tras diez días de lucha con el mal, se recuperó finalmente y reasumió de inmediato sus funciones en la Ópera. El 27 de septiembre, animado por sus progresos, dirigió un concierto de la Orquesta Laube en el que figuraban varias de sus *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica* y su *Primera Sinfonía*, todavía denominada «Titán, poema sinfónico en forma de sinfonía». La aventura supuso un primer éxito para el Mahler compositor: uno de los *Lieder*, *Rheinlegendchen* (*Pequeña leyenda del Rin*), hubo de ser repetido, la partitura sinfónica fue recibida con fervor por el público y los músicos aplaudieron con los arcos al compositor-director. Las críticas fueron irregulares, pero por fin hubo alguien, Ferdinand Pfohl, que habló de *Titán* como de la «obra de un genio».

Consecuentemente crecido, Mahler se embarcó en la revisión de su juvenil *Canción del Lamento*, y encontró en la partitura mucho más interés de lo inicialmente previsto: sus comentarios, absolutamente inmodestos, son, sin embargo, de una gran penetración crítica. «Veo que el único progreso que he hecho desde entonces es técnico —escribe a Bauer-Lechner—, porque, en lo esencial, todo el “Mahler” que ya conoces se revela de un vistazo. Lo que más me sorprende es la instrumentación, nada hay que alterar en ella, es tan característica y nueva». A Justine le dirá: «No puedo comprender cómo una obra tan singular y poderosa ha podido salir de la pluma de un joven de veinte años».

Al concluir el año, se planteó la renovación de su contrato. La relación entre Pollini y Mahler no había mejorado mucho desde el principio de la temporada y el músico empezaba a apuntar sus cañones hacia Viena, a la Hofoper. Pero la fruta no estaba todavía madura y se vislumbraba inalcanzable. Aquel año se concentró en los ensayos y funciones de *La novia vendida*, de Smetana, (una obra en la que Mahler volcó todos sus esfuerzos), en estar al quite ante el paulatino empeoramiento clínico

de von Bülow, (que le seguía considerando su sucesor natural) y en vigilar los contactos de Pollini con Richard Strauss, a quien el empresario había llegado a proponer que sustituyera a Mahler. A Strauss le faltó tiempo para contárselo a su amigo. El 3 de febrero, arrojando un metafórico as sobre el tapete de esta peculiar partida de póker vital, y mientras ayudaba a Mahler a presentar su *Sinfonía Titán* en el Festival de Weimar, Strauss le relató la propuesta de Pollini. Mahler estuvo a punto de perder los papeles: dio abiertas muestras de comprensible nerviosismo y calificó a Pollini de indeseable, aunque —eso sí— en ningún momento le pidió que desatendiera la oferta. El asunto —o mejor dicho, el *suspense*— apenas duró cuatro días, y el 5 de febrero Pollini renovó el contrato de Mahler por un período de cinco años.

Entre tanto, *La novia vendida* obtuvo un sonoro triunfo el día de su estreno y pudo representarse un total de catorce veces en esa temporada. La preparación de esta pieza había permitido a Mahler trabajar intensamente con la excelente soprano Bertha Lauterer y con su marido, el compositor checo Josef Förster, que se convertiría, desde el principio, en uno de los más fervientes defensores de la música mahleriana. Förster dio al artista la oportunidad de vivir del revés la anécdota acaecida con Bülow a raíz de la interpretación pianística del *Rito de la Muerte*. Enfrascado un día en la conversación con Förster, terminó por tomar asiento ante el piano, para tocar ante su colega la reducción para teclado de la obra. Al término de la interpretación, Förster, incapaz de articular palabra y visiblemente afectado, se limitó a estrechar con fuerza la mano de Mahler.

Y ese mismo año, apenas una semana después de renovar su contrato en la Ópera de Hamburgo, el respetado van Bülow sufría un colapso en la terraza de su hotel de El Cairo. Había acudido a Egipto en busca de un clima favorable, pero no pudo terminar sus vacaciones y murió a consecuencia de un tumor cerebral. Dos semanas más tarde tenía lugar en Hamburgo un concierto dedicado a su memoria. Inicialmente se ofreció la dirección a Richard Strauss, pero éste declinó el honor, ya que no quería enfrentarse con Cosima Wagner, (piedra angular de la música alemana y exesposa del fallecido director de orquesta) a sabiendas de que no guardaba precisamente una devota memoria a su primer marido. Strauss le pasó la patata caliente a Mahler, que asumió la interpretación de la *Heroica* de Beethoven —entre otras obras—, en un concierto calificado por Sittard como «enteramente digno del desaparecido Maestro».

Las honras fúnebres tuvieron lugar el 29 de marzo, en la Michaeliskirche de Hamburgo. El coro de la iglesia interpretó también fragmentos de *La Pasión según San Mateo* de Bach, del *Requiem Alemán* de Brahms y varias páginas corales. La última, cantada en un arreglo coral de Karl Heinrich Graun, fue *Aufersteh'n* («Resucitarás») con letra del poeta Friedrich Klopstock. A su regreso a casa tras el funeral, el músico se enfrentó tristemente a los hechos. Una muerte más: hermanos, padres, amigos, todos desaparecían y sobre todo, en aquel ciclo de vida y muerte, las palabras envueltas en música: «resucitarás, alma mía, resucitarás». Förster, que

había asistido también al funeral, fue por la tarde a visitar a su amigo. Nada más verlo, Mahler le dijo: «¡Ya lo tengo!». El músico checo respondió: «Lo sé, “Aufersteh’n”...». Por fin estaba claro: el himno de Klopstock era la respuesta, el único final posible para la *Segunda Sinfonía*. La vuelta a la vida como solución a los problemas existenciales.

En el mes de mayo, Mahler acudió a Weimar llevando consigo a su hermano Otto. En la ciudad de Goethe se celebraba el Festival de la Sociedad General de Música, en el que por fin se había incluido *Titán* gracias a las gestiones de Richard Strauss. El Festival incluía, además de la ópera *Guntram* del propio Strauss y el *Hansel und Gretel* de Humperdinck, una pieza que entusiasmaría a Mahler desde el primer momento. La sinfonía mahleriana fue recibida con opiniones encontradas, y Mahler hablaría de «*medio éxito y medio fracaso*».

VERÁ QUE NADIE LLORA

Mientras tanto, la relación de Mahler y Natalie no atravesaba sus mejores momentos. A lo largo de los años, él había acudido a ella a menudo, con la seguridad y la confianza de alguien que se sabe amado. Había tenido innumerables *affaires* con cantantes, coristas y mujeres casadas —las únicas féminas a su alcance—, pero cuando necesitaba desnudar el alma nadie le escuchaba mejor que su amiga, que le veneraba y jamás le hacía crítica alguna. Natalie, por su parte, abrigaba calladamente la esperanza secreta de que Mahler, conmovido por su casi conventual dedicación, la resarciera de su primer, único y fugaz fracaso matrimonial y terminara casándose con ella. Pero el músico estaba empezando a cansarse de la dedicación perruna de su amiga y, al llegar el verano, se preparó para regresar a Steinbach. Necesitaba calma. Antes de la partida, escribiría una carta a Justine cargada de serias advertencias:

«En cuanto a Natalie, no sé que vas a decidir al respecto. No olvides que, incluso entre los amigos más íntimos, aquellos con los que uno se halla en el mejor estado, estos temas han de tratarse con el mayor tacto. Desearía que llevaras este delicado asunto de forma irreprochable. Tú verás lo que es mejor, pero debo confesarte que estoy muy en contra de que Natalie venga con nosotros. Sin mencionar cierto suceso, y quizás a causa de él, no puedo aguantar su constante actitud maternal, aconsejando, inspeccionando y espiándolo todo. Este año podría volverme feroz con ella. Retrasa su llegada tanto como puedas, no le comentes nada sobre su actitud hacia mí, pero hazle comprender que no quiero comentario alguno sobre lo que hago o dejo de hacer. Y creo que lo mejor sería que no viniese para nada».

Aconsejada por Justine, Natalie no acudió en el 94 a Steinbach, pero permaneció ligada a la figura de Mahler hasta su boda con Alma Schindler. Durante años será el hombro amigo del compositor y sus memorias, detalladas y minuciosas, permitirán a la posteridad forjarse una idea de su concepto del músico. Evidentemente el Mahler reflejado por Natalie apenas se parecerá al de Alma, pero gracias a los dos testimonios, sucesivos en el tiempo, se puede intentar comprender mejor las aspiraciones, las frustraciones, las inquietudes y alguna que otra pequeña parcela más de los infinitos claroscuros que conforman la personalidad de un ser humano.

Durante aquel verano, Mahler visitó a Johannes Brahms en Ischl y siguió luego la ruta hasta Bayreuth. Cosima Wagner estaba entusiasmada por la forma en que Mahler había preparado a Birrenkoven, un tenor de la plantilla de Hamburgo, para el papel de Parsifal, y había llamado al Festival al afamado director. La invitación le fue hecha en calidad de público, jamás recibiría otro trato. La presencia de otro judío en Bayreuth era demasiado para la tranquilidad anímica de la viuda de Wagner.

Al retornar a Hamburgo, volvió a cambiar de residencia y se mudó a un amplio piso en el Parkallee que, por fin, le permitía organizar veladas caseras de música y trabajar a gusto. Nada más incorporarse al teatro, Mahler se encontró con un nuevo repeticor pianístico, un joven de diecisiete años llamado Bruno Schlesinger, más

tarde conocido como Bruno Walter. Había tenido noticias de Mahler tras el escándalo de *Titán* y, desde entonces, había hecho lo posible por conocerle y trabajar a su lado. Su devoción hacia Mahler era comparable a la que el joven Gustav había sentido por von Bülow y es obvio que ambos músicos judíos tenían en común la perseverancia y ciertos gustos intelectuales que incluían a Schopenhauer o Dostoyevski. Con el paso del tiempo, y bajo el apellido de Walter, el repetidor llegaría a ser uno de los discípulos predilectos de Mahler y una de las luminarias de la dirección de orquesta de la primera mitad del siglo xx. El propio Walter cuenta, en la biografía que dedicó al compositor, su encuentro con Mahler en Hamburgo en 1894:

«Vuelvo a ver, en mi recuerdo, mi primer encuentro con Mahler. Tenía yo sólo dieciocho años. En junio de 1894, el estreno de su Primera Sinfonía (llamada entonces “Titán”) en el Festival de la Sociedad Musical de Weimar, arrancó de la prensa local clamores de indignación; los críticos volcaron toda su bilis sobre la obra, que les pareció a la vez estéril, trivial y de una excentricidad monstruosa. La “Marcha fúnebre al modo de Jacques Callot” fue particularmente rechazada con furibundo desprecio. La curiosidad y la impaciencia con las que yo devoré todos estos artículos me dejaron un recuerdo muy vivo; me maravillaba el singular valor del desconocido que había compuesto esta marcha y deseaba ardientemente conocer al autor de una obra tan poco común. [...] Pocos meses después fui presentado a Pollini, al que me recomendaban para un puesto de director adjunto en la Ópera de Hamburgo, donde este mismo Gustav Mahler, cuya obra me había entusiasmado tanto, era el primer director de orquesta. Cuando salí de mi primera entrevista con Pollini, estaba él allí, en las oficinas del teatro: de pequeña estatura, pálido y delgado, con una frente alta y despejada y cabellos negros como el jade; detrás de sus gafas brillaban dos ojos extraordinarios; arrugas de tristeza y de humor surcaban su rostro alargado en el que se sucedía una asombrosa variedad de expresiones mientras hablaba a las personas que le rodeaban. Era la encarnación viva de Kreisler, aquel director de orquesta insólito, inquietante, demoníaco, como lo hubiera podido imaginar cualquier joven lector de los cuentos fantásticos de Hoffman. Se interesó con amistosa amabilidad por mis calificaciones y aptitudes; yo contesté, al parecer a su entera satisfacción, con una mezcla de modestia y de seguridad. Me dejó estupefacto y turbado».

Es el mismo Walter quien legará a la posteridad cuidadas descripciones acerca de la forma de dirigir de su maestro, tanto en el período inicial de su amistad en Hamburgo como en los años finales: «En esta época su intensa vitalidad se traducían exteriormente por una extremada gesticulación. Lo rememoro aún en un ensayo de orquesta de *El ocaso de los dioses*, saltando del podio y precipitándose hacia las trompetas y los trombones para estudiar con ellos un fragmento determinado de la “marcha fúnebre”; o haciéndose con el taburete de un contrabajo y subiendo a la escena, para dar desde allí las indicaciones que desde su podio hubieran sido demasiado largas y difíciles —por ejemplo, algo relativo a la gradación del volumen de un coro entre bastidores o de un conjunto instrumental en escena».

Mientras actuaba de esta manera, la orquesta esperaba en silencio, como hipnotizada por el encanto de aquel hombre, tan enérgico como un balón de oxígeno, arrastrado por su propia visión de la obra. «Ni una sola vez durante los dos años que pasé al lado de Mahler en Hamburgo», continúa, «o de los seis años en Viena, vi romperse ese encanto. Estaba en continua actividad, y esa atmósfera de alta tensión,

que era su elemento natural, acababa imponiéndose en todo y contra todo».

En Mahler, la tensión se hacía evidente. En una *Walkiria*, durante la admirable escena del *Todesverkündigung* (*Anuncio de la muerte*) del acto segundo, el público se quedó maravillado al escuchar sólo la armonía de fondo, sin que llegara a sonar la voz de la tuba. Al parecer, para dar la entrada había mirado con tal intensidad al músico que, aterrado, no había podido articular sonido alguno. Richard Specht narra también que al comenzar la representación con el tempestuoso preludio, cuando en la sala aún se oían voces y ruidos, Mahler detuvo la ejecución y, apoyándose en la barandilla del foso orquestal, se volvió al público —que había quedado en silencio, petrificado— y exclamó: «¡Sigan, sigan, yo no tengo prisa!».

1895 sería un año especialmente duro. En la primera semana de febrero, su vida familiar sufrió un terrible golpe cuando su hermano pequeño, Otto, se quitó la vida, disparándose un tiro en la cabeza en casa de una amiga, Nina Hoffmann-Matscheko, en Viena. El suicidio de Otto será un tema recurrente en las conversaciones de Mahler durante los años siguientes, ya que solía decir que consideraba a su hermano más dotado aún que él. Se sentirá responsable y dirá a menudo que la culpa fue suya, pues Otto aseguraba que le había ido prestando cada vez menos atención para terminar por relegarlo a una situación de completo abandono. Jamás volvería a dirigir *La Canción del Lamento*, cuyo libreto de rivalidad fraternal le produciría terribles pesadillas.

A fines de la temporada 94-95, en la que dirigió ciento treinta y cuatro funciones, Mahler decidió cerrar el ciclo de conciertos con su instrumentación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, en la que modificaba determinados pasajes. La plantilla orquestal se había triplicado desde los tiempos del genio de Bonn, y para mantener el equilibrio musical ante una enorme sección de cuerda, Mahler optaba por doblar también la de viento. El músico, que sentía un enorme respeto por la obra ajena y una particular devoción por la de Beethoven, jamás se atrevió a tocar una sola línea melódica o armónica de una partitura, y se limitó a la orquesta, arte en el que era todo un maestro, amén de ser también un director plenamente consciente de las necesidades instrumentales de una obra. Aun así, la osadía de «corregir» la partitura del Maestro provocó que los puristas le tacharan de bárbaro y le granjeó una enorme oposición a lo largo de toda su vida. Pero él, lejos de evitar la confrontación y seguro como estaba del resultado, mantuvo las modificaciones en sus interpretaciones casi hasta su muerte. Para el concierto de la *Novena*, se hizo construir un podio especial, más alto de lo normal, que le permitía dominar coro y orquesta de un solo vistazo. El día del concierto, al trepar arriba, advirtió que el carpintero se había pasado en la altura y casi se cayó a causa del vértigo. Se controló, penetró en la música y dirigió triunfalmente la obra.

Aquel verano regresó a Steinbach con Justine, Bruno Walter y Natalie. Bien por necesitar de nuevo la adoración incondicional de su amiga tras la muerte de Otto, bien por la idea de que el joven Walter serviría para hacer más llevadera la presencia de ésta, Mahler no se negó, esta vez, a llevarla consigo. Juntos practicarán

montañismo y dieron largos paseos pero, sobre todo, Mahler pasará aquellos días en un estado de efervescencia creativa.

Para el músico, el Salzkammergut nunca había estado tan hermoso como entonces. Las montañas se reflejaban en el agua del lago como en un espejo, el sol brillaba con una luz amable y los árboles extendían sus ramas buscando el cielo. Sus escaladas y paseos, sus visiones de la naturaleza, eran una analogía de los dioses Apolo y Dionisio, que surgían como fuerzas elementales de la tierra, convergiendo como «un gigantesco himno a cada aspecto individual de la creación». Bruno Walter recuerda que una mañana, estando en las montañas, le pidió que prestara atención a algún detalle y Mahler se volvió y le dijo: «No me hace falta mirar. Ya lo he escrito». Bauer-Lechner, por su parte, relata cómo una tarde, mientras andaban por el pueblo, le llamó la atención la mezcla de los sonidos del campo. «Es polifonía», dijo. «De ahí lo he sacado». Esos días empezó a componer la *Tercera Sinfonía*.

De vuelta en Hamburgo, en septiembre, se produjo una crisis de consecuencias inesperadas. La primera soprano, Katharina Klafsky, casada con Otto Löhse, ayudante de Mahler, se enfrentó con Pollini, rompió su contrato y marchó a América con su marido. Pollini ofreció el puesto de ayudante a Walter y contrató como primera soprano a una bella joven de 23 años, Anna von Mildenburg, enviada por la célebre profesora vienesa Rosa Papier. Pollini, acostumbrado a sopranos wagnerianas de gran grosor físico, pidió a la cantante que engordara algo más para aumentar su potencia, pero para Mahler, ella resultaba perfecta y «la exactitud era el alma del éxito artístico». Cayó subyugado por las dotes de la Mildenburg en su primer encuentro. Esta relación, nacida de la admiración mutua, terminaría por convertirse en el mayor *affaire* amoroso de la vida prematrimonial del músico.

El futuro artístico y personal de los dos quedó marcado desde que se conocieron. La cantante había llegado a Hamburgo llena de una natural aprensión hacia el maestro, cuyas famosas rabietas y tiránica reputación habían traspasado las fronteras de la ciudad. Pero Mahler, que sabía reconocer el talento en cuanto lo veía, entendió desde el primer momento el abanico de nuevas posibilidades dramáticas que Mildenburg ponía ante él. Según su costumbre, se dedicó a perfeccionarla. Ya en su primer ensayo juntos, el *Kapellmeister* le hizo recorrer tiránicamente, cual Mefistófeles, toda la parte de Brunilda del segundo Acto de *La Walkiria*, hasta que ella, agotada por la tensión y la inflexibilidad de Mahler, rompió a llorar. Él la insultó y luego se echó a reír. «Es bueno que llore —le dijo—, porque un día usted, como los otros, se dejará vencer por la rutina del teatro y verá entonces que nadie llora».

En el curso de los meses siguientes, la relación entre estos dos personajes rebasó la esfera de lo artístico para entrar en lo sentimental. Entre ambos nació una violenta pasión amorosa, pero sus temperamentos y las circunstancias externas lo hicieron imposible. La Mildenburg, vencidos los iniciales estados de miedo ante Mahler, se reveló celosa, posesiva y gritona; Mahler, por su parte, ansioso de amor pero obviamente egomaniaco, no estaba dispuesto a hacer concesiones en lo personal. «Ya

te he dicho que estoy en medio de una gran composición. ¿No entiendes lo que eso supone para un hombre?». Por ende, la compañía de Justine, su cancerbera hermana, que vivía con él en Hamburgo, creó serios reparos morales a la relación con Anna quien, por su parte, lo contó en el teatro y puso a toda la Ópera sobre la pista de los amoríos del jefe. La relación atravesó todo tipo de situaciones. Hubo incluso un intento desesperado de Anna por provocar la boda con Mahler, y se presentó en su casa asegurando que iba a morir, acompañada por un fraile dominico dispuesto a casarla *in articulo mortis*. Mahler, buen conocedor del teatro y sus trucos, terminó echando a la soprano y al religioso violentamente.

La naturaleza de la relación Mildenburg/Mahler marca uno de los puntos de mayor discrepancia entre Donald Mitchell y Henri-Louis de La Grange en sus respectivos estudios biográficos: si para el primero se trató de un amor platónico e idealizado, para el segundo existió una consumación física y un trato constante en el que la soprano y el director vivieron una relevante aventura. El punto tiene una importancia nada desdeñable a la hora de entender la compleja relación matrimonial de Mahler y Alma Schindler, ya que ésta aseguró siempre que su marido «carecía de experiencia con las mujeres» dando a entender que ella había sido su único amor. Paradójicamente, el testimonio de un español inclina la balanza hacia la tesis de La Grange: Felipe Pedrell habla de una cantante de la Ópera de Hamburgo a la que conoció como ‘esposa’ de Mahler a finales del siglo XIX. Se supone que Mahler, para cubrir las apariencias, llegó a presentarla como su mujer^[20].

Lo que es evidente es que la Mildenburg prestó una decisiva ayuda a Mahler, a fines de 1896, a través de su maestra, Rosa Papier. El compositor, desde la muerte de Bülow, mantenía grandes discusiones con Pollini, y tenía los ojos fijos en la Ópera de Viena, teatro que se había propuesto conquistar a toda costa. La amada y odiada Viena era la ciudad que regía los destinos musicales del mundo y el centro de la ópera europea. Solamente en Viena podían convivir las ideas más avanzadas con las más conservadoras. No podía ser otro que Viena el destino que preparaba Mahler, pues de allí había salido como un estudiante pobre y allí quería volver triunfador, en calidad de rey absoluto e indiscutible. Había pasado casi veinte años errando por Europa y ganándose una reputación: era hora de planear el asalto a la capital de la música. Viena era para Mahler y Mahler era para Viena. Pero era también un ni contigo ni sin ti, un te amo pero te odio, o aún más, porque te amo (porque te admiro), te odio. A mediados de año, empezó a hacer gestiones para entrar en la Hofoper y en el verano viajó a Ischl para tener un nuevo encuentro con Johannes Brahms, a sabiendas de que la intervención del respetado maestro podía ser decisiva para alcanzar sus objetivos. Convenció a Rosa Papier, también altamente influyente en la Corte de Francisco José y aquel año, finalmente, se decidió a librar la última batalla que iba a llevarle directamente al epicentro musical de la Europa de la Seguridad.

Viena, ciudad con alma

Viena, fin de siglo. La ciudad era hermosa. La antigua Viena de Mozart y Beethoven, la Viena de Rilke y de Hauptmann, la Viena de Franz Lehár y del vals; la Viena donde el joven Freud se enfrentaba al conflicto entre el ego y el ser erótico y donde el aún más joven Hoffmannsthal daba los últimos toques a *El Aventurero y la cantante*; la Viena de los dimes y diretes entre Karl Kraus y Theodor Herzl, de los cambalaches de corte y de salón en torno al anciano emperador; la Viena, en fin, de la larga paz de Francisco José, era hermosa. Era la luminosa Viena embellecida por el arte, era la ciudad de los dos millones de habitantes, pero también era la sórdida Viena del Mayrhofer, donde Schubert, hacía mucho tiempo, había muerto pobre. A pesar de la derrota frente a la Prusia de Bismarck, a pesar de que la emperatriz Sissí muriera en el 98 acuchillada en Ginebra por un italiano, a pesar de que el viejo Francisco José («Lo que pasa es que tengo mala mano») se fuera quedando solo... Viena era hermosa. Las orgullosas murallas medievales que la habían protegido durante siglos de la amenaza de las cimitarras habían caído por fin, y en su lugar se abría ahora una amplia explanada, una gran avenida salpicada de edificios majestuosos, representativos e imponentes que habrían de dar nombre a un estilo, el estilo del Ring. Desde los coches de caballos se contemplaba la aguja neogótica de la *Votivkirche*, que señalaba el lugar donde aquel sastre perturbado había intentado asesinar al emperador; más allá, Gustav Klimt pintaba los escandalosos paneles de *La Medicina y la Filosofía* que habrían de adornar el Aula Magna de la Universidad; en el Museo de Historia del Arte los vieneses admiraban la única obra conservada de Benvenuto Cellini —un maravilloso salero de oro y piedras preciosas con figuras de la Tierra y del Mar—, y en los entreactos del Burgtheater bebían *champagne*, bebida de élite, en soberbias copas talladas en Bohemia mientras comentaban los detalles del último libro de Schnitzler. El Ring rodeaba la Iglesia de San Esteban y el conjunto del Hofburg, pero en su centro, destacando como un brillante engastado entre abalorios, se alzaba el supremo orgullo de Viena, la Hofoper, la Ópera Imperial.

El teatro, inaugurado en 1869 siguiendo la estela de la Ópera de París, en estilo neorenacimiento, en principio no gustó. Poco a poco, los vieneses se fueron acostumbrando a las eclécticas trazas de Siccardburg y Van der Nüll, y a ascender por la gran escalinata observados por la hierática mirada de las alegorías de *Las Siete Artes Liberales* que Gasser había esculpido unos años antes. Allí, en la Hofoper, las mujeres lucían el escote mientras tejían reputaciones; los aristócratas encumbraban a unos autores en perjuicio de otros, los artistas estrenaban las obras importantes y entre sus mármoles y doraduras rebotaban los ecos de la vida cultural. La Ópera se erigía como el Versalles de las Artes en un momento en que las artes huían de cualquier centralismo, y en su carcomido trono se sentaba bostezante el rey absoluto, el *Hofoperndirektor*, Wilhem Jahn.

Pero algo olía a rancio entre los terciopelos y oropeles. El teatro se estancaba y

empezaba a convertirse en el paradigma de la decadencia de la ciudad. Norman Lebrecht narra como «hacia 1896 las condiciones de la ópera de la Corte pasaron de ser graves a críticas. Su anciano Director, Wilhem Jahn, era un hombre de costumbres sedentarias del que se decía que una vez había cortado una ópera para poder terminar una partida de cartas. Los cantantes más ilustres habían pasado sus mejores años, pero nadie se atrevía a jubilarlos y los papeles menores eran interpretados de una forma deplorable. Habían transcurrido años desde el último estreno de importancia. La Ópera perdía dinero y no ganaba prestigio. La negligencia y el descuido eran evidentes en el espléndido edificio, símbolo de la Monarquía de los Habsburgo, y su decadencia era considerada como una metáfora del desmoronamiento del Estado. Aunque sólo fuera por este motivo, la ópera debía ser reanimada con urgencia.

En 1896, el «asunto Mahler» dividía la ciudad. Los rumores que apuntaban a su inminente nombramiento habían corrido como la pólvora y Joseph Bezecny, el intendente del Teatro, tenía claro que sólo un joven de ideas e impulso podía conseguir que la Ópera recuperara parte de su esplendor. El propio Mahler se había esforzado por obtener menciones en los periódicos vieneses y en establecer contactos, pero dos circunstancias convergían en el músico que le incapacitaban para el puesto: era judío y sólo tenía treinta y seis años.

El primer impedimento partía de una ley no escrita que prohibía a los no cristianos asumir puestos de importancia en el Imperio. En estos «últimos días de la humanidad», en expresión de Karl Kraus, la norma resultaba algo anacrónica, ya que sin el interés estimulante e incesante de los empresarios judíos, Viena se habría quedado artísticamente a la zaga de Berlín o París. No era sólo que la familia de industriales Benedickt editara con éxito el *Neue Freie Presse* —el principal periódico del país—; es que Karl Wittgenstein, padre del filósofo, iba a subvencionar el edificio de la *Secesión*, y el industrial Fritz Wärndofer, a los Talleres Vieneses (*Wiener Werkstätte*). Pero es más: la propia intelectualidad judía y germano-parlante habría de proporcionar, en esos días del siglo XIX, algunos de los mejores cerebros de la historia: las teorías de Albert Einstein o Sigmund Freud, como las precedentes de Karl Marx, no tardarían en mudar, para bien o para mal, la faz del mundo.

Austria no podía cerrar los ojos a la evidencia. El buen hacer del joven director hablaba por sí solo y su ejemplo musical iba paulatinamente consiguiendo que la realidad se impusiera a los criterios xenófobos. William Ritter escribió en un periódico de Praga: «Por mi parte yo no renuncio a impugnar nada porque yo estoy atrapado por Mahler como lo fue por Heine la emperatriz Isabel. En todo tiempo estos pequeños israelitas salamandras, que viven de la pasión y cuyos fuegos artificiales desarman a sus más irreductibles adversarios, son, no por ellos mismos ni por su raza, sino por el espíritu y la obra de disolución de esta raza sobre la nuestra, un verdadero peligro. Pero hoy, de buen grado o por la fuerza, y seguramente más por la fuerza que de buen grado, yo acepto el genio de Mahler. Estas páginas son el acto por el que yo católico, yo tradicionalista, yo antisemita, rindo mis armas ante la obra

de este brujo judío nietzscheano.[...] Este nigromante del frac mal cortado, este hombrecillo negro de labios delgados y afeitado, que tiene la fisonomía de un mal sacerdote, la calma fantástica del encantador de serpientes ante sus cobras y un mechón de crin en lo alto de un cráneo dolicocefalo, pasma a una orquesta loca, pálida de atención, casi tan sólo con sus ojos negros, agudos como lenguas de víbora y teniendo a raya, ora excitándoles, ora apaciguándolos, a los dragones desencadenados desde el extremo de la pequeña batuta. Me rebelo contra él, pero lo admiro».

Arnoldo Liberman recogió también, entre una pluralidad de anécdotas sobre Mahler, esta chanza ocurrente: «De joven fue rechazado de un teatro a cuenta de su “nariz judía”. Cuando años después y a raíz de su fama creciente el mismo teatro le ofreció el puesto de director, Mahler telegrafió negándose con este simple texto: “Rechazo ofrecimiento *stop* nariz sin cambios”».

El segundo impedimento tenía relación con su edad. «La juventud —relata Zweig— constituía un obstáculo para casi cualquier carrera y tan sólo la vejez suponía una ventaja. [...] Todo aquel que quería prosperar tenía que disfrazarse lo mejor que pudiese de persona mayor. [...] Todo lo que hoy nos parece un don envidiable —la frescura, el amor propio, la temeridad, la curiosidad y la alegría de vivir típicas de la juventud— se consideraba “sospechoso” en una época cuyo único afán e interés se centraban en lo sólido».

Bezecny era consciente de que la elección iba a ser polémica y estaba seguro de que los guardianes de la tradición musical vienesa se le iban a echar encima, pero al menos quería probar. Además, había mucho camino arado: a los contactos de Mahler con Richard Strauss, Rosa Papier y el propio Brahms había que sumar ahora el encuentro mantenido en enero de 1897 con el mismísimo y anciano Jahn, en que se había postulado como su ayudante. Pero Hans Richter, que iba a vivir muy de cerca el trabajo de Mahler en su condición de titular de la Filarmónica de Viena —orquesta estable de la Ópera todavía a día de hoy—, se oponía tajantemente. El antisemita Richter se sentía inquieto ante la posibilidad de ver a Mahler en su podio y, sobre todo, en un puesto muy por encima del suyo. Estaba dispuesto a hacer casi cualquier cosa para evitar que un judío se pusiera al frente de la Hofoper.

Mahler, que siempre supo valorar tanto a amigos como a enemigos, intuía esta animadversión. Poco antes de acceder al codiciado puesto, en marzo del año 1897, marchaba a Moscú a dirigir un concierto con obras de Beethoven y Wagner para la Sociedad Imperial de Música Rusa. En abril, dirigió una carta a Hans Richter, a la Institución Imperial, ya que deseaba a toda costa congraciarse con el viejo maestro para evitar posibles fricciones. En su carta, Mahler le declaraba su ferviente admiración y el deseo de una óptima colaboración. Richter replicó al músico de forma arrogante y altanera, aunque educada. Sus diferentes personalidades, sumadas al abismo generacional, dificultaban la comunicación. Pero el futuro depararía a Mahler la sucesión del maestro que se le oponía, algo que ya había ocurrido en

Hamburgo con otro Hans, von Bülow.

A finales de ese 1896, los éxitos musicales de Mahler hicieron caer por su propio peso el argumento de la edad, y los partidarios a su favor se convirtieron en mayoría. Richter había conseguido atraer a las filas de los detractores a la influyente Cósima Wagner con el argumento del indeseable origen de Mahler, pero ni siquiera Cósima, que recordaba muy bien los éxitos wagnerianos de otro judío, Hermann Levi, pudo dejar de rendirse a su genio. Quedaba por resolver el escollo de la religión. El propio Mahler zanjó la cuestión haciéndose bautizar en la fe católica en la Kleine Michaelskirche de Hamburgo el 23 de febrero de 1897. ¿Mera conveniencia oportunista? Sí, en cierta medida, pero no como causa última. Si el convertirse al catolicismo habría de facilitarle la vida, él sería católico. Pero esto no significa que fuera ajeno al cristianismo; desde tiempo atrás dedicaba muchas horas al estudio de la figura de Cristo porque le fascinaban su integridad ante el martirio y su profunda humanidad. El asunto se cocía dentro del puchero de sus obsesiones desde los tiempos de la *Sinfonía Resurrección*. Como hombre de teatro, amaba además el espectáculo católico: los cantos gregorianos, el olor del incienso, el brillo de los retablos dorados, las procesiones. Esto no significa, además, que no estuviera lleno de ideas platónicas, que no pensara en que Todo está en Uno y Uno está en Todo. La asunción de una nueva fe no iba en absoluto en contra de su metafísica. Alma recuerda que dijo una vez a Mahler que, en su opinión, Platón superaba a Cristo. La airada respuesta que obtuvo de su marido no deja lugar a las dudas: «Yo, una católica de nacimiento —comentaba ella—, discutiendo con un judío empeñado a ultranza en la defensa de Jesús».

En cualquier caso, es innecesario señalar a estas alturas la dedicación con que Mahler sedimentaba su arte. Si en Budapest había afanes independentistas, él trataba de aprender húngaro; si era necesario representar una mala ópera para mejorar sus relaciones públicas, él la defendía hasta el final; si debía trabajar catorce horas para cumplir un compromiso, a él no le resultaba un esfuerzo. «Se identificaba tan completamente con toda obra que estudiaba que la amaba sin reservas y libraba por ella furiosas batallas».^[21] Por suerte nunca fue designado *Kapellmeister* del partido socialcristiano de Karl Lueger: de haber sido así, puede que hubiera escrito el más brillante himno antisemita de la historia. La entrega con que Mahler se consagraba al trabajo era el pilar sobre el que asentaba sus exigencias futuras.

Por fin, el 8 de abril de 1897, a los treinta y siete años, cinco días después de la muerte de Brahms y tras largas negociaciones, Gustav Mahler pudo asomar la cabeza en la Ópera y ser nombrado nuevo *Kapellmeister*; un puesto menor desde donde iniciaría una ascensión imparable y fulgurante hasta la cima. Él, consciente de su carácter y de las particularidades de Viena, sabía que la tarea iba a resultarle fácil. Ese mismo año escribió a Arnold Berliner: «Que éste sea el lugar adecuado para mí es algo que sólo el tiempo podrá decidir. En cualquier caso, puedo prepararme para al menos un año de violentas hostilidades por parte de aquellos que no podrán o no

querrán cooperar (las dos cosas por lo general van juntas). Hans Richter, en particular, está levantando un infierno contra mí. Pero voy a volver a mi patria y pondré fin a una vida vagabunda».

Sin poder salir de su asombro, toda Viena atronó con los comentarios sobre el nuevo nombramiento, «un hombre tan joven», olvidándose de que Mozart había concluido su vida a los treinta y seis años y Schubert a los treinta y uno. El día 11 de mayo de ese año, Mahler debutó en su nuevo puesto con una representación de *Lohengrin*. Público y prensa saludaron su llegada con asombrado reconocimiento. Hasta su designación como Director Adjunto de Wilhem Jahn, el 13 de julio, Mahler hizo *La Walkiria*, *La flauta mágica* y *El holandés errante*. El 14 de agosto, una interpretación de *Las bodas de Fígaro*, que entusiasmó al personal de la Ópera, le entronizó como Director Titular. Al fines de ese mes, Josef Freiherr von Bezecny y Eduard Wlassack, Intendente de la Ópera y Director de la Cancillería Imperial respectivamente, se dirigieron al Mariscal de Corte, el Príncipe Montenuovo, solicitando la firma del Emperador en favor del «Kapellmeister Gustav Mahler, joven cristiano austríaco de 37 años, [...] que ha dado prueba de su genio y capacidad como músico y hombre de teatro, [...] para que, considerando la integridad de su carácter, se coloque en sus manos la dirección artística de la Ópera, con total garantía de éxito». El 8 de octubre, tras un verano sin descanso, marcado por la ansiedad, Montenuovo notificó a Mahler que el Emperador Francisco José había firmado su designación como sustituto de Wilhem Jahn.

Los poderes del nuevo director eran absolutos y rayaban en la frontera de lo dictatorial. Era a la vez jefe artístico, administrativo, gerente y director de orquesta. Todas las decisiones le correspondían. Sólo tenía que rendir cuentas ante Francisco José, a través de su Mariscal. Inmediatamente empezó a imponer sus reglas. Como hombre, podía adaptarse a las exigencias ajenas, abrazando una nueva fe. Como músico, el que dictaba las leyes era él. A partir del 24 de agosto, se hizo cargo de las representaciones de la *Tetralogía* de Wagner, ofrecidas sin cortes por primera vez. Fue sólo el principio. Levantó todos los cortes de las óperas —tanto de Wagner como de Mozart— que un maestro tan reputado como Hans Richter había aceptado sin renuncia, castigó a los retrasados y les prohibió la entrada a la sala una vez comenzada la función, («Después de todo, el teatro debería ser un placer», exclamaría el mismísimo Emperador), bajó las luces al subir el telón, impidió los aplausos entre los movimientos de las obras («Queréis honrar a un artista con vuestros gritos» —dijo a un público enfervorizado que rompió a vitorear a un divo— «y lo que hacéis es destrozar una obra de arte»), desbarató la *claque* pagada por los cantantes, retiró las entradas de prensa (obligando a los críticos a pagar), reavivó el repertorio, impuso a los divos la asistencia a los ensayos, creó una compañía propia en donde no había lugar para protagonismos, llamó a Viena a Von Milderburg y a Selma Kurz, sometió a la orquesta y a los cantantes a ensayos agotadores, sustituyó a los intérpretes de más edad por otros más jóvenes, corrigió una y mil veces las *particellas* plagadas de

errores^[22] y modernizó la infraestructura del teatro. Bajo el mandato de Mahler, la Ópera de Viena conocería la etapa más fructífera de toda su historia.

En 1898, estos poderes iban a acrecentarse aún más. Un día, Hans Richter se negó a ensayar con la Filarmónica una de sus representaciones del *Anillo* después de comer. Al poco tiempo la cosa fue a más cuando Richter, en palabras de Mahler, se puso al frente de *Los Maestros Cantores* y dirigió «el primer acto como un maestro, el segundo como un maestro de escuela y el tercero como un maestro remendón». Los músicos acudieron a votar a su Director Titular, y ante un Richter estupefacto, que tuvo que marchar a Inglaterra donde siempre era bien recibido, se decidieron por Mahler. Con esta agrupación, el joven director estrenaría las sinfonías *Quinta* y *Sexta* de Bruckner, *La paloma del bosque* de Dvorak, *Aus Italien* de Richard Strauss y su propia *Sinfonía Resurrección* —ya dada a conocer por Strauss en versión incompleta en Berlín, tres años antes.

El músico componía muy poco en esta época. La tensión originada por los esfuerzos diplomáticos para llegar a la dirección de la Ópera de Viena y la actividad frenética eran la causa de que su ímpetu creativo, tan encendido en los años de Hamburgo, se amortiguara durante las dos primeras campañas vienesas. Por otra parte, apenas se incorporó a su puesto, se enfrentó a un nuevo conflicto con Hugo Wolf, su antiguo compañero de la adolescencia. El éxito no había acompañado a su amigo, y éste acudió a pedirle que estrenara en la Hofoper su *Corregidor*, pieza lírica sobre el tema de Pedro Antonio de Alarcón. Como antaño ocurriera con el proyecto de *Rübezahl*, un comentario de Mahler referido a la ópera de Rubinstein *El Demonio*, desató las iras de Wolf, que abandonó el despacho de su antiguo camarada en un acceso de rabia. Pocas horas después, Wolf fue detenido cuando recorría la ciudad gritando que Mahler había sido expulsado de la Ópera y que acababan de nombrarle a él. Poco después ingresaba en un sanatorio para enfermos mentales, donde moriría en 1905. Al año siguiente, Mahler estrenó *El Corregidor*, en la Hofoper, sin éxito.

Además de las obras de Wolf y Rubinstein, admira recorrer la lista de los estrenos de Mahler en sus diez años en Viena: *Eugenio Oneguín*, *La Dama de Pique* y *Iolanta* de Tchaikovsky; *Djamileh* de Bizet, *La Bohème* de Leoncavallo, *Lo Speziale* de Haydn, *Donna Diana* de Reznicek, *Érase una vez* de Zemlinsky, *Fedora* de Giordano, *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, *Feuersnot* de Richard Strauss, *Zaïde* de Mozart, *Louise* de Charpentier —cuya presencia describirá Alma con peculiar gracejo— *La Bohème* y *Madama Butterfly* de Puccini, *Die Rose von Liebesgarten* de Pfitzner, y *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns, además de páginas menos representativas.

El mayor evento compositivo del 97 fue la publicación impresa de las *Canciones de un camarada errante*. En junio de ese año Mahler sufrió un serio ataque de faringitis y no escribió nada durante el verano, que pasó por los pueblos y lagos del Imperio. Al año siguiente, sólo completó dos *lieder* del *Muchacho de la Trompa Mágica*: el 6 de junio sufrió una segunda operación de hemorroides (dolencia que se

había ido agravando en los últimos años) y Natalie Bauer-Lechner, con un conmovedor pudor, anotó en sus crónicas que Mahler no pudo disfrutar del principio de las vacaciones por «dolorosas circunstancias personales». Cuatro días antes de la operación, su hermana pequeña, Emma, contrajo matrimonio con el violonchelista Eduard Rosé, y poco después marcharon los dos a América, contratado él por la Orquesta Sinfónica de Boston. Otro motivo de preocupación en 1898 fue descubrir el romance entre su hermana Justine y el hermano de Eduard, Arnold Rosé, concertino de la Filarmónica de Viena.

En el verano de 99 Mahler, Justine, Arnold Rosé y Natalie se desplazaron a la Villa Serl en Aussee, en la zona del Salzkammergut (Salzburgo), donde el compositor retomó sus actividades favoritas: el alpinismo, la natación en el lago y la composición. Pero las vacaciones no se desarrollaron en paz: la casa era fría, el músico estaba incómodo y no podía concentrarse por el acoso de los turistas. Además, una banda tocaba diariamente bajo su ventana y Mahler era incapaz de componer. En esta situación, comenzó a plantearse en serio la posibilidad de comprar un terreno tranquilo donde pasar los veranos, cuya búsqueda encargó a Justine y a Natalie. Anna von Mildenburg, oriunda del Ducado de Carintia, al sur del Tirol, les recomendó fervientemente esa zona de la baja Austria y cuando Mahler llegó al lugar, un inmenso paraje montañoso y plagado de lagos de aguas tranquilas y transparentes, exclamó: «Es demasiado hermoso. Nadie debiera permitirse algo así». Sin dudar, adquirió unos terrenos junto al lago Wörther, y encargó la construcción de una casa a Algreth Theuer, un arquitecto local, cuyo proyecto le llenó de ilusión de cara al futuro. En abril del siguiente año, Mahler visitó sus nuevos terrenos en Carintia, cercanos a la península de Maria Wörth, y se reunió con Theuer. La residencia principal se elevaría en tres pisos, estaría coronada con tejados tiroleses, tendría marquetería de flores y una amplia vista sobre el lago. También proyectaron, evidentemente, la construcción de una nueva casita en sus inmediaciones, similar a la de Steinbach, donde Mahler dispondría de la soledad y el retiro necesarios para componer. El músico quedó impresionado por la belleza del lago en esa época del año y se aseguró la promesa del arquitecto de que al menos la casita estaría preparada para el siguiente verano.

Maiernigg, frente al lago Wörther, sería el lugar ideal para la vuelta a la creatividad. Durante los dos años siguientes, relanzado a la composición, bosquejaría allí la lírica *Cuarta Sinfonía*, cuyo final está diseñado como una visión del cielo a través de los ojos de un niño, una idea tomada de uno de las *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica*, *Das Himmlische Leben* (*La vida celestial*). La obra, concebida en esa maravillosa ubicación natural de paz y tranquilidad, es la más feliz y menos atormentada de sus composiciones sinfónicas, aunque no por eso deja de tener un poso de amargura. Como bien señala Deryck Cooke, en ese mundo pastoral e idílico, las figuras «parecen moverse tras un oscuro velo que oculta su desnudo horror y las hace aparecer como las bestias de los libros de cuentos de hadas».

Aunque la salud de Mahler había sido buena desde su llegada a la Ópera Imperial, el 24 de febrero de 1901 volvió a sufrir un serio percance a raíz de un nuevo ataque de hemorroides. Tras dirigir un concierto de la Filarmónica por la tarde y una interpretación de *La flauta mágica* por la noche, tuvo un colapso y una peligrosa hemorragia, que necesitaron de una nueva operación de urgencia, la tercera, una semana más tarde. El artista tuvo que pasar un período de convalecencia en Abbazia, en el Adriático, donde permaneció durante todo el mes de abril. Pero otra molestia aquejaría desde entonces a Mahler: las afecciones de garganta, manifestadas en repetidos procesos de faringitis, que le dejarían una infección latente de fatales consecuencias. Durante el período de reposo, los médicos le recomendaron que no se presentara a la elección de Director de la Filarmónica y él decidió seguir sus consejos. Mientras se definía al sustituto, fue necesario que le reemplazaran en los conciertos más inmediatos y uno de los elegidos fue el mediocre Joseph Hellmesberger, hijo de su antiguo Director en el Conservatorio. La crítica se volcó con sus interpretaciones, clásicas y ortodoxas, y poco después, los músicos convirtieron a Hellmesberger en su nuevo Titular. Mahler asumió la destitución de buen grado: dispondría de algo de tiempo para sí mismo, estaba cansado y podría dedicarse a componer.

A principios de junio llegó a Maiernigg donde estrenó su nueva casa. En su pequeña *Hauschen*, descubrió la obra del poeta Friedrich Rückert, al que la muerte de sus dos hijos, Ernst y Luise, había inspirado uno de los más bellos ciclos poéticos jamás escritos. Mahler, profundamente sensible hacia estos temas, había experimentado en sus propias carnes el dolor de contemplar como sus hermanos fallecían uno tras otro en la casa familiar de Iglau. Se lanzó a trabajar en tres de las *Canciones a la muerte de los niños (Kindertotenlieder)*, y eligió también otros textos del poeta a los que puso música, los llamados *Rückert-Lieder*. Escribió también la última de las *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica* y los tres primeros movimientos de la *Quinta Sinfonía*, obra que iba a completar durante el verano de 1902.

Dos semanas después preparó con Max Kalbeck la edición traducida al alemán de *Las Bodas de Fígaro*, de Mozart, para su representación en la Ópera de Viena. Kalbeck era uno de los más importantes críticos vieneses, amigo y biógrafo de Brahms. En una carta fechada en Maiernigg, Mahler no pierde ocasión de expresar sus convicciones metafísicas, siempre presentes y hasta obsesivas en las etapas finales de su vida:

«Querido Señor Kalbeck, he estado de vacaciones las últimas semanas, y recibí ayer su amable carta. Me alegra de veras que encuentre usted la obra digna de consideración, y ahora me siento doblemente contento al haber abandonado en el último momento *Los Cuentos de Hoffmann* —que es, en cualquier caso, poco más que una prosa rimada— en favor de *La Dama de Pique*, que me parece la obra de Tchaikovsky más madura y la más sólida artísticamente. [...] La escarlatina no es especialmente notoria aquí, junto al lago; y aunque así fuera, ¡e reste! Como puede ver, eso

también es para mí un artículo de fe; aunque sea de conocimiento general que los enemigos auténticos del hombre no están fuera, sino dentro de él. Realmente no puedo comprender cómo usted —con alma de músico-poeta— no posee esa fe-conocimiento. ¿Qué es, entonces, lo que le deleita cuando escucha música? ¿Qué le hace optimista y libre? ¿Es el mundo menos complicado si usted lo construye eludiendo ese tema? ¿Hay alguna explicación que pueda derivarse de su visión del universo como una interacción de fuerzas mecánicas? ¿Qué es fuerza, energía? ¿Quién realiza esa acción? Usted cree en la “conservación de la energía”, en la indestructibilidad de la materia. ¿No es eso también inmortalidad? Cambie el problema a cualquier plano que usted desee —al final llegará usted siempre a un punto en el que “su filosofía” comience a “soñar”». ^[23]

Al regresar a Viena en septiembre, Bruno Walter, de veinticuatro años, se convirtió en su asistente en la Ópera. Semanas más tarde, Felix Weingartner estrenó por fin en Múnich su *Cuarta Sinfonía*. El músico estaba en la cima de su carrera. Llevaba la vida de una estrella internacional, la gente le felicitaba por la calle y su caché continuaba subiendo. Pero temía que Justine, enamorada de Rosé, terminara por dejarle solo. Él era un desastre para los asuntos domésticos. Además, no estaba bien visto que el *Hofoperndirektor* siguiera siendo soltero.

AL ARTE, SU LIBERTAD

Alma y Grete Schindler eran las dos hijas de un pintor y académico vienés, Emil Jakob Schindler, y de una alegre cantante, Anna Bergen, que había renunciado a su carrera por el matrimonio. Schindler, un artista romántico preocupado por los efectos de luz, era el paisajista de corte de los Príncipes de Liechtenstein y habitaba el palacete de Plankenberg, en las afueras de Viena. Consideraba que el privilegio de rodearse de fabulosas antigüedades, de una espléndida biblioteca y de un amplio jardín con tilos centenarios compensaba con creces la falta de dinero en metálico. Y no le faltaba razón.

Los padres trataron de educar a sus hijas en el marco de la sofisticación ilustrada: Emil les inculcó la sensibilidad hacia las artes plásticas y Anna el amor a la música. Las niñas crecieron llevando una vida llena de estrecheces económicas, mientras absorbían una educación humanista que no dejaba de lado los objetivos matrimoniales. En la casa primaba la fe cristiana, el gusto exquisito y la devoción por el arte. Había profesores particulares de música y filosofía, se leía a Goethe y a Schopenhauer y los artistas de la época acudían a sus generosas y copiosas cenas, donde nunca faltaba el vino ni la conversación. En 1892, Schindler se desplomó y murió durante una estancia en Westerland, en la isla de Sylt. Alma tenía trece años. Tras el período de luto, su madre se volvió a casar con el discípulo de su marido, un gigante rubio llamado Carl Moll, que se hizo cargo del taller. La niña aborreció a su padrastro, pero no podía imaginar que sería éste precisamente quien habría de colocarla, casi desde la adolescencia, en el núcleo de las vanguardias artísticas de Viena.

El año de la llegada de Mahler a la Ópera Imperial, se había fundado en Viena la revista *Ver Sacrum (Primavera Sagrada)*, órgano de la llamada *Secession*, un innovador grupo artístico que, al igual que los franceses en el Salón de los Rechazados, pretendía estimular y difundir una sensibilidad ajena al academicismo vienés. El estilo pomposo y grandilocuente del Ring empezaba a sobresaltarse con la llegada de las máquinas y la velocidad, y el mundo requería nuevas formas de expresión. Por las amplias avenidas, los tranvías y automóviles alternaban con los caballos y las farolas alumbraban empezando a desvelar las intenciones del nuevo siglo. En las artes plásticas, la luz se descomponía, dando paso a las vanguardias. En América, nacían los rascacielos.

La *Secessio Plebis*, como señalaban sus críticos, era un grupo de artistas que se reunía a menudo en casa de los Moll para enfrentarse a las encorsetadas hipocresías de la decimonónica Viena y plantear un arte desnudo y sin tapujos. Seguían una estética modernista y ecléctica sobre una base ideológica agresiva y rompedora asentada en la música de Wagner y en las sentencias de Nietzsche. «Hay que aprender a hacerse odiar», se leía en el primer número de *Ver Sacrum*, «el vienés sólo siente respeto por aquellos que no puede tolerar de algún modo»^[24]. El presidente del grupo

era el pintor simbolista Gustav Klimt, que había llamado a su círculo a Koloman (Kolo) Moser —por entonces profesor en la Escuela de Artes y Oficios—, y al propio Moll, interesado en el post-impresionismo. También estaban los ideólogos Max Burckhardt y Hermann Bahr, y los arquitectos Josef María Olbrich, Josef Hoffmann y Adolf Loos, a los que más tarde se sumaría el decano de todos ellos, Otto Wagner. Eran algo más de cuarenta creadores de todas las disciplinas que trataban de organizar exposiciones, intercambiar cuadros, comprar arte, darse a conocer y sobre todo, escandalizar y agitar a la decimonónica Viena intentando, además, ganar dinero con ello. Sus postulados rebotaban entre los grandilocuentes edificios del Ring: *¡Llega el siglo xx! ¡Wagner habló de Arte Total! ¡Hagamos una Obra con nuevos materiales, con nuevas formas, con nuevos colores! ¡Estará hecha por artistas, desde el principio, como en la Edad Media, pero será moderna, tendrá luz cenital y tabiques móviles y lo englobará todo, porque todo allí será arte: los ceniceros, los vasos, las mesas, los muros, el aire! ¡Puede hacerse, hoy es fácil!* Para la segunda exposición, la de noviembre de 1898, Olbrich tenía listo un edificio desnudo y blanco, a base de volúmenes prismáticos colocados unos sobre otros alrededor de cuatro pilares sobresalientes, que sostenían una esfera de dorado laurel. Klimt pasó horas pintando los frescos mientras Moser encajaba las vidrieras y terminaba las esculturas. En el muro de fachada, *Ver Sacrum*. Sobre el dintel de la puerta, una inscripción en letras de oro: «A cada época su arte, al arte, su libertad».

Alma tenía por entonces diecisiete años y, según narra ella misma, acudía al edificio de la *Secession* a diario, incluso cuando estaba en obras. Por entonces ya medía casi 1'78 de estatura, tenía una cabellera larga y sedosa, un busto generoso y acogedor, y unos ojos claros y expresivos, de mirada limpia, cargados de inteligencia y sensibilidad. Todavía no se había quitado el luto, usaba apretados corsés que la ceñían el talle y hacía poco había empezado a ponerse moño. Sabía escuchar, entendía de filosofía, pintura y música, era apasionada, curiosa, sexualmente irresistible y alardeaba de ideas propias (a veces, francamente irreverentes). «La exposición era buena», dijeron algunos el día de la apertura de la muestra secesionista, «pero Alma era lo mejor». Con su exquisito gusto y ansias de libertad, hacía sentir a los hombres como los auténticos reyes de un imperio en el que ella resplandecía con fulgor de emperatriz. Al fin y al cabo, ella era Alma, el alma de la Secesión.

Gustav Klimt había cumplido treinta y cinco años y ya presumía de un larguísimo y promiscuo pasado sentimental. Los que le conocían bien decían que era un salvaje, un hombre sin moral, una personalidad desbocada, guiada por los impulsos sexuales cuyo trato sólo podía tolerarse por la arrolladora fuerza de su pintura. Se rumoreaba que mantenía relaciones simultáneas con su cuñada y con otras dos mujeres, y disfrutaba de una reconocida posición en la que se sucedían los encargos. Alma estuvo enamorada de él durante tres largos años, y la atracción, en principio, fue mutua. Las feromonas de Klimt se alteraban ante la presencia de la joven, que lo

buscaba en las fiestas y encuentros. Pero los Moll se encargaron de poner a su hija al tanto de todo lo referente a la reputación del pintor, y decidieron marchar a Italia en busca de paisajes. Se llevaron a Alma con ellos, pero Klimt apareció de repente. Entre las obras de Miguel Angel y Botticelli se sucedieron las citas furtivas: hubo roces, caricias y algún beso largo y estremecedor. Cada vez que él se acercaba, la joven temblaba como una hoja, y el pintor se divertía cortejándola, haciéndola enrojecer. Ella le rechazaba aludiendo problemas morales y él la envolvía con su encanto, turbados los dos ante la presencia de tanta belleza. Una tarde en Florencia, mientras admiraban los frescos de Ghirlandaio en la capilla Sasseti, él le susurró al oído: «por fin juntos ante un altar»^[25]. A los pocos días llegaba más lejos: «sólo nos queda una cosa: consumir la unión física». Alma se sentía desbordada y no cedió a los impulsos. Tomando su ejemplar del *Fausto*, respondió con dignidad: «De este libro he sacado mi lema: no hagas favores sin un anillo en el dedo»^[26]. Durante los días siguientes, él continuó rondando la con insistencia, desnudando el alma, haciéndose el miserable, recurriendo a la piedad. Los Moll llegaron a enterarse, y Klimt, que valoraba esta amistad por encima de los amoríos con Alma, renunció a la joven, pidió disculpas y siguió con su agitada vida. Ella le lloró a menudo y le consideró un traidor. En los tres años inmediatos hizo por olvidarlo, pero su sólo recuerdo hacía que se hundiera todavía más en una profunda melancolía que a veces terminaba en un torrente de lágrimas. «La buena educación destruyó mi primer encanto de amor», escribiría en *Mein Leben*. «Me comporté como una niña ingenua, ajena a la vida». Algunos dicen que tras el casco de la *Palas Atenea*, la diosa de las Artes y el Pensamiento, pintada por Klimt en 1898 se esconde el rostro de Alma; pero ella nunca visitó el taller: podría ser una foto o podría ser cualquier otra. Cuando Klimt murió, en 1918, seguía soltero. No escribió nada sobre sus cuadros y reconoció hasta cuatro hijos naturales. A su muerte, surgieron diez más.

Aún en el ambiente artístico y progresista de finales del siglo XIX, en Europa los impulsos sexuales eran considerados unos instintos vergonzosos que era necesario esconder. Los análisis de Freud todavía no habían sido difundidos (aunque sería en Viena donde verían la luz), y la mujer caminaba escondiendo su cuerpo en corsés y faldas largas que la hacían parecer un maniquí carente de pies que se deslizaba por el suelo sobre ruedas invisibles. El auge del socialismo entre las capas más avanzadas de la sociedad y sus innovadoras ideas en materia del amor libre abrió una pequeña ventana a los instintos ahogados, pero todavía sólo dos tipos de mujeres se atrevían a dar rienda suelta a sus pasiones: las proletarias, que no pertenecían a un grupo social con reglas morales, y las queridas. La falta de higiene de las primeras (sólo había cuartos de baño en los hogares adinerados) y su abierta ignorancia y zafiedad, con escasas excepciones, hacían que pocos hombres respetables se atrevieran a mostrarse con ellas en público. Los hombres se desahogaban con un ejército de prostitutas, amantes, o cortesanas, el otro grupo femenino sexualmente liberado de la época. El matrimonio era la única manera de asegurar un porvenir socialmente aceptado y las

mujeres de buena familia llegaban a este estatus con el himen intacto.

Klimt era, en el fondo, uno más de la larga lista de pretendientes de Alma. También estaba Max Burckhardt, amigo de su padre y veinticinco años mayor que ella, director, a la sazón del Bughtheater. Burckhardt le enviaba flores, partituras y libros; la llevó al Festival Mozart de Salzburgo y la inició en Nietzsche y la filosofía. Jamás pasó de un decoroso beso en la mano, pero estaba, como tantos otros, silenciosa y desesperadamente enamorado. Ella disfrutaba con los coqueteos: «Los hombres venían a mí como los mosquitos a una bombilla. Yo me sentía como una reina, orgullosa e inalcanzable, intercambiando con cada uno apenas unas pocas palabras frías»^[27].

El verdadero sucesor de Klimt en el corazón de la joven fue el músico Alexander von Zemlinsky, su profesor de música, campo en el que ella deseaba brillar a toda costa y al que se dedicaba con pasión. El profesor cayó fulminado ante el atractivo de la alumna y a punto estuvieron de llegar a un encuentro sexual que tampoco se consumó. Era un artista desconocido, pobre y «horriblemente feo», casi sin barbilla y con ojos saltones. Esto último nunca sería un impedimento para Alma, quien mantenía que «un hombre feo tiene que domar su mente como un caballo lipizano. Son los hombres más audaces, más inteligentes y fascinantes: vencen sus debilidades y defectos y se convierten en genios porque no tienen más alternativa». El salir con hombres feos tenía, además, otra ventaja: reducía el número de rivales. Ella quería ser amada en exclusiva, con adoración y sin contemplaciones, porque era patológica y profundamente celosa, con unos celos retroactivos, irreales e histéricos. Se estaba con ella o contra ella. En aquel momento, decía amar a Zemlinsky y se sentía atraída por su arte, su fuerza y su juventud, pero todavía no había llegado su momento. Estaba esperando a un príncipe azul que no tardaría en aparecer.

JUNTAR EL FUEGO CON EL FUEGO

En 1900, Mahler había estado en la Exposición Universal de París, dirigiendo su transcripción para orquesta del *Cuarteto número 11 en Fa menor, Op. 95* de Beethoven con la Filarmónica de Viena. La Exposición había sido un éxito. Los visitantes se contaron por millones y el Art Nouveau se consagró como la nueva tendencia artística. En el recinto estaban los últimos inventos, las obras más excepcionales y los mejores conciertos. El pabellón japonés asombraba a propios y extraños y Emile Gallé, el increíble artesano del vidrio, mostraba sus piezas con el orgullo de un padre. Terminado el concierto, Mahler recibió la visita de dos admiradores: Paul y Sophie Clemenceau. Paul era hermano de Georges Clemenceau, el insigne médico, político y periodista que posteriormente sería nombrado diputado, senador, ministro de Interior y, finalmente, Presidente del Consejo de Ministros de la República Francesa. Clemenceau había alcanzado tan altos honores a consta de defender un noble ideario: la amnistía de los insurrectos de la famosa Comuna de París; la abolición de la pena de muerte y los consejos de guerra; la instrucción primaria laica, obligatoria y gratuita, y la separación de la Iglesia y el Estado. Por entonces se mantenía alejado de la política y había fundado un periódico en París, *L'Aurore*, al que no tardaría en seguir otro, *Le Bloc*. Era uno de los hombres más influyentes de Francia y mantenía muy buenas relaciones con su hermano Paul y con su cuñada Sophie, quien, a su vez, tenía una hermana, Berta, casada con el neurólogo vienés Emil Zuckerkandl.

Las hermanas Berta y Sophie habían conseguido reunir en torno a sí a los mejores cerebros del momento. Sus respectivos salones de Viena y París funcionaban como un puente cultural y político, donde la buena sociedad de ambas ciudades intercambiaba anhelos e inquietudes. Las cartas de presentación y recomendación eran habituales, y los amigos germano-parlantes de Berta, entre los que estaban Albert Einstein, Stephan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss o el propio Mahler, alternaban con los artistas franceses asiduos al salón de Sophie (Rodin, Ravel, Debussy o Gide). A su regreso a Viena, Berta se puso en contacto con Mahler.

En 1901 Josef Hoffmann, que empezaba a adquirir una notable reputación como arquitecto y decorador, diseñó una colonia de artistas en Viena, la Hohe Warte, y en una de sus llamativas residencias, una gran casa con dos viviendas gemelas de varios pisos, de una elegancia desornamentada y vertical, se instalaron los Moser y los Moll. Intelectuales y artistas aparecían a menudo, aunque para Alma el nivel de las recepciones hubiera descendido drásticamente y llegara a comentar con horror como «un día se tuvo incluso el mal gusto de servir una proletaria sopa de pan en el *dinner*». A pesar de esto, pasaba muchos días allí, leyendo a Spinoza y componiendo *Lieder* al piano. Era joven, bella, inteligente y apasionada e intuía que por sus poros emanaban efluvios irresistibles. Aunque los testimonios que han quedado son infinitos y contradictorios (empezando por sus propios libros), el conjunto sólo revela

parte del carácter de su figura. Para algunos fue una aprovechada, infiel y ambiciosa mujer que devoraba a los hombres tras envolverlos con su encanto. Para otros, la musa de las Cuatro Artes. Las feministas dicen que era una compositora extraordinaria que quedó frustrada por un marido opresor. Los judíos, una antisemita ninfómana con brotes de locura. Los ignorantes cuentan que escribió una ópera y cien canciones. Los católicos, que sedujo a un cura. Los hay que afirman que su matrimonio con Mahler no fue feliz. Los hay que dicen que lo fue. Pero en lo que todos parecen coincidir es en que era la mujer más impresionante de Viena.

Los *Diarios-1898/1902* de Alma Mahler son veintidós cuadernos numerados, parte del conjunto total de los manuscritos de Alma, que ella conservó hasta su muerte. A lo largo de su vida sólo había dejado que algunos estudiosos como Donald Mitchell o La Grange —y siempre bajo su ojo inquisidor— les echaran un tímido vistazo, aún a sabiendas de que ella corregía y modificaba los textos una y otra vez según le interesara hacer públicos ciertos escabrosos detalles. Parte de sus diarios son la base de su *Mein Leben* y de su *Gustav Mahler, recuerdos y cartas*. Están escritos con una letra paleográfica, incomprensible casi para cualquiera excepto los íntimos que, como Kokoschka, podían entenderla porque comprendían su ritmo. A su muerte, pasaron a Anna, la única hija superviviente del músico, que también los guardó celosamente. A fines del siglo xx, una de las dos hijas de Anna, Marina Fistoulari-Mahler, autorizó la edición definitiva de esos cuadernos a un musicólogo soberbio, Antony Beaumont, inglés afincado en Alemania.

Tras la lectura del libro se llega a sentir el embrujo del personaje, por utilizar palabras de La Grange, se pasa a ser «uno más de los subyugados por los hechizos de Alma Mahler». Alma empieza su diario el 25 de enero de 1898 y es ya asombroso el nivel de sus conocimientos a esa edad: su desparpajo innato (pinta y dibuja con gracia), su formación, sus gustos, su competencia musical, global y particularizada y, sobre todo, su forma (aunque trate a veces los temas más sórdidos) de escribir, de redactar, que revela a una persona con capacidad de condensación e inteligencia desusada. El elemento más asombroso de todo el texto, amplísimo, es, como no, su relación con Mahler, pero lo es sobre todo porque da la vuelta a lo que la propia Alma narró en sus *Recuerdos* y en su autobiografía, *Mein Leben*. Hasta nuestros días, los estudiosos —La Grange y Mitchell incluidos— habían bebido de esas dos únicas fuentes a la hora de narrar el encuentro, el enamoramiento y matrimonio posterior de los dos.

A pesar de lo que Alma dijera en sus libros primeros, la vida amorosa de Mahler hasta su matrimonio no había sido precisamente casta. Para desahogar sus instintos, había recurrido a lo que más a mano tenía: cantantes o mujeres casadas, con las que nunca pensó en desarrollar una relación seria. En 1901 mantenía un discreto *affaire* con la cantante Selma Kurz, del que todo el mundillo cultural vienés hablaba en los cafés.

La historia tradicional del encuentro entre Mahler y Alma cuenta que tuvo lugar

en una cena en 1901. En teoría, ella sólo le había visto una vez en la Ópera y él se sintió atraído por ella desde aquel primer encuentro oficial, a partir del que comenzó a escribirle, a mandarle poemas y a llamarla por el entonces pionero teléfono hasta llegar al famoso paseo nocturno del 28 de noviembre en el que él se declaró. Pero no. Fue ella la que se enamoró de él mucho antes de llegar a conocerlo. Fue Alma la que quedó presa de su influjo, viéndole dirigir, primero en la Musikverein, luego en la Ópera. La primera vez que lo cita en su diario, el 11 de febrero de 1898, aún no había cumplido dieciocho años y es con motivo del *Sigfrido*, advirtiendo que había eliminado todos los cortes de la obra y que a ella no se le había hecho nada larga. Días más tarde, escribió: «Es mi ídolo, lo admiro, lo respeto, no se deja dominar por el público sino que es él quien impone la norma: tengo que conocerlo». A partir de ahí, y todo ello combinado con las infinitas historias amorosas intermedias que pasan por Klimt y por Zemlinsky, Mahler es recurrente y, según qué páginas, omnipresente en el diario. Ella asistía a muchos de sus conciertos con la Filarmónica de Viena y anotaba reflexiones sobre cada velada, acudía infinidad de veces a la Ópera para verle trabajar y no paraba de dejarse ver. Había conseguido una postal firmada por él y, en julio de 1899 había vuelto a cruzarse con él en Gosaumülle, en un paseo en bicicleta. Pero el encuentro aún no se había producido.

Berta Zuckerkandl intentó montar una cena en su casa, pero no se celebró y tuvo un raptó de furia que reflejó en su diario. El último día de 1898, hizo una anotación bellísima, sobrecogedora, en su cuaderno: «¡Esperanza, hazme encontrar a alguien que me comprenda instintiva y completamente, que nuestras almas caminen juntas y resuenen a coro, en hermosa armonía. Oh Dios, Naturaleza, eterna, grandiosa, misteriosa, rica en vida y amor... concédeme este único deseo!». Todavía, en agosto de 1900, confesó a su diario: «Ayer Lilli prometió presentarme a Mahler el próximo invierno. Iré, desde luego. Hay que aprovechar las oportunidades cuando se presentan». Por fin, el 4 de noviembre de 1901, tramó la cena con Burckhardt en casa de una de las pocas personas de la sociedad vienesa a las que Mahler respetaba: Berta Zuckerkandl.

Sophie Clemenceau estaba en Viena visitando a su hermana y sólo su presencia consiguió hacer que Mahler acudiera a una reunión de sociedad, las cuales detestaba desde los tiempos de Bad Hall. Mahler prometió asistir a regañadientes, tras advertir a Berta que sólo comía pan integral y manzanas reinetas. Alma, avisada de la presencia del músico, puso en marcha todo el juego de seducción que llevaba años preparando: resplandeciente, se sentó entre sus pretendientes Klimt y Burckhardt, y mantuvo con ambos una conversación sazónada de risas que consiguió captar el interés del director de la Hofoper. Se mostró aguda, vehemente, brillante, inteligente y culta; habló de las nuevas tendencias sin opiniones timoratas, halagó al *Hofoperndirektor* y éste se sintió halagado. A la salida, mientras se ponían los abrigos, ella le reprochó el poco caso que él hacía de las obras de Zemlinsky y él (después de argumentar que lo consideraba una basura [sic]) le prometió ocuparse del

tema. Se despidieron. El músico propuso acompañarla a casa, pero ella prefirió volver en taxi. Quedaron en pasar por la Ópera a la mañana siguiente. La estrategia de Alma funcionó: de regreso, Mahler comentó a Burckhardt: «Esta joven es interesante e inteligente. Al principio me parecía algo antipática y yo la había tomado por una especie de muñeca. Por regla general, no suele tomarse en serio a muchachas tan jóvenes y tan bellas». Y Burckhardt, con el tono de un propietario celoso, respondió: «Quienes conocen a la señorita Schindler saben quién es. Los otros, no tienen por qué saberlo».

Al día siguiente por la mañana, las hermanas Berta y Sophie acompañaron a Alma a ver al ensayo en la Hofoper. El director sólo se ocupaba del abrigo de la joven mientras apenas podía articular palabra, hecho un manojito de nervios. Hubo un tenso silencio, interrumpido por las palabras del músico:

—«Señorita Schindler, ¿ha dormido bien?
—Muy bien. ¿Y usted?
—No he dormido».

Alma recibió aquella noche un anónimo, un poema de amor. A partir de ese instante, el compositor convirtió a la Hohe Warte en su paseo favorito y se sucedieron las visitas. La cortejó formalmente, porque además de belleza poseía todas las cualidades que Mahler admiraba y necesitaba. Era joven, alegre, cristiana y rebosante de salud. Pertenece a la aristocracia intelectual y conocía las dificultades de la creación artística. Alma, por su parte, idolatraba al director, a la estrella, pero desconocía al hombre. La consideración más profética sobre su enamoramiento la haría el propio Mahler a su hermana Justine: «¿No será un crimen que yo, otoño, encadene junto a mí a la primavera, sin dejarla que conozca el verano?».

Y para algunas personas, era un crimen. En el entorno familiar de la muchacha comenzaron a inquietarse ante la naturaleza de su trato con el *Hofoperndirektor*, un judío de orígenes desconocidos. Pero para ella este hecho no significaba nada. Hablaba de los judíos, sí, y mucho: eran parte de su hábitat, la palabra judío no tenía connotaciones de ningún tipo. Había música judía como podía haber música turca, alemana o china. Es más: los consideraba «la sal de la tierra». En parte por celos y en parte por miedo, los antiguos pretendientes de la joven, las examantes del músico y todos los allegados a la pareja mostraron su disconformidad.

Un jueves, Mahler se presentó de improviso en la Hohe Warte y la criada irrumpió en la habitación. «“¡Está aquí Gustav Mahler!” (Era una celebridad hasta para los criados)», cuenta Alma. Moll invitó al músico a quedarse a cenar con el anuncio de que «habría pollo con paprika y vendría Burckhardt» y Mahler, tras responder que no le gustaba ni lo uno ni lo otro, aceptó. Pero antes tenía que ir a la oficina de correos a llamar por teléfono a casa y avisar a Justine. El músico y Alma anduvieron por las calles nevadas en silencio, tímidos ante una situación que ninguno

de los dos había vivido antes. Alma evoca el momento: «El paseo de ayer fue maravilloso, a pesar del viento y de la nieve. Al principio no sabíamos qué decir. Después me contó cuánto había pensado en mí y lo preocupado que estaba por el carácter transitorio de su vida. Sólo su arte —y ahora sus pensamientos— eran otra cosa. También dijo esto: que debía mantener una completa libertad de acción. Su hermana le había apoyado siempre. Hasta entonces, le había dado igual poner una dimisión sobre la mesa, pero si había otra persona, la situación cambiaría. “Y bien”, dije yo, ¿“qué pasaría si ese alguien tuviera una módica sensibilidad artística?” [...] “Debemos conocernos mutuamente, los dos deseamos que así sea. Mis pensamientos son sólo para él. Los recuerdos de los demás van desapareciendo”.

Al regreso, ya en casa de los Moll, Gustav habló de su matrimonio con naturalidad, como si se tratara de una cosa evidente, como si todo estuviera arreglado por esas simples palabras lanzadas a borbotones durante un corto paseo. Todavía, en un ataque de sinceridad, Alma reconocía en su diario que Mahler no terminaba de atraerle. Ni su olor, ni su forma de cantar, ni la manera en que pronunciaba las erres. Y además, estaba enfermo. Moll se lo confesó antes de anunciar la boda. Alma se llenó de tristeza y de aprensión: «Le cuidaré como a un niño. Mi amor por él es profundamente tierno. (Qué pena que no sepa pronunciar las erres) [...] Tengo tanto miedo de quedarme sola que no puedo ni pensarlo. Me lo imagino en un charco lleno de sangre». Se hizo público el compromiso y mantuvieron un frustrante primer encuentro sexual: «Me dio su cuerpo y yo dejé que me tocara. Su miembro estaba duro y rígido. Me llevó al sofá, me tumbó con dulzura y se puso sobre mí. Entonces, al sentirme penetrada, perdió toda la fuerza. Puso la cabeza en mi pecho, casi llorando de vergüenza». ¿Se debió este «gatillazo» a los nervios de la novedad? ¿O fue más bien a la inexperiencia de Alma? ¿Padecía Mahler problemas de impotencia? No lo parece, dadas las conquistas precedentes. Sea como fuere, poco después ella quedaba embarazada.

Algunos de los amigos de Mahler con dudas sobre la pareja (Lipiner, Arnold Rosé y la misma Mildenburg), organizaron una cena de confraternización. Alma sabía de los amoríos de su prometido y estaba dispuesta a no dejarse intimidar. Sintiendo acorralada, adoptó una postura altiva y se ausentó de la conversación general, para sólo interrumpir a veces con un lenguaje brusco y opiniones escandalosas: «Guido Reni es un mal pintor», sentenciaba a lo bruto. Mahler seguía la broma (parecía harto de las mujeres sumisas) mientras su novia era sometida a un interrogatorio acerca de sus preferencias artísticas hasta que, en un momento dado, le preguntaron qué obra de su marido le gustaba más. «Conozco muy pocas y las que conozco no me gustan», respondió. El silencio y la consternación invadieron la mesa; Mahler rompió a reír, y no dijo nada. Aunque era instintivamente consciente del rechazo de su prometida hacia su música, para combatirlo, había empezado a escribir el más hermoso de los regalos de boda: el *Adagietto* de la *Quinta Sinfonía*. Todavía, cuando el músico ofreció la segunda interpretación vienesa de *La Canción del Lamento*, con

Mildenburg como soprano solista, el círculo de amistades se esforzó por hacer ver a Mahler la abnegación de la cantante, que no había renunciado a interpretar sus obras. Los esfuerzos resultaron en vano: Mahler quería casarse.

Ellos dos eran, en la comparación del propio Mahler, Eva y Hans Sachs, con un amor a la desesperada que el músico cuarentón expresaba en cartas de un conmovedor lirismo: «Todo lo que soy es tuyo de ahora en adelante, y así abrazo todo lo que tú eres con toda mi alma. ¡Oh, Dios!, hoy, con la incertidumbre angustiosa y el deseo que siento hacia ti, vida mía, te estoy hablando como Walther von Stolzing y olvido la otra mitad, al pobre viejo Hans Sachs, que, después de todo, merece aún más tu amor». Su pasión estaba desbocada. No sería fácil unirse a un hombre como él, exigente, delicado de salud, ambicioso, colérico, perfeccionista, maniático, hipersensible y consciente de su genio. Pero tampoco a una mujer poderosa y de carácter como Alma. Burckhardt había dado, tiempo antes de la boda, un diagnóstico interesado pero exacto: «es como unir el fuego con el fuego».

Ni siquiera Justine se mostró excesivamente contenta con el matrimonio de su hermano. Aunque ella misma fuera una pésima y derrochadora ama de casa cuyos conocimientos de economía doméstica estuvieron a punto de llevar al músico a la quiebra, desde la partida de Emma a América había sido la única mujer en su vida y rechazaba por instinto cualquier invasión de su territorio. El compromiso con Alma significa también el final de las crónicas de Natalie Bauer-Lechner. El manuscrito de esta fiel testigo concluye abruptamente en enero de 1902, tras comentar el estreno en Viena de la *Cuarta Sinfonía*. El texto se cierra con una escueta referencia a Mahler: «Anunció su compromiso con Alma Schindler hace seis semanas. Si tuviera que discutir este hecho, me encontraría en la posición de un médico obligado a tratar a vida o muerte a la persona que más amara en el mundo. ¡Queden las consecuencias de esto a cargo del Hacedor Supremo y Eterno!». Por su parte, la única observación que Alma dedica a Natalie revela la ignorancia y el desprecio que sentía por el personaje; los apellidos aparecen al revés: «Iba con esa mujer, Lechner-Bauer...».

¡TRADICIÓN ES ABANDONO!

Alma y Gustav se casaron en la intimidad un lluvioso 9 de marzo de 1902: sólo los Moll, Justine y Arnold Rosé fueron testigos en la sacristía de la Karlskirche. Al día siguiente, Justine haría lo mismo y contraería matrimonio por fin con su concuñado, el concertino y virtuoso Alfred Rosé, con cuyo hermano Eduard había marchado Emma unos años antes.

Los Mahler vivieron su luna de miel en San Petersburgo, donde el músico tenía que dirigir tres conciertos y el estado anímico de Alma pasó de la angustia por embarazo prematrimonial al alivio por haberse casado. Al volver a Viena se instalaron en un moderno edificio construido por Otto Wagner en la Auenbruggergasse, y cuando el apartamento vecino quedó libre, los Mahler lo alquilaron y lo unieron al suyo para disponer así de seis habitaciones. Al regresar de su luna de miel, Alma se encontró con la desagradable tarea de tener que hacer economías. Mahler se ganaba muy bien la vida, pero estaba acostumbrado a no privarse de nada y se había empeñado hasta las cejas en la construcción de la residencia de Maiernigg. Ella confeccionó un presupuesto de gastos y realizó un plan de amortización de deudas a cinco años. Ahorró, pero mantuvo el elevado nivel de vida de su marido. Mientras ella no acudía a una cena por no tener un sombrero, a Mahler le seguía calzando el mejor zapatero inglés. En compensación, Kolo Moser creaba para ella una serie de audaces túnicas a la clásica, de vivos colores, ideales para el embarazo, con los que llamaba poderosamente la atención. Al fin y al cabo, había pasado la adolescencia vestida de negro.

El matrimonio con Alma significó para Mahler la pérdida de algunos de sus viejos amigos, pero le abrió de par en par las puertas de la *Secession*, que continuaba reuniéndose en casa de los Moll/Moser para organizar las actividades de su sala. En 1902, año del 75 aniversario de la muerte de Beethoven, el grupo proyectaba otra de sus obras de Arte Total. El escultor Max Klinger llevaba quince años trabajando en una gigantesca estatua del compositor, un símbolo a la obra y al músico, en la que había empleado mármol, granito, alabastro, bronce y marfil que se merecía una presentación sensacional. Los secesionistas pensaron en colocar la estatua en el centro de la sala principal del edificio de Olbrich y rodearla de pinturas murales realizadas por sus mejores artistas. Klimt pintaría en el friso y las paredes laterales una alegoría de la *Oda a la Alegría* de Schiller, plasmando el rostro y el espíritu de Mahler en *El ansia de felicidad encuentra su culminación en la poesía*, un caballero con armadura que libra sus batallas contra viento y marea. Pero también habría obras de Moser o de Alfred Roller, también pintor secesionista y también pluridisciplinar. La presencia de Mahler y de la Filarmónica de Viena interpretando el *Finale* de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven resultaba imprescindible: sería la guinda de un pastel en el que los artistas ensalzaban a un artista que a su vez rendía homenaje al genio del arte.

Mahler siempre había soñado con llevar estas ideas a la ópera, condensar las distintas disciplinas y dejar al público cautivo e inerte, atrapado entre la belleza. Participó activamente en esta muestra secesionista, la decimocuarta, que los vieneses todavía recuerdan con admiración, y también en tantas otras más. Pero el contacto le brindó, a su vez, la posibilidad de que sus nuevos amigos tomaran parte en los montajes de la Hofoper.

La colaboración surgió en una cena. Una noche, Roller alabó las bondades del *Tristán*, lamentando que la belleza wagneriana se viera escondida tras las paupérrimas producciones vienesas, y diciendo que una obra de ese nivel necesitaba una aproximación más expresiva. Mahler pidió ideas, aprobó los planteamientos y al día siguiente, tras una nueva conversación, le encargó la escenografía de su siguiente *Tristán*, el punto de partida de las producciones de ópera de hoy, que tanto han degenerado. Mahler asumió su tarea como un trabajo mesiánico, ya que, como único heredero de Beethoven, creía tener derecho a romper las normas, a enfrentarse a lo establecido y a superarse. Siempre apostaba por la innovación, por la técnica. Se burlaba de los esquemas cómodos y detestaba la rutina: «Lo que vosotros, gente de teatro, calificáis de tradicional es en realidad comodidad y abandono». *Tradition ist schlamperei!*^[28].

Roller era arquitecto y pintor, pero la bidimensionalidad del lienzo le quedaba pequeña porque buscaba «espacio, no cuadros». Poseía un sentido innato de la monumentalidad y, como buen *secesionista*, era también profesor en la escuela de Artes y Oficios. Creía en los avances y el progreso, y si no existían los medios, los inventaba. Podía diseñar de un tenedor a un rascacielos. Para Mahler, en ópera, la música no podía supeditarse a nada, era lo demás lo que servía de complemento. Sólo la música podía acoger bajo su abrazo a todas las demás artes y elevarlas: la ópera era lo más adecuado para el Arte Total; más incluso que la arquitectura. Se pusieron de acuerdo y cuenta Alma que hicieron un *Fidelio* memorable: comenzó a sonar la obertura *Leonora III* al empezar el último cuadro, mientras la música mostraba el camino desde la sombría prisión, a través de la oscuridad y las sombras, en el primer *fortissimo* surgía de repente, tras un telón, la silueta de la Bastilla completamente iluminada por la más famosa innovación de Roller: las *Rollertürme*, las torres de focos. El efecto dramático era indescriptible. El binomio Roller-Mahler generaría otras seis producciones magistrales: *Tristán* en 1903, *El Oro del Rin* y *Don Giovanni* en 1905, *Las Bodas de Fígaro* en 1906, y *La Walkiria* e *Ifigenia en Aulide* en 1907.

Mientras tanto, los Mahler iban aprendiendo a conocerse. Salían poco o casi nada, pero disfrutaban escapándose de vez en cuando para, sin que nadie los viera, correr a ver las operetas de Lehàr y regresar los dos cantando alegres. Un día, olvidaron el tema de una canción y tuvieron que entrar en una tienda de música, leer la partitura y salir sin ella, porque eran demasiado serios como para comprar aquella frivolidad. Eran dos niños tratando de beberse la vida a grandes sorbos, un equipo con una intimidad y confianza nacida casi desde el momento en que se conocieron. Por fin

Mahler podía hablar con intimidad y libertad, y no sólo de música, sino de pintura, de arte, de libros. Era tan simple como eso: por fin tenía alguien con quien hablar.

Aunque la presencia de Roller en la Ópera era motivo de enfrentamiento entre Mahler y sus superiores, estancados en la rutina y la tradición (algo que de ninguna manera podía soportar), la labor del arquitecto en la Hofoper no pasó inadvertida para músico tan volcado en el teatro como Richard Strauss. En 1901, a los treinta y siete años, mientras Mahler dirigía la Ópera Imperial de Viena, Strauss hacía lo propio en la Sociedad General de Música de Alemania. Strauss recabaría la colaboración de Roller para las producciones de obras como *Elektra*, *El caballero de la rosa* o *La mujer sin sombra* y también dirigiría con frecuencia la música de Mahler.

El autor de *Zarathustra* estaba ahora casado con una cantante, Pauline Von Ahna, alegre, dominante, escandalosa y algo vulgar a la que Alma no podía ver. Von Ahna no dudaba en ridiculizar a su marido en público, permanecía acostada a veces durante todo el día, y relataba chistes eróticos o escatológicos para provocar. Alma cuenta como fue una vez a mediodía a casa de los Strauss y encontró a Pauline en la cama; Strauss, que tenía un estreno, se acercó a su adormilada mujer y, tras abrir una caja con un formidable anillo de diamantes, dijo: «¡Y ahora deberías levantarte!».

Si la relación Mahler-Strauss fue de admiración y comprensión, la de sus respectivas mujeres fue de aborrecimiento instantáneo. No podía ser de otra manera: Pauline pertenecía al gremio de las cantantes, el más odiado por Alma (que sabía de las relaciones de su marido con las sopranos aunque éste se empeñara en negarlo), y ella no podía permitir, además, que ningún otro animal del sexo femenino captara la atención de nadie. Cuando los Strauss tenían enfrentamientos y Pauline montaba escándalos, insultaba a su marido y explotaba ruidosamente. «Es un poco violenta, pero a mí me gusta», suspiraba él. Además, estaba la permanente rivalidad artística entre los dos cónyuges que, si para ellos constituía un acicate y casi una diversión, ellas se tomaban de manera mucho más personal. Para los Strauss, la vida era una sucesión de dádivas, juegos y premios de los que había que sacar la mejor tajada. Para los Mahler, una consagración al arte que merecía cualquier sacrificio. Pero ambos estaban en la cima, los dos se respetaban, mantenían su mutua admiración e intercambiaban ideas, amigos y conversación.

Cuando Mahler dijo a Alma que no era fácil casarse con un hombre como él, no se equivocaba. Antes del matrimonio, había plasmado en una carta los requerimientos que exigía a su futura esposa, admoniciones que deberían haberla puesto sobre aviso: «Debes entender que no soporto la vista de una mujer desarreglada, despeinada o de apariencia descuidada. Debo admitir también que la soledad me es esencial cuando compongo. Como artista creativo lo necesito incondicionalmente. Mi mujer deberá estar de acuerdo cuando yo me mantenga apartado de ella, posiblemente a muchas habitaciones de distancia, y tener puertas separadas. Deberá aceptar compartir mi compañía sólo en ciertos momentos, decididos de antemano y entonces yo esperaré que ella esté perfectamente vestida y arreglada. Finalmente, no deberá ofenderse o

interpretar como desinterés, frialdad o desdén si, a veces, no deseo verla. En una palabra, necesitará cualidades que ni siquiera la mejor y más devota de las mujeres posee».

La vida cotidiana se organizaba como un reloj. Él se levantaba a las siete y se instalaba en su mesa donde desayunaba y trabajaba. A las nueve menos cuarto salía hacia la Ópera. Alrededor de la una, llamaba a su casa para avisar que estaba de camino. Un cuarto de hora más tarde, el timbre en la puerta de servicio sonaba y la cocinera iba sirviendo la sopa mientras el *Hofoperndirektor* subía los cuatro pisos pisando los escalones de dos en dos. Al llegar a casa atravesaba todas las habitaciones cerrando de un portazo las puertas tras de sí, se lavaba las manos y se sentaba a la mesa, donde ella esperaba. Tras una breve siesta, el matrimonio salía a dar un paseo, a pie o en coche y a las cinco regresaban a casa para el té. Sobre las seis acudía a la ópera a ver la representación (dirigiera o no) donde, por la noche, le recogía su mujer. Regresaban a pie, cenaban y, como Alma seguía estudiando, comentaban sus impresiones. Los dimes y diretes de la Hofoper también daban mucho juego. A veces, leían en voz alta. Recibían pocas visitas: Klimt, los Moll, los Rosé, los Zuckerkandl y los Moser.

UN ANIMAL BICÉFALO

En junio de 1902, Alma se rindió al el talento de su marido. Fue en el Festival de Música Contemporánea de Krefeld, donde Mahler estrenaba la *Tercera Sinfonía*. Se alojaron en casa de un comerciante de sedas, que observaba al matrimonio con cierto recelo pues consideraban al músico como «un célebre director teatral que ha compuesto, para su propio placer, una sinfonía monstruosa». Los críticos y el público no tuvieron la misma reacción. Alma rehusó situarse entre amigos o conocidos y se sentó a escuchar. Ante ella saltaron las notas acuciantes, exigentes, y se dejó embargar por la música, consciente de que parte de aquel espíritu creador había engendrado al hijo que llevaba dentro. «Gritó y rio interiormente». Sintió su fuerza y aquella noche, rindiéndose a sus pies entre lágrimas de felicidad, le juró apasionadamente el reconocimiento de su genio, el amor que sólo quería servirle y su eterno deseo de vivir sólo para él. La impresionante e inquietante *Tercera* había tenido que esperar seis años en un cajón antes de ser estrenada. A partir del estreno en Krefeld, las orquestas europeas empezarán a interpretar la obra y los editores modificarán radicalmente su actitud hacia la edición de las partituras mahlerianas.

Al concluir el Festival, se instalaron en la residencia de Maiernigg para pasar el verano. Alma cayó hechizada por las vistas, pero el interior de la casa, decorada por Justine con los muebles de Mahler, le daba miedo. Ella estaba habituada a la moderna geometría de los edificios de la *Secession*, y en su casa había suelos ajedrezados, sillas cúbicas con motivos geométricos y en las blancas paredes colgaban alegorías de la belleza y del amor. La oscuridad de aquellas estancias decimonónicas, todavía con cortinas en las puertas y molduras en el techo, le causaba auténtico terror. Mientras él trabajaba en su «Hauschen», equipada espartanamente (una mesa de composición, una silla, el piano y unas pocas estanterías llenas de libros), ella esperaba durante horas entre los muros, manteniendo el silencio, pidiendo a los vecinos que guardaran a los perros y sin moverse, hasta que él la llamaba. El músico se encerraba por las mañanas, desde las seis, y desayunaba sobre un pretil de la ventana. Se detenía a la una, se daban un baño, tomaban el sol y paseaban en barca. Cuando regresaban a casa, la mesa debía estar lista y el almuerzo servido. Él seguía fiel a la alimentación ligera y vegetariana y Alma protestaba por estas insípidas comidas de las que tenía una opinión bien formada: «Deben hacer daño al estómago», gruñía. Después de la siesta, daban un paseo y el compositor se detenía a menudo a apuntar ideas en un pequeño cuaderno que siempre llevaba consigo.

Alma empezó a protestar. Se sentía pesada por el embarazo y no podía evitar empezar a cuestionarse su matrimonio: «Estuve sola toda la mañana, hasta que Gustav bajó de su lugar de trabajo, plenamente feliz de su labor», cuenta. «No pude contenerme y me brotaron lágrimas de envidia. Se puso terriblemente serio. ¡Ahora duda de mi amor... cuántas veces dudé yo también! Por momentos me consumo de amor. Luego no siento nada. Cuando lo amo soporto todo con facilidad... cuando no,

me es imposible. Sin embargo sé que ninguna persona ha sido más íntimamente mía que él. ¡Si pudiera volver a encontrar mi propio equilibrio! Ayer me dijo que nunca había trabajado con tanta facilidad y perseverancia como ahora, y eso me colmó de felicidad. Él no debe saber nada de mis luchas internas. Día por día copio la partitura de la Quinta Sinfonía y rivalizamos en ver quién termina antes».

La actividad —presencia, dirán otros— de Alma en la creación de las Sinfonías *Quinta* y *Sexta* —y, por extensión, en toda la producción mahleriana desde 1902 hasta 1911— es evidente. Mahler había escrito las primeras cuatro en una atmósfera de independencia ambiental única, no sólo en lo que se refiere a Maiernigg, sino al hecho de que muy contadas personas tenían acceso a él en sus momentos de creatividad. Aún más, estos pocos elegidos (su hermana Justine, el violinista Rosé, el joven Bruno Walter, Natalie Bauer-Lechner y, en algunos años, Anna von Mildenburg) se limitaban a una actitud receptiva y nunca formulaban juicios ni hacían indicaciones concretas sobre la propuesta musical. Recibían pasivamente un mensaje que sólo su autor podía alterar. Sin embargo, desde su boda con Alma María Schindler (e incluso antes, durante el noviazgo), Mahler tuvo a su lado a una persona que se introdujo casi diariamente en su música por un triple motivo: de una parte, al ser su esposa, estaba presente en casi todas las manifestaciones públicas o semipúblicas de su marido (en esto, su papel no difiere de una Clara Wieck en relación a Robert Schumann); de otro, Alma tenía el suficiente carácter y confianza con él como para decirle francamente lo que pensaba de su música; y por último (y este dato es importantísimo), Alma era, por sí misma, compositora. Una compositora en ciernes desde los principios del noviazgo con Mahler, sí, pero una compositora al fin y al cabo. Durante una de las ausencias de Viena del músico, Alma, ya novia oficial, le escribió una brevísima carta explicándole que no podía prolongar la misiva porque debía terminar una obra. Mahler le replicó airadamente, exigiendo que dejara de componer para siempre, ya que no podía aceptar subordinaciones de ese estilo. Alma aceptó la imposición, pero el que dejara de ser creadora musical para dedicarse a él, le llevó, en un interesante proceso psicológico, a afirmar que era ella la coautora de las obras de su marido. Eso es incierto. Se limitó a copiar algunas partes siempre vigilada por el ojo escrutador de Mahler. Sin embargo, es lógico pensar que cuando Alma tuvo acceso a las obras de su marido se hundiera en ella toda esperanza de convertirse en creadora musical. Si Beethoven se hubiera casado con una compositora *amateur* que hubiera visto su música, ¿se hubiera atrevido ésta a componer ni siquiera una nana al lado de la monumentalidad magnífica y perfecta que tenía delante? En cualquier caso, cuando regresaron a Viena después del verano en Maiernigg, Mahler había puesto fin a su *Quinta Sinfonía*, una obra que parte de una marcha fúnebre y desemboca en el alegre triunfo de la vida.

Pero Mahler era consciente de sus propias manías y debilidades. Recordaba constantemente a Alma que se había casado con un neurasténico, con un enclenque, con un judío apátrida que padecía síntomas de decadencia física. Alma, en sus

memorias, explicaría cómo a partir de sus dos personalidades consiguieron construir lo que para Lawrence Durrell sería «ese maravilloso animal bicéfalo que puede ser un matrimonio»: «Si yo me hubiera identificado con él, me hubiera hundido con él. Ignoré sus debilidades y le hice tan fuerte ante el mundo que parecía un haz de energía masiva».

La primera hija del matrimonio, María —por la madre de Mahler—, apodada íntimamente *Putzi*, vino al mundo el 3 de noviembre de 1902 en un parto difícil. La niña se había descolocado debido a las fatigas de la madre durante el embarazo, y el médico dijo que se presentaría de nalgas. Mahler, en un gesto de humor e ironía característico, estalló en una carcajada y dijo: «Eso demuestra que es hija mía, al mostrar al mundo la única parte de su cuerpo que merece». Lleno de remordimientos hacia su mujer, acunó horas y horas a su hijita. Aun así, ella no se sentía cómoda en su nuevo papel de madre. A los pocos días, escribió: «Hace una semana que estoy levantada. El 3 de noviembre nació mi hija María. Aún no siento un verdadero amor hacia ella».

Durante la temporada 1902/03, Mahler se desplazó con frecuencia. A partir de Krefeld había empezado a incluir una obra suya en todos los conciertos, y sus ingresos por los derechos y ediciones empezaron a crecer proporcionalmente a su prestigio. Henry Wood le apoyaba desde Inglaterra y Alfredo Casella desde Italia. En España, su foto estaba en las postales de promoción. En octubre de 1903 fue por primera vez a Amsterdam invitado por el director de orquesta Willem Mengelberg, que había asistido, impresionado, al estreno de la *Tercera* en Krefeld. El holandés se había erigido desde un primer momento en paladín de su música y creó una tradición única en el mundo a través de su Orquesta del Concertgebouw, que llegó al punto de brindar la *Cuarta* dos veces en una misma sesión, dirigida respectivamente por Mahler y por él mismo. Las interpretaciones de las partituras mahlerianas comenzaron a tener una mayor audiencia y a lo largo de ese año, Mahler interpretó la *Primera* y la *Cuarta* en Lemberg, la *Segunda* en Basilea y la *Tercera* en Amsterdam. Europa empezaba a conocer al verdadero Mahler.

Algunos jóvenes compositores y directores empezaron a acudir a él en busca de consejo y apoyo. El neorromántico Hans Pfitzner, extraordinariamente impetuoso, insistente y emprendedor, apareció en Krefeld con su partitura de *Die Rose von Liebesgarten* con la intención de que el director asumiera su estreno en la Hofoper. Entre Pfitzner y Alma surgió una atracción inmediata que Mahler vigiló muy de cerca y que nunca tuvo consecuencias importantes, pero después de tres años de tira y afloja, el director accedió a dirigir la obra. También estaba el joven Otto Klemperer, que le había tomado como modelo, y que transcribió a piano su *Segunda Sinfonía* como prueba de devoción. Admirado por el talento del joven músico, Mahler le recomendó a su antiguo Intendente de Praga, Angelo Neumann, mediante una tarjeta laudatoria que Klemperer conservaría hasta su muerte, en 1973^[29].

Además, en aquellos años surgió en Viena otro movimiento artístico que Mahler

no podía pasar por alto: la generación de músicos que entraría en la historia con el sobrenombre de Segunda Escuela de Viena. La idea nació en abril de 1904, cuando dos viejos amigos de Alma, Zemlinsky y su alumno Schönberg, acudieron a Mahler solicitando su apoyo para formar una nueva sociedad de compositores, la *Vereinigung Schaffender Tonkünstler Wiens*, (Asociación Privada de Seguidores de los Empeños Artísticos de Viena) con el objetivo de acostumar el oído a la nueva música, y de la que querían nombrarle Presidente Honorífico. Schönberg se había convertido en admirador de Mahler tras asistir al ensayo general en Viena de la *Tercera Sinfonía*, y había escrito al autor una carta de fervorosa devoción:

«Respetable Sr. Director:

Para expresar la inaudita impresión que me ha hecho su sinfonía, no puedo hablarle como de músico a músico, sino como de hombre a hombre. Porque he visto su alma desnuda, completamente desnuda. Yacía delante de mí como un misterioso y agreste paisaje con sus abismos angustiosos y al lado de esto, prados soleados, alegres y graciosos, lugares idílicos de descanso. La sentí como un fenómeno de la naturaleza con sus sustos y desastres y a la vez con su arco iris plácido y radiante. ¡Qué importa que cuando después me hablaron de su programa, éste no pareciera coincidir con mis impresiones! Importa si yo interpreto bien o mal el significado de las sensaciones que en mí han sido un acontecimiento. Y creo que he sentido su sinfonía. Experimenté la lucha por las ilusiones, sentí el dolor del desilusionado, vi la lucha de fuerzas buenas y malas, vi a un hombre esforzarse angustiosamente por lograr la armonía interior, sentí un hombre, un drama, una verdad, una verdad brutal. Tengo que expansionarme, perdone, pero sensaciones débiles no se dan en mí: o fuertes o nada».

Mahler apoyó inmediatamente la idea acudiendo en la medida de lo posible a los estrenos y conciertos. Los nuevos compositores seguían los cánones estéticos secesionistas y planteaban su música como una escisión del academicismo, asegurando que eran el resultado de la progresión natural de la música del propio Mahler. Al principio, la relación entre Mahler y Schönberg fue recelosa y casi violenta, debido a diferencias estéticas. Mahler no podía tomar en serio a Schönberg cuando éste le hablaba de componer una sinfonía con una sola nota^[30]. Aunque el flamante Presidente Honorífico no terminaba de entender muy bien el torrente de sonidos sucesivos que evolucionarían más tarde en la dodecafonía y nunca participara verdaderamente en sus experimentos, llegó a confesar a Alma: «No comprendo su música, pero él es más joven y, debe tener razón». Con el tiempo, se puso de su parte. La virulenta actitud de los vieneses ante lo que estaban escuchando le hizo sentir solidario, recordando bien la experiencia de sus primeros fracasos. Se esforzó en ayudar al joven compositor también en el terreno económico, y éste se lo agradeció con afecto y emoción. Alma recordaba la actitud de Mahler hacia aquello al recordar dos estrenos de Schönberg: el *Cuarteto Op. 7* y la *Sinfonía de Cámara n.º 1*:

«La primera vez fue cuando se ejecutó el *Cuarteto de Cuerda número 1, Opus 7*, de Schönberg. El público, por tácito acuerdo, lo tomaba como una gran broma, hasta que uno de los críticos cometió el imperdonable error de gritar a los ejecutantes que pararan, ante lo cual se armó

un escándalo y un griterío como no he oído otro igual. Un hombre que estaba de pie en el frente abucheaba a Schönberg cada vez que éste salía a escena para hacer una reverencia, sacudiendo su cabeza judía —tan similar a la de Bruckner— con la turbada esperanza de recoger alguna manifestación aislada de simpatía o perdón. Mahler se puso de pie de un salto y avanzó hacia el hombre. “Quiero ver de cerca a ese sujeto que está silbando”, dijo con aspereza. El hombre levantó su brazo para golpear a Mahler. Pero Moll, que estaba entre el público, vio eso y en un segundo se abrió paso entre la multitud y cogió por el cuello al hombre. La fuerza superior de Moll le apaciguó y fue sacado a empujones sin mucha dificultad de la Bösendorfersaal. Pero en la puerta recobró su coraje y gritó: “No se exciten tanto... ¡también silbo a Mahler!”».

«La segunda vez fue en el estreno de la *Sinfonía de Cámara* de Schönberg en la sala de la Sociedad de Música. La gente empezó a correr las sillas hacia atrás ruidosamente, y algunos se marchaban, protestando abiertamente. Mahler se levantó encolerizado e impuso silencio. Tan pronto como terminó la ejecución, permaneció en el frente del piso principal y aplaudió hasta que se fue el último de los perturbadores».

La Segunda Escuela de Viena se consolidaría más tarde con la salida de Zemlinsky y la incorporación de Anton Webern y Alban Berg, quien con sólo dieciséis años había irrumpido en el camerino de Mahler para hacerse con su batuta. Berg dedicará años más tarde su *Wozzeck* —en el que tanto hay de homenaje a Mahler— a Alma... que pagaría, por cierto, de su propio bolsillo la primera edición de la partitura.

El 15 de junio de 1904 Alma sintió los primeros dolores de parto de su segunda hija. A las cinco de la mañana despertó a Mahler y éste puso en pie de guerra a toda la casa, enviando a los criados en busca de un médico. Para mitigar su sufrimiento, la instaló en su estudio, ante su mesa de trabajo, y no se le ocurrió otra cosa que pasear por la habitación mientras leía en voz alta («para distraerme», apunta Alma con cierto resquemor) a Emmanuel Kant. Horas después trajo al mundo a una niña a la que bautizarían Anna —por Anna Moll—, pero a la que llamarían *Gucki*, apelativo favorito de Mahler.

En cuanto Alma se recuperó, la familia completa se trasladó al «espléndido aislamiento» —en palabras de Mahler— de Maiernigg. Retomó las *Canciones a la muerte de los niños* y empezó la *Sexta Sinfonía*. El primer título asustaba a su mujer, que no podía comprender cómo podía dedicarse a un asunto tan lúgubre mientras sus dos hijitas jugaban a su alrededor: «¡No tientes a la Providencia!», decía. Y aun así, la presencia de Alma en la *Sexta*, que Mahler remata con el subtítulo de *Trágica*, es tan grande que parece formar parte de ella. La obra nace de una concepción estrictamente clásica, pero sobre su estructura ordenada y formal estallan sonoridades indudablemente agresivas y modernas. El músico se revela como un héroe invisible que continúa avanzando entre el caos con determinación y firmeza, mientras, semioculta en la música, resuena la voz de Alma, el tema de Alma. Es como si Mahler no dejara de advertir que su imagen de seguridad y solidez escondía una tragedia de rabia y frustración evidente, tan obvia que no podía dejar de hacerse oír. El propio Mahler decía que la sinfonía fue naciendo por y para ella, a todos los niveles. Alma se emocionaba al escucharla y las lágrimas acudían a sus ojos, pero,

dentro de su corazón, seguía sin considerarse realizada: «Todo en mí pertenece a Gustav. Todo fuera de él está muerto. ¡Y no se lo puedo decir! A veces tengo la impresión de que se me han cortado las alas. ¿Por qué, Gustav, has atado a ti a este pájaro colorido y alegre, si uno triste y gris te hubiera servido más? Hace días y noches que oigo música en mi interior con tanta intensidad que la siento entre mis palabras y no me deja descansar de noche [...] Gustav vive su vida y yo también tengo que vivir la suya».

El Imperio se agitaba bajo el abrazo confortable de la Dinastía de los Habsburgo mientras un hormiguero de pequeñas tormentas se formaba en su interior. Era época de grandes cambios y de aún mayores movimientos sociales; las nuevas ideas se expandían como una mancha de aceite y los obreros de las fábricas empezaban a protestar por las calles. Los germano-parlantes soñaban con un imperio alemán, los pueblos, con su independencia. Los artistas transformaban el concepto de arte bello en arte útil, la vanguardia chocaba con la Academia, los pies de las mujeres comenzaban a asomar bajo las faldas y la voz femenina surgía detrás de los corsés, exigiendo el derecho al voto. La agitación social, que estaba desintegrando poco a poco la Europa de la Seguridad, reclamaba algo o alguien a quien culpar de sus miserias. En este escenario, la situación del *Hofoperndirektor* comenzó a hacer aguas. No sólo porque al poco de llegar un nuevo intendente, el Baron Von Plappart, hubiera sustituido a Bezecny. No sólo porque Mahler, llevado por su impulso reformista, se empeñara a toda costa en apostar por la modernidad. No sólo porque programara sus propias obras y dirigiera la Hofoper con un totalitarismo dictatorial. Fue, como diría Bruno Walter, «como antes de iniciarse una terrible tormenta, cuando el Sol emite el último de sus rayos con una gran fuerza, y luego todo se oscurece y estalla».

Otro incidente en la Ópera de Viena

Durante los últimos tres años en Viena, Mahler convirtió a la Hofoper en el referente musical del planeta y su fama empezó a precederle allí donde acudiera. Estrenó obras, reavivó el repertorio, mantuvo el control sobre el nivel de los intérpretes, cambió el concepto de escenografía y el público pudo admirar las representaciones con recursos desconocidos hasta entonces. «Parecía un motor recalentado o un corredor de carreras», contaba Alma. «Trataba de acallar su débil constitución por medio del trabajo frenético y de una ambición siempre al acecho. Nunca, en ninguna parte, tendría tranquilidad. Siempre estaba acosado por el temor a perder el tiempo. Le perseguía un cazador invisible: la muerte»^[31]. Era cierto: Mahler intuía la presencia de la dama de la guadaña desde tiempo atrás. Pero continuaba con su ritmo desenfrenado, ausentándose de la Ópera por los compromisos internacionales y procurando tener su agenda repleta. «Debo mantenerme en las alturas —decía—, no puedo permitir que me hagan descender». Pero cuanto más crecía su reputación, mayor era su aislamiento.

Karl Kraus era un ácido periodista que en los tiempos de *Ver Sacrum* había fundado también una revista, *Die Fackel (La Antorcha)*, que no tardó en ganarse el favor del público vienés. Tenía un verbo tan mordaz, rápido e incisivo que al poco tiempo contaba con el apoyo de diez mil suscriptores. Su facilidad de expresión le había valido el sobrenombre de *Daumier de la palabra*, en referencia a las satíricas caricaturas del pintor francés. Kraus destacaba por una capacidad de indignación infinita y por un escepticismo constante hacia el mundo intelectual. Sus sátiras hirientes a menudo se basaban en rumores, trapos sucios, fracasos y corrupción, métodos que no resultaban nada habituales para la época y que le crearon innumerables enemigos. Pero él tenía que romper con lo establecido. Consideraba éxitos personales el derribar del poder a los ídolos del momento y lanzaba cada cruzada con una vehemencia encendida. Socialista y vanguardista, apoyaba en música a Schönberg, en pintura a Kokoschka y en arquitectura a Loos. Sus artículos le llevaron varias veces a pleito pero, cuando Hanslick murió, en 1904, Kraus le sustituyó en Viena como árbitro extraoficial del arte. Las broncas del *Hofoperndirektor* en la Ópera llegaron a sus oídos e inmediatamente encontraron espacio entre sus páginas. El titular «Otro incidente en la Ópera de Viena» empezó a ser recurrente y Mahler no pudo dejar de sentir sus efectos. Además, en los últimos años del XIX y principios del XX se produjo el génesis de una ola de antisemitismo sin precedentes que desembocaría, cuatro décadas más tarde, en el holocausto judío. Dos factores sirvieron para destapar la Caja de Pandora: el Caso Dreyfus y la publicación y distribución masiva de *Los Protocolos de Sión*.

El caso Dreyfus se gestó en París en 1894. Un judío, capitán francés de artillería, llamado Alfred Dreyfus que trabajaba en el Ministerio de la Guerra, fue acusado,

juzgado y condenado por haber entregado al extranjero los planos del freno hidroneumático del obús de 120 mm. Dreyfus negó cualquier relación con los hechos, pero fue degradado públicamente y deportado a la Isla del Diablo. Tres años más tarde, una nueva revisión del caso, orquestada por un coronel del ejército llamado Picquart (que llevó a éste a la cárcel por un corto período de tiempo) demostró con pruebas irrefutables que el verdadero culpable había sido un comandante, Esterhazy, pero al juzgar a éste, se le absolvió de los cargos. La ola de indignación sacudió al pueblo de Francia, que se dividió entre projudíos y antisemitas. Entre los defensores estaba Georges Clemenceau, en cuyo periódico *L'Aurore* Emile Zola publicó un manifiesto, *J'accuse*, en el que acusaba con nombres y apellidos al tribunal de haber tergiversado los hechos. En 1899, Dreyfus fue trasladado a París para un nuevo juicio, esta vez con la confesión de aquellos que habían falsificado las pruebas en su contra, pero ni aun así se consiguió un veredicto de inocencia, y fue nuevamente condenado a diez años de prisión, pena que le fue por fin indultada por el Presidente de la República en persona. El Tribunal Supremo reconoció, finalmente, a Esterhazy como culpable y restituyó a Dreyfus todas sus prerrogativas tras ascenderle de grado, pero el caso sirvió para mostrar el verdadero talante de los europeos hacia los judíos, que quedaba al descubierto en el país más declaradamente liberal y tolerante del viejo continente.

Los Protocolos de los Sabios de Sión aparecieron por primera vez en 1905, en Tsarskoe Selo, un lugar de veraneo cerca de San Petersburgo, en la todavía Rusia imperial del Zar Nicolás II. Originalmente eran un simple apéndice a la segunda edición de un libro titulado *Velikoe y Malom (Lo Grande en lo Pequeño)* cuyo autor, Sergei Alexandrovich Nilus, fue sucesivamente abogado, juez y monje griego-ortodoxo. Como era habitual, el texto llevaba también otro título, en este caso bastante tremebundo: *Y el Anticristo como una posibilidad política cercana*. El argumento desarrollado era que los judíos conspiraban para controlar todos los gobiernos del mundo, destruir la civilización cristiana y convertirse en los amos de la tierra. Proporcionaban también detalles sobre los métodos que serían empleados para alcanzar estos objetivos y convertían a la francmasonería en la herramienta utilizada por los Sabios de Sión para engañar a la humanidad y luego dominarla. Todo un verdadero contubernio judeomasónico.

Uno de los rumores más frecuentes decía que los *Protocolos* eran en realidad las actas secretas del Primer Congreso Sionista convocado en Basilea en 1897 por Theodor Herzl. Herzl era el intelectual judío que estaba a cargo del suplemento cultural de la *Neue Freie Presse*, el periódico vienes propiedad de otro judío, Moritz Benedikt. Seguía una línea moderada y monárquica y contaba entre sus colaboradores con figuras como Stefan Zweig, Anatole France, Gerhart Hauptmann, G. B. Shaw, Emile Zola, Ibsen o Strindberg. Herzl había estado en París cubriendo el asunto Dreyfus y había vivido, con pánico y asombro, la ola de antisemitismo que corría entre el pueblo francés. Convocó su Congreso Sionista y, lejos de hablar de la

dominación del planeta, planteó por primera vez una idea que probablemente trajo a los suyos más problemas que los propios *Protocolos*: la posibilidad de crear un estado propio en Palestina, en la tierra de Israel. Kraus, que también era judío, no pudo dejar de ridiculizar la iniciativa en *Una corona para Sión*, y Herzl murió algo más de un lustro después, en 1904, un año antes de que los *Protocolos* vieran la luz.

Las aguas políticas de Viena estaban turbias. La convivencia que se había prolongado durante años estaba comenzando a fragmentarse para más tarde evolucionar hacia una clara y directa acusación. Desde 1897, la alcaldía, a pesar del rechazo inicial del propio Francisco José —que detestaba la xenofobia—, estaba ocupada por el antisemita Karl Lueger. Era un sentimiento todavía moderado, nacido del lema «Hay que ayudar al pequeño», *slogan* con el que Lueger había sido capaz de arrastrar a la burguesía y a la irritada clase media a unos nuevos planteamientos ideológicos, ofreciendo a los descontentos pequeño-burgueses un adversario palpable que desviaba su odio por los grandes terratenientes y la riqueza feudal. Pero Lueger, educado en la cultura del espíritu, se comportaba con nobleza y su antisemitismo nunca le impidió mostrarse deferente y bienintencionado con sus antiguos amigos judíos. No en vano, era el hombre más admirado de Viena después del Emperador, apodado «El bello Karl» por su suave y poblada barba rubia y su aspecto imponente. Su administración se mantuvo relativamente justa y no arrebató privilegios a ningún ciudadano: «Soy yo quien decide quién es judío», llegó a decir. No se aprovechó de su situación política para sacar ventaja personal alguna y se dedicó, sobre todo, a embellecer la ciudad. Pero su campaña electoral no caería en saco roto. En esos años primeros del siglo xx, un muchacho adolescente, dos veces suspendido en el examen de ingreso de la Academia de Bellas Artes de Viena, un admirador de Mahler que pululaba por las calles sin encontrar cabida, escucharía las consignas que habían conseguido llevar a Lueger a la alcaldía de la capital del Imperio. Era un joven oscuro y circunspecto llamado Adolf Hitler.

EL CIELO SE VEÍA ROJIZO

En 1905 los Mahler y los Strauss asistieron al Festival de Estrasburgo, donde se reunieron con Paul y Sophie Clemenceau —llegados desde París—, el matemático y político Paul Painlevé —amante de Sophie—, y dos generales franceses: Lallemand y Picquart. Picquart, héroe desde su defensa de Dreyfus, era un melómano furibundo que había jurado hacer una peregrinación a todas las residencias de Beethoven y ver un *Tristán* dirigido por Mahler mientras estaba en prisión. Era encantador, hablaba alemán, tenía profundos conocimientos artísticos y, como Mahler, era aficionado a las excursiones. Entre ambos surgió una inmediata corriente de profunda simpatía que se prolongaría durante años. Picquart, Alma y sus amigos franceses habían ido a escuchar a Mahler dirigiendo una *Novena Sinfonía* de Beethoven que hizo delirar al público y que Alma calificó como «la más hermosa interpretación que he oído en toda mi vida». Mahler fue acosado en el camerino por docenas de admiradores exacerbados que casi le matan, pero fue alcanzado por Picquart y Clemenceau, quienes lo introdujeron a empujones en un coche que rodó por las calles de la ciudad hasta una pequeña taberna, donde celebraron ruidosamente el éxito. Un año más tarde, en Viena, Picquart estaba sentado en su butaca de la Hofoper junto a los Zuckerkandl, asistiendo por fin al ansiado *Tristán*, cuando llegó un telegrama para Berta. Estaba firmado por Georges Clemenceau y decía: «Te ruego informes a Picquart de que acabo de nombrarle Ministro de la Guerra. Que regrese inmediatamente». Picquart maldijo en arameo, se arrebujó en su asiento y tras escuchar el primer acto de la ópera corrió a toda prisa a la Estación del Oeste para subir al tren que le llevaría de regreso a París.

Una tarde, Richard Strauss acompañó al matrimonio a un almacén de pianos donde les interpretó y cantó su nueva ópera, *Salomé*, basada en un libro del *enfant terrible* de las letras británicas, Oscar Wilde. Los Mahler escucharon entusiasmados la partitura inconclusa: la *Danza de los Siete Velos* no estaba todavía escrita, y Strauss solía decir que «lo que importa de una obra es cómo empieza y como termina. Lo que ocurra en el medio da igual». Mahler, cautivado por el dramatismo de la partitura, se comprometió a estrenarla en la Hofoper. Pero a su regreso a Viena en otoño, se enfrentó bruscamente con el Censor Imperial que tras ver la obra completa, se negó a autorizar el estreno. La picante interpretación de Wilde de los textos bíblicos era demasiado para los estómagos vieneses, que no estaban preparados para la contemplación de un *striptease*. Y no sólo retiró la obra, sino que llegó a sugerir a Mahler que fuera discreto con la prensa, lo que indignó también a Strauss, que se puso furioso y echó pestes de la institución. Para el *Hofoperndirektor* la afrenta fue una bofetada a su cada vez más minada autoridad en el teatro y entró en cólera. Pero fue inútil. *Salomé* se prohibió y Strauss tuvo que dirigir él mismo el estreno en Graz, en mayo del año siguiente. Mahler asumió el estreno en Viena de otra ópera de Strauss, *Feuersnot*, ante los miembros de la Sociedad de Música Alemana que

presidía el propio compositor. Pauline, que había estado en el palco con Alma durante la función, fue testigo de los abucheos del público, dirigidos, sobre todo, a su marido. Lo que ella consideró como una humillación pública desató su ira y tras la función increpó al músico: «¡Calaña de ladrón! ¿Cómo te atreves a presentarte ante mí después de esto? ¡Si quieres venir conmigo deberás andar diez pasos por detrás!». Y Strauss, ante el estupor de los Mahler, obedeció sumiso a su mujer.

Al terminar la temporada 1904/05, Mahler partió para Maiernigg, dispuesto a dedicar el largo verano a componer. Durante los primeros cinco primeros años de vida matrimonial, los diarios de Alma reflejan un gran desconcierto y una enorme soledad, sobre todo durante las vacaciones. No es raro. La reina de Viena estaba recluida en un enorme y oscuro caserón, tratando de imponer silencio y pasaba solas largas horas mientras Mahler se dedicaba a su música. El entusiasmo y la admiración por su marido de los primeros tiempos se habían convertido en un grito de frustración que plasmaba en sus diarios: «Debo volver a tomar lecciones de piano, ya que no puedo componer. Quiero volver a vivir una vida intelectual íntima, como lo hacía antes. Es una desgracia para mí no tener ya amigos. Pero Gustav no quiere ver a nadie y no permite que nadie me visite durante su ausencia. He vuelto a leer mi diario. ¡Cuánto acontecía antes en mi vida! [...] ¡Si Hans Pfitzner viviera en Viena! ¡Si pudiera ver a Zemlinsky! También Schönberg me interesa como músico... Ha llegado Bruno Walter, Gustav toca para él su *Quinta Sinfonía*. Le permite a Bruno Walter mirar en su alma. Hasta ahora la obra me había pertenecido a mí. Yo la copié, y juntos cantamos los temas. Ahora pertenece a los hombres».

Aquel verano Mahler completó su *Séptima Sinfonía*, una obra en la que por primera vez el músico parece abstraerse de sus experiencias personales para sumergirse en un universo musical desconocido. El resultado es una fiesta para los oídos donde el fantástico y caleidoscópico mundo del compositor se muestra detrás de una orquestación plagada de nuevas sonoridades y armonías. Cuando Schönberg la escuchó, fue salvajemente preso de esta nueva sonería nacida del caos de la naturaleza, ruidosamente dominada por fanfarrias, trompetas y danzas populares, un camino que Mahler, por primera vez, había emprendido con la cabeza y no con el corazón. Al verano siguiente, en ocho semanas, concibió la monumental *Octava*. En ella hizo uso de un gigantesco contingente orquestal (ocho solistas, tres coros, órgano y orquesta) cuya enormidad supuso a la obra el sobrenombre de *Sinfonía de los mil*. La sinfonía representaba la suma de todas sus aspiraciones: sólo el poder de la luz espiritual podía elevar a la humanidad de las profundidades de sus fracasos, equivocaciones y desesperación, a través de los ideales cristianos de hermandad, esperanza y amor. «Ven, espíritu Creador», es el primer grito lanzado al vacío. Mahler se hallaba en el cenit de sus poderes creativos.

Además del ritmo frenético de la *Hofoper* y de las composiciones estivales, era cada vez más requerido en el extranjero. En marzo de 1906 regresó a Amsterdam para dirigir la *Quinta* —ya estrenada en Colonia—, *La Canción del Lamento* y las

Canciones a la Muerte de los Niños en el Concertgebouw. Su música empezaba a ser conocida más allá del Atlántico y desde América comenzaron también a solicitar sus partituras. Esto también le causaba problemas en la Corte, pero el director cada vez hacía menos concesiones. Cuando su mentor, el príncipe de Montenuovo, le recomendó que contratara a la soprano Ellen Forster Brandt, amante del Emperador, cuya voz se había echado a perder, para un papel protagonista, Mahler reaccionó airadamente, añadiendo que se negaría a presentar su nombre en el programa de mano. Montenuovo le advirtió que el Emperador pagaba a la cantante de su propio bolsillo ya que se había comprometido con ella, a lo que Mahler respondió diciendo que imprimiría también en el programa las palabras «por orden superior de su Majestad». El príncipe cedió, pero la tensión aumentó. En enero de 1907, la opinión pública comenzó a reprocharle sus repetidas ausencias, la inclusión de sus propias obras en los conciertos y el durísimo trato al que sometía su personal: «Podríamos soportarlo de uno de los nuestros —decían los músicos—, pero nunca de él». Kraus inició una campaña tachándole de «artista presuntuoso y de naturaleza enfermiza», y convirtió al director en el blanco de sus iras. Mahler tuvo que hacer frente a la evidencia: el señor *Hofoperndirektor* ya no estaba de moda. Se encontraba en el centro de una campaña de descrédito que le llegaba desde varios frentes: la corte, la prensa y los antisemitas. Las tirantes relaciones entre Mahler y Montenuovo —que equivalía al propio Emperador— terminaron por minar su poder. Sólo faltaba que la bomba estallara.

Además, ese año comprendió que la enfermedad se extendía por su cuerpo. Llevaba tiempo con brotes de hemorroides y faringitis, pero el ejemplo de superación de Beethoven le había ayudado a combatirlos y a olvidar, a base de trabajo, paseos y disciplina. Lo cierto es que sentía cómo su salud se resquebrajaba y la posibilidad de una crisis final empezó a preocuparle en serio. A principios de enero sintió presiones en el pecho y determinados signos de arritmia que, desde un principio —y con fatal clarividencia—, asoció con una posible lesión del corazón. Inmediatamente consultó a su médico, el doctor Blumenthal, que no dio importancia a los síntomas, aunque no dejó de hacerle una pormenorizada descripción de un infarto. Días más tarde, desde Frankfurt —donde interpretaba la *Cuarta Sinfonía*—, el músico explicaba a Alma los detalles: «Ya ves, Almschi, no se muere uno de eso —¡fíjate en mamá con su corazón!—, simplemente vas andando a toda velocidad y, de golpe, se acabó todo». Mahler no volvió a ocuparse del asunto hasta más tarde, ahogado como siempre en su absorbente trabajo.

Los acontecimientos dentro del teatro tampoco sirvieron para mejorar su salud. La crisis definitiva en la Hofoper estalló poco antes de la Semana Santa, a causa del montaje de *La Muetta de Portici*, de Daniel Francois Esprit Aubert, con escenografía de Roller. Roller había acaparado al *ballet* y dejado sin bailarinas al coreógrafo oficial, Hassreiter, que elevó una protesta a Montenuovo. Mahler tomó partido por Roller y Montenuovo no dejó pasar el incidente: «Es la primera vez que usted

aprueba una irregularidad, y no podemos pasarlo por alto». Además, colgaron en el panel del teatro el anuncio de que el músico había vuelto a ausentarse de Viena en Pentecostés para dirigir unos conciertos en Roma. Al regreso, un Mahler harto puso su puesto a disposición de Montenuovo. Éste, que no tenía todavía un sustituto de nivel, le pidió que esperara un poco. Mahler aprovechó el ínterin para empezar a mover las piezas necesarias que le asegurarían un trabajo igual o mejor que la Hofoper. Viajó a Berlín para encontrarse con Heinried Conried, director del Metropolitan de Nueva York, e inició negociaciones. Conried trataba de tentarlo con un contrato a cuatro años, pero Mahler ni podía ni se atrevía a comprometerse por un período tan largo, en un lugar tan lejano. Acordaron un compromiso por cuatro meses, renovable, durante los cuales se haría a cargo de la temporada alemana y percibiría un fenomenal salario de 20 000 dólares al año, (que en 1910 llegaría a los 30 000): la suma más alta jamás pagada hasta entonces a un Director de Orquesta. Mahler aceptó permanecer en la Hofoper hasta diciembre a cambio de una importante compensación económica que comprendía un finiquito de 20 000 coronas y una dispensa especial del Canciller para que Alma tuviera derecho a una pensión de viudedad en caso de su muerte. Con el anuncio hecho, pero sin sucesor en la Hofoper, en verano de 1907 la familia se trasladó a Maiernigg, donde Mahler intentaría olvidar las tensiones y dedicase a componer.

Pero lo peor estaba por llegar. Alma lo recuerda mejor que nadie: «Al tercer día de nuestra llegada al campo, la mayor de las dos niñas (María) presentaba síntomas alarmantes. Se trataba de escarlatina complicada con difteria, y desde el primer momento no hubo esperanza. Pasamos quince días en una angustiada agonía; vino entonces una recaída, con el peligro de una muerte inminente por sofoco. El tiempo era aterrador, con truenos intermitentes, y el cielo se veía rojizo. Mahler adoraba a esta criatura; todo el día lo pasaba encerrado en su habitación, despidiéndose de la niña en el fondo de su alma. La última noche, cuando se decidió practicar una traqueotomía, ordené a su criado que permaneciera en la puerta de su habitación por si el ruido le molestaba; pero durmió toda la noche. La nodriza inglesa y yo preparamos la mesa de operaciones y pusimos a dormir a la pobre niña. Mientras se efectuaba la operación, corrí hasta la orilla del lago, gritando donde nadie podía oírme. El médico me había prohibido entrar en la habitación; y a las cinco de la mañana la nodriza vino a decirme que todo había terminado. Entonces la vi. Estaba acostada, ahogándose, con sus ojos grandes completamente abiertos. Su agonía aún duró otro día entero. Después, todo concluyó».

Para Mahler la *Sinfonía Trágica* y las *Canciones a la Muerte de los Niños* se convirtieron en una horrible realidad. La muerte de su hija sembró la desolación entre la oscuridad de aquellas paredes mientras él se debatía entre el martirio y la debilidad. El dolor llenaba todas las habitaciones, sumiendo a los padres en infinitos silencios y reproches: «Mahler, entre lágrimas y sollozos, iba una y otra vez a la puerta de mi dormitorio, en el que estaba la niña; después se alejaba hasta quedar fuera del alcance

de cualquier sonido. Era mucho más de lo que él podía soportar. Telegrafiamos a mi madre, que vino enseguida. Los tres dormimos esa noche en la habitación de Mahler. No podíamos estar separados ni siquiera una hora. Nos angustiaba lo que podría suceder si uno de nosotros abandonaba la habitación. Éramos como pájaros asustados en medio de una tormenta, aterrados por lo que pudiera ocurrir en cada momento, ¡y cuánta razón teníamos al mostrar tanto temor! [...] Al día siguiente, Mahler nos rogó a mi madre y a mí que bajáramos hasta la orilla del lago; y allí, súbitamente, ella tuvo un ataque cardíaco. Conseguí improvisar unas compresas frías con el agua del lago, que le apliqué sobre el corazón. Entonces apareció Mahler, bajando desde la casa por el sendero. Su cara parecía deformada, y cuando levanté la vista hacia él vi, en el camino de arriba, cómo colocaban el pequeño ataúd en el coche fúnebre. Comprendí qué era lo que había causado el desvanecimiento de mi madre y el porqué de las facciones contraídas de Mahler. Él y yo estábamos tan desvalidos, tan derrotados, que casi era una alegría caer en el desmayo».

Alma, agotada por los acontecimientos, apenas podía mantenerse en pie y sufrió un desvanecimiento que fue tratado por Blumenthal, su médico de cabecera. Pero esta visita tendría también tristes consecuencias para Mahler, ya que supuso, como narra Alma, la confirmación de sus más terribles sospechas:

«El doctor Blumenthal vino a verme: mi corazón estaba exhausto y se me había ordenado reposo absoluto. Mahler, queriendo sobreponerse y tratando de distraerme un poco con alguna broma, le dijo al médico: “Venga, doctor, ¿no se anima a examinarme a mí también?” Blumenthal así lo hizo. Después le miró seriamente, con preocupación. Mahler se había tumbado sobre el sofá y Blumenthal, que le había auscultado de rodillas, se levantó y le dijo con ese tono benigno que adoptan los médicos cuando diagnostican una enfermedad fatal. “Bien, no tiene usted muchos motivos para enorgullecerse de un corazón como el suyo”. “Este veredicto marcó para Mahler el principio del fin”.

Los dos se miraron aterrados. Coincidieron en que era necesario un segundo diagnóstico y decidieron acudir al doctor Kovacks, un especialista en cardiología que pasaba consulta en Viena. Mahler fijó una cita con el médico mientras Alma quedaba a cargo de la venta de la casa de Maiernigg, donde los tristes recuerdos se amontonaban frente a ellos haciéndolos sentir culpables. Ella encontraría otra cerca de Toblach, una casa de once habitaciones, dos galerías y dos cuartos de baños con una hermosa vista, mientras esperaba noticias de su marido. Allí, lejos de Maiernigg, de Viena y del recuerdo de la niña muerta se instalarían en los tres años siguientes y allí, en el curso de los tres últimos veranos de su vida, Mahler escribiría *La canción de la Tierra*, *la Novena* y el *Adagio* de la *Décima*. Al igual que ocurrió con las muertes de sus otros seres queridos, Mahler no exteriorizó el dolor por la pérdida de su hija. Virtualmente ignoró el tema en su correspondencia. Como en tantas otras ocasiones anteriores, lo guardó para sí; sólo se avino a compartir con el mundo su estado de ánimo a través de la música. Exteriormente, trató de mantener la calma y

permanecer cerca de su mujer y de su suegra, pero por dentro sufrió una conmoción que sólo es posible comprender a través de la trilogía de sus obras finales.

A los pocos días, Mahler telegrafió a Alma diciendo que Kovacks había encontrado un ligero defecto de válvulas que estaba enteramente compensado, no daba importancia al tema. En esencia, vino a decir lo mismo que Blumenthal, pero de manera más tranquilizadora. Pero el veredicto marcó para Mahler el principio del fin. Nada de deporte ni de largos paseos, debía reducir las tensiones, realizar los mínimos esfuerzos y llevar siempre consigo un podómetro para calcular sus pasos. Para Mahler fue un trauma. Todas sus actividades favoritas, los encuentros con la naturaleza que tanto habían dado a su música, el ejercicio, la vida al aire libre... todo quedaba prohibido y cada uno de sus pasos sometido a la observación y al análisis. Tendría que enfrentarse a su futuro con un espíritu muy distinto al que había adoptado hasta entonces, opuesto a la superación beethoveniana que daba prioridad al arte frente a la enfermedad y que cincelaba el cuerpo a base de carácter. Esto implicaba también la modificación de sus maneras en el podio. Él, a quien la prensa llamaba pulpo. Él, que señalaba con firmeza y rapidez cada entrada y cada silencio. Él, que dirigía programas de más de siete horas y no perdía detalle de la escena o de la orquesta. Él, el más dinámico director de todos los tiempos, estaba limitado a frenar sus gestos. Y no sabía quedarse quieto, no era capaz de reprimir sus fuerzas.

Las palpitaciones que Mahler había experimentado eran el síntoma de una infección que se estaba asentando en las paredes de su corazón. La enfermedad que apenas tres años después terminaría con la vida del artista era, como ha indicado el Profesor Rof Carballo, la endocarditis lenta o viral. Se trata de una patología que arranca de una infección desarrollada en algún lugar del organismo y evoluciona a través de un proceso cardíaco. En el caso de Mahler, sus recurrentes afecciones de faringitis y hemorroides señalan un foco latente que debió aquejar al músico durante muchos años. El proceso, que hoy día es inoperante gracias a los antibióticos, se prolongaba entonces durante años: la debilidad y las fiebres aumentaban progresivamente y la infección se expandía por los conductos del cuerpo hasta degenerar en una septicemia mortal.

A la desesperación por la pérdida de Marie y los problemas de salud de Mahler se sumaría, en aquel terrible 1907, la tensión de su situación en la Ópera. Por fin Montenuovo tenía sucesor. Los candidatos al puesto habían sido Schuch, Nikisch, Mottl y el itinerante y ario Félix von Weingartner, un alumno de Liszt que acabó haciéndose con el puesto. A finales de agosto, escribió a Mahler a Toblach, anunciándole que le habían nombrado su sucesor. Días más tarde se daba la noticia al público vienés.

Mahler regresó a Viena en Septiembre y en las siguientes semanas cumplió con sus compromisos en Rusia y Helsinki, donde mantuvo su único encuentro con Jean Sibelius. Los dos músicos hablaron pero no se entendieron. Sus diferencias estéticas se revelaron irreconciliables. Para Sibelius, la sinfonía se limitaba al rigor y al estilo.

Para Mahler, debía abordarlo todo, era la expresión no sólo del alma humana, sino del alma del mundo, eran los silencios, los matices y hasta el público: «El *tempo* correcto es el que aporta a cada nota su valor», decía. «Si una frase no puede ser captada porque las notas se atropellan, es que el *tempo* es demasiado rápido». Mostrar la claridad de la obra era otro de los trucos para conseguir efectos nunca logrados antes: «El límite extremo de la claridad es el *tempo* correcto para un presto. Más allá de él, ya no tiene efecto». Tampoco los tiempos lentos tenían secretos para él; eran su especialidad y sabía cómo sacarles el mayor partido: «Si un adagio no causa efecto en el público, retarda el *tempo* en lugar de acelerarlo».

De regreso a Viena, le esperaba una grata sorpresa. Alfred Roller le había preparado un concierto de despedida en la Musikverein (no en la Ópera) y le pidió que se pusiera al frente de su sinfonía *Resurrección*. Allí estaba toda Viena. Las ovaciones fueron interminables y Mahler fue reclamado treinta veces. Al día siguiente, escribió una nota de despedida que hizo pública en la Hofoper donde daba su adiós: «[...] Dejo atrás algo incompleto y fragmentario a lo que el destino parecía haberme destinado. Por el momento, sólo puedo decir que he hecho todo lo que he podido y he dejado alto el listón [...]. Aceptad mis sinceros buenos deseos para vuestras carreras y la del Teatro de la Ópera, cuya suerte seguiré siempre con el más vivo interés». Las palabras no sirvieron para calmar los ánimos. Fueron arrancadas y hechas trizas. A principios de diciembre, los Mahler partieron hacia París, desde donde viajaron a Cherburgo para coger el barco que los llevaría al Nuevo Continente. Gucki se quedaría en la casa familiar de la Hohe Warte, mientras el matrimonio se enfrentaba a la aventura americana. Todavía se produciría una última sorpresa: cerca de doscientas personas, entre las que se encontraban Klimt, los Moser, los Moll, Schönberg, Berg, Webern, Walter, Roller y Zemlinsky acudieron a despedirlos a la estación de Viena. La conquista de Nueva York estaba a punto de empezar.

¡Fortissimo, al fin!

El viaje transcurrió en un clima decaído. Alma se encontraba triste y anímicamente rota tras los acontecimientos y Mahler, delicado de salud, apenas salía del camarote. Ella trataba de sacar fuerzas de la flaqueza y hacía por mirar al futuro con esperanza, tratando de mostrarse eufórica, enumerando una tras otra las ventajas de su nueva posición y despotricando sobre el ambiente artístico de Viena. Klimt había abandonado la *Secession* y Moser le había seguido. Olbrich pasaba más tiempo en Alemania que en Austria y Roller había vuelto a la Escuela de Artes y Oficios. Nada era como antes. Además, en Nueva York no habría más preocupaciones, insultos ni conspiraciones. Ante ellos se abriría un nuevo teatro y una nueva ciudad. Viena pertenecía al pasado; en el futuro se divisaban nuevos horizontes y un nuevo círculo social. América empezaba a convertirse en potencia mundial y era el paradigma de la rapidez, la velocidad y el progreso. Allí despuntaban los rascacielos, la mecánica, las comodidades: sería el triunfo definitivo, todo iría bien. Viena era una ciudad avejentada y obsoleta, con sus velas y carruajes, su monarquía estable, su moral provinciana y sus atavismos. Trabajar allí era como arrojar margaritas a los cerdos. Pero el estado anímico de Alma era un globo que tardaría pocos días en desinflarse: el recuerdo constante de la muerte de su hija, la enfermedad de su marido y la salida de Austria regresaban a cada instante; el matrimonio discutía durante horas por las afrentas recibidas, las traiciones y los desaires. Mahler se mareaba. Ella, no.

El 21 de diciembre de 1907, divisaron por fin la imponente silueta de la Estatua de la Libertad en el puerto de Nueva York. Alma llevaba en la maleta todo su guardarropa de Kolo Moser, mejorado en las tiendas de París, e iba a conocer, si no a todos, a unos trescientos cincuenta de los llamados Cuatrocientos, el total de nuevos ricos de Nueva York que cabían en el salón de baile de la señora Astor. Pero apenas hablaba inglés y el de Mahler no era mucho mejor. En el puerto esperaba un hormiguero de periodistas y fotógrafos, avisados por Conried que, ante la sorpresa del matrimonio, los acompañaron al hotel Majestic y subieron a su *suite* lanzando una ametralladora de preguntas incesantes: «¿Qué opina sobre el alcohol? ¿Cuál será su primera ópera? ¿Puede ponerse en la ventana para una foto? ¿Qué le parece Nueva York? “Sra. Mahler, ¿cómo educa usted a su hija?”. Él participaba en la agitación y respondía mecánicamente a lo que podía, contemplando las flores de la *suite*. Pero aunque los pétalos cubrieran las alfombras, la vida en América tampoco sería un camino de rosas.

La dirección del Metropolitan había decidido contratar a Mahler a causa de una crisis interna a la que el músico se enfrentaría en calidad de salvador, mesías y panacea: el número de abonados llevaba cuatro años descendiendo, desde la inauguración de la Manhattan Opera House de Oscar Hammerstein, que monopolizaba a las más rutilantes estrellas de la lírica. Además, se decía que Conried, el intendente del Met, estaba enfermo y que uno de los mecenas, Otto

H. Kahn, había estado en París al mismo tiempo que se gestaba el contrato con Mahler en Berlín para solicitar los servicios del intendente de la Scala, Guido Gatti-Casazza, en sustitución del suyo. Pero había más cosas. Lo que Kahn estaba haciendo también era tentar al jovencísimo Arturo Toscanini para que copara los meses que Mahler dejaba libre y se hiciera cargo de una temporada propia, dedicada a la ópera italiana.

Mahler se propuso reservar fuerzas: dormía hasta mediodía, almorzaba en su *suite* del Majestic y no permitía que le molestaran durante la mañana. En enero de 1908, el ya mítico compositor-director debutó en su nuevo puesto al frente una de sus partituras predilectas, *Tristán e Isolda*, con un éxito monumental: Richard Aldrich, el crítico del New York Times, se refirió a la música en términos de «un latido de dramática belleza». Pero Mahler estaba ahora lejos de ser la figura que revolucionara los escenarios europeos. Su debilidad le había obligado a modificar sustancialmente su actitud hacia la obra artística y casi sin poner objeciones, aceptó la presencia de cantantes de segunda fila al lado de las grandes figuras y efectuó los cortes tradicionales que en Viena había eliminado al grito de *Tradition ist schlamperei!* Enfermo, no se sentía dispuesto a trabajar durante días, de modo que optó por minimizar las discusiones y delegar los detalles de la producción. Sobre el podio, aprendió de Strauss el ahorro del gesto y se concentró en la mirada y en las manos. En compensación, se mantuvo alejado de los aburridos deberes administrativos de un teatro y limitó sus apariciones públicas. Pero Alma advertía su tristeza. Llevaba colgado al cuello un guardapelo con cabello de María, que besaba antes de cada concierto y apenas quería conocer a nadie. Aun así, en los meses siguientes dirigiría *Don Giovanni*, *La Walkiria*, *Sigfrido* y *Fidelio* con encendido respaldo popular y, a pesar de las concesiones, con altísimo nivel interpretativo. Intentó llamar a América a Alfred Roller, pero ni Conried lo autorizó ni Roller pudo aceptar. Terminada la etapa Mahler, el escenógrafo había regresado a la Escuela de Artes y Oficios donde permanecería hasta el fin de la Primera Guerra Mundial. Sus aportaciones en las artes escénicas continúan vigentes todavía hoy.

Después de cuatro meses en América, en mayo de 1908, Mahler y Alma regresaron a Europa, donde él debía dirigir en Wiesbaden la *Sinfonía Titán*. Pasaron los tres meses de verano en la nueva casa de Toblach y él se sumergió de nuevo en la música para iniciar un proceso de aprendizaje en el que trataría (como escribiría a Walter) de «aclimatarse a la muerte»: por primera vez tenía conciencia de que la vida se le escapaba de las manos. No se atrevía a empezar la *Novena Sinfonía*. Ni Beethoven, ni Schubert, ni Bruckner habían acabado las suyas, de modo que optó por poner a su nueva obra sinfónica el título de *La Canción de la Tierra*. Se basó en poemas chinos recopilados por un alemán, Hans Bethge, cuyos textos incitaban a vivir cada instante y cada emoción como si fueran los últimos: «Un cáliz lleno de vino en el momento adecuado vale más que todas las riquezas de esta tierra. ¡Sombría es la vida, también lo es la muerte!», dice Li-Tai-Po.

Pero la vida real era aún más trágica que la creativa. Alma recordaba aquel verano como «el más penoso y triste que hayamos pasado juntos, con el enorme dolor de la pérdida de una hija y la preocupación por la salud de Mahler. [...] Teníamos miedo de todo. Él se paraba siempre en medio de los paseos para tomarse el pulso y me pedía que le escuchara el corazón para saber si los latidos eran rápidos, claros o tranquilos. Siempre le había pedido que abandonara sus largos paseos en bicicleta, sus escaladas o el buceo a los que estaba ligado con tanta pasión. Pero ahora no había nada de eso. Por el contrario, llevaba un podómetro en el bolsillo. Cada paso y cada latido eran enumerados y su vida era un tormento. Cada excursión, cada intento de distracción, era un fracaso». Tras las vacaciones, en septiembre, Mahler se reincorporó al trabajo y dirigió en Praga y en Múnich la *Séptima Sinfonía*. Días después, tomaban el barco de regreso a América.

Esta vez se alojaron en el Savoy y se llevaron consigo a Gucki. Mahler había decidido sacar de su trabajo el mayor placer posible, hacer de lo malo lo mejor y eligió el hotel favorito de las estrellas del Metropolitan. Con Enrico Caruso estableció de inmediato una corriente de mutua simpatía, y el director llevó a partir de entonces en su maleta una caricatura suya firmada por el cantante.

La rutina doméstica se organizaba con más dinamismo y el matrimonio salía a menudo. Alma se había adaptado a Nueva York, conquistándola sin fisuras. Bella, elegante, inteligente, bien vestida y músico por sí misma, tenía también ese toque de la vieja Europa que encandilaba a la ciudad. Las cenas y fiestas se sucedían y el matrimonio se convirtió en la pareja de moda. Pero al incorporarse a su puesto, Mahler tuvo que enfrentarse a más cambios: por fin, Gatti-Casazza había sido nombrado nuevo intendente, y se había traído consigo al joven Toscanini. Los neoyorkinos, amantes del circo y de la competencia, esperaban como leones hambrientos el enfrentamiento entre ambos directores, que no tardaría en producirse.

Toscanini era un director tiránico y explosivo. Entre los músicos de la orquesta se decía que antes de comenzar un ensayo paseaba con el brazo extendido en horizontal sobre las cabezas de la sección de cuerda para comprobar que todos los arcos estuvieran a la misma altura. Su mirada gélida, su gesto cortante y sus raptos de cólera con exclamaciones en italiano conseguían una tensión de excelentes resultados en la música de Verdi. Pero Toscanini no quería limitar su terreno. Tras dirigir unas amables y halagadoras palabras a su colega de profesión anunció su intención de abrir su temporada con una de las óperas favoritas de Mahler: *Tristán*. Aquello fue el acabóse. Mahler mandó una carta a Andreas Dippel, Director Asociado del Teatro, negándose a aceptar: «Si yo di carta blanca al nuevo director, fue con la única y expresa excepción de *Tristán*. Puse un especial interés en *Tristán* la pasada temporada y me creo capaz de mantener que la forma en que esta obra aparece hoy día en Nueva York es de mi exclusiva propiedad». Pero la salud fue la causa de que Mahler ganara la guerra: y, cuando la gerencia del Met le propuso la titularidad del Teatro, la rechazó con cansancio, alegando que prefería dedicar su tiempo libre a componer,

porque no tenía fuerzas ni ganas de confrontaciones. Se ofreció entonces el puesto a Toscanini, que aceptó. Pero apenas la cuerda entre los dos directores estaba empezando a tensarse, Mahler asumió un nuevo compromiso.

La solución llegó de algunas damas de Nueva York y fue el resultado de la campaña de relaciones públicas que el matrimonio había desarrollado a lo largo de la temporada. El Met, desde hacía unos pocos años, contaba con dos orquestas: la Sinfónica (titular del teatro) y la Filarmónica, con cuyos contingentes trataban de hacer frente a los logros de la Manhattan Opera House. El comité de la Filarmónica, compuesto mayoritariamente por damas de la alta sociedad (*Mrs. Sheldon*, *Minnie Untermeyer* y otras millonarias más que, junto con la cantante *Emma Eames*, creían que la ópera alemana nunca podría ser dirigida por un italiano), propuso a Mahler la dirección de su orquesta. Él aceptó el reto, puso como única condición la total libertad de movimientos y, satisfecho, tomó las riendas de su nueva misión. Escribió entusiasmado a Roller que su tiempo dentro de los teatros había terminado y se rompió la cabeza con innovadoras ideas y modernos programas con que presentar la siguiente temporada. El 31 de marzo de 1909, el Comité anunció a bombo y platillo el primer concierto de la Filarmónica de Nueva York dirigida por la rutilante estrella *Gustav Mahler*. El programa, con la Obertura *Manfredo* de Schumann, la *Séptima* de Beethoven y dos obras de Wagner: *Tannhäuser* y *El idilio de Sigfrido*, consiguió buenas críticas, pero la prensa acusó el bajo nivel de los músicos, por lo general refuerzos de la Sinfónica. Pocas semanas más tarde, la familia Mahler regresaba a Europa, vía París, ya que el escultor *Auguste Rodin* iba a realizar los primeros bosquejos de un busto del músico. Rodin había expuesto años atrás varias obras en el local de la *Secession* y recibió con agrado el encargo, llegado a través de *Carl Moll*. El artista trabajaba —cuenta *Alma*— agregando masa en lugar de quitarla: primero hacía superficies planas en la arcilla y luego iba aplicando bolitas del mismo material que aplanaba con los dedos mientras no paraba de hablar. Nunca tenía una herramienta en la mano.

A finales de junio, los Mahler llegaron a Austria. Sus amigos encontraron al matrimonio en unas condiciones más bien sombrías: él se veía cada vez más enfermo (aunque seguía sin hablar de ello) y ella sufría indicios de una profunda depresión que habría de llevarla a ingresar en un centro. Eligió el balneario de *Levico*, se llevó consigo a *Gucki*, y optó por someterse a una cura mientras Mahler se atrevía, por fin, a enfrentarse con su obra sinfónica número nueve. Aunque él contaba en sus cartas que *Toblach* le hacía revivir, la partitura desvelaba otra verdad. Desde los primeros compases la música buscaba la vida, pero era una vida de una belleza agonizante y lenta, que intentaba renacer una y otra vez, para terminar por ser abatida por una amenaza oscura y siniestra. Las sombras cubrían cualquier rayo de ilusión, que se esforzaba en reaparecer con insistencia, pero los momentos de alegría se difuminaban en la intensidad de la desesperación y el vacío. La lucha contra la muerte se estaba convirtiendo en arte. Nadie como Mahler sería capaz de expresar simultáneamente

sentimientos tan opuestos.

Los esposos mantenían una correspondencia continuada. Él necesitaba a Alma no sólo porque fuera incapaz de manejar la vida doméstica, como decía, sino porque ella era la torre que lo mantenía vivo. Para Mahler, los problemas cotidianos eran las pequeñeces que le hacían olvidarse de sí mismo. Alma, tras lamentarse de que su marido no supiera tratar al servicio, se reunió con él. Fue un verano sin escaladas, sin natación, sin paseos. Sólo recibieron la visita de los Strauss. Pauline, fiel a sí misma, fue efusiva en su saludo: «¡Eh, Mahler! ¿Cómo está? ¿Cómo ha le ha ido por América? Es abominable, ¿verdad? ¡Espero que hayan podido embolsar mucho dinero!». Los comentarios de Pauline tenían en Alma un efecto desestabilizador. Estuvieron con ellos en Salzburgo y después Mahler partió para dirigir una serie de conciertos por Europa. Ella regresó a Viena con la idea de vender la casa de la Auenbruggergasse (Mahler aseguraba que la temporada con la Filarmónica en Nueva York sería más larga que la del Met y no había motivo para mantenerla, aunque la verdad era que quería disponer de dinero en metálico) y el matrimonio se citó en París, donde él debía continuar sus sesiones con Rodin antes de regresar a América.

La reestructuración de la Filarmónica había comenzado sin Mahler y éste se incorporó al trabajo con ánimos renovados. La orquesta tenía una nueva sección de viento y muchos refuerzos en la cuerda; además, a los conciertos habituales de los jueves y viernes se sumaban ahora los de los domingos; estaba también programada una gira por los Estados Unidos. Mahler recuperó parte de la personalidad que le había hecho famoso y su gusto por la innovación y la modernidad volvieron a hacerse patentes: retomó su versión corregida de las obras de Beethoven e incorporó el repertorio contemporáneo. Su forma de dirigir, a pesar de que se había suavizado con los años, dejando de lado el constante movimiento de brazos que tan popular le había hecho en Viena, se hizo cada vez más famosa. Volvió a conseguir calidades excepcionales, aunque los instrumentistas llegaron a quejarse de que no eran capaces de conseguir un sonido que le convenciera. Sólo en medio de la atronadora realidad de las cataratas del Niágara, pudo gritar: «*Fortissimo!!!* ¡Al fin!».

En sus horas libres, los Mahler se seguían escapando de los rigores del *establishment* para descubrir mundos desconocidos. Los barrios obreros de Nueva York, a principios de siglo, eran una serie de oscuros y tristes callejones poblados de inmigrantes que deambulaban entre toneladas de basura. Ellos se internaron en los fumaderos y garitos, contemplaron la suciedad de las calles, las profundas arrugas en los rostros de los trabajadores, la vida en condiciones de hacinamiento, los niños mocosos, el hambre que se convertía en delincuencia. Nunca habían visto algo así. La pobreza de Austria no tenía nada que ver con las condiciones de aquellos hombres, de aquella sociedad de asfalto, desmedida, sucia y cruel. Se introdujeron en un fumadero de opio y vieron los espantosos efectos de la droga, los rostros huesudos y macilentos, los ojos sin brillo de los «chinos con la cabeza colgando, que habían sido arrojados allí para que durmieran su embriaguez. Se les podía robar o asesinar sin que

se percataran de nada. Era una panadería con panes humanos»^[32].

Por otro lado, estaban las fiestas y reuniones de la alta sociedad. Louis Comfort Tiffany, el tímido heredero de los joyeros, a la sazón interesado en las posibilidades decorativas y artísticas del vidrio, les ofreció un homenaje en su casa. La luz pasaba a través de las vidrieras, dando la impresión de estar en el Paraíso, mientras el nieto de Shelley tocaba en el órgano el preludio de *Parsifal*. Había arañas de colores, palmeras auténticas, mullidos sofás y extrañas mujeres con vestidos relucientes. Alma lo describió como «Las Mil y una Noches en Nueva York». También estuvieron en la casa de Theodore Roosevelt, bellamente situada en una atalaya, rodeada del mar azul y enormemente luminosa, ya que cada habitación daba a una galería acristalada. La vida de Roosevelt, según la prima de éste, era tan transparente y abierta como su hogar. Participaron en alguna sesión de espiritismo de Eusapia Palladino y admiraron la colección de arte de Mrs. Havemeyer, con sus ocho *rembrandts*, sus *goyas* y su *greco*.

A lo largo de los seis meses de la temporada 1909/10, que se prolongó de noviembre a abril, el músico dirigió a la Filarmónica cuarenta y cuatro veces y firmó un nuevo contrato para tres temporadas más. Inmerso en una actividad sinfónica literalmente febril, realizó la gira por América y programó también una notable cantidad de obras infrecuentes y de marcada novedad: el *Till Eulenspiegel* y dos preludios del *Guntram* de Strauss, el *Scherzo Capriccioso* de Dvorak, la *suite Turandot* de Busoni, el *Tercer Concierto* de Rachmaninov (con el autor al piano), la *Obertura Christ Elflein* de Pfitzner, los *Nocturnos* de Debussy, la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz y canciones de Wolf y Weingartner. Sus esfuerzos por elevar el nivel de la orquesta comenzaron a dar sus frutos y tuvo éxitos memorables, como la interpretación del *Concierto Emperador* de Beethoven con Ferruccio Busoni como piano solista. Los dos músicos admiraban profundamente el temperamento de uno y la obra del otro (Busoni llegaría a decir que trabajar junto a Mahler tenía un efecto purificante), y ambos concebían del mismo modo la partitura beethoveniana: era vívida y extrovertida. El triunfo fue clamoroso y el público se rindió. Pero tras el concierto, recibieron en el camerino la visita de Mrs. Sheldon quien espetó a Mahler, mirándolo gélidamente: «No, Señor Mahler. Así no».

Con los músicos volvió a mostrar su carácter tormentoso. En enero, el pianista Josef Weiss abandonó la sala en la que ensayaba con él el *Concierto de piano* de Schumann tras una rabieta. Pero Mahler también hacía gala de su peculiar sentido del humor: Benjamín Kohon, profesor de la Filarmónica en esos años^[33], narró cómo, durante un ensayo, el sonido de un penetrante silbato penetró hasta la sala principal del Carnegie Hall; Mahler preguntó qué era aquello, qué sucedía, y sin pausa añadió en su no siempre fluido inglés: «¡Al menos podía estar afinado!, ¿no?». El mismo Kohon explica que Mahler tenía una voz «bonita, clara, fuerte», que su dicción era muy buena (aunque Alma habla de su dificultad con las «erres») y que sus comentarios eran siempre precisos. Aun así, los incidentes estaban empezando a

llegar a oídos del Comité, y Mahler comenzó a despotricar de este grupo de mujeres, ignorantes en música, a las que debía someterse. Cansada, la familia se embarcó hacia Europa en el mes de abril.

Al llegar a París les esperaba una agradable sorpresa. Gabriel Pierné les ofreció una cena antes de la matiné que Mahler tenía programada al día siguiente en el Teatro del Chatelet en la que estuvieron presentes algunas de las estrellas más famosas del panorama musical francés: Gabriel Fauré, Paul Dukas, Claude Debussy y un viejo amigo de Mahler, Alfred Bruneau. Mahler no se sentía bien y el matrimonio se retiró pronto, pero al día siguiente, Alma cuenta que presencié, indignada, como Debussy y Dukas abandonaban la sala antes que terminara el último movimiento de la *Sinfonía Resurrección*. La afrenta le pareció un acto de enorme desconsideración que ella achacó por un lado al chauvinismo francés y por otro, a la solidaridad con Toscanini, reconocido admirador de la música gala.

El acorde de diez notas

El verano de 1910 empezó como el anterior. Mahler tenía programados conciertos en París, Colonia y Roma, debía preparar el estreno en Múnich para septiembre de su *Octava Sinfonía* y había iniciado la búsqueda de unos nuevos terrenos. En el tiempo libre, empezó a trabajar sobre el manuscrito de la *Décima*. El estado anímico de Alma no había mejorado en un año y su madre, preocupada, decidió acompañarla al balneario de Tobelbad con la esperanza de que un cambio de aires serviría para calmar su espíritu. Alma, la persona más cercana a Mahler, no podía dejar de sufrir viendo a su marido debilitarse cada día más mientras ella se hundía en la plenitud de su juventud y su belleza. A los treinta y un años, aquella bomba de energía vital necesitaba una válvula de escape, una salida a su desbordante juventud, esposada desde hacía años al cuerpo de un marido enfermo. Su fogoso y apasionado carácter estaba atrapado en la preocupación y el desánimo. Debía fidelidad y entrega a un esposo al que amaba, pero no podía dejar de sufrir en silencio al vivir de primera mano, en soledad, aquel implacable declive. En Tobelbad, los médicos le recomendaron que bailara. Y entre los bailes y los paseos encontró el revulsivo que la ayudaría a entenderse y a poner orden en sus sentimientos. Se llamaba Walter Gropius y tenía veintisiete años.

Era un joven arquitecto alemán, de frente amplia y rasgos marcados, lleno de ideas prácticas con las que iba a cambiar el mundo. Trabajaba en Berlín, en el estudio de Peter Behrens, a quien Alma había conocido en la Hohe Warte a través de Olbrich. Gropius diseñaba despachos y muebles para la AEG pero en aquellos días estaba a punto de comenzar su primer proyecto importante, la fábrica de zapatos Fagus, un edificio que, con sus esquinas de cristal, sus escaleras a la vista y su carpintería metálica iba a hacer temblar los cimientos más firmemente asentados en la historia de la arquitectura. Conocía las posibilidades del hormigón y del acero y confiaba en que su uso ayudaría a mejorar las condiciones de los trabajadores. Hablaba de una construcción popular e innovadora, exaltaba la estética de los nuevos materiales, la fabricación en serie de objetos cotidianos y la síntesis entre el arte y la técnica. Y, por supuesto, estaba interesado en las artes aplicadas. Alma se encontró de bruces con otro artista a punto de hacer estallar su propia creatividad y, como apenas había compartido en los últimos meses ideales y anhelos, se conmovió al hallar de nuevo a alguien con proyectos e ilusiones. Ella había crecido bajo la influencia del Arte Total y alternado con arquitectos desde su infancia. ¿Artes Aplicadas? ¿Se refería Gropius por casualidad a algo como los Talleres Vieneses donde treinta y siete maestros y cien oficiales (artesanos de los tejidos, los muebles, el vidrio, las artes gráficas y la orfebrería) fabricaban todo tipo de objetos y los comercializaban? ¿Sería similar a la iniciativa llevada a cabo por Moser y Hoffman en 1903? No, en realidad Gropius quería «preparar arquitectos, pintores y escultores para que se convirtieran en artesanos hábiles o artistas creadores independientes y fundar una comunidad de

trabajo compuesta de aprendices y maestros que fuera capaz de crear obras arquitectónicas completas»^[34]. A Alma, aquello le sonaba mucho. Sin duda, podía darle muchas ideas. Además, en Nueva York, donde vivía, empezaban a despuntar los brillantes rascacielos que décadas más tarde conformarían la más bella *Sky Line* del planeta. Los dos tenían mucho de qué hablar. Y ella necesitaba enamorarse.

Alma restó importancia en sus memorias al primer encuentro con Gropius. Eliminó su nombre, lo llamó «X» y se limitó a decir: «Llevé una vida totalmente solitaria en Tobelbad, como hacía siempre que me quedaba sola. Yo estaba tan solitaria y melancólica que el director del sanatorio se inquietó y me presentó a gente joven para que me acompañara en mis paseos. Había un arquitecto, X, a quien hallé particularmente simpático; pronto me quedaron pocas dudas de que estaba enamorado de mí y esperaba que yo le correspondiera, de modo que me marché». Pero la relación entre los dos fue mucho más intensa de lo que Alma daba a entender en sus *Recuerdos*. Ella lo negó toda su vida porque este *affaire* tuvo lugar en la época en que Mahler la necesitaba más, preso como estaba de su enfermedad terminal. Un siglo después, es comprensible que Alma, por remordimientos, se avergonzara de lo sucedido y tratara de eliminar las pruebas. Pero lo cierto es que la mecha de la pasión prendió entre ambos jóvenes al poco de conocerse, y ambos ardieron. Alma evocaba en privado: «He vivido una noche sólo turbada por la luz del amanecer y el dulce canto del ruiseñor. A mi lado yacía un hombre joven y hermoso. Y esta noche, dos cuerpos y dos almas se juntaron y se olvidaron de todo».

El tono de las cartas que Alma enviaba a Mahler se fue haciendo más frío y las misivas comenzaron a espaciarse sospechosamente. Mahler, inquieto, le preguntaba: «¿Me ocultas algo?», pero ella negaba con tozudez. Al cabo de unas semanas, los deberes de Alma y el cariño que sentía hacia su marido se impusieron y marchó a Toblach donde él la esperaba.

Gropius se había enamorado de la bella e inteligente mujer y no se resignó al papel de amante segundón. Comenzó una correspondencia apasionada, pero las cartas de Alma se espaciaban y él sentía cómo la balanza se inclinaba hacia el hombre con el que, aún enfermo, había decidido permanecer. La crisis saltó cuando Gropius, desesperado, decidió escribir al propio Mahler contándole todo. Éste encontró la misiva sobre el piano, la abrió, la leyó y llamó a Alma. Según ella, la carta de Gropius dio cauce a las recriminaciones: «Entonces, finalmente, pude decirle todo. Le dije que había ansiado su amor año tras año y que él, en su absorción fanática en su propia vida, sencillamente me había olvidado. A medida que yo hablaba, él empezó a sentir por primera vez que algo se debe a la persona con la que se ha unido la propia vida. De pronto, tuvo un sentimiento de culpa. [...] Después de poner al desnudo las causas de nuestro alejamiento con la mayor honestidad, me sentí más segura que nunca de que no podría abandonarle. Cuando se lo dije, su rostro se transfiguró. Su amor se convirtió en éxtasis. No podía separarse de mí ni por un segundo.[...] Hablamos como nunca habíamos hablado antes. Pero no se podía decir

toda la verdad. Mi ilimitado amor había perdido gradualmente algo de su fuerza y calor; y ahora que el impetuoso asedio de un joven enamorado me había abierto los ojos, me di cuenta de cuán increíblemente ingenua era yo. Me di cuenta de que mi matrimonio no era un matrimonio y de que mi vida estaba en gran parte sin realizar. Le oculté todo esto, y aunque él lo sabía tan bien como yo, representamos la comedia hasta el fin, para que no se sintiera herido».

Aun obedeciendo a la necesidad de liberación de sus instintos y frustraciones (o, en palabras de Freud, habiéndose «sublevado contra el retracto de su libido»), Alma se dio cuenta de que amaba profundamente a su marido. Pero Mahler, que había descubierto el romance por casualidad y no por la propia confesión de Alma, se sintió traicionado y perdió la confianza en su mujer. Mientras tanto, Gropius, llevado por sus impulsos, pidió permiso para visitarla. A ella la idea le pareció un disparate, pero el enamorado acudió a Toblach por su cuenta y pasó toda una tarde merodeando alrededor de la casa de los Mahler. Nadie mejor que la propia Alma para relatar los términos de la velada:

«Mi corazón se detuvo, pero sólo de temor, no de alegría. Se lo dije a Mahler inmediatamente, y éste exclamó: “Iré a buscarle y lo traeré”. Se marchó enseguida a Toblach y pronto le encontró: “Venga”, le dijo. Ninguno de ellos dijo nada más. [...] Era de noche, y caminaron en silencio hasta nuestra casa; Mahler iba delante con una linterna, y X le seguía. Estaba totalmente oscuro. Yo esperaba en mi habitación. Mahler entró con aire muy serio. Vacilé durante largo tiempo antes de ir a hablar con X, e interrumpí la entrevista a los pocos minutos, pues sentí una repentina inquietud por Mahler. Le encontré en su habitación caminando de un lado a otro. Había dos velas encendidas en su mesa. Estaba leyendo la Biblia. “Hagas lo que hagas, estará bien —dijo—. Decídete”. ¡Pero yo no tenía opción! [...] A la mañana siguiente me dirigí a Toblach, pues X estaba por marcharse. Le vi en la estación y volví a casa lo más rápidamente posible, pero Mahler me encontró a mitad de camino, temiendo que a fin de cuentas yo me hubiese marchado con X. En su viaje de retorno, éste me envió un telegrama desde cada estación. Fueron seguidos por largas súplicas y exhortaciones, que Mahler utilizó en los hermosos versos que escribió por entonces».

Mahler, conociendo o no la historia en su integridad, o quizás adivinando lo que Alma no relataba, comprendió que podía perder a la mujer elegida, que la figura fascinante de esta esposa-niña podía desaparecer de su vida precisamente ahora, cuando más la necesitaba. «Qué hermoso es amar, —decía él— ¡y sólo ahora lo sé...!».

Surgió así la oportunidad de una consulta con Freud, que Mahler retrasó en dos ocasiones y que se produjo al fin, de manera atípica y nada científica, en Leyden, Holanda, paseando por las calles durante cuatro horas. ¡Inigualable confrontación de genios, ambos austríacos, ambos judíos! Aparentemente, la charla ayudó a clarificar los sentimientos afectivos del músico, que aceptó la propuesta freudiana sobre su fijación materna y asimiló el reflejo que en él había visto Alma de la figura del padre amado. Regresó a Toblach con la idea de reconquistar a Alma y, tardíamente, intentó enmendar los errores del pasado: desempolvó las juveniles composiciones de su mujer, la instó a que volviera a escribir, la convirtió en dedicataria de la *Octava Sinfonía* y transformó el manuscrito de la *Décima* en un profundo testimonio de

amor.

En esta obra última, en la que sólo tuvo tiempo para terminar completo un movimiento, el *Andante-adagio*, Mahler adoptó una actitud de entrega y de resignación. El músico había pasado de la condición de tirano a la de súbdito y luchaba ahora contra el tiempo, al que quería vencer en dos frentes: hacia atrás, recuperando el amor pasado y hacia delante, con su débil hálito de vida asentado en la esperanza. Pero los pasajes de lirismo y belleza se interrumpían bruscamente por un acorde de diez notas, agudo y desgarrador, por un grito agónico de espanto y desamparo que atravesaba la música, cortándola de manera profunda y real. Su matrimonio y su vida estaban mortalmente heridos; y él sentía que no podía volver a levantarse más. Marchó a Munich para los ensayos del estreno de la *Octava*, pero su salud era cada vez peor:

«... La fiebre aumentó ayer por la mañana hasta el punto que tuve que meterme en la cama y, alarmado llamé al médico del hotel. Me examinó y halló seborrea (séptica), con inflamación aguda en toda la garganta. Me dio un miedo horrible y mandé que me arroparan para hacerme sudar [...] Permanecí inmóvil tres horas, sudando abundantemente. Gutmann tenía que secarme la cara de cuando en cuando, con una toalla».

Hasta la muerte, él sería preso de los celos y la desconfianza aunque ella permaneció a su lado cambiándole, mimándole, si bien era incapaz de dejar de escribir a Gropius o de citarse con él. En septiembre, durante el estreno de la *Sinfonía de los Mil*, Alma y Gropius se reunieron en Múnich y, mientras Mahler ensayaba, se amaron en el hotel Regina Palast. El día del concierto, del triunfo absoluto de Mahler, Gropius abandonó la sala, abrumado por la intensidad de la música. Le dirá a ella en una de sus cartas que no quería ejercer de «Pater Ecstaticus», pero Alma, locamente enamorada, le confesaba su amor y aseguraba que deseaba tener un hijo con él. Si los sentimientos de Alma hacia Gropius eran tan fuertes y hondos, ¿por qué no se separó y se unió al arquitecto? La respuesta viene dada por la propia Alma: «Nunca podría haberme imaginado una vida sin él (Mahler), y todavía menos podía imaginarme viviendo con otro hombre. Había pensado a menudo en marcharme sola y empezar otra vida, pero nunca con intención de poner a otra persona en ella. Mahler era el centro de mi existencia». Berndt Wessling, en su discutible biografía de Alma, obra panegírica y despiadada a la vez, propone esta explicación: «¿Intenciones de divorcio? Alma nunca hubiera sido capaz de dar tal paso. Ella estaba encadenada al genio en misericordia y desgracia. Y no pocas veces la sofocaba el presentimiento de que Mahler no iba a durar mucho, como si estuviera ya marcado por la muerte. Por las noches Alma era atosigada por determinadas pesadillas y el supersticioso Roller las interpretaba como un peligro para Mahler».

La relación entre el fundador de la Bauhaus y la esposa de Mahler persistió durante toda la agonía del compositor. Alma le escribía apasionadas cartas que

firmaba como «tu prometida» o «tu amada». No podían dejar de verse. En octubre de 1910, Alma viajó a París para reunirse con su marido y en el viaje, en el Orient Express, se encontró de nuevo con Walter Gropius. Pero pasó los últimos meses de vida de Mahler al lado del músico. Poco después, el matrimonio regresaba a Nueva York. Cuatro años más tarde de la muerte de Mahler, los amantes se casaron. El matrimonio no duró.

LOS QUE VENGAN A VERME...

Los recuerdos de Alma de esta época están extraordinariamente vivos en su memoria. Es en esta fase última cuando sus remembranzas se tornan más intensas, casi dramáticas, porque lo que narra no es sino la irónica lucha entre quien persigue la vida y el cruel proceso físico que arrebató la existencia. El amor de Mahler hacia su mujer se intensificó en aquellos últimos meses. Alma cuenta como Nebdal, el Director checo, advertía sus gestos:

«Nebdal observó una noche que, en el teatro, Mahler puso su brazo debajo del mío sobre la balaustrada de mármol, para que mi brazo desnudo no reposara sobre la piedra fría. Nebdal a menudo relataba esta historia con lágrimas en los ojos».

De vuelta en América, Mahler se volcó en colmar la vida de su mujer. La llenó de regalos, trabajó con ella en sus *lieder* y estuvo pendiente de cada una de sus palabras. Pero tenía mucho que hacer. En sólo cuatro meses participó en dos giras americanas de la Filarmónica, que presentaba programas plagados de compositores contemporáneos: Strauss, Debussy, Chabrier, Scharwenka, Enescu, McDowell, Whitfield Chadwick, Stanford, Martin Loeffler, Sinigaglia, Martucci, Bossi y Busoni.

Mientras tanto, en el Comité de la Filarmónica se estaban empezando a alzar voces pidiendo su cabeza. Este grupo de damas ricas, para las que la música era un instrumento de placer ligado a los bailes de caridad, no estaba preparado para enfrentarse a un temperamento artístico como el de Mahler y sí para hacer oídos a los cotilleos. Los comentarios irónicos habían empezado a llenar los periódicos y las estiradas señoras vigilaban muy de cerca cada paso de su última inversión. Pero él, confiado por un lado en sus poderes absolutos y por otro curado de espanto hacia las críticas, se tomaba la vida con calma y apenas si arqueaba una ceja cuando no se cumplían sus exigencias. La debilidad de su estado y su reciente crisis matrimonial le hacían inmune a los comentarios. Pero cada vez que doblaba los vientos en una sinfonía de Beethoven, cada vez que programaba un autor contemporáneo, cada vez que incluía una obra propia y cada vez que increpaba a un intérprete, las lobas se le echaban encima.

Por Navidad, cubrió a su mujer de regalos, pero sintió otra vez dolores de garganta. Los médicos le diagnosticaron anginas y le ordenaron reposo, aunque sus enemigos clamaron que esta infantil dolencia no justificaba la permanencia en cama. Alma y su madre, que había llegado desde Viena, pasaron el fin de año cuidándolo y en enero pudo reincorporarse al podio. El 27 de enero de 1911, estrenaba en el Carnegie Hall la *Canción de cuna junto a la tumba de mi madre*, de Busoni. En el intermedio, con fiebre elevada, sufrió un desvanecimiento y hubo de sobreponerse para dirigir la segunda parte. Con ayuda de Alma se puso el frac y salió hacia el podio, vacilando y flotando. Dirigió forzosamente, con los dientes apretados y una

vez más, venciendo al físico por el espíritu, consiguió terminar la obra. Al concluir, cayó semiinconsciente en brazos de su mujer y no pudo saludar al público enfervorizado. Sería la última vez que Gustav Mahler dirigiera una orquesta, al frente de una obra que, como él mismo, ligaba la muerte a la música infantil.

Durante los días siguientes la infección fue extendiéndose por su cuerpo. Hubo que cancelar los conciertos pendientes, su estado empeoró y sus cabellos negros se volvieron grises de repente. Tras varias semanas de análisis, los médicos encontraron la sangre invadida de estreptococos y el doctor Fraenkel recomendó su traslado a Europa, al instituto Pasteur, donde estaban haciendo los primeros ensayos en este campo. Las fuerzas le abandonaban. Apenas podía comer solo y Alma debía acercarle los cubiertos a la boca. Para leer *El problema de la vida*, de Hartmann, tuvieron que arrancar las páginas del libro: él era incapaz de sostenerlo con las manos.

En este estadio final, los recuerdos de Alma se vuelven desgarradores. Día a día cuenta la honda contradicción entre el anhelo de amor y de vida que embargaba a Mahler y el avance exterminador de la enfermedad. El 8 de abril la familia salió del puerto de Nueva York en dirección a Francia: en el barco estaban también Ferruccio Busoni y Stefan Zweig. Éste dejó un hermoso testimonio de aquel viaje: «Yacía allí, con la palidez de un moribundo, inmóvil, con los párpados cerrados. Por primera vez le he visto débil, a él, el impetuoso. Pero esta silueta suya inolvidable, sí, inolvidable, se diseñaba sobre el gris infinito del cielo y el mar».

A mediados de abril, llegaron a Cherburgo y en seguida partieron hacia París. Hubo una repentina mejoría tras la primera jornada francesa —esa mejoría que precede casi siempre al derrumbamiento definitivo— y Mahler se levantó energicamente de la cama, se vistió, tomó el desayuno y se obstinó en ir en coche hasta el Bois de Boulogne. Durante el trayecto, su organismo se rebeló y medio agonizante hubo que llevarle de nuevo a la ciudad. Chantemesse, el bacteriólogo del Instituto Pasteur, le hizo internar de inmediato y tras analizar su sangre, comentó a Alma con una pasmosa y fría admiración científica que nunca había visto «estreptococos en tan maravilloso estado de desarrollo. ¡Mire, mire las colas! ¡Parecen algas!». El doctor Chvostek, llegado de Trieste, aconsejó el regreso a Austria y trató de animar a Mahler diciéndole que lo que le ocurría era sólo causa del exceso de trabajo. Pero confesó a Alma la verdad, la triste realidad, en la que no había lugar para la esperanza. El 11 de mayo comenzó el penúltimo viaje: «Era horrible verle manipulado por el tren sobre una camilla, a lo largo del estrecho pasillo. [...] La expresión de su hermoso rostro llenaba de terror el corazón».

Estación tras estación, los periodistas inquirían datos sobre su estado. El *Neue Freie Presse* publicaba a diario los partes médicos mientras él sólo exclamaba una y otra vez: «¡Mi locamente adorada Almschi!». Este grito, que en los últimos días repitió constantemente con una voz y un tono que Alma nunca había oído antes ni nunca volvería a oír, desgarraba su espíritu, provocando sollozos incontrolados.

Al llegar a Viena, fue llevado en ambulancia al Löew Sanatorium, en

Mariannengasse. Su habitación estaba llena de flores y una cesta le llamó particularmente la atención: «De la Filarmónica», decía la tarjeta. «Mi Filarmónica», recalcó él. Sí, la suya, la de Viena, no la de Nueva York: estaba en casa. El músico preguntó por sus amigos, quiso saber de Schönberg y de la situación en la Hofoper. Confió a Alma el manuscrito de la *Décima* y al día siguiente ya no pudo reconocer a su hermana Justine, que marchó espantada. El 18 de mayo tuvo dificultades para respirar y tuvieron que darle oxígeno. Miró a todos con ojos asombrados, sonrió y dijo por dos veces: «¡Mozart!»^[35] (al que, según Alma «amaba como ser humano más que a nadie que haya vivido nunca»). Ella pidió que le administraran morfina y Chvostek contestó que no era necesario. «Hable en voz baja,» suplicó, «podría oírle». El médico respondió: «Ya no oye nada». A medianoche, en plena tempestad, cesaron los estertores. El músico apátrida, el judío errante, el hombre sensible que veía morir a sus hermanos, el artista visionario, el titánico héroe que combatía con música los dardos del destino, perdió ante la muerte su última y agonizante batalla final. Al día siguiente su cuerpo fue depositado, junto al de la pequeña Marie, en el cementerio de Grinzing, bajo una sobria lápida, sin ninguna ceremonia y entre una enfervorizada multitud. Unos días antes había repetido unas palabras que en su día oyerá a Burckhardt referentes a su mujer: «Los que vengan a verme, sabrán que estoy allí. Los demás, no tienen porqué saberlo. Que en la tumba figure sólo un nombre: Mahler».

II
OBRA

La música de Mahler

Gustav Mahler estaba lejos de considerar la música como una forma artística sin misión u objetivo, justificada por sí misma. Más bien al contrario. Para el artista era la manera de expresar sus más íntimos anhelos y, al mismo tiempo, la forma de demostrar su genialidad estética y su capacidad de romper las normas; era el grito de su derecho a ocupar un puesto protagonista en la historia de la música. Sentía desde joven una vocación musical mesiánica, quizá no ajena a su origen hebreo, que extrapolaba a todas las facetas de su existencia: al trabajo, al que se enfrentaba con dedicación absoluta; a sus obras musicales, que defendería frente al rechazo unánime inicial; a su planteamiento estético, que era una permanente apuesta por la innovación y la modernidad; y hasta a su mujer, a quien exigió que abandonara todo para vivir con y para él. Para Mahler, el Destino —con mayúscula— le había situado en un lugar desde el cual tenía que alcanzar la meta que se había propuesto. Pero aquí nacen algunas de las constantes preguntas que ocuparán al músico durante toda su vida de manera recurrente. ¿Cuál debía ser esa meta? ¿El triunfo sobre el mundo? ¿La eternidad? ¿La armonía con la naturaleza? ¿La integridad moral? ¿La obra artística? ¿El amor eterno? ¿La gloria? ¿La trascendencia mística? Las respuestas quedarán en el aire, pero sus elucubraciones se transformarán en música.

Es aquí donde aparece Mahler como hombre contemporáneo. Frente a los precedentes idealismos utópicos de perfección y armonía, el mundo de Mahler revela una crueldad desgarradora al que a veces ni siquiera él es capaz de enfrentarse, sólo de intuir y plasmar. Para Mahler, la existencia no tiene lugar exclusivamente en el contexto de vida humana, sino que se amplía al vasto espacio del Universo físico donde ésta se desarrolla. Todo está en Uno y Uno está en Todo: del mismo modo, podría predicarse que Mahler está en la música y la música está en Mahler. Y también en la misma línea, sus partituras no se limitan a ser un orden escrito de sonidos ordenado mediante ciertas reglas, sino que son el resultado de sus propias inquietudes filosóficas y espirituales centradas en la metafísica y plasmadas en música, sea cual sea el resultado estético final. Dios, la vida, su papel en el mundo, su actitud frente a la adversidad, ante el amor y ante la muerte aparecen reflejados claramente, como un eco de su personalidad atormentada y combativa.

En Mahler todo es llevado al límite: algunos de sus *Adagios* parecerán agonizar, llevando de hecho la acotación «ersterbend» («Muriendo»); varios de sus *Allegros* se convierten en tornados, con la no menos indicativa acotación «stürmisch» («Tempestuoso»). En su obra, como en el Hombre en general, hay desesperación y esperanza; vida y muerte; profundidad y vulgaridad; belleza y fealdad; placer y dolor; amor y odio. No una cosa tras la otra, sino todo a la vez. Los temas surgen según le llegan: si se le han aparecido así, ¿quién es él para alterar este orden? ¿Acaso no dijo: «No compongo, soy compuesto»? ¿Quién es él para modificar el verdadero fluir de los acontecimientos, las danzas, las marchas, la música exterior que le rodea? ¿Y

quién es él para rechazar la reacción espiritual que provocan estas músicas? Sólo es cuestión de separar los temas mediante un silencio de blanca.

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 está luchando 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, la incertidumbre vital rodeará a un *Adagietto* de amor.

La sensación de abrazo, de dominio que produce en los directores la música de Mahler tiene también un motivo musical: era un director que escribía para directores, que conocía los recursos de una orquesta, que sabía lo que podía hacerse y lo que no. Es bajo el paraguas de una plantilla sinfónica donde el músico se sentirá más cómodo a la hora de componer. Aquí es necesario tener en cuenta la admiración por Beethoven, de quien Mahler se creía el único heredero. Y lo sentía en dos frentes: por un lado, en el meramente artístico y por otro, en el formal. Lo que Beethoven engrandeció en contingente instrumental, Mahler llegó a triplicarlo. Los problemas formales para Mahler eran un reto que había que superar mediante la ruptura.

OBRAS PERDIDAS DE JUVENTUD

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 mirado, 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 Bauer-Lechner, Alma, Paul Stefan, Richard Specht y Mengelberg adjudican al compositor, anteriores a la que hoy conocemos como *Primera* (1885-88), el montante global es de siete. La cifra es exagerada, y caben hipótesis plenamente opuestas. La Grange mantiene que es probable que no haya existido ninguna de estas obras, mientras que para Jack Diether —y parcialmente para 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 *Canción del lamento* (*Das Klagende Lied*), terminada a los veinte 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 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 sobre las que existen referencias documentales.

Obras de cámara

Polka con una marcha fúnebre introductoria. Una pieza para piano, quizá de 1867 —escrita cuando Mahler contaba siete años (?)—, citada por Natalie Bauer-Lechner en *Mahleriana*, el original de su libro, cuyo manuscrito está en posesión de Henri-Louis de La Grange. Página desaparecida.

Tres canciones para voz y piano. La fecha de composición es muy insegura, Denis Mathews sólo se arriesga a situarla entre 1870 y 1880. Se sabe que una de las piezas tenía texto de Lessing (*Die Türken haben schöne Töchter* (*Los turcos tiene hijas hermosas*) que Natalie cita en *Mahleriana*. Otra de las canciones estaba dedicada a Marie Lorenz. Partituras desaparecidas.

Nocturno para violonchelo. De nuevo es una obra citada por Bauer-Lechner, que la confidente de Mahler sitúa en los años de estudios en Viena, 1875-80. Página desaparecida.

Sonata para violín y piano. Esta composición debió de ser escrita entre 1875 y 1876, ya que fue interpretada en Jihlava el 31 de julio de 1876, con el propio Mahler al piano. Página desaparecida.

Suite para piano. Puede haber sido escrita en 1876. Bauer-Lechner dice de ella que Mahler tuvo que escribirla rápidamente, para suplir, en un concierto del Conservatorio, una sinfonía que Hellmesberger se negó a ensayar. Página desaparecida.

Quinteto para piano y cuerdas. Esta sería, teóricamente, la obra con cuyo primer movimiento Mahler ganó el premio de composición de fin de curso 1875-76. Hay una enorme controversia sobre el tema, y los especialistas no se ponen de acuerdo en cuántas obras compuso Mahler para la misma plantilla instrumental durante los mismos años. Mitchell sostiene la tesis de que esta pieza no es sino el *Cuarteto en La menor*, y que el término «quinteto» se debe a una denominación coloquial. Banks y La Grange entienden que la existencia de este *Quinteto* es verídica. La página con tal nombre, en cualquier caso, ha desaparecido.

Scherzo para Cuarteto con piano, en Sol menor. Fragmento de treinta y seis compases. Este breve episodio forma parte del Cuarteto en La menor, y La Grange no deja de mostrar su asombro ante el hecho de que una obra en La menor presentara un Scherzo en Sol.

Scherzo para Quinteto con piano. Podría ser la misma página anterior revisada. Dataría de 1878, y según Banks y La Grange sería la página que valió a Mahler el

premio de composición en ese año. Hay referencias de su interpretación en el Conservatorio, el 11 de julio de dicho año, con Mahler al piano.

Quinteto para cuerdas. Puede ser el *Quinteto* ya citado. Lo cita Richard Specht, y su fecha de composición —por otra parte improbable— pudo haber sido (¿también?) 1876. Página desaparecida.

Obras vocales

Herzog Ernst von Schwaben (El Duque Ernesto de Suabia). Ópera inspirada en la muerte de su hermano Ernest, con libreto de Josef Steiner, desaparecida y posiblemente nunca terminada. Mahler hace referencia a ella en cartas de 1875, durante la estancia de los dos amigos en Ronow.

Rübezahl. Ópera mágica, con libreto de Mahler. Fue la página que originó el malentendido con Hugo Wolf. Se conserva el libreto, redactado por el propio compositor. Aparentemente trabajó durante un breve espacio de tiempo —entre 1879 y 1883— en la escritura de la música, pero no existe ningún testimonio de ésta.

Die Argonauten (Los Argonautas). Ópera con libreto de Mahler y Steiner. Los datos existentes, vía Guido Adler y Bauer-Lechner, apuntan hacia 1878-80 como posibles fechas de trabajo de Mahler sobre este tema, compaginándolo con el de *La Canción del Lamento*. En última instancia, la cantata desplazó a la ópera, que quedó en proyecto, aunque indicó a Natalie en 1896 que había escrito, durante esos años, el Preludio de la pieza. Donald Mitchell sostiene, en solitario, la idea de que Mahler llegó a escribir, al menos para piano y canto, toda la partitura de la ópera. En cualquier caso, los pentagramas han desaparecido.

Preludio para coro y orquesta. Esta partitura, dedicada al actor Karl Häser en su quincuagésimo cumpleaños, fue destruida en el bombardeo de Kassel en 1944.

Das Volkslied (Una canción popular). Teóricamente era una partitura para solistas vocales, coro y orquesta. Se da también por perdida.

Obras sinfónicas

Sinfonía de Conservatorio. 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. Página 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*. Partitura perdida.

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.

Cuatro Sinfonías de Dresde. Este grupo de obras posibles ha planteado uno de los más arduos —y todavía irresolutos— enigmas en torno a la producción de Mahler. Paul Stefan, primer 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 Willhem 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 Mathilde; aún en el caso de que Mengelberg y Schilling hubieran tenido acceso 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. 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.

Finalmente, existen también referencias otras dos obras, fragmentarias o perdidas, escritas por Mahler entre 1883 y 1885, durante su estancia en Kassel:

Música incidental para *Der Trompeter von Säkkingen (El Trompeta de Säkkingen)*. Mahler compuso siete piezas para acompañar una serie de entremeses basados en el poema de Viktor von Scheffel, de los cuales se han perdido todos con una única excepción: la primera pieza, «Ein Ständchen am Rhein» («Una Serenata junto al Rhin»), utilizada más tarde como Andante (*Blumine*) de la *Primera Sinfonía* en su primigenia versión en forma de poema sinfónico. Parte de esta música tomó cuerpo, aparentemente, en la *Sinfonía Resurrección*.

Himno fúnebre a la emperatriz María Anna. La soberana en cuestión había fallecido en 1884, y David Mathews recoge el testimonio de Josef Stransky, de 1911, según el cual Mahler escribió esta obra de circunstancias para sus actos funerarios en Kassel. La partitura también ha desaparecido.

1. CUARTETO PARA PIANO Y CUERDAS

(En La menor)

Composición: 1876.

Dedicatoria: Ninguna.

Estreno: Conservatorio de Viena, 10 de julio de 1876.

Primera edición completa: Sikorski, Hamburgo, 1973 (Ed. Peter Ruzicka).

Andante. *Nicht zu schnell* (No demasiado rápido). 4/4. La menor. Forma Sonata bitemática.

A pesar de las polémicas musicológicas, este es el nombre que ha perdurado para la partitura más antigua que se conserva de Mahler. Fue escrita durante el primer curso del compositor en el Conservatorio, cuando el músico contaba dieciséis años y, según consta en los registros docentes, el propio Mahler interpretó allí la parte del piano el 10 de julio de 1876. Meses más tarde, el 12 de septiembre de ese mismo año, Mahler ofrecería en Jihlava la primera interpretación pública de la obra, acompañado de otros estudiantes de Viena. Se entiende que el músico completaría cuatro movimientos y, sin embargo, la partitura que Alma conservó a lo largo de su vida incluía solamente dos: el Andante y un fragmento de treinta y seis compases de un Scherzo, partes originales que Peter Ruzicka editaría en 1973 y que suman una duración de casi doce minutos. En 1988, el compositor Alfred Schnittke presentó una versión «terminada» de la obra, que revisaba el Andante inicial y daba curso íntegro al Scherzo. La primera interpretación del original de la que existen datos concretos data del 12 de febrero de 1964, en Nueva York, a cargo de Peter Serkin al piano, acompañado del Cuarteto Galimir.

A pesar del academicismo de la pieza, algunos rasgos determinan ya a su autor: el empleo de la tonalidad de La menor, que tanta influencia ha de tener en el vecino pentagrama de *La Canción del Lamento* y en toda la obra posterior del músico; el hecho de que los dos temas de la exposición se presenten en la misma tonalidad —no en el esquema clásico tónica-dominante o tónica-relativo—, y el clímax mismo que se genera en el desarrollo, aunque éste ha podido tener un origen muy claro en Schubert.

La partitura hace un uso fuerte y disciplinado del motivo y del desarrollo, muy en el estilo de Beethoven, y tiene una hermosa expresividad lírica influida por Chopin y Schubert. No es casual que esté escrita en modo menor, que Mahler creía que simbolizaba la «inconsciente anticipación de las cosas que han de suceder». El melancólico final del movimiento es, en cierto sentido, muy propio de finales futuros de otras composiciones mahlerianas, ya sea en el campo del *Lied* o en el de la sinfonía.

Hoy, lo que puede resultar más singular es el arranque mismo de la pieza, los entrecortados compases que establecen el ritmo del movimiento, en el que Mahler parece haber profetizado —aquí sí que se da una «anticipación inconsciente»— el comienzo de *La Noche Transfigurada* de Schönberg, escrita casi un cuarto de siglo

más tarde. Es obvio, de otra parte, que el vienés jamás llegó a tener noticia de esta obra juvenil de su admirado mentor, pero la coincidencia no deja de ser curiosa.

2. DAS KLAGENDE LIED (LA CANCIÓN DEL LAMENTO)

Texto de Gustav Mahler

I. *Waldmärchen* (Cuento del bosque)

II. *Der Spielmann* (El trovador)

III. *Hochzeitsstück* (Pieza nupcial)

Composición: Viena, 1878 – 1880; Revisión, supresión de *Waldmärchen*: 1888. Revisión ulterior: 1893. Revisión definitiva: 1898 – 1900.

Estreno: Viena, 17 febrero 1901. Dirección: Mahler. Solistas: Anna Von Mildenburg, Edith Walker, Fritz Schrödter (versión revisada en dos movimientos).

Brno, 28 de noviembre 1934: Estreno de *Waldmärchen*, dir: Alfred Rosé.

Londres, 21 de abril 1970: Estreno de la obra completa; dir: Pierre Boulez.

1. *Waldmärchen*

Es war eine stolze Königin
Gar lieblich ohne Massen;
Kein Ritter stand nach ihrem Sinn,
Sie wollt' sie alle hassen.
O weh! Du wonnigliches Weib!
Wem blühet wohl dein süßer Leib?

Im Wald eine rote Blume stand,
Ach, so schön wie die Königinnen;
Welch Rittersmann die Blume fand,
Der könnt' die Frau gewinnen!
O weh! Du stolze Königin!
Wann bricht er wohl, dein stolzer Sinn?

Zwei Brüder zogen zum Walde hin,
Sie wollten die Blume suchen;
Der Eine hold, von mildem Sinn,
Der And're könnt' nur fluchen!
O Ritter, schlimmer Ritter mein,
O ließest du das Fluchen sein!

Als sie so zogen eine Weil',
Da kamen sie zu scheiden;
Das war ein Suchen nun in Eil'
Im Wald und auf der Heiden!
Ihr Ritter mein, im schnellen Lauf,
Wer findet wohl die Blume?

Der Junge zieht durch Wald und Heid',
Er braucht nicht lang zu geh'n;

1. Cuento del bosque

Érase una reina orgullosa
adorable sin medida;
pero ningún caballero era de su agrado,
ella a todos quería odiar.
¡Oh dolor! ¡Oh tú, deliciosa mujer!
¿Para quién florece tu dulce cuerpo?

En el bosque había una flor roja,
ah, tan bella como la reina;
el caballero que encontrara la flor,
¡ganaría la mujer!
¡Oh dolor! ¡Dime, orgullosa reina!
¿Cuándo se quebrará tu altanería?

Dos hermanos marchan al bosque,
quieren buscar la flor;
el uno es amable, de dulce carácter,
¡el otro sólo sabe maldecir!
¡Oh caballero, mal caballero mío,
deja ya de blasfemar!

Tras marchar así un trecho,
ambos se separaron;
¡prestos buscaron
en los bosques y los campos!
¡Oh caballeros, en rápida carrera!
¿Quién encontrará la flor?

El joven recorre bosques y campos,
y no ha de andar demasiado;

Bald sieht er von ferne bei der Weid'
Die rote Blume steh'n.
Die hat er auf den Hut gesteckt,
Und dann zur Ruhe sich hingestreckt.

Der And're zieht im wilden Hang,
Umsonst durchsucht er die Heide,
Und als der Abend hernieder sank,
Da kommt er zur grünen Weide!
O weh! Wen er dort schlafend fand,
Die Blume am Hut, am grünen Band!

Du wonnigliche Nachtigall,
Und Rotkehlchen hinter den Hecken,
Wollt ihr mit eurem süßem Schall
Den armen Ritter erwecken?
Du rote Blume hinter'm Hut,
Du blinkst und glänzt ja wie Blut!

Ein Auge blickt in wilder Freud'
Dess'm Schein hat nicht gelogen;
Ein Schwert von Stahl glänzt ihm zur Seit',
Das hat er nun gezogen.
Der Alte lacht unter'm Weidenbaum,
Der Junge lächelt wie im Traum.

Ihr Blumen, was seid ihr vom Tau so schwer?
Mir scheint, das sind gar Tränen!
Ihr Winde, was weht ihr so traurig daher,
Was will euer Raunen und Wähnen?
«Im Wald, auf der grünen Heide,
Da steht einen alte Weide».

pronto ve a lo lejos, en el prado,
dónde está la roja flor.
La coloca en el sombrero
y se echa a descansar.

El otro marcha a las salvajes pendientes,
en vano registra los campos,
y cuando desciende la noche,
¡llega al verde prado!
¡Oh dolor! A quién ha de encontrar dormido,
¡la flor en el sombrero, en la verde cinta!

Decidme, delicioso ruiseñor,
y petirrojo tras la cerca,
¿queréis con vuestro dulce trino
despertar al pobre caballero?
Tú, roja flor tras el sombrero,
¡brillas y refulges como la sangre!

Un ojo mira con feliz alegría,
su brillo no ha mentado;
una espada de acero fulgura a su lado,
una espada que acaba de sacar.
El mayor ríe bajo el sauce,
el joven sonrío como en sueños.

Flores, ¿cómo tan cargadas de rocío?
¡Me parece que son lágrimas!
¿Vientos, qué gemís tan tristemente,
qué quieren vuestros murmullos e ilusiones
«En el bosque, en el verde campo,
allí hay un viejo prado».

2. Der Spielmann

Beim Weidenbaum, im kühlen Tann,
Da flattern die Dohlen und Raben,
Da liegt ein blonder Rittersmann
Unter Blättern und Blüten begraben.
Dort ist's so lind und voll von Duft,
Als ging ein Weinen durch die Luft!
O Leide, Leide!

Ein Spielmann zog einst des Weges daher,
Da sah er ein Knöchlein blitzen,
Er hob es auf, als wär's ein Rohr,
Wollt' sich ein Flöte d'raus schnitzen.

2. El Trovador

Junto al sauce, en la fría floresta,
donde aletean grajos y cuervos,
yace un rubio caballero,
sepultado bajo hojas y flores.
¡Allí, donde el aire es suave y perfumado,
como si un llanto atravesara el viento!
¡Oh dolor, dolor!

Un juglar atravesaba aquel camino
cuando vio brillar un huesecillo,
lo recogió, como si fuera una caña,
quiso con él tallarse una flauta.

O Spielmann, lieber Spielmann mein,
Das wird ein seltsam Spielen sein!
O Leide, weh'! O Leide!
Der Spielmann setzt die Flöte an,
Und läßt sie laut erklingen:
O Wunder, was nun da begann!
Welch' seltsam traurig Singen!
Es klingt so traurig und doch so schön!
Wer's hört, der möcht' vor Leid vergeh'n!
O Leide, Leide!

«Ach Spielmann, lieber Spielmann mein!
Das muß ich dir nun Klagen:
Um ein schönfarbig Blümelein
Hat mich mein Bruder erschlagen!
Im Walde bleicht mein junger Leib!
O Leide!
Mein Bruder freit ein wonnig Weib!
«O Leide, Leide! Weh!»

Der Spielmann ziehet in die Weit',
Läßt's überall erklingen.
Ach weh', ach weh', ihr lieben Leut'!
Was soll denn euch mein Singen?!

Hinauf muß ich zu des Königssaal!
Hinauf zu des Königs holdem Gemahl!»
O Leide, weh! O Leide!

¡Oh juglar, querido juglar mío,
será este un extraño son!
¡Oh dolor, ay! ¡Oh dolor!
El juglar prepara la flauta,
y con fuerza la hace sonar:
¡Oh maravilla, lo que entonces comenzó!
¡Qué raro y triste cantar!
¡Tan triste suena, pero tan bello!
¡Quien lo oyera, quisiera morir de dolor!
¡Oh dolor, dolor!

«¡Ay juglar, querido juglar mío!
Mi dolor expreso ante ti:
por una florecilla de bellos colores
¡me dio muerte mi hermano!
¡En el bosque se blanquea mi cuerpo joven
¡Oh dolor!
¡Mi hermano pretende a una dulce mujer!
«¡Oh dolor, dolor! ¡Ay!»

El juglar se marcha lejos de allí,
y en todas partes lo hace sonar.
¡«Ay, ay, queridas gentes!
¿Qué significa para vosotros mi cantar?

¡Al salón del rey he de subir!
¡Ante la encantadora esposa del rey!»
¡Oh dolor, ay! ¡Oh dolor!

3. Hochzeitsstück

Vom hohen Felsen erglänzt das Schloß.
Die Zinken erschall'n und Drometten.
Dort sitzt der mutigen Ritter Troß,
Die Frau'n mit goldenen Ketten.
Was will wohl der jubelnde,
fröhliche Schall?
Was leuchtet und glänzt im Königssaal?
O Freude, heiah! Freude!

Und weißt du's nicht, warum die Freud'?
Hei! Daß ich dir's sagen kann!
Die Königin hält Hochzeit heut'!
Mit dem jungen Rittersmann!
Seht hin! Die stolze Königin!
Heut' bricht er doch, ihr stolzer Sinn!
O Freude, heiah! Freude!

3. Pieza Nupcial

Desde altas rocas refulge el castillo.
Los clarines y las trompetas resuenan.
Allí se sienta el séquito del gran caballero,
las mujeres con cadenas de oro.
¿Qué significan los sonos
jubilosos, joviales?
¿Qué brilla y relumbra en el salón real?
¡Alegría, hurra! ¡Alegría!

¿Y no sabes por qué esta alegría?
¡Pues yo te lo diré!
¡La reina se casa hoy!
¡Con el joven caballero!
¡Mira! ¡La orgullosa reina!
¡Hoy se quiebra, sí, su altanería!
¡Alegría, hurra! ¡Alegría!

Was ist der König so stumm und bleich?
Hört nicht des Jubels Töne!
Sieht nicht die Gäste, stolz und reich,
Sieht nicht der Königin holde Schöne!
Was ist der König so bleich und stumm?
Was geht ihm wohl im Kopf herum?
Ein Spielmann tritt zu Türe herein,
Was mag's wohl mit dem Spielmann sein?
O Leide, Leide! Weh!

«Ach, Spielmann, lieber Spielmann mein!
Das muß ich dir nun klagen!
Um ein schön farbig Blümelein
Hat mich mein Bruder erschlagen!
Im Walde bleicht mein junger Leib,
Mein Bruder freit ein wonnig Weib!»
O Leide, weh, o Leide!»

Auf springt der König von seinem Thron!
Und blickt auf die Hochzeitsrund!
Und nimmt die Flöte in frevelndem Hohn
Und setzt sie selbst an den Mund!
O Schrecken, was nun da erklang!
Hört ihr die Märe, Todesbang!

«Ach Bruder, lieber Bruder mein!
Du hast mich ha erschlagen!
Nun bläst du auf meinem Totenbein!
Dess' muß ich ewig Klagen!

Was hast du mein junges Leben,
Dem Tode hingegeben?»
O Leide, weh, o Leide!

Am Boden liegt die Königin!
Die Pauken verstummen und Zinken.
Mit Schrecken die Ritter und Frauen flieh'n,
Die alten Mauern sinken!
Die Lichter verloschen im Königssaal.
Was ist es wohl mit dem Hochzeitsmahl?!
Ach Leide!

¿Por qué está el rey tan pálido y callado?
¿No oye los sonos de júbilo!
¿No ve a los huéspedes, orgullosos y ricos,
no ve la encantadora belleza de la reina!
¿Por qué está el rey tan pálido y callado?
¿Qué da vueltas en su cabeza?
Un músico aparece por la puerta,
¿qué pasará con el trovador?
¿Oh dolor, dolor! ¡Ay!

¡Ay juglar, querido juglar mío!
¿Mi dolor expreso ante ti!
¿Por una florecida de bello color
me dio muerte mi hermano!
¿En el bosque palidece mi joven cuerpo,
mi hermano pretende a una dulce mujer!»
¿Oh dolor, ay, oh dolor!

¿De un salto se levanta el rey de su trono!
¿Y mira al cortejo nupcial!
¿En burla criminal toma la flauta
y él mismo se la lleva a los labios!
¿Oh horror, qué sonó entonces!
¿Escuchad la leyenda, con mortal terror!

«¿Ay hermano, ay hermano mío!
¿Tú me diste muerte!
¿Y ahora soplas en mi hueso!
¿De eso tendré que dolerme siempre!

¿Por qué mi joven vida,
entregaste a la muerte?»
¿Oh dolor, ay, oh dolor!

¿La reina yace en el suelo!
Los timbales y clarines enmudecen.
Con horror, caballeros y damas huyen.
¿Los viejos muros se hundan!
Las luces se apagan en la sala real.
¿Qué ha ocurrido con el banquete nupcial?
¿Ay dolor!

Marc Vignal, en su biografía del compositor, ha analizado exhaustivamente las distintas fuentes literarias de las que se nutre el texto elaborado por el propio músico: el cuento de Ludwig Bechstein del mismo título, *El hueso cantor* de los hermanos Grimm, a su vez inspirado en un poema de Greif; *Baltahazar*, de Heine; *Die Füße im Feuer*, de Conrad Ferdinand Meyer; e incluso otro cuento de los Grimm, *Joringe und*

Joringel.

La historia es sencilla. Una reina promete su mano a quien descubra una flor roja oculta en el bosque. Dos hermanos marchan a buscarla y el menor la encuentra, durmiéndose luego al pie de un sauce. El mayor asesina al pequeño mientras duerme y entierra su cuerpo junto al árbol. Llega la primavera, un juglar ve brillar un hueso al lado del sendero, lo toma para hacerse una flauta y el hueso cantor le narra entonces su historia. El juglar acude al palacio donde se celebraban las bodas de la reina y el hermano homicida, y ante los invitados, lleva a sus labios el improvisado instrumento donde la voz del hermano muerto vuelve a hacer oír su lamento: «¡Oh, hermano, mi querido hermano! Por ti mi vida se ha roto (...) ¿Por qué segaste mi juventud, por qué me diste muerte?». Sobreviene un cataclismo, los invitados huyen, la reina yace junto a su consorte: es el fin.

La Canción del Lamento no deja de admirar a cualquier oyente que se acerca a la obra por vez primera. Es el primer fruto relevante de su autor, redactado a una edad insólita, en torno a los dieciocho años. Mahler comenzó a trabajar en la pieza nada más dejar el Conservatorio de Viena, presentándola al Premio Beethoven en 1881, galardón que no consiguió obtener. Revisada en los años siguientes, retiró el primer movimiento, *Waldmärchen (Cuento del bosque)*, y consiguió estrenarla en Viena de esa guisa —en dos tiempos— el 17 de febrero de 1901. El movimiento retirado no pudo ser escuchado en público hasta 1934 en una versión traducida, y la cantata, en su integridad, recibió el estreno definitivo en 1935. Es una obra no sólo dotada de enorme belleza y revestida de factura tan espectacular como brillante, sino que revela ya las ideas básicas de su creador con una fuerza insospechada.

Las revisiones de la obra se produjeron en dos oportunidades: la primera en Hamburgo, entre 1892-93, y la segunda en Viena, en 1898. Como ya se ha dicho, en la primera de estas revisiones el músico eliminó la secuencia que originalmente abría la obra, dejando solamente —como cuerpo de la obra— las partes segunda y tercera, *Der Spielmann (El juglar)* y *Hochzeitsstück (Pieza nupcial)*. En su forma primitiva, *La canción del lamento* requería cuatro solistas: soprano, contralto, tenor y barítono, pero la elisión de *Waldmärchen* suprimió, del mismo modo, la intervención del último. La partitura, en su versión en dos secciones, fue publicada en 1901.

Hasta 1934 no se interpretó la obra retomando el primitivo arranque de la versión en tres partes. La producción tuvo lugar en Brno, el 28 de noviembre de 1934, cantándose la obra en checo. Al año siguiente, la versión en tres partes se interpretó en Viena. Tras la guerra, *Waldmärchen* volvió a caer en el olvido, y sólo la decidida intervención —en concierto, en disco y en labor editorial— de Pierre Boulez, a principios de los 70, logró en 1973 la definitiva impresión de la que fuera primera parte de la cantata. La incorporación, siquiera provisional, de *Waldmärchen* al repertorio ha conferido nueva significación a esta fascinante obra.

El primer hecho constatado en el examen de esta música es la presencia de una voz musical propia, inconfundible: ejemplo temprano de maduración —personal y

artística—, el Gustav Mahler autor de *La Canción del Lamento* es perfectamente reconocible como firmante de *La Canción de la Tierra* o de la *Novena Sinfonía*, escritas casi treinta años más tarde. Todos los trabajos anteriores, existentes o no, ideados o realizados en todo o en parte, habían dado al joven Mahler un bagaje técnico que, antes de cumplir los veinte años, le permitía transmitir al papel pautado sus ideas musicales sin ningún tipo de cortapisas.

Es incuestionable que el estilo mahleriano de la obra presente lógicas concomitancias con Weber o Wagner, pero todo un muestrario de rasgos pertenecen inequívocamente al Mahler posterior. El empleo del intervalo de cuarta descendente, con su sorprendente aparición en la segunda parte, al iniciar su solo la contralto (*Ach, Spielmann, lieber Spielmann mein!*), es una rúbrica inconfundible de futuras composiciones. También el estilo narrativo-melódico, que cubrirá toda la etapa de las Sinfonías *Wunderhorn*, es una constante a tener en cuenta. Quizás el atributo fisionómico más sorprendente de la partitura sea el empleo, en la tercera parte, de una orquesta fuera de la escena, orquestina rústica —cornetas, timbales, clarinete en Mi, flautas graves— que festeja las bodas desde fuera del palacio, y que consigue, hacia el final de la obra, un contraste dramático rotundamente genial al contraponerse la música trágica del conjunto en el escenario (lo que ocurre dentro del castillo) y la algarabía desenfadada de los instrumentistas internos (la banda que festeja ruidosamente la ceremonia nupcial). En fin, el final mismo de la obra con su descarga conclusiva en La menor, es virtualmente idéntico —hasta en el La menor de la tonalidad— al de la *Sexta Sinfonía*.

En torno al tema de la restauración o no de *Waldmärchen*, se dan criterios encontrados. La Grange entiende que hay una sobredosis de música sobre temas iguales, por lo que el conjunto resultaría repetitivo, siendo esa —seguramente— la razón que indujo a Mahler a retirar este movimiento. Jack Diether, autor de un detallado análisis —musical y psicoanalítico— de la obra, es partidario de la recuperación de la primera secuencia alegando el esquema tonal de la composición. Efectivamente, *Waldmärchen* está escrito en La menor, la misma tonalidad de *Hochzeitsstück*, con lo que es evidente un plan tonal concéntrico, mientras que si se dejan sólo las partes segunda y tercera, al estar *Der Spielmann* en Do menor, se produciría una tonalidad progresiva, de Do menor a La menor. Aun así, hay otro reparo posible a la interpretación conjunta de las tres partes: las secuencias segunda y tercera fueron severamente revisadas en lo orquestal en 1893 y 1898, mientras que *Waldmärchen*, retirada por el compositor, no pasó por mejora alguna. Esto hace que, estilísticamente, surja una pieza anterior a la *Primera Sinfonía* al lado de otras dos páginas que llevan signos propios de las Sinfonías *Tercera* y *Cuarta*. Una posible alternativa, de cara a la interpretación en concierto, sería ubicar *Waldmärchen* en una parte —dura cerca de treinta minutos— y las otras dos secciones en la segunda —cada una dura alrededor de veinte minutos—, lo que mantendría el esquema tonal y a la vez diferenciaría los ámbitos de estilo. Obviamente, si se opta por la válida

recuperación de *Waldmärchen*, la hipótesis más coherente es la de interpretar toda la obra en la versión no revisada de la partitura, la original de 1880^[36].

Los ciclos de canciones [A]

A partir de *La Canción del lamento*, 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. De nuevo 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. Eliot 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 Amsterdam, 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. Este aspecto es tan trascendental que merece algunos ejemplos. El más drástico se produce en la *Segunda Sinfonía*, cuando 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, originaría la *Sinfonía* de Luciano Berio de 1960, en la que el movimiento mahleriano se cita completo en el curso de la compleja partitura. Sin llegar tan lejos, «Me he alejado del mundo», de los *Rückertlieder*, 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*.

Mahler trabaja casi desde el principio a partir de la canción o *Lied*. Toma sus

propias melodías y las inserta o incorpora en las sinfonías. La voz tiene para el compositor una importancia fundamental, si bien es cierto que en sus sinfonías intermedias parece querer dejarla de lado para recuperarla, parcialmente, a partir de la *Octava*. Con esta sinfonía y sobre todo, con *La Canción de la Tierra* (sinfonía número nueve en términos cronológicos), Mahler da el salto mortal sin red en toda esta progresión, elaborando toda una «Lied-Symphonie», una sinfonía basada completamente en el *Lied* o canción, que tendrá, en el mismo siglo xx varios consecuentes de los cuales los dos más señeros pertenecen a conspicuos admiradores de Mahler: la *Spring Symphony*, de Benjamin Britten y la *Sinfonía 14* de Shostakovich.

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, y 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.

El compositor se ocupará del *Lied* casi hasta el final de su vida, y compondrá un total de seis ciclos de canciones: *Tres Lieder para tenor y piano*, *Canciones y tonadas de Juventud*, *Canciones de un camarada errante*, *Canciones sobre El Muchacho de la Trompa Mágica*, *Rückertlieder* y *Canciones a la muerte de los niños* de tres, catorce, cuatro, quince, cinco y, de nuevo, cinco piezas respectivamente.

3. TRES *LIEDER* PARA TENOR Y PIANO

(dedicados a Josephine Poisl)

Composición: 1880. *Im Lenz*, 19 de febrero de 1880; *Winterlied*, 27 de febrero de 1880; *Maitanz in Grünen*, 5 de marzo de 1880.

Texto: Gustav Mahler.

Estreno: Radio Brno, 1934. Zdenek Knittl (tenor), Alfred Rosé (piano).

Manuscrito: Inédito, en la colección de Alfred Rosé.

I. Im lenz

Sag'an, du Träumer am lichten Tag,
was willst du heut' mit dem Bangen?
Du wandelst so stumm durch Lenz und Hag,
als wärest du von Blindheit befangen.
«Ich bin nicht blind und sehe doch nicht,
mir ist nicht dunkel und ist nicht licht,
könnt' lachen und könnte weinen,
doch sagen könnt' ich es keinem».
O sieht dich die Sonne so freundlich an,
was sollen dir Schmerz und Reue!
Wirf ab deine Last, du trauriger Mann,
und freu' dich an Sonne und Bläue.
«Mich freut keine Sonne, mich freut kein Blau,
und hab' doch den Frühling so gerne.
Ach, die ich allein nur am liebsten erschau,
die weilt schon lang in der Ferne».

I. En Primavera

Di, tú que sueñas las luces del día,
¿qué es lo que hoy te da tanto miedo?
Es primavera: das vueltas en el bosque
como un ciego cuya vista oscurece.
«Ciego soy y no veo; junto a mí
no distingo luz de la sombra.
Podría reír, podría romper en llanto;
pero a nadie lo podré decir».
Y aun así, el sol sonríe, amable:
¿por qué te ocultan el ansia y el llanto?
Arroja ese peso, hombre inconsolable,
y te den consuelo el sol y el cielo.
«Ni el sol ni su azul me consuelan.
Amo la primavera que regresa,
pero sólo pienso en ella, en mi amada,
que hace tiempo está lejos».

II. Winterlied

Über Berg und Tal
mit lautem Schall
tönet ein Liedchen.
Durch Schnee und Eis
dringt es so heiss
bis zu dem Hüttchen.
Wo das Feuer brummt,
wo das Rädchen summt
im traulichen Stübchen.
Um den Tisch herum
sitzen sie stumm.
Hörst du mich, Liebchen?
Im kalten Schnee,
sieh' wie ich steh',
sing' zu dir, Mädchen!

II. Canción de Invierno

Sobre valles y montes,
con eco resonante,
pasa una melodía
por la nieve y el hielo,
y en una casa perdida
termina su camino.
Murmulla en el centro
y susurra en las esquinas
allí, en su intimidad.
En la mesa, sentados
están todos callados
¿Me escuchas, amada?
En la nieve invernal
ya ves que estoy parado
¡y te canto, muchacha!

Hat denn mein Lied
so dich erglüht,
oder das Rädchen?
O liebliche Zeit,
wie bist du so weit,
o selige Stunden...
Ach, nur ein Blick,
war unser Glück
ewig verschwunden.

III. Maitanz im Grünen

¿Es acaso mi canción
la que te conforta
o te oculta en los rincones?
Oh, tiempo amado
lejano, ya pasado,
horas dulces y buenas...
Ah, una mirada y después
todos nuestros gozos
ya concluyeron.

III. Danza de mayo en el verdor

Pasará a ser *Hans und Grethe* en las *Canciones y tonadas de juventud*, cuaderno I.

Estas tres canciones fueron escritas en dos semanas, entre febrero y marzo de 1880 y fueron la consecuencia del enamoramiento de Mahler de la dedicataria de la partitura, a la que el compositor había previsto dedicar un ciclo de cinco canciones, tal como se explica en la portada del manuscrito, que quedará en poder de Alfred Rosé. Originalmente, Mahler previó un total de cinco *Lieder*, pero las canciones cuarta y quinta nunca llegaron a materializarse, ya que la precaria relación se interrumpió tras la redacción de *Danza de mayo en el Verdor*.

En primavera, pasa de Fa mayor a Re bemol mayor a través de un rosario de modulaciones intermedias. Al poco de comenzar la canción, Mahler cita un pasaje de *La Canción del Lamento*. *Canción de Invierno* combina el 6/8 con el 9/8, en una progresión que empieza en La mayor y se instala en un radiante Do mayor, antes de concluir la pieza en Fa mayor. La polivalencia rítmica y la complejidad armónica contrastan con el estilo sencillo, casi *naïf*, del poema mahleriano. *Danza de mayo en el verdor* aparece comentada en el ciclo *Canciones y tonadas de juventud* bajo el título *Hans und Grethe (Juan y Marga)*. Estas tres piezas, junto a *La Canción del Lamento*, también de 1880, y el precedente movimiento del *Cuarteto con piano*, 1878, constituyen las obras más antiguas que han llegado hasta nosotros de la etapa juvenil de Mahler.

4. *LIEDER UND GESÄNGE AUS DER JUGENDZEIT*

(Canciones y Tonadas de juventud)

En febrero de 1892, es decir, en la época en que Mahler trabajaba en Hamburgo sobre su *Segunda Sinfonía*, la editorial Schott publicó un ciclo suyo de catorce canciones para voz y piano, agrupadas bajo el título genérico de *Lieder und Gesänge* (*Canciones y Tonadas*). El contenido se repartía en tres *Hefte* o cuadernos, que reunían sucesivamente cinco, cuatro y cinco piezas. Las palabras *Aus der Jugendzeit* (*De la juventud*) serían, como ha señalado Donald Mitchell, una invención posterior de los editores.

William Mann ha hecho una referencia a una interesante disyuntiva del título. Mientras en la palabra *Lied* se relaciona conscientemente con la llamada «canción de concierto», el canto artístico de la mejor tradición alemana, el término *Gesang* se aplica a un estilo más popular, vecino a la tonada, a la canción folklórica, en la línea de los *Volkslieder* adaptados por Brahms.

El primero de los tres cuadernos reúne cinco *Lieder* bastante anteriores al resto. Los dos primeros datan de 1882-83, y Mahler los compuso en Viena y en Jihlava, después de abandonar su cargo de director en Laibach y antes de iniciar sus actividades en Olmütz. El tercero, titulado «Hans und Grethe», es un texto del propio Mahler que data de 1880, y es, como ya se indicó, el tercero de los *Tres Lieder dedicados a Josephine Poisl*, llamado por entonces «Maitanz in Grünen». Los dos últimos, basados en textos de Tirso de Molina, también serían compuestos alrededor de 1882-83.

Los cuadernos segundo y tercero de las *Canciones y tonadas de Juventud* recogen nueve canciones entresacadas por Mahler de la colección de poesías y cantos populares alemanes conocida por *Des Knaben Wunderhorn* (*El muchacho de la Trompa Mágica*). Mahler compondría un total de veintidós piezas basadas en esta colección —incluyendo los *Lieder* insertos en las Sinfonías *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta*—, que es un compendio de poemas y canciones tradicionales recopiladas por Arnim y Brentano a finales del siglo XIX. De estos primeros nueve *Lieder*, los cinco primeros fueron escritos para los hijos de Marion y Karl von Weber, en Leipzig, durante la primera mitad de 1888. Las siguientes cuatro piezas se redactaron posiblemente en Hiterbrühl, durante el verano de 1890. Para La Grange, estas nueve piezas marcan el primer contacto de Mahler con el *Muchacho de la Trompa Mágica*, pero esta opinión es objetable. De una parte, la primera canción del ciclo del *Camarada errante* —anterior en cuatro años a las piezas sobre la *Trompa Mágica* de 1888— está adaptada por el compositor a partir de un texto de esta colección literaria. Por otro lado, Annie Steiner, hija de Josef Steiner, —amigo juvenil del músico y libretista de la fallida ópera *Ernesto de Suabia*—, ha relatado cómo su padre, especialista en poesía alemana, introdujo al joven Gustav en el mundo del *Muchacho de la Trompa Mágica* durante la etapa universitaria de ambos. Cabe, pues, pensar

que, si bien hasta 1888 no pudo leer íntegramente la compilación, sí conocía algunas selecciones desde mucho tiempo antes. Lo que sí es cierto es que por primera vez se forjan toda una serie de *Lieder* basados en los textos de la *Trompa Mágica*: antes de Mahler, sólo Schumann (dos canciones) y Brahms (dos canciones y dos duetos) se habían acercado al mundo fantástico revelado, a principios del siglo XIX (1805 el primer tomo, 1808 el segundo), por Achim von Arnim y Clemens Brentano.

Cuaderno I

Composición: 1882-83.

Estreno: *Frühlingsmorgen* y *Hans und Grethe*, Praga, 18 de abril de 1886, con la soprano Betty Frank y Gustav Mahler al piano. *Erinnerung*, Budapest, 13 de noviembre de 1889, con la soprano Bianca Bianchi y Gustav Mahler al piano.

Primera edición: Schott, Mainz 1892. Este primer cuaderno, junto con los otros dos, fue publicado, después de la muerte de Mahler con la indicación común de *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*.

Manuscrito: Colección de Alfred Rosé.

1. *Frühlingsmorgen*

Texto de R. Leander

Es klopft an das Fenster der
Lindenbaum
mit Zweigen, blüthenbehangen:
steh' auf! steh' auf!
was liegst du im Traum?
Die Sonn'ist aufgegangen!
steh' auf! steh' auf!
Die Lerche ist wach, die Büsche weh'n!
Die Bienen summen und Käfer!
steh' auf! steh' auf!
Und dein munteres Lieb' hab' ich
auch schon geseh'n.
Steh' auf, I.angschläfer!
Langschläfer, steh' auf!

1. *Mañana de primavera*

Llama a mi ventana el tilo
con ramas colgantes, rojas.
¡Levanta! ¡Levántate!
¿Qué haces todavía soñando?
¡El Sol ha salido ya!
¡Levanta! ¡Levántate!
¡La alondra está ya despierta,
¡Los bosques van cerceando!
¡Abejas e insectos zumban!
¡Levanta! ¡Levántate!
Y a tu amor, siempre contento
ya lo he visto por ahí.
¡Dormilón, levántate!
¡Levántate, dormilón!

Frühlingsmorgen (*Mañana de primavera*) tiene texto de Richard Leander, nombre literario del físico Richard von Volkmann. La pieza entra dentro del concepto de *Gesang*, aunque ciertos toques mahlerianos —el ritmo de *Ländler*, los trinos del piano sugiriendo el canto de los pájaros o los intervalos de cuarta— contribuyen a crear una atmósfera cercana a la del *Lied*. Está escrito en Fa mayor, a ritmo de 6/8.

2. *Erinnerung*

Texto de Richard Leander

Es wecket meine Liebe
die Lieder immer wieder
Es wecken meine Lieder;
Die Liebe immer wieder!
Die Lippen, die du träumen
von deinen heissen Küssen,
in Sang und Liedesweisen
von dir sie tönen müssen!
Und wollen die Gedanken
der Liebe sich entschlagen,

2. *Remembranza*

¡Mi amor despierta siempre
y de nuevo las canciones!
¡Mi canción despierta siempre
y de nuevo al amor!
¡Los labios, que así sueñan
con tus besos tan ardientes!
¡Los cantos y melodías
entonan ya su canción!
Y así, los pensamientos
de amor deben marcharse

so kommen meine Lieder
zu mir mit Liebesklagen!
So halten mich in Banden
die Beiden immer wieder!
Es weckt das Lied die Liebe!
Die Liebe weckt die Lieder!

y ¡que vengan mis canciones
con su lamento de amor!
Y así, los dos enlazados
durante una vez y otra.
¡Despierta, canción de amor!
¡Despierta, amor, la canción!

Erinnerung es ya un verdadero *Lied*. Escrito en Sol menor, con modulación final a La menor, el texto sigue de nuevo a Leander, con un ferviente clímax en la segunda «stanza» sobre las palabras *Liebesklagen* (*Lamento del amor*).

3. *Hans und Grethe*

Texto de Gustav Mahler

Ringel! Ringel! Reih'n!
Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!
Wer Sorgen hat, der lass' sie daheim!
Wer ein liebes Liebchen küsst,
wie glücklich der ist!
Ei, Hänschen, du hast ja kein's!
So suche dir ein's!
Ein liebes Liebchen, das ist was Fein's.
Juch-he! Juch-he!
Ringel, Ringel Reih'n!
Ei, Gretchen, was stchts denn so allein?
Guckst doch hinüber zum Hänselein?
Und ist doch der Mai so grün!?
Un die Lüfte, sie zieh'n!
Ei seht doch den dummen Hans!
Wie er rennet zum Tanz!
Er such ein liebchen, juch-he!
Er fand's! Juch-he!
Juch-he! Juch-he! Juch-he!
Ringel, ringel Reih'n!
Ringel Reih'n! Ringel Reih'n! Reih'n!

3. *Juan y Marga*

¡A la rueda, corre! ¡Al corro!
¡Los alegres, que se unan!
¡Angustias, quédense en casa!
El que besa a un amorcito
¡qué contento está!
¡Eh, Juanillo, tú no tienes!
¡Así que búscate uno!
Un amorcito querido,
¡qué bien está!
¡Viva! ¡Viva!
¡A la rueda! ¡Corre! ¡Al corro!
¡Eh! Marga, qué haces ahí sola?
¿No miras al otro lado?
¿No es verde el mes de mayo?
¡Y cómo se mueve el aire!
¡Eh, seduce al tonto de Juan!
¡Mira cómo corre al baile!
¡Busca un amorcito, viva!
¡Lo encontró! ¡Viva! ¡Viva!
¡A la rueda, corre! ¡Al corro!
¡A la rueda, corre! ¡Al corro!

Esta canción es la tercera de las compuestas para Josephine Poisl, con el título de *Danza de mayo en el verdor*, y Mahler la incluyó en este cuaderno de las *Canciones y tonadas* sin cambiar una sola nota musical ni alterar el texto del poema, con la única transformación del título que pasó a ser nuevo. Con *Hans und Grethe* Mahler regresa al mundo del *Gesang*: la tonalidad de 1880, Re mayor, ha pasado ahora a Fa mayor. La pieza alberga dos motivos recurrentes en Mahler: la melodía inicial anticipa el *Scherzo* de la *Primera Sinfonía*, mientras que el verso *Guckst doch hinüber zum Hänselein*, de la segunda estrofa, anuncia la primera de las *Canciones del Camarada Errante*.

4. *Serenade aus «Don Juan»*

Texto de Tirso de Molina (de «Don Juan»)

Ist's dein Wille, süsse Maid,
meinem heissen Liebesstreben
erst im Tode Raum zu geben,
o, da wart'ich lange Zeit,
o, du wart'ich lange Zeit!
Soll ich deine Gunst geniessen
erst nach meinem Erdengange,
währt mein Leben allzulange!
Mag es gleich im Nu zerfliessen!
Mag es gleich im Nu zerfliessen!
Ist's dein Wille, süsse Maid,
meinem heissen Liebesstreben
erst im Tode Raum zu geben,
o, das ist gar lange Zeit,
gar zu lange Zeit!

4. *Serenata sobre «Don Juan»*

Si tú quieres, dulce joven,
que por mi ardiente pasión
la muerte me haya de dar,
¡Oh, cuán largo me lo fías!
¡Oh, cuán largo me lo fías!
Para gozar tus favores
debo marcharme del mundo,
¡mi vida ha durado mucho!
¡Que se agoste de repente!
¡Que se agoste de repente!
Si tú quieres, dulce joven,
que por mi ardiente pasión
la muerte me haya de dar,
¡Oh, cuán largo me lo fías!
¡Demasiado largo!

5. *Fantasie aus «Don Juan»*

Texto de Tirso de Molina (de «Don Juan»)

Das Mägdlein trat aus dem
Fischerhaus,
die Netze warf sie ins Meer hinaus,
die Netze warf sie ins Meer hinaus,
in's Meer hinaus!
und wenn kein Fisch in das Netz ihr ging,
die Fischerin doch die Herzen fing,
die Herzen, die Herzen!
Die Winde streifen so kühl umher,
erzählen leis'cine alte Mär',
erzählen leis'cine alte Mär',
eine alte Mär'!
Die See erglühet im Abendrot, die
Fischerin fühlt nicht Liebesnot
im Herzen, im Herzen.

5. *Fantasia sobre «Don Juan»*

La muchachita salía
de casa del pescador.
Al mar arrojaba redes,
al mar arrojaba redes
¡mar adentro!
y cuando ni un pez caía,
¡atrapaba corazones!
¡corazones, corazones!
Soplaban los vientos fríos
aquí y allá, en alta mar.
Aquí y allá, en alta mar,
¡en alta mar!
El mar brillaba al crepúsculo,
¡la pescadora no quería amor
en el corazón, en el corazón!

Finalmente, aparecen estas dos últimas canciones, basadas en dos pasajes de Tirso de Molina sobre «Don Juan», de *El burlador de Sevilla*, en traducción al alemán de Braunfels. Ambas piezas entran en el terreno del *Gesang*: la tonalidad de *Serenade* es Re bemol, a ritmo ternario, mientras que *Fantasie*, mucho más interesante, presenta una evolución armónica de Fa sostenido mayor a Si menor. La segunda estrofa pertenece literariamente al propio Mahler, y la parte pianística posee interesantes resonancias orquestales, como la anotación «recordando el sonido de un arpa». El

aire, en 4/4, ha de ser *träumerisch*, «soñador».

Cuaderno II

Composición: 1887-1890.

Estreno: *Um schlimme Kinder...*, Berlín, 14 de diciembre de 1907; *Aus! Aus!*, Hamburgo, 29 de abril de 1992, con Richard Dannenberg y Karl Ambrust al piano.

Primera edición: Schott, Mainz 1892.

Manuscrito: Colección de Alfred Rosé.

6. *Um schlimme Kinder artig zu machen*

Es kam ein Herr zum Schlösseli
auf einem schönen Röss'li,
ku-kukuk, ku-ku-kuk!
Da lugt die Frau zum Fenster aus
und sagt: «Der Mann ist nicht zu Haus,
und niemand, und niemand,
und niemand heim als meine Kind',
und's Mädchen ist auf de
Wäschewind!».
Der Herr auf seinem Rösseli
sagt zu der Frau im Schlösseli:
ku-ku-kuk! ku-ku-kuk!
«Sind's gute Kind', sind's böse Kind`?
Ach, liebe Frau, ach sagt geschwind!»,
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!
Die Frau die sagt: «Sehr böse Kind'!
Sie folgen Muttern nicht geschwind,
sind böse, sind böse!».
Die Frau die sagt: «Sind böse Kind'!
Sie folgen der Mutter nicht
geschwind!».
Da sagt der Herr: «So reit' ich heim,
dergleichen Kinder brauch' ich kein'!».
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!
Und reit' auf seinem Rösseli
weit, weit entweg vom Schlösseli!
Ku-ku-kuk, ku-ku-kuk!

6. *Cómo hacer obedientes a los niños malos*

A Palacio llegó un hombre
montado en un lindo corcel.
¡Cu-cucú, cu-cucú!
A la ventana se asomó una mujer
y dijo: «Mi marido no está en casa,
y nadie, nadie,
nadie hay salvo mis niños,
y la niñera
que está lavando en la orilla».
Desde su montura el caballero
dijo a la mujer del castillo:
¡Cu-cucú, cu-cucú!
«¿Son buenos los niños, son malos los niños?
¡Querida señora, responda enseguida!»
¡Cu-cucú, cu-cucú!
La señora dijo: «¡Son niños malos!
A su madre no obedecen!
Son malos, son malos».
La señora dijo: «¡Son niños malos!»
¡No obedecen a su madre! (bis)
El caballero repuso: «Entonces regreso
a casa.
¡Estos niños no me sirven!
Cu-cucú, cu-cucú!
y montado en su caballo
del castillo se alejó.
¡Cu-cucú! ¡Cu-cucú!

La primera escala de las canciones del ciclo, difícilmente podría ser más divertida. Es éste uno de esos casos en los que Mahler resuelve la adaptación musical de un texto literario con resortes humorísticos inesperados. Es interesante observar que el músico, con ritmo de *bourrée*, ha diseñado un fondo pianístico que parece tomado de una invención de Bach, aunque parece que esta inspiración le hubiera llegado vía Schubert, en concreto a través del cuarto de los *Momentos Musicales*. La tonalidad es Mi mayor, la rítmica de 4/4 y la indicación de tempo, *Lustig (Alegre)*.

7. *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald*

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald,
ich hört' die Vöglein singen.
Sie sangen so jung, sie sangen so alt,
die kleinen Waldvögelein im grünem Wald
Im grünen Wald!
Wie gern' hört' ich sie singen, ja singen!
Nun sing', nun sing', nun sing', Frau
Nachtigall!
Sing' du's bei meinem Feinsliebchen:
komm schier, komm schier,
wenn's finster ist,
wenn niemand auf der Gasse ist,
dann komm' zu mir, dann komm' zu mir!
Herein will ich dich lassen, ja lassen!
Der Tag verging, die Nacht brach an,
er kam zu Feinsliebchen, Feinsliebchen gegangen.
Er klopft so leis' wohl an den Ring,
ei, schläfst du oder wachst, mein Kind?
Ich hab' so lang' gestanden,
ch hab' so lang' gestanden!
Es schaut der Mond durch's Fensterlein
zum holden, süssen Lieben,
die Nachtigall sang die ganze Nacht.
Du schlafselig' Mägdelein,
Nimm dich in Acht, nimm dich in Acht
Wo ist der Herzliebster geliehen?

7. *Con placer fui a través de un bosque verde*

Con placer fui a través de un bosque verde,
a los pajarillos oí cantar.
¡Eran tan lozanos, tan primitivos
los pajarillos en el bosque verde,
en el bosque verde!
¡Qué contento les oí cantar! ¡Sí, cantar!
¡Cante ahora, cante ahora, Don
Rui señor!
Cante junto a mi amada:
Venga pronto, venga pronto,
cuando todo esté oscuro,
cuando nadie haya en la calle,
¡venga entonces junto a mí!
Dentro yo le dejaré, sí, le dejaré.
Transcurrió el día, rompió la noche,
llegó hasta su amiga, su amiga, su prenda.
Muy quedo golpeó la aldaba:
¿Duermes o estás despierta, mi niña?
«¡He caminado tanto,
he caminado tanto!»
Brilló la luna tras las ventanas.
Al dulce, maravilloso amor,
cantó el ruiseñor toda la noche.
¡Tú, muchacha dormilona,
Levanta. ¡Levántate!
¿Dónde fue tu admirador?

Esta canción, verdadero *Lied*, es una de las piezas más fascinantes del ciclo y, desde luego, la más evidentemente hermosa. En ella ha cuajado Mahler un caso único de *Lied*-suspensión, una balada absolutamente estática, flotante, suspendida en el aire, en la que ya son inequívocamente mahlerianos los cantos de pájaros en la mano derecha del pianista. Esta canción fue escrita poco después de las *Canciones del Camarada errante*, de los que en cierta medida viene a ser una prolongación. Mahler ha anotado como indicación: «soñadora y tiernamente». Los bellísimos cinco versos finales fueron redactados por el compositor. La base tonal es un diáfano Re mayor, la tonalidad que será apoteosis en la *Segunda* y en la *Quinta Sinfonías*, y el ritmo es de 2/4.

8. *Aus! Aus!*

«Heute marschieren wir! dem hohen Tor hinaus,
Juch-he, juch-he, im grünen Mai
morgen marschieren wir
zum hohen Tor hinaus! Aus!»

8. *¡Adiós! ¡Adiós!*

«Hoy nos debemos marchar
¡Viva, viva el mes de mayo!
Mañana saldremos fuera
Por la puerta grande. ¡Adiós!»

«Reis'st du denn schon fort?
 Je! Je! Mein Liebster!
 kommst niemals wieder heim?
 Je! Je! Mein Liebster?»
 «Heute marschieren wir,
 juch-he, juch-he, im grünen Mai!
 Ei, du schwarzbraun's Mägdelein
 Uns're Lieb ist noch nicht aus
 Die Lieb'ist noch nicht aus, aus!
 Trink' du ein Gläschen Wein
 zur Gesundheit dein und mein!
 Siehst du diesen Strauss am Hut?
 Jetzo heisst's marschieren gut!
 Nimm das Tüchlein aus der Tasch',
 deine Tränlein mit abwasch'!
 heute marschieren wir,
 juch-he, juch-he, im grünen Mai;
 morgen marschieren wir,
 juch-he, im grünen Mai!»
 «Ich will in's Kloster gehn,
 weil mein schätz, davon geht!
 Wo geht's denn hin, mein Schatz?
 Gehst du fort, heut schon fort?
 Und kommst nimmer wieder?
 Ach! Wie wird's traurig sein
 hier in dem Städtchen!
 Wie bald vergisst du mein!
 Ich! Armes Mädchen!»
 «Morgen marschieren wir,
 Juch-he, juch-he, im grünen Mai
 Trost dich, mein lieber Schatz,
 im Mai bliih'n gar viel Blümelein!
 Die Lieb' ist noch nicht aus!
 Aus! Aus! Aus! Aus!»

«¿Así que vas a irte lejos?»
 Sí, sí, mi amor!»
 «¿Y no nos veremos más?»
 Sí, sí, mi amor.
 Hoy nos debemos marchar
 ¡Viva! ¡Viva el mes de mayo!
 ¡Eh, tú! ¡Chica morena!
 ¡Nuestro amor no ha terminado!
 ¡No ha terminado!
 ¡Bébetes un vaso de vino
 a la salud de los dos!
 ¿Ves la rama en el sombrero?
 ¡Significa buena marcha!
 Saca el pañuelo del bolso,
 Y lávalo con tus lágrimas,
 Hoy nos debemos marchar
 ¡Viva, viva, en el verde mayo!
 Mañana nos marcharemos,
 ¡viva, viva, en el verde mayo!»
 «¡Yo me quiero ir a un convento,
 porque mi tesoro parte!
 ¿Dónde vas, tesoro mío?
 ¿Te vas lejos, hoy, muy lejos?
 ¿Y nunca has de regresar?
 ¡Ay! ¡Qué triste quedaré
 aquí en este pueblecito!
 ¡Qué pronto me olvidarás!
 ¡Yo! ¡Infeliz doncella!»
 «Mañana nos marcharemos,
 ¡viva, viva, en el mes de mayo!
 No llores, tesoro amado,
 en mayo renacen flores.
 ¡El amor aún no ha acabado!
 ¡Adiós! ¡Adiós! ¡Adiós...!»

Es éste el primer *Lied* militar de Mahler y, en muchos aspectos, tanto literarios como musicales, el precedente embrionario de su obra maestra en ese terreno, *Revelge*. El título original de la pieza de la colección de Arnim y Brentano es *Abschied für immer* (*Despedida para siempre*) y Mahler ha alterado considerablemente del original varios versos e incluso la métrica general del poema. En esta página burlesca (*mit Parodie* escribe en las secciones centrales) aparecen por vez primera el ritmo rápido de marcha («en tiempo vivo de marcha», reza la indicación del compositor), los motivos de quinta y los efectos de redoble que serán esenciales en el citado *Revelge*, en *Trost im Unglück*, y en la *Tercera* y *Sexta* Sinfonías. El compás es de 2/4 y la tonalidad Re bemol mayor.

9. *Starke Einbildungskraft*

Hast gesagt, du willst mich nehmen,
so bald der Sommer kommt!
Der Sommer ist gekommen, ja
kommen,
du hast mich nicht genommen, ja
nommen!
Geh', Bühle, geh'! Geh', nehm' mich!
Gelt, ja? Gelt, ja? du nimmst mich
noch!
Wie soll ich dich denn nehmen,
dieweil ich doch schon hab'?
Und wenn ich halt an dich gedenk',
so mein'ich alle Weile:
ich war schon bei dir!

9. *La fuerza de la imaginación*

Quieres tenerme, me dices
en cuanto venga el verano.
El verano ha venido, sí, ha venido,
y tú no me has tomado, sí, tomado.
¡Venga, niño, venga! ¡Anda, tómame
! ¿Verdad, eh? ¿No es verdad; sí?
¿No es verdad, eh, que aún me aceptas?
Pues, ¿cómo habré de tomarte,
puesto que yo ya te tengo?
cuando pienso sólo en ti,
cuando pienso sólo en ti,
así yo, así yo,
así yo, me digo:
¡Ya estuve contigo!

Es una nueva canción humorística, dividiendo esta vez, en la partitura, el reparto de competencias cantadas entre *Mädchen* (muchacha) y *Büble* (chico). Es ésta la primera canción dialogada escrita por Mahler, quien posteriormente creará en este estilo maravillas como el *Lied des Verfolgten in Turm*, *Velor'ne Müh o Trost im Unglück*. La indicación inicial es «Muy moderado, con expresión humorística», el ritmo 4/4, la tonalidad básica Si bemol mayor y el esquema vuelve a ser, como en *Um schlimme Kinder*, el de una *bourrée*.

Cuaderno III

Composición: 1887-1890.

Estreno: *Ablösung in Sommer*, Berlín, 14 de diciembre de 1907; *Scheiden und Meiden*, Budapest, 13 de noviembre de 1889, con la soprano Bianca Bianchi y Gustav Mahler al piano; *Nicht Wiedersehen*, Hamburgo, 29 de junio de 1892, con Richard Dannenberg y Karl Ambrust al piano; *Selbstgefühl*, Viena, 15 de febrero de 1900.

Primera edición: Schott, Mainz 1892.

Manuscrito: Colección de Alfred Rosé. Henry-Louis de La Grange está en posesión de las dos primeras páginas de *Zu Strassburg auf der Schanz* en la versión orquestal del propio Mahler (alrededor de quince compases)^[37].

10. *Zu Strassburg auf der Schanz*

Zu Strassburg auf der Schanz',
da ging mein Trauern an!
Das Alphorn hört' ich drüben wohl
anstimmen,
in' s Vaterland muss' ich hinübe
schwimmen;
das ging, ja nicht an, das ging,
ja nicht an!
Ein' Stund' in der Nacht sie haben
mich gebracht; sie führten mich gleich
des Hauptmanns Haus!
Ach Gott! Sie fischten mich im Strome aus!
Mit mir ist es aus, mit mir ist es aus!
Früh morgens um zehn Uhr
stellt man mich vor' s Regiment!
Ich soll da bitten um Pardon, um Pardon!
Und ich bekomm' doch meinen Lohn,
und ich bekomm' doch meinem Lohn!
Das weiss ich schon, das weiss ich
schon!
ihr Brüder all' zumal, ihr Brüder all'
zumal,
heut' seht ihr mich zum letzten Mal;
heut' seht ihr mich zum letzten Mal!
Her Hirtenbub' ist nur schuld daran!
Das Alphorn hat mir' s angetan,
das hat mir's angetan!
Das klag'ich an, das klag'ich an!

10. *En el fortín de Estrasburgo*

En el fonín de Estrasburgo,
comenzó a fluir mi aflicción;
escuché la trompa alpina
entonar en la distancia.
A la patria debo
llegar nadando,
y todo ha ido mal, ¡y todo ha ido mal!
A la una de la noche
me han capturado, para llevarme
a casa del capitán.
¡Ay, Dios, me pescaron
en la corriente!
¡Todo acabó, ya acabó!
A las diez de la mañana
me pondré ante el regimiento
debo allí pedir perdón,
sí, perdón.
Y esperar mi castigo.
Y esperar mi castigo.
Bien lo sé, yo bien lo sé
compañeros, compañeros
aquí reunidos,
me veis por última vez;
me veis por última vez!
El pastor tiene la culpa,
la trompa alpina ha tocado
ha tocado;
¡y por ella sufro!

Es éste uno de los *Lieder* más interesantes de la colección. Con más fuerza que en *Aus! aus!*, Mahler ha plasmado en esta pieza otro impresionante *Lied* militar. Si la página citada (marcha rápida) era antecedente de *Revelge*, la presente (marcha lenta) surge como una premonición de *Der Tambourg'sell*. Ya resultan plásticamente

orquestales las indicaciones anotadas por Mahler a lo largo de los pentagramas: la llamada inicial del piano debe sonar «como un *Schalmei*» y la entonación de la canción «como un tema folklórico, sin sentimentalismo, marcadamente rítmico». Aún más impresionante son los trémolos apuntados para las octavas graves del piano, que producen el efecto de redobles de tambor y golpes de bombo. En el colmo de sus demandas expresivas, anota el compositor a pie de página: «En todos estos trémolos es necesario conseguir, con la ayuda del pedal, el sonido sordo de los tambores». La melodía (en Fa sostenido menor) y su acompañamiento (ritmo de 4/4) están tomados de la sección conclusiva del cuarto *Lied* del *Camarada Errante*.

11. *Ablösung im Sommer*

Kukkuck hat sich zu Tode gefallen,
Tode gefallen an einer grünen Weiden!
Weiden! Weiden!
Kukkuck ist todt! Kukkuck ist todt!
Hat sich zu Tod' gefallen!
Wer soll uns denn den Sommer lang
die Zeit und Weil' vertreiben?
Kukkuck! Kukkuck!
Wer soll uns denn den Sommer lang
die Zeit und Weil' vertreiben?
F.Ü Das soll tun Frau Nachtigall!
Die sitzt auf grünen Zweige!
Die kleine, feine Nachtigall,
die liebe, süsse Nachtigall!
Sie singt und springt, ist all' zeit froh,
wenn andre Vögel schweigen!
Wir warten auf Frau Nachtigall!
die wohnt im grünen Hage,
und wenn der Kukkuck zu Ende ist,
dann fängt sie an zu schalgen!

11. *Consuelo en Verano*

El cuco ha caído en la Muerte,
en brazos de un sauce verde.
¡Sauce! ¡Sauce!
¡El cuco ha muerto! ¡Ha muerto!
He caído en la muerte.
¿Quién, en el largo verano,
nos habrá de confortar?
¡Cucú! ¡Cucú!
¿Quién, en el largo verano
nos habrá de confortar?
¡Eh Señor Rruiseñor
que se sienta en verdes ramas!
¡Rruiseñor pequeño y dulce
querido, cálido rruiseñor!
Canta y salta, siempre alegre,
cuando otros pájaros callan.
¡Esperemos al Rruiseñor,
que vive en los verdes prados!
¡Y cuando el fin llegue al cuco
que éste le tome el relevo!

Muchos serán quienes conozcan la melodía de esta canción a través del tercer movimiento de la *Tercera Sinfonía*, subtulado *Lo que me dicen los animales del bosque*, y es así porque Mahler adaptó instrumentalmente para su movimiento sinfónico la línea temática de esta pieza, la tercera *bourrée* que aparece en la serie. Aquí establece el músico una diferencia rítmica: si los otros dos ejemplos de *bourrée* estaban en 4/4, el presente está anotado en 2/4. La tonalidad es la de Re bemol menor, clave muy poco frecuente en el autor (para la *Sinfonía*, Mahler transportó la melodía a Do menor). Se sabe que los cuatro versos finales fueron redactados por el compositor.

12. *Scheiden und Meiden*

12. *Despedida y ausencia*

Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus!
 Ade! Ade!
 Fein' s Liebchen, das schaute zum
 Fenster hinaus!
 Ade! Ade! Ade!
 Und wenn es denn soll geschieden sein,
 so reich' mir dein goldenes Ringelein!
 Ade! Ade!
 Ja, Scheiden und Meiden tut weh, tut
 weh!
 Ade! Ade! Ade!
 Es scheidet das Kind schon in der
 Wieg'!
 Ade! Ade!
 Wann werd' ich mein Schätzei wohl kriegen?!
 Ade! Ade!
 Und ist es nicht morgen,
 ach, war' es doch heut'!
 Es machte uns Beiden wohl grosse
 Freud'!,
 Ade! Ade! Ade!
 Je, Scheiden und Meiden tut weh,
 tut weh!
 Weh!
 Ade!

¡Salieron tres jinetes por el portón!
 ¡Adiós! ¡Adiós!
 Una muchacha los miró desde su ventana.
 ¡Adiós, adiós!
 Y si esto ha de separarnos,
 ¡dame tu anillito de oro!
 ¡Adiós! ¡Adiós!
 ¡Sí, despedida y ausencia son tristes,
 son tristes!
 ¡Adiós! ¡Adiós! ¡Adiós!
 ¡Queda solo el niño
 en la cuna!
 ¡Adiós! ¡Adiós!
 ¿Y cuándo, mi tesorito, empezamos
 nuestra guerra?
 ¡Adiós! ¡Adiós!
 ¡Y si no es mañana;
 entonces será hoy.
 ¡Qué gran alegría
 para nosotros dos!
 ¡Adiós! ¡Adiós! ¡Adiós!
 Sí, despedida y ausencia son tristes.
 ¡Son tristes!
 ¡Ay!
 ¡Adiós!

Tercera canción del ciclo en Fa mayor, la tonalidad más repetida de la serie (también *Selbstgefühl* está en Fa mayor), aunque en este caso, anticipando procedimientos que serán marca de la casa en el Mahler de las sinfonías intermedias, se establece una constante alternancia entre los modos mayor y menor de dicha tónica. Ofrece un nuevo detalle de orquestación en el tratamiento del piano: la indicación para el pianista al comenzar la línea vocal, «como música de trompetas», aludiendo al estilo de fanfarria que acompaña a la salida de los jinetes. El ritmo es 6/8 y la indicación vuelve a ser *Lustig (Alegre)*.

13. *Selbstgefühl*

Ich weiss nicht, wie mir ist!
 Ich bin nicht krank und nicht gesund,
 ich bin blessiert und hab' kein Wund',
 Ich weiss nicht, wie mir ist!
 Ich tat gern essen und schmeckt mir nichts;
 ich hab' ein Geld und gilt mir nichts,
 ich hab' ein Geld und gilt mir nichts,
 ich weiss nicht, wie mir ist!
 ich hab' sogar kein' Schnupftabak

13. *Confianza en sí mismo*

¡Qué me pasa, qué me ocurre!
 Ni estoy enfermo ni sano
 herido estoy sin heridas.
 ¡Qué me pasa, qué me ocurre!
 Hambre tengo y no la sacio
 tengo una moneda y me la gasto.
 Tengo una moneda y me la gasto.
 ¡Qué me pasa, qué me ocurre!
 Ya no me queda nada de rapé

und hab' kein Kreuzer Geld im Sack,
kein Geld im Sack,
ich hab' sogar kein' Schnupftabak
und hab' kein Kreuzer Geld im Sack,
kein Kreuzer Geld im Sack
Ich weiss nicht wie mir ist, wie mir ist!
Heiraten tat ich auch schon gern',
kann aber Kinderschrei' n nicht hör' n
Ich weiss nicht, wie mir ist!
Ich hab' erst heut'den Doktor gefragt
Der hat mir's in's Gesicht gesagt:
Ich weiss wohl, was dir ist, war dir ist:
ein Narr bist du gewiss!»
«Nun weiss ich, wie mir ist
«Nun weiss ich, wie mir ist!»

ni una corona en el bolsillo,
ni una corona en el bolsillo.
Ya no me queda nada de rapé
ni una corona en el bolsillo,
ni una corona en el bolsillo.
Qué me pasa, ¡qué me ocurre!
Creo que casarse estaría bien
pero no soporto oír gritar a un niño.
Qué me pasa, qué me ocurre.
Hoy por fin pregunté al doctor
y me dijo mirando a la cara.
«Sé bien qué te pasa, y sé bien qué te
ocurre. ¡Y es que eres tonto!»
«¡Ahora sé qué me pasa, qué me ocurre,
ahora sé qué me pasa, qué me ocurre!»

La penúltima pieza del ciclo es una nueva canción en Fa mayor, una página recalitrante, a medio camino entre el *Lied* y la tonada, en la que el músico parece haber querido evocar el mundo lúdico de *Hansel y Gretel*. Como entonces, el esquema es el de un *Ländler*, en 3/4 y sujeto a la misma tónica.

14. *Nicht Wiedersehen*

Texto de *El Muchacho de la Trompa Mágica*

Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!
Jetzt muss ich wohl scheiden von dir, von dir,
bis auf den andern Sommer,
dann komm ich wieder zu dir!
Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!
Mein Herzallerliebster Schatz!
Und als der junge Knab' heimkam,
von seiner Liebsten fing er an:
«Wo ist meine Herzallerliebste,
die ich verlassen hab'?»
«Auf dem Kirchof liegt sie begraben,
heut' ist's der dritte Tag!
Das Trauern und das Weinen hat sie zum Tod
gebracht!»
Ade, ade, mein herzallerliebster Schatz,
mein herzallerliebster Schatz!
Jetzt will ich auf den Kirchhof geh'n,
will suchen meiner Liebsten Grab,
will ihr all'weile rufen, ja rufen,
bis dass sie mir Antwort gab!
Ei du, mein allerherzliebster Schatz,
mach' auf dein tiefes Grab!
Du hörst kein Glöcklein läuten,

14. *No volverá verse*

Y ahora adiós, ¡tesoro mío!
debo alejarme de ti, de ti;
hasta que en otro verano
vuelva a acercarme hacia ti.
Adiós, adiós, mi tesoro
reina de mi corazón.
Y cuando al hogar volvió
por su amada preguntó:
«¿Dónde está el tesoro mío
que yo hube de abandonar?»
«En una tumba, enterrada,
han pasado tres días ya.
Murió de pena
y de llanto».
¡Adiós, adiós, mi tesoro,
reina de mi corazón!
Ahora me iré al cementerio
a buscar la tumba amada
y llamaré y llamaré
hasta que ella me responda.
«¡Oye, tú, tesoro mío
sal de tu profunda tumba!
No oyes sonar las campanas

du hörst kein, Vöglein pfeifen,
du siebst weder Sonne noch Mond!
Ade, ade, mein herzallerliebster Schatz,
mein herzallerliebster Schatz! Ade!

no oyes cantar a los pájaros,
no ves el Sol ni la Luna.
Adiós, adiós, mi tesoro,
reina de mi corazón, ¡adiós!

Esta es una de las páginas más importantes de los tres *Heften* o Cuadernos de las *Canciones y Tonadas*, pues en ella Mahler vuelve a explorar, pero ahora con extraña, precursora intensidad, el ritmo de una marcha lenta que, según La Grange, es el «símbolo del destino trágico del hombre». El obsesivo 4/4 se desenvuelve en una inmutable Do menor, en el que los «Ade! Ade!» del solista cobran una fuerza trágica, pero a la vez dotada de cierta mansedumbre: la partida del caminante —ese *Wanderer* que nace de Schubert, y al que Mahler dará heredero en su *Camarada Errante*—, que se despide de su amor, no es sino ciclo, etapa o premisa de la separación inexorable que marcará la muerte de la amada, llorada como el más querido tesoro del corazón.

Los ciclos de canciones [B]

5. *LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN*

(Canciones de un camarada errante)

Poemas de Gustav Mahler y textos tomados de *El Muchacho de la Trompa Mágica*.

Composición: 1884.

1.^a versión: canto y piano; orquestación: 1893 y de enero a junio de 1896.

Estreno: Berlín, 16 de marzo de 1896; Anton Sistermans, con dirección de Mahler.

Primeras ediciones: Diciembre de 1897, Weinberger (versión canto y piano); 1912, Weinberger (versión con orquesta).

«El impulso vital más ardiente y el deseo encendido de la muerte; estos dos sentimientos reinan en mí sucesivamente, hasta el punto de sucederse a veces en el espacio de una hora. Una cosa es segura: así no sabría subsistir indefinidamente... ¡Oh, tierra adorada! ¿Cuándo recibirás en tu seno al abandonado? ¡Mira! La humanidad le ha puesto en cuarentena y él ha huido de este refugio frío e insensible, ha escapado hacia ti. ¡Acoge al Solitario, al Insatisfecho, oh, Madre Universal!».

Gustav Mahler tenía 19 años cuando escribió las líneas precedentes: un misterioso, trágico, y, a la vez, hermoso lamento, mitad adulto, mitad infantil. Está sobre todo esa consciente invocación a la tierra, que tantas resonancias ha de tener en el Mahler posterior. El Mahler que escribe en 1883-84 su ciclo de *Canciones de un camarada errante* es un joven: todavía no usa gafas, no hay signos de calvicie y una barba espesa le da el aspecto de un anarquista. Es difícil concebir a Mahler como joven, pero es imprescindible recortar aquello que en los años ochenta le es aún ajeno.

La figura femenina que llena el pensamiento de Mahler se llama Johanna Richter, y a ella dedicaría este ciclo de canciones, de las cuales la letra de la primera se basa en un poema —de nuevo— del *Muchacho de la Trompa Mágica*, aunque modificado por el músico. Él firmaría tanto la letra como la música de las cuatro siguientes. La versión para voz y piano data de 1884 y la orquestación, de cerca de 1893. Federico Sopena ha dado en treinta y cinco palabras la descripción más sensible de lo que es el *Lied* en el mundo de Mahler: «Se ha ido lejos, a la fuente que está más allá de Berlioz, al Beethoven de las Canciones a la amada lejana y vuelve de la fuente con el agua manchada de sangre». No se puede decir más con menos palabras. Canciones de amor... No, no es posible que lo sean (y esto también lo ha intuido Sopena). Propiamente, cantos de amor sólo hay en algunos momentos de los *Rückertlieder*... pero el gran canto de amor no llegará hasta *La canción de la tierra*. En las *Canciones de un camarada errante* se habla de un amor perdido, ausente, pero en sentido cosmológico. Más que el amor perdido o ganado —en Mahler, como en el verso de Gerardo Diego, «todas las penas de amor son ganadas»—, el tema es la postura ante la existencia y el universo en total, centrados en manifestaciones singulares: una boda, el campo, el sueño, los pájaros, la luz, etc. Es característico que la palabra «amor» aparezca sólo en la última canción; y es el amor entendido como parte de un

cosmos: «Amor y dolor y mundo y sueño».

Surge también en este ciclo otro de los temas preferidos por Mahler: la noche. Pero se trata de la noche como oscuridad, como lo malo. En este sentido, la evolución de Mahler será muy peculiar, porque más tarde, en *Um Mitternacht*, de los *Rückertlieder*, el *Lied* más notorio que compusiera, cantará: «A medianoche mi pensamiento atraviesa las fronteras de la oscuridad». Su postura nocturna evolucionará hasta llegar por fin, en la *Séptima Sinfonía* a algo que en las *Canciones del camarada errante* parece todavía impensable: la noche como refugio, como liberación.

1. *Wenn mein Schatz Hochzeit macht*

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
fröhliche Hochzeit macht,
hab' ich meinen traurige Tag!
Geh' ich in mein Kämmerlein,
dunkles Kämmerlein,
weine, wein' um meinen Schatz,
um meinen lieben Schatz!
Blümlein blau! Verdorre nicht!
Voglein süß! Du singst auf Grüner
Heide!
Ach! Wie ist die Welt so schön! Ziküth!
Singet nicht, blühet nicht! Lenz ist ja
vorbei!
Alles singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen geh'
Denk ich an mein Leide! An mein Leide!

1. *Cuando mi tesoro celebra su boda*

Cuando mi tesoro celebra su boda,
celebra alegre su boda
¡qué amarga es mi jornada!
¡Me encerraré en mi cuarto,
en mi cuarto sombrío
y lloraré, lloraré por mi amor!
¡Por mi querido tesoro!
¡Florezilla azul! ¡No te marchites!
¡Dulce pájaro! ¡Canta en la verde
pradera!
¡Ay! ¡Qué hermoso es el mundo! ¡Oeh!
No cantéis, no florezcáis: la primavera se ha
ido.
¡Se apagaron las canciones!
Al anochecer, cuando voy a dormir,
pienso en mi dolor. ¡Sólo en mi dolor!

La primera canción, *Wenn mein Schatz*, toma su texto del *Muchacho de la Trompa Mágica*, aunque Mahler lo altera. Cuando Arnim y Brentano escriben «¡Qué amarga es la jornada!», dirá en primera persona: «¡Qué amarga es mi jornada!». Y añadirá más tarde, de su propia pluma, «¡Ay, qué hermoso es el mundo!», dando lugar a una de las ambigüedades más intensas y complejas que puedan pensarse: el lamento de que el mundo pueda ser hermoso, esto es, la visión de la belleza, pero no la comunión con esa belleza. El arpa, triángulo y clarinete construyen un *ostinato* que se repetirá como *leitmotiv* sobre el canto acompañado (doblado) por la cuerda. En medio, a manera de Trío, una sección (6/8) en modo mayor que conducirá a través de un juego sutil de armonías a un final en Sol menor.

2. *Ging heut' morgen übers Feld*

Ging heut' morgen übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing,
sprach zu mir der lust' ge Fink:

2. *Crucé esta mañana los campos*

Crucé esta mañana los campos,
el rocío pendía aún de la hierba;
me llamó el alegre pinzón:

«Ei, du! Gelt? Guten Morgen! Ei, gelt?
 Du! Wird's nicht eine schöne Welt?
 schöne Welt?
 Zink! Zink! Schön und flink!
 Wie mir doch die Welt gefällt!»,
 Auch die Glockenblum' am Feld
 hat mir lustig guter Ding,
 mit dem Glöckchen klinge, kling,
 ihren Morgengruss geschellt:
 «Wird' s nicht eine schöne Welt?
 schöne Welt?
 Kling! Kling! Schönes Ding!
 Wie mir doch die Welt gefällt! Heiah!».
 Und da fing im Sonnenschein
 gleich die Welt zu funkeln an;
 alles, alles, Ton und Farbe gewann im Sonnenschein!
 Blum und Vogel, gross und klein:
 «Guten Tag! Guten tag! Ist' s nicht eine
 schöne Welt?
 Ei, du! Gelt? Schöne Welt!».
 Nun fängt auch mein glück wohl an?
 Nein Nein! Das its mein, mir nimmer blühen kann!

«¡Eh, tú! ¡Buenos días! ¡Eh, tú!
 ¿No es éste un bello mundo?
 ¿No lo es?
 ¡Ti-tá, ti-tá! ¡Es bello y luminoso!
 ¡Cómo me gusta el mundo!»
 Y los farolillos del campo
 mostraban su animación
 con su tintineo, ¡ding, ding!
 mientras repicaba el saludo matinal:
 «¿No es éste un mundo hermoso?
 ¿No lo es? ¡Ding, ding!
 ¡Qué hermoso es!
 ¡Cómo nos gusta el mundo! ¡Ea!»
 Y a la luz del sol, el mundo
 entero empezó a brillar; todo, todo
 tomó color y sonido con el sol:
 la flor y el pájaro, lo grande y lo chico.
 «Buenos días! ¡Buenos días! ¿No es
 éste un mundo espléndido? ¡Eh, tú!
 ¡El mundo es hermoso!»
 ¿Comenzará también mi felicidad?
 ¡No, no! ¡Sé bien que jamás florecerá!

Ging heut morgen, con letra del propio Mahler —al igual que en las dos canciones siguientes—, inicia su curso en Re mayor sobre una melodía que el músico transplantará literalmente al primer movimiento de la *Primera Sinfonía*, de idéntica tonalidad. Dentro de la estructura sinfónica del ciclo —además de un *liederista* sinfónico, como muchas veces se ha dicho, era un *sinfonista* que escribía *Lieder*—, esta canción representaría el *Scherzo*: el amante desdeñado se consuela episódicamente con la «participación» (panteísmo muy propio de Mahler) en la naturaleza; los dos versos retrotraen a la atmósfera de la canción primera. Es posible relacionar este *Lied* con dos composiciones de Mahler de efecto parecido: *Das irdische Leben*, canción del *Muchacho de la Trompa Mágica*, cuasicanción de cuna en la que un niño pide a su madre pan para comer, y, por el mismo efecto eléctrico final, el *Purgatorio (Alegretto-Moderato)* de la inacabada *Décima Sinfonía*. Como detalle, en los tres casos la rítmica es la misma (2/4).

3. *Ich hab' ein glühend Messer*

Ich hab' ein glühend Messer,
 ein Messer in meiner Brust.
 O weh! O weh!
 Das schneid' t so tief in jede Freud' und
 jede Lust, so tief!
 Ach, was ist das für ein böser Gast!
 Nimmer hält er Ruh, nimmer hält er Rast,

3. *Tengo un cuchillo ardiente*

Tengo un cuchillo ardiente
 clavado en mi pecho.
 ¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor!
 ¡Rasga hasta el fondo alegrías y placeres
 ¡Ah, huésped cruel!
 Nunca me concede tregua, nunca me
 da reposo,

nicht bei Tag, nicht bei Nacht, wenn
ich schlief!
O weh! O weh!
Wenn ich in den Himmel seh,
seh ich zwei blaue Augen steh' n!
O weh! O weh!
Wenn ich im gelben Felde geh',
seh' ich von Fern das blonde Haar im
Winde weh' n!
O weh! O weh!
Wenn ich aus Traum auffahr'
und höre klingen ihr silbern Lachen,
O weh! O weh!
Ich wollt', ich lag' auf der schwarzen Bahr',
könnt' nimmer die Augen aufmachen!

ni de día, ni de noche,
cuando duermo.
¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor!
Cuando miro a los cielos,
en ellos veo sus ojos azules.
¡Oh dolor! ¡Oh dolor!
¡Cuando atravieso los campos dorados
veo su pelo rubio, agitado por el viento,
en la distancia!
¡Oh dolor! ¡Oh dolor!
Al despertar de mis sueños
oigo su risa de plata.
¡Oh, dolor! ¡Oh, dolor!
¡Quisiera yacer en la negra mortaja
y nunca volver a abrir los ojos!

La tercera canción es la más apasionada de las cuatro y la única en que Mahler precisa de todo el material orquestal a su disposición, percusión incluida. Tanto Cooke como Jack Diether consideran esta canción como aislada, esto es, sin intervención ni influencia posterior en la obra de Mahler. Sin embargo, temáticamente, el segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía* mantiene una estrecha relación con este *Lied*, lo cual es perfectamente comprobable. El final de la canción, tras el deseo de la muerte expresado en el penúltimo verso, es un genial anticipo expresionista: el macabro clarinete de la *Sinfonía Trágica* se anuncia aquí nítidamente, y con él, el *Wozzeck* de Berg.

4. Die zwei blauen Augen

Die zwei blauen Augen von meinem
Schatz, die haben mich in die weite Welt
geschickt. Da musst' ich Abschied
nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen blau! Warum habt ihr mich
angeblickt? Nun hab' ich ewig Leid und
Grämen! Ich bin ausgegangen in stiller
Nacht, in stiller Nacht wohl über die
dunkle Heide; hat mir niemand Ade
gesagt. Ade! Mein Gesell war Lieb' und
Leide! Auf der Strasse steht ein
Lindenbaum, da hab' ich zum
erstenmal im Schlaf geruht. Unter dem
Lindenbaum, der hat seine Blüten über
mich geschneit, da wusst' ich nicht
wie das Leben tut, war alles, ach, alles
wieder gut! Alles! Alles! Lieb' und Leid,
und Welt, und Traum!

4. Los ojos azules de mi tesoro

Los ojos azules de mi tesoro
me han arrojado al ancho mundo.
¡Tuve que despedirme de los lugares
queridos! ¡Ay, ojos azules! ¿Por qué me
mirasteis? ¡Ahora tengo aflicción y
pesar para siempre!
Partí en la noche apacible,
en la noche apacible,
por lóbregos brezales.
Nadie me dijo adiós. ¡Adiós!
Mis camaradas eran el amor y el dolor.
Un tilo se alzaba a un lado del camino,
allí, al fin, hallé descanso en el sueño.
Bajo el tilo, que esparcía
sus flores sobre mí, supe
que todo en la vida volvía a ser bueno.
¡Todo! ¡Todo! ¡Amor y dolor!
¡Y mundo! ¡Y sueño!

Por fin, *Los ojos azules de mi tesoro*, una marcha, naturalmente fúnebre como puede verse. Gran parte de la *Primera Sinfonía*, concretamente el tercer movimiento, igualmente una marcha, se contiene en estos sesenta y ocho compases.

Alla Marcia
Durchaus mit geheimnisvoll schwermüthigen Ausdruck (nicht schleppen)
pp

Voice

Die zwei blau-en Au-gen von mei-nem Schatz, die ha-ben mich in die wei-te Welt ge-

Piano

pp

En el texto mismo de la canción está *La Canción de la Tierra* en estado embrionario. Un viaje: «Tuve que despedirme de los lugares queridos». La partida durante la noche, pero una noche apacible y romántica. «Nadie me dijo adiós». Hasta aquí la relación con el último canto de *La Canción de la Tierra* es perfecta. Pero aún va más allá. Se detiene la orquesta; el arpa, solitaria, despliega un acompañamiento tenue para una de las más emotivas melodías de Mahler, melodía que será Trío en la marcha de la *Primera Sinfonía*, pero que ha nacido antes, en *Waldmärchen*, la citada parte primera de la *Canción del Lamento*. Y la circunstancia es la misma: el protagonista se sienta a la sombra de un tilo y en medio del sueño hallará la muerte. Dice aquí: «Un tilo se alzaba en un lado del camino, allí, al fin, hallé descanso en el sueño». El símil es inconfundible: «Y todo volvía a ser bueno». Una de las más conmovedoras imágenes del tránsito de la muerte. De la noche como refugio Mahler ha pasado a la oscuridad, a la muerte. Pero no hay combate ni violencia, como en el *Lied* anterior. No, la música expresa una paz infinita, tan eterna como el *ewig* inacabable de *La canción de la tierra*. La tierra adorada, Madre Universal, recibe en su seno al abandonado, al solitario. Veinticinco años después Mahler va a dar a esta plegaria una dimensión estremecedora.

6. LIEDER AUS «DES KNABEN WUNDERHORN»

(Canciones de «El muchacho de la Trompa Mágica»)

Composición: 1888-01.

Estreno: *Der Schildwache Nachtlied y Verlor'ne Müh'*, en 1892, en Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Raphael Maszkowski. Solista: Amalie Joachim. *Trost in Unglück, Wer hat dies Liedlein erdacht?* y *Rheinlegendchen*, Hamburgo, 27 de octubre de 1893 con Paul Bulss y Clementine Schuch-Prosska. *Das irdische Leben y Wo die schöne Trompeten blasen*, Viena, 14 de enero de 1900, con Selma Kurz. *Des Antonius von Padua Fischpredigt, Lied des Verfolgten im Turm, Revelge y Der Tambourg'sell*, Viena, 29 de enero de 1905, con Anton Moser. *Lob des hohen Verstandes*, Viena, 3 de febrero de 1905.

Entre 1888 y 1901, es decir, durante la elaboración de las Sinfonías *Segunda y Tercera*, Mahler compone nuevos *Lieder* inspirados en la *Trompa Mágica*, con inmediata adaptación a la orquesta, que es ya su medio tímbrico propio. Las cinco primeras canciones, las compuestas entre 1888 y 1892, se publicaron en Viena en 1899 con el título de *Humoresken*. En ese mismo 1899, Mahler publicó las siguientes siete canciones con el peregrino título de *Otros lieder (Weitere lieder)*. Las dos últimas piezas, *Revelge y El tamborilero* fueron redactadas en 1899 y 1901 respectivamente, y sólo en 1905 decidió Mahler hacer una primera agrupación de todo este material, quince canciones en total, bajo el epígrafe *Des Knaben Wunderhorn*.

1. *Trost im Unglück*

«Wohlan! Die Zeit ist kommen!
Mein Pferd das muss gesattelt sein!
Ich hab' mit's vorgenommen,
Geritten muss es sein!
Geh' du nur hin! Ich hab' mein Teil,
Ich lieb' dich nur aus Narretei!
Ohn' dich kann ich wohl leben!
Ohn' dich kann ich wohl sein!
So setz' ich mich auf's Pferdchen
Und trink' ein Gläschen kühlen Wein!
Und schwör's bei meinem Bärtchen:
Dir ewig treu zu sein».
«Du glaubst, du bist der Schönste
Wohl auf der ganzen weiten Welt,
Und auch der Angenehmste!
Ist aber weit, weit gefehlt!
In meines Vaters Garten
Wächst eine Blume drin:
So lang' will ich noch warten,
Bis die noch grösser ist.
Un geh' du nur binÜch hab' mein Teil
Ich lieb' dich nur aus Narretei!

1. *Consuelo en la adversidad*

«¡Adelante! ¡Ya es la hora!
¡He de ensillar mi caballo
porque ya me he decidido
y en él yo me he de montar.
Me voy. Me lo tengo merecido,
soy idiota por amarte!
¡Puedo vivir bien sin ti,
puedo pasar bien sin ti!
Me montaré en mi caballo
a beber un vino fresco
y juro por mis bigotes
que te seré siempre fiel».
«Tú te has creído que eres
el más guapo en todo el mundo
y también el más amable
pero estás equivocado.
En el jardín de mi padre
está creciendo una flor.
Yo me sentaré a esperar
hasta que ya esté crecida.
¡Vete ya! Me lo tengo merecido,
soy idiota por amarte!

Ohn' dich kann ich wohl leben,
 Ohn' dich kann ich wohl sein!»
 «Du glaubst, ich werd' dich nehmen!
 Das hab' ich lang' moch nicht im Sinn!
 Ich muss mich deiner schümen,
 Wenn ich in Gesellschaft bin!»

¡Puedo vivir bien sin ti,
 puedo pasar bien sin ti!»
 «¿Te crees que voy a aceptarte?
 Todavía no es el momento,
 me avergonzaría de ti
 cuando yo esté en compañía».

Trost im Unglück (Consuelo en la adversidad), de 1892, en principio en el ciclo concebido como *Humoreske*, vuelve al esquema de conversación entre dos voces, con repetida alternancia rítmica de 6/8 y 2/4. La canción está dentro de la tradición romántica de la despedida a un soldado y contrasta con la honda tristeza de *Wo die schönen Trompeten blasen*.

2. Der Schildivache Nachtlid

Ich kann und mag nicht fröhlich sein!
 Wenn alle Leute schlafen,
 So muss ich wachen, ja, wachen!
 Muss traurig sein!
 Lieb' Knabe, du musst nicht traurig
 sein!
 Will deiner warten im Rosengarten,
 Im grünen Klee!
 Zum grünen Klee da geh' ich nicht!
 Zum Waffengarten
 Voll Helleparten
 Bin icht gestellt!
 Stehst du im Feld, so helf' dir Gott!
 An Gottes Segen ist allen gelegen!
 Wer's glauben tut!
 Wer's glauben tut! Ist weit davon!
 Er ist ein König! Er ist ein Kaiser!
 Er führt den Krieg!
 «Halt!» Wer da! Rund!
 Bleib mir vom Leib!
 Wer sang es hier? Wer sang sur Stund?
 Verlorne Feldwacht!
 Sang es um Mitternacht!
 Mitternacht!
 Feldwacht...!

2. Canción nocturna del centinela

«Puedo y no debo alegrarme
 cuando todo el mundo duerme,
 pero debo estar despierto, ¡despierto!
 Y estar triste.
 «Niño amado, no estés triste.
 Porque yo estaré esperando
 en el jardín de las rosas
 donde crece el verde trébol».
 «No iré donde el verde trébol,
 sino al campo de la batalla
 de alabardas todo lleno:
 ese es mi puesto».
 «Dios te asista en la batalla.
 Porque en el signo de Dios
 todo viene realizado
 para aquel que en ello cree».
 «Aquel que cree está muy lejos:
 ¡F.s un rey! ¡Emperador!
 Es el señor de la guerra».
 «¡Alto! ¿Quién va? ¡La patrulla!
 ¡No os acerquéis!
 ¿Qué canto es? ¿Quién cantó?»
 «Un centinela perdido
 a medianoche cantó».
 «A medianoche... centinela...»

La canción nocturna del centinela (Der Schildwache nachtlid), pudo haberse bosquejado en 1888: en forma de Rondó, marcha rápida en Si bemol mayor, adopta el esquema de diálogo. Está inspirada en los cantos militares que sin duda Mahler escuchó en Jihlava, y en él, el ímpetu de la marcha se identifica con el ritmo del destino. La música marcial es, sin embargo, espectral, febril, como una pesadilla

militar.

3. *Verlorne Müh'*

Sie:

Büble, wir wollen außre gehe!
Wollen wir? Unsere Lämmer besehe?
Gelt Komm'! lieb's Büberle,
Komm', ich bitt'!

Er:

Närrisches Dinterle,
ich geh' dir halt nit!

Sie:

Willst vielleicht a bissei nasche?
Hol dir was aus meiner Tasch'!
Hol, lieb's Büberle,
hol, ich bitt'!

Er:

Närrisches Dinterle,
ich nasch' dir halt nit!

Sie

Gelt, ich soll mein Herz dir schenke?
Immer willst an mich gedenke?
Nimm's, lieb's Bürberle,
Nimm's, ich bitt'!

Er:

Närrisches Dinterle,
ich mag' es holt nit! Nit!

3. *Esfuerzo en vano*

Ella:

Muchacho, salgamos fuera.
¿Vamos? ¿Miramos nuestros corderos?
¡Bueno! Ven querido niño,
ven aquí, ¡yo te lo ruego!

Él:

Muchacha tonta
¡No me gustas!

Ella:

¿Es que quieres comer algo?
Sácalo de mi morral.
Tómalo, querido niño,
tómalo, ¡yo te lo ruego!

Él:

Muchacha tonta,
¡nada comeré contigo!

Ella:

Bueno. ¿Quieres, pues mi corazón?
¿Vas a pensar siempre en mí?
Tómalo, querido niño,
tómalo, ¡yo te lo ruego!

Él:

Muchacha tonta,
¡no lo quiero para nada! ¡Nada!

Esfuerzo en vano, en La mayor, es un *Ländler* lento, en 3/8, escrito para tesitura aguda, fechado en febrero de 1892. Como en el caso de la *Canción nocturna del centinela*, la soprano Amalie Joachim fue la primera intérprete de esta pieza, en la que Mahler sólo ha retenido las estrofas iniciales y finales del amplio poema recogido por Arnim y Brentano.

4. *Wer bat dies Liedlein erdachtf*

Dort oben am Berg in dem hohen Haus,
Da gucket ein fein's lieb's Mädle heraus,
Es ist nicht dort daheime!
Es ist des Wirts sein Töchterlein,
Es wohnt auf grüner Heide.

Mein Herze ist wund,

4. *¿Quién compuso esta cancioncilla?*

En esa montaña, en esa mansión,
se asoma una bella y amada muchacha.
¡Pero ella no habita en aquella casa!
Porque es la hija del casero.
Y vive en las verdes praderas.

Mi corazón dolorido,

komm, Schätzle, mach's g'sund!
Dein' schwarzbraunc Äuglein,
Die hab'n mich vertwund't!
Dein rosiger Mund
Macht Herzen gesund.
Macht Jugend verständig,
Macht Tote lebendig,
Macht Kranke gesund.

Wer hat denn das schöne Liedlein erdacht?
Es haben's drei Gäns übers Wasser gebracht,
Zwei graue und eine weiße;
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
Dem wollen sie es pfeifen.
Ja!

ven, querida, cúralo.
Tus profundos ojos pardos
gravemente me han herido
y tu boca sonrojada
a los corazones cura.
Hace razonar al joven,
resucita a los que han muerto
y hasta sana a los enfermos.

¿Quién hizo esta cancioncilla?
Fueron tres gansos, por agua.
Había dos grises y un blanco
y quien no pueda cantarla
muy bien se la silbará.
¡Sí!

¿Quién compuso esta cancioncilla? (*Wer hat dies Liedlein erdacht?*) data, como las tres anteriores, de febrero de 1892 y fue estrenada en Hamburgo al año siguiente. Se trata de un *Ländler* en 3/8, con tonalidad en Fa mayor, de difícilísima parte vocal, instrumentalizada, con un melisma final de semicorcheas durante doce compases.

5. *Das irdische Leben*

«Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich».
«Warte nur, warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir ernten geschwind».

Und als das Korn geerntet war,
Rief das Kind noch immerdar:
«Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich».
«Warte nur, warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir dreschen geschwind».

Und als das Korn gedroschen war,
Rief das Kind noch immerdar:
«Mutter, ach Mutter, es hungert mich.
Gib mir Brot, sonst sterbe ich».
«Warte nur, warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir backen geschwind».

Und als das Brot gebacken war,
Lag das Kind auf der Totenbahr.

5. *La vida terrenal*

«Madre, oh, madre, tengo hambre
dame pan o moriré».
«Espera, espera, mi niño
mañana cosecharé».

Cuando el grano cosechó,
el niño siguió llorando:
«Madre, madre, tengo hambre
Dame pan o moriré».
«Espera, espera, mi niño,
mañana lo amasaré».

Y cuando el grano amasó
el niño siguió llorando:
«Madre, madre, tengo hambre
dame pan o moriré».
«Espera, espera, mi niño
mañana lo coceré».

Y cuando el pan cocinó,
el niño yacía en su ataúd.

Das irdiche Leben, (1893), escrita en 2/4 «con siniestra animación», en modo frigio, es una de las páginas más tenebrosamente paródicas de Mahler, en donde la súplica hambrienta del niño culmina macabramente. Tanto esta pieza como *Donde resuenan*

las hermosas trompetas fueron dadas a conocer el 14 de enero de 1900 en un concierto brindado en la misma sala de la ópera, con Selma Kurz como solista y el propio Mahler dirigiendo a la Filarmónica de Viena. Mahler ha cambiado el título original de Arnim y Brentano, que era *Verspätung*, (*Demasiado tarde*), alteración que el propio compositor explicó: «El texto me sugiere algo más profundo que el del hambre del niño por el pan, un tesoro que hay que buscar. Por tanto, para mí, el grito del niño pidiendo comida y los intentos de la madre que trata de consolarle con promesas, no son sino un símbolo de la vida humana en general, la vida terrenal. Por eso cambié el título».

6. *Des Antonius von Padua Fischpredigt*

Antonius zur Predigt
Die Kirche find't ledig
Er geht zu dein Flüssen
Und predigt den Fischen!
Sie schlag'n mit den Schwänzen
Im Sonnenschein glänzen.
Die Karpfen mit Rogen
Sind all hierher zogen;
Hab'n d'Mäuler aufrissen,
Sich Zuhör'ns beflissen.
Kein Predigt niemalen
Den Fischen so g'fallen!
Spitzgöschete Hechte,
Die immerzu fechten,
Sind eilends herschwommen,
Zu hören den Frommen!
Auch jene Phantasten,
Die immerzu fasten:
Die Stockfisch' ich meine,
Zur Predigt erscheinen!
Kein Predigt niemalen
Den Stockfisch' so g'fallen!
Gut Aale und Hausen
Die Vornehme schmausen,
Die selbst sich bequemen,
Die Predigt vernehmen!
Auch Krebse, Schildkröten,
Sonst langsame Boten,
Steigere elig von Grund
Zu hören diesen Mund!
Kein Predigt niemalen
Den Krebsen so g'fallen!
Fisch' grosse, Fisch' kleine,
Vornehm' und gemeine,

6. *El sermón de San Antonio de Padua a los peces*

San Antonio predicaba
en una iglesia vacía,
así que se marchó al río
a predicar a los peces.
Aplaudieron con las colas
y brillaron bajo el sol.
Las carpas, llenas de huevas
han acudido al encuentro,
están todos boquiabiertos,
se esfuerzan por entender.
¡Nunca un sermón gustó así
a los peces como aquí!
Un lucio muy narigudo
que siempre se peleaba
ha llegado muy deprisa
para oír al hombre sagrado.
Y todas esas criaturas
ayunaron todo el tiempo:
me refiero al bacalao,
que apareció en el sermón.
¡Nunca un sermón gustó así
al bacalao como aquí!
Fas anguilas y esturiones,
delicias de gente bien,
¡hasta ellos se molestaron
en acudir al sermón!
También cangrejos, tortugas
muy lentas en general,
salieron de muy profundo
para escuchar esa voz.
¡Nunca un sermón gustó así
al cangrejo como aquí!
Peces grandes y pequeños
distinguidos y vulgares,

Erheben die Köpfe
Wie verständ'ge Geschöpfe!
Auf Gottes Begehren,
Die Predigt anhören!
Die Predigt geendet,
Ein Jeder sich wendet!
Die Hechte bleiben Diebe,
Die Aale viel lieben;
Die Predigt hat g'fallen,
Sic bleiben wie Allen!
Die Krebs geh'n zurücke,
Die Stockfisch' bleib'n dicke,
Die Karpfen viel fressen,
Die Predigt vergessen, vergessen!
Die Predigt hat g'fallen,
Sie bleiben wie Allen!

que levantan la cabeza
como seres razonables
por la voluntad de Dios
están oyendo el sermón.
La prédica ha terminado
y todos han regresado.
El lucio, otra vez ladrón.
La anguila, una gran amante.
El sermón ha sido un éxito.
Todo sigue como antes.
Los cangrejos retranquean,
los meros siguen muy gordos,
y las carpas se atiborran.
El sermón ya fue olvidado.
El sermón les ha gustado
puesto que nada ha cambiado.

El sermón de San Antonio de Padua a los peces (Des Antonius von Padua Fischpredigt), de 1893, tomó forma instrumental en la *Segunda Sinfonía*, como tercer movimiento o *Scherzo*: tanto aquí como allí mantiene la tonalidad de Do menor y el ritmo ternario de 3/8. La primera audición de esta pieza y de la siguiente tuvo lugar el 29 de enero de 1905, con el barítono Fritz Weidemann, la Filarmónica de Viena y Mahler en el podio, pero La Grange asegura que este dato, perpetuado en todo tipo de ediciones y enciclopedias, es erróneo, y que el primer intérprete de la pieza en ese concierto fue otro barítono de la Ópera de Viena: Anton Moser.

7. Rbeinlegendcben

Bald gras ich am Neckar,
Bald gras ich am Rhein;
Bald hab' ich ein Schätzelein,
Bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
Wennd'Sichel nicht schneid't!
Was hilft mir ein Schätzel,
Wenn's bei mir nicht bleibt?

So soll ich denn grasen
Am Neckar, am Rhein,
So werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar
Und fließet im Rhein,
Soll schwimmen hinunter
Ins Meer tief hinein.

7. Pequeña leyenda del Rin

Siego a la orilla del Neckar,
siego a la orilla del Rin;
ahora tengo un tesorito,
ahora estoy solo otra vez.

¿Qué hay de bueno en el segar
si la hoz no va a cortar?
¿Qué hay de bueno en mi tesoro
si conmigo ella no está?

Así que, si he de segar
en el Neckar o en el Rin,
entonces he de tirar
el anillo de oro allí.

Porque flotará en el Neckar,
porque flotará en el Rin,
y se arrastrará hacia abajo
hasta llegar a la mar.

Und schwimmt es, das Ringlein,
So frißt es ein Fisch!
Das Fischlein tat kommen
Auf's König sein Tisch!

Der König tät fragen:
«Wem's Ringlein sollt sein?»
Da tät mein Scharz sagen:
«Das Ringlein g'hört mein».

Mein Schätzlein tät springen
Bergauf und bergein,
Tät mir wied'rum bringen
Das Goldringlein tein!

Kannst grasen am Neckar,
Kannst grasen am Rhein,
Wirf du mir nur immer
Dein Ringlein hinein!

Y si ese anillo nadara,
un pez se lo comería
y ese pez iría a parar
a un rey como un gran manjar.

El rey se preguntará:
«Ese anillo, ¿de quién es?»
Y mi tesoro dirá:
«¡El anillo mío es!»

Mi tesoro escapará
por los montes y los valles,
y ella me devolverá
el anillo de oro brillante.

Puedes segar en el Néckar,
puedes segar en el Rin,
¡siempre que tú me tires
un anillo de oro a mí!

Rheinlegendchen, de 1893, en La mayor, es un *Tanzlied* genuinamente austríaco, en esquema ternario, que ha querido relacionarse con el *Trío de la Sonata en Sol mayor* (1826) de Schubert. Mahler escribió al respecto: «Es una canción infantil, aparentemente ingenua, pero un poco malévola».

8. *Lied des Verfolgten im Turm*

Der Gefangene:
«Die Gedanken sind frei,
wer kann sie erraten,
Sie rauschen vorbei
wie nächtliche Schatten,
Kein Mensch kann sie wissen,
kein Jäger sie schicssen,
Es bleibet dabei:
die Gedanken sind frei».

Das Mädchen:
«Im Sommer ist gut lustig sein
Auf hohen, wilden Bergen.
Dont findet man grün' Plätzelein,
Mein Herz verliebtes Schätzelein,
Von dir mag ich nicht scheiden».

Der Gefangene:
«Und sperrt man mich ein
in finstere Kerker,
dies alles sind nur
vergeblicke Werke,

8. *Canción del prisionero en la torre*

El prisionero:
«Los pensamientos son libres,
¿quién los puede adivinar?
Pues ellos pasan deprisa
como sombras en la noche.
Ningún hombre los conoce,
ningún cazador los caza,
porque todo eso es así:
¡Los pensamientos son libres!»

La muchacha:
«El verano es tiempo alegre
en los páramos salvajes,
allí hay un lugar muy verde;
mi tesoro, amado mío,
de ti no quiero alejarme».

El prisionero:
«Y yo, que estoy encerrado
en una oscura mazmorra
todo es un esfuerzo
en vano,

Denn meine Gedanken
zerreißen die Schranken
Und Mauern entzwei,
die Gedanken sind frei!»

Das Mädchen:

«Im Sommer ist gut lustig sein,
Gut lustig sein auf hohen, wilden Bergen.
Man ist da ewig ganz allein
Man hört da gar kein Kindergeschrei!
Die Luft mag einem da werden».

Der Gefangene:

«So sei's wie es will!
und wenn es sich schicket,
Nur alles, alle sei
Nur all's in der Still!
Mein Wunsch und Begehren,
niemand kann's wehren!
Es bleibt dabei:
die Gedanken sind frei!»

Das Mädchen:

«Mein Schatz, du singst so fröhlich hier,
Wie's Vögelein im Grase.
ch steh' so traurig bei Kerkertür,
War' ich doch tot, war' ich bei dir,
ach, muss Ich immer denn klagen?»

Der Gefangene:

«Und weil du so klagst,
der Lieb' ich entsage!
Und ist es gewagt,
So kann ich nichts plagen!
So kann ich im Herzen
stets lachen und scherzen.
Es bleibt dabei:
die Gedanken sind frei!»

porque cada pensamiento
traspasará los barrotes
y atravesará los muros.
¡Los pensamientos son libres!»

La muchacha:

«El verano es tiempo alegre
en los páramos salvajes
allí estarás siempre solo.
¡No se oye el llanto de un niño!
Y tendremos aire fresco».

El prisionero:

«Que sea lo que deba ser.
Y cuando llegue el momento
que todo, que todo
ocurra en silencio.
Mi esperanza y mi deseo
no los puede apresar nadie
porque todo eso es así:
¡Los pensamientos son libres!»

La muchacha:

«Mi amor: tu canto es alegre
como un pájaro en la hierba.
Estoy triste ante tu celda.
¡Si muriera! ¡Si estuvieras!
¿Deberé llorarte siempre?»

El prisionero:

«Y porque tú estás llorando
¡Yo renunciaré al amor!
Y cuando esto haya perdido
ya nada me hará sufrir,
y mi corazón podrá
reír y bromear para siempre.
Porque todo esto es así:
¡Los pensamientos son libres!»

La *Canción del prisionero en la torre (Lied des Verfolgten im Turm)* data de 1898. La pieza tiene forma de diálogo, con ritmos cambiantes de 12/8 y 6/8: el estribillo del cautivo *Die Gedänke sind frei, (Los pensamientos son libres)* pudo inspirar la secuencia «En prisión» de la *Sinfonía número 14* de Shostakovich.

9. *Wo die schönen Trompeten blasen*

«Wer ist denn draußen und wer klopft an,
Der mich so leise, so leise wecken kann?»

9. *Donde resuenan las hermosas trompetas*

«¿Quién anda ahí fuera y golpea
y me despierta muy dulce?»

«Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh' auf und laß mich zu dir ein!

Was soll ich hier nun länger steh'n?
Ich seh' die Morgenröt' aufgeh'n,
Die Morgenröt', zwei helle Stern'.
Bei meinem Schar, / da war' ich gern,
bei meiner Herzallerliebsten».

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;
Sie heißt ihn auch willkommen sein.
«Willkommen, lieber Knabe mein,
So lang hast du gestanden!»

Sie reicht' ihm auch die schneeweiße
Hand.

Von ferne sang die Nachtigall;
Das Mädchen fing zu weinen an.
«Ach weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein Eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist.
O Lieb, auf grüner Erden.

Ich zieh' in Krieg auf grüner Heid',
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, mein Haus
von grünem Rasen».

«Soy yo, tu amado. Levanta
y vamos, déjame entrar!

¿Por qué sigo aquí, de pie?
Ya veo el alba clarear
y en el alba hay dos estrellas.
Yo quiero estar con mi amada.
Con el amor de mi vida».

Ella se alzó, le abrió paso
y le dio la bienvenida.
«¡Bienvenido, niño amado!
¡Mucho tiempo has esperado!»

Y le dio su blanca
mano.

El ruiseñor cantó lejos;
la dama empezó a llorar.
«No llores, querida mía,
en un año serás mía,
serás mía de verdad,
como nadie en esta tierra!
¡En la verde tierra, amor!

Iré a la guerra, al verde campo,
¡los verdes campos están tan lejos!
Cuando esta bella trompeta suene
tendré mi hogar
bajo el verde césped».

Wo die schönen Trompeten blasen, también de 1898, busca el contraste de voces, a un *tempo* soñador, en 2/4, en una nueva incidencia del *Lied* militar. La tonalidad de la página es Re menor.

10. *Lob des hoben Verstandes*

Einstmals in einem tiefen
Kukuck und Nachtigall!
Täten ein' Wett' anshlagen:
Zu singen um das Meisterstück,
Gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück:
Dank soll er davon tragen.
Den Kukuck sprach: «So dir's gefällt,
Hab' ich den Richter wählt». Und tat gleich den Esel ernennen!
«Denn weil er hat zwei Ohren gross,
So kann er hören desto bos
Und, was recht ist, kennen!»

10. *Elogio de la alta sabiduría*

Había una vez en un valle
un cuco y un ruiseñor
que en concurso compitieron
por cantar una canción.
Quien por suerte o arte gane
el premio se llevará.
El cuco dijo: «Si quieres
yo puedo elegir al juez». Y entonces eligió al asno.
«Por sus dos grandes orejas
es el mejor en oír
y saber a cual premiar».

Sie flogen vor den Richter bald.
 Wie dem die Sache ward erzählt,
 Schuf er, sie sollten singen.
 Die Nachtigall sang lieblich aus!
 Der Esel sprach: «Du machst mir's kraus! I-ja, I-ja
 Ich kann's ins Kopf nicht bringen!».
 Der Kukkuck dnauf fing an geschwind
 Sein Sang durch Terz und Quart und Quint.
 Dem Esel g'fiels, er sprach nur:
 «Wart! Dein Urteil will ich sprechen.
 Wohl sungen hast du, Nachtigall!
 Aber Kukkuck, singst gut Choral!
 Und halst den Takt fein innen!
 Das sprech' ich nach mein' hoh'
 Und kost' es gleich ein ganzes Land,
 So lass ich's dich gewinnen!».
 Kukkuck! Kukkuck! I-ja!

Y volaron ante el juez.
 Cuando le contaron todo,
 dijo que debían cantar.
 El ruiseñor fue muy dulce.
 El asno dijo: «Me aturdes! ¡Ji-ja
 No me entra en la cabeza!»
 El cuco empezó a cantar
 en terceras, cuartas, quintas.
 Al asno le gustó y dijo:
 «¡Para! Tengo el veredicto!
 Cantas muy bien, ruiseñor
 pero el cuco hace hasta coros
 y también mantiene el ritmo.
 Mi sabiduría me dicta:
 aunque me cueste el país
 a ti te haré vencedor!
 ¡Cuco! ¡Cuco! ¡Ji-ja!

Elogio del sentido común (Lob des hohen Verstandes), o más literalmente, «de la elevada sabiduría», data del mes de junio de 1896, y originalmente se llamó *Elogio de los críticos*. Trata de una competición presidida por un asno, que da vencedor a un cuclillo sobre un ruiseñor, y puede ser la canción más divertida e irónica de Mahler, para la que retorna al ritmo de *bourrée*, en brillante Re mayor. Esta canción es la base del *fugato* del *Finale* de la *Quinta Sinfonía*.

11. *Revelge*

Des Morgens zwischen drei'n und vieren,
 Da müssen wir Soldaten marschieren
 Das Gässlein auf und ab,
 Tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-lera,
 Mein Schätzei sieht herab!

«Ach, Brüden, jetzt bin ich geschossen!
 Die Kugel hat mich schwere getroffen,
 Trag' mich in mein Quartier!
 Tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-lena,
 Es ist nicht weit von hier!»

«Ach, Brüder, ich kann dich nicht tragen,
 Die Feinde haben uns geschlagen!
 Helf' dir der liebe Gott.
 Tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-lera,
 ich muss marschieren bis in Tod!»

Ach, Bruder, ihr geht ja mir vorüber
 Als war' s mit mir vorbei!
 Tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-lena,

11. *Diana*

Por la mañana, entre las tres y las cuatro,
 los soldados debemos desfilar
 por la calle, arriba y abajo,
 tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-lera,
 ¡y mi tesoro lo contempla!

«¡Ay, hermano, me han disparado,
 la bala me ha herido de muerte,
 llévame a mi cuartel,
 tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-lera,
 que no está lejos de aquí!»

«¡Ay, hermano, no puedo llevarte,
 el enemigo nos ha derrotado,
 que Dios se apiade de ti,
 tral-la-li, tral-la-ley, tral-la-lera,
 debo marchar a la muerte!»

«¡Ay, hermanos, pasáis a mi lado
 como si ya no estuviera.
 Tralarí, tralarei, tralalera,

Ihr tretet mir zu nah!

Ich muss wohl meine Trommel rühren,
Tral-la-li, tral-la-lei, tra-la-li!
Sonst werd' ich mich verlieren,
Tra-la-li, tra-la-lei, tra-la-la
Die Brüder, dick gesägt,
sie liegen wie gemäht».

Er schlägt die trommel auf und nieder,
Er wecket seine stillen Brüder
Tral-la-li, tra-la-lei, tra-la-li
Sie schlagen ihren Feind
Tral-la-li, tra-la-lei, tra-la-li
Ein Schrecken schlägt den Feind!

Er schlägt die Trommel auf und nieder,
Da sind sie vor dem Nachtquartier
Schon wieder,
Tra-la-li, tra-la-lei, tra-la-lera
Ins Gässlein hell hinaus
Sie ziehn vor Schätzleins Haus.
Tra-la-li, tra-la-lei, tra-la-li!
Sie ziehen vor Schätzlein Haus,
Tra-la-li!

Des Morgen stehen da die Gebeine
In Reih' und Glied, sie steh' n wie
Leichensteine,
Die Trommel steht voran,
Dass sie ihn sehen kann.
Tral-la-li, tral-la-lei, tral-la-lera,
Dass sie ihn sehen kann!

¡os acercáis demasiado!

Debo tocar el tambor,
tralalí, tralaley, tralalera
o pronto estaré perdido,
tral-la-li, tra la lei, tra la la.
Los hermanos, en el suelo
yacen ahí, acribillados».

Tan fuerte golpeó el tambor
que alzó a sus hermanos muertos,
tra la rí, tra la ré, tralarí,
y al enemigo atacaron,
tra la rí, tra la ré, tralarí, tra la ré,
¡al enemigo, helado de miedo!

Tan fuerte golpeó el tambor
que volvieron al cuartel,
tralarí, tralarei, tralaleirá,
avanzando por la calle,
derechos, por el camino
frente a la ventana amada.
Tralarí, tralalei, tralalairá,
frente a la ventana amada.
¡Tralarí!

Por la mañana los huesos
van en fila,
como lápidas.
Y delante va el tambor
para que ella pueda verlo.
Tralalí, tralalei, tralaleirá.
Para que ella pueda verlo.

Revelge, de julio de 1899, era para Mahler «el más importante de todos sus *Lieder*», según Natalie Bauer-Lechner. Obra maestra en miniatura, su parentesco con la *Sexta Sinfonía* —en especial el primer movimiento— es decisivo. Alban Berg citaría el subtema *Ach, Bruder!* en *Wozzeck* (acto 1, escena 3: *Soldaten, Soldaten*). El esquema es de marcha rápida, «desfilando», el ritmo es el de 4/4 en tono de Re menor.

12. *Der Tambourg'sell*

Ich armer Tamboursg'sell!
Man führt mich aus dem G' wohl,
War' ich ein Tambour blieben,
Dürft' ich nicht gefangen liegen!

O Galgen, du hohes Haus,

12. *El tamborilero*

¡Pobre de mí, tamborilero!
Me llevan a la mazmorra.
¡Si siguiera en el tambor
ahora no estaría en prisión!

¡Ah, horca! ¡Hogar elevado!

Du siehst so furchtbar aus!	¡Cuánto miedo que me das!
Ich schau dich nicht mehr an, Weil ich weiss, dass ich g'hör d'ran!	¡Nunca volveré a mirarte pues sé que te pertenezco!
Wenn Soldaten vorbei marschier'n, Bei mir mit einquartier'n, Wenn sie fragen, wer ich g'wesen bin: Tambour von der Leinkompagnie!	Cuando marchen los soldados que no eran de mi cuartel y pregunten quién fui yo: Tambor del primer regimiento.
Gute Nacht, ihr Marmelstein', Ihr Berg' und Hügelein! Gute Nacht ihr Offizier, Korporal und Muskettier!	Buenas noches a las rocas, a los montes y a los valles, Buenas noches, oficiales A cabos y mosqueteros.
Gute Nacht! Ihr Offizier, Korporal und Grenadier! Ich schrei mit heller Stimm': Von Euch ich Urlaub nimm! Gute Nacht! Gute Nacht!	Buenas noches, oficiales, a cabos y granaderos en voz alta lloraré. Yo me tomo ese permiso. Buenas noches, buenas noches.

Escrita hacia 1901, en verano (agosto), será el paradigma mahleriano de la marcha lenta, en 2/2, también escrito en Re menor; la indicación inicial «mesurado, ahogado» sugiere el clima opresivo que dominará el curso de la canción.

13. *Urlicht* (Luz prístina): De 1892.

Se convirtió en el Cuarto Movimiento de la *Segunda Sinfonía*. (Texto y comentario en ese apartado).

14. *Es sungen drei Engel* (Tres ángeles cantaban): Esbozada en 1895.

Se convirtió en el Quinto movimiento de la *Tercera Sinfonía*. (Texto y comentario en ese apartado).

15. *Das himmlische Leben* (La vida celestial): De 1892.

Se convirtió en el Cuarto Movimiento de la *Cuarta Sinfonía*. (Texto y comentario en ese apartado).

7. FÜNF LIEDER NACH RÜCKERT

(Cinco canciones sobre textos de Rückert).

Composición: 1901.

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

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. A finales de ese año conoció a Alma, a quien el verano siguiente, ya casado con ella, dedicaría la última de las canciones —esta vez sólo para voz y piano— sobre poemas del poeta alemán, *Liebst du um Schönheit*. Si bien este ciclo de canciones no posee la unidad temática o la fuerza emocional del otro conjunto también inspirados en Rückert, las *Canciones a la muerte de los niños*, cabe en ellas apreciar el sutil refinamiento de la escritura y anticipos de una orquestación tímbricamente intachable —especialmente en *Um Mitternacht*—.

1. *Blicke mir nicht in die Lieder!*

Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag' ich nieder,
Wie ertappt auf böser Tat.
Selber darf ich nicht getrauen,
Ihren Wachsen zuzuschauen.
Deine Neugier ist Verrat!
Bienen wenn sic Zellen hauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selbst auch nicht zu,
Wenn die reichen Honigwaben
Wie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du!

1. *¡No mires a mis canciones!*

¡No mires a mis canciones!
Pues debo bajar los ojos,
como si hiciera algo malo.
Y no puedo confiar
en ver cómo ellas progresan.
¡Tu curiosidad es traición!
Las abejas hacen celdas,
y no dejan que las miren,
ni se espían entre ellas.
¡Cuando los ricos panales
quedan expuestos al día,
entonces puedes gozarlos!

2. *Ich atmet' einen linden Duft!*

Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand ein Zweig der Linde,
Ein Angebilde von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft,
Wie lieblich ist der Lindenduft,
das Lindenreis brauchst du gelinde!
Ich atme leis im Duft der Linde,
der Liebe linden Duft.

2. *¡Aspiré una fragancia de tilo!*

¡Aspiré una fragancia de tilo!
En el cuarto había una rama,
regalo de una mano amada.
¡Qué adorable era el aroma del tilo!
¡Qué adorable es el aroma del tilo,
el brote del tilo que arrancaste tan suave!
Aspiro levemente en el aroma del tilo,
¡la dulce fragancia del amor!

Estas dos primeras canciones poseen una delicadeza y transparencia nada alejada de los que habrán de ser los tiempos centrales de *La canción de la Tierra*: entre la rama de tilo que inunda con su aroma la habitación del poeta y el pabellón de porcelana en el que los amigos hacen versos al hilo del reflejo en las aguas, hay concomitancias nada gratuitas. *No mires a mis canciones*, en Fa Mayor, 2/2, es uno de los ejemplos más delicados de orquestación en el catálogo de Mahler, con sólo cuatro instrumentos de madera, una trompa, arpa y cuerdas con sordina. Mahler ha cambiado el título original del poema de Rückert, de 1833, que era *Mirada interrumpida*, por el que conocemos. *Aspiré una fragancia de tilo*, escrita en Re mayor, modula a Mi bemol mayor en su estrofa final, y en 6/4 vuelve a ser un ejemplo de sutileza en la orquestación mahleriana, con su modélico empleo de las maderas y del arpa.

3. *Liebst du um Schönheit*

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

3. *¿Amas la belleza?*

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

Alma nos ha dado el mejor relato sobre el origen de este Lied en su libro de canciones: «En ese verano de 1902 yo solía tocar al piano muchas partituras de Wagner, y eso le dio a Mahler la idea de brindarme una encantadora sorpresa. Había compuesto para mí la única canción de amor que escribiera en su vida —“¿Amas la belleza?”— y la introdujo entre la portada y la primera página de “La Walkiria”. Así esperó día tras día hasta que yo abriera la partitura, pero a mí no se me antojaba interpretar dicha obra; finalmente se agotó su paciencia. “Creo que hoy voy a echar una ojeada a La Walkiria”, dijo abruptamente. Abrió el volumen y la canción cayó al suelo. Yo me quedé estupefacta de alegría y creo que ese día la tocamos por lo menos veinte veces». La orquestación, paradójicamente, no se debe a Mahler —caso único en su obra—, sino a Maurice Puttmann, amigo del matrimonio, que, entusiasmado con la pieza, pidió a Mahler, que aceptó la solicitud, que le dejara instrumentar el *Lied*.

4. *Ich bin der Welt abhanden gekommen*

Ich bin der Welt abhanden gekommen
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange nichts von mir
vernommen,
Sie mag wohl glauben ich sei gestorben!
Es ist mir auch gar nichts daran
gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält.
Ich kann auch gar nichts sagen
dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der
Welt.
Ich bin gestorben dem Weltgetümmel
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
In meinem Lieben in meinem Lied.

4. *Me he alejado del mundo*

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

Esta canción, en Fa mayor, es el *Lied* más popular de Mahler, aparte de ser el tema más repetido a lo largo de toda su obra sinfónica y vocal. Es absolutamente contemporáneo del *Adagietto* de la *Quinta Sinfonía* y la base musical de éste. Aunque Mahler no podía estar más conectado con el mundo a todos los niveles, este *Lied* expresa la paz espiritual que para un hombre como él debían suponer sus retiros estivales; este abandono transitorio del mundo, muy propio de todo intelectual activo, representa una forma de escapatoria bastante más satisfactoria que la «Renuncia del héroe» de Richard Strauss en *Ein Heldenleben (Una vida de héroe)*.

* * *

Este *Lied* tiene, en nuestros días, una segunda historia, más allá de la de su directa redacción. El 1 de noviembre de 1905, cuando aún la canción no se había estrenado, Mahler regaló el manuscrito de la versión orquestal de «Ich bin der Welt» a su viejo amigo el musicólogo Guido Adler, compañero («camarada») desde los días de la Universidad, con motivo de su 50 cumpleaños. Haciendo referencia al título de la pieza, el compositor anotó: «Para mi querido amigo... que nunca estará alejado de mí».

Adler guardó con devoción el manuscrito, que integró en su formidable biblioteca. Pasaron los años, algo más de treinta, y Adler se vio recluido en una Austria anexionada al III Reich, en la que se vetaba la música de Mahler. Su hijo Achim vivía en América y trató de sacar de Viena a su progenitor, pero el viejo Adler, ya octogenario, no quiso separarse de sus libros, y se quedó en la ciudad de la antigua Hofoper junto a su hija Melanie, que llegó a dirigirse a Winifred Wagner, viuda ya de Siegfried —hijo del autor de *Parsifal*—, directora suprema del Festival de Bayreuth y

amiga íntima de Hitler, rogándole «una carta de protección, que procure a mi padre paz para sus posesiones y su trabajo»: la misiva no obtuvo respuesta, y finalmente la biblioteca de Adler fue puesta a recaudo bajo la tutela de un abogado designado por las autoridades nazis, Richard Heiserer. Guido Adler falleció en 1941, y Melanie fue deportada a Minsk, donde murió en un campo de concentración. Heiserer pasó a ser el administrador del «legado Adler», que fue saqueado a placer; se dice que entre los depredadores estuvieron algunos de los colegas de Adler en la Universidad de Viena, como Erich Schenk, Leopold Nowak (¡!) y Robert Haas (¡!).

En 2001, el manuscrito de «Ich bin der Welt», que se daba por perdido, reapareció sorprendentemente en las oficinas de la sucursal vienesa de la empresa internacional de subastas Sotheby's; el oferente, que solicitaba la venta del mismo, era el hijo del inefable abogado Heiserer. El nieto de Guido Adler, Tom, que ejerce como abogado en California, enterado de la maniobra financiera reclamó sus derechos, a lo que el segundo Heiserer, digno heredero espiritual de su padre, contestó que el manuscrito en cuestión había sido un «regalo» (¿?) de Melanie Adler a su ascendiente. Aún más peculiar fue la postura del gobierno austríaco, que declaró que el texto pertenecía a la «herencia nacional», aun sin haber hecho gestión alguna para investigar el desvalijamiento de la biblioteca Adler, pese a las peticiones en ese sentido, y durante años, de la familia del musicólogo. En fin, en mayo de 2004 las doce páginas del manuscrito mahleriano se presentaron a subasta en la central londinense de Sotheby's con propiedad reconocida a favor de Tom Adler, que ha narrado toda esta historia en una monografía, «Lost to the World» (Xlibris Corporation e Internet)^[38].

El manuscrito, en fin, fue vendido el 21 de mayo de 2004 por cuatrocientas veinte mil libras —aproximadamente seiscientos veintiún mil euros (!)—, a la Fundación Gilbert Kaplan, frente a las ofertas de otras personalidades o instituciones, como la Fundación Sacher de Basilea o, sorpresas que da la vida, la Biblioteca Nacional de Austria, que se presentó sin éxito a la puja...

5. *Um Mitternacht hab ich gewacht*

Um Mitternacht hab ich gewacht
 Und aufgeblickt zum Himmel,
 Kein Stern vom Sterwegwimmel
 Hat mir gelacht um Mitternacht.
 Um Mitternacht hab ich gedacht
 Hinaus in dunkle Schranken.
 Es hat kein Lichtgedanken
 Mir Trost gebracht um Mitternacht.

Um mitternacht nahm 'ich in acht
 die Schläge meines Herzens,
 Ein einz'ger Puls des Schmerzens
 War angefacht um Mitternacht.
 Um Mitternacht kämpft' ich die Schlacht,

5. *A medianoche*

A medianoche me he despertado
 y he mirado al cielo;
 ninguna estrella, en el firmamento
 me ha sonreído, a medianoche.
 A medianoche, he dirigido mi pensamiento
 más allá del oscuro horizonte.
 No había un recuerdo luminoso
 que me consolara, a medianoche.

A medianoche estuve atento
 al latido de mi corazón;
 sólo una pulsación de angustia
 soplaba en mi ser a medianoche.
 A medianoche sostuve el combate,

O Menschheit, deiner Leiden,
Nicht könnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht um Mitternacht.

Um Mitternacht hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben!
Herr! Herr über tod und Leben
Du halst die wacht um Mitternacht!

oh, humanidad de tus penas;
no puede dominarlas
con mi pobre esfuerzo, a medianoche.

A medianoche he entregado la obra
a Tus manos ¡Señor!
¡Señor de la vida y de la muerte!
¡Eres Tú quien vela, a medianoche!

La cota más alta del ciclo, tanto musical como ideológica, es esta canción, escrita en la tonalidad de Si menor. Mahler prescinde aquí de las cuerdas para instrumentar la pieza a base sólo de maderas y metales, añadiéndose arpa y timbales para el acompañamiento de la última estrofa. Es tácticamente posible demostrar la superior importancia de Wolf sobre Mahler en el campo evolutivo del *Lied*, pero es casi imposible, a la vez, hallar una canción que sea síntesis y broche trascendente del romanticismo vocal en mayor medida que este *Um Mitternacht*. Se ha ido Mahler al ambiente más manido y prototípico del Romanticismo, la noche, y, en medio de ella, el poeta solitario, al que no ha sonreído ninguna estrella, que ha dirigido su mirada más allá del horizonte, que ha combatido sin éxito, entrega su obra al «Señor de la vida y de la muerte», a Aquel que vela a medianoche. No es casualidad ni capricho que Mahler recurra a un oboe de amor para trazar la melancólica soledad del poema en sus cuatro primeras estrofas, antes de que la canción se haga coral ascético en la última *stanza*. Sopeña ofrece la descripción perfecta de este *Lied* y su mundo: «Mahler, no creyente en dogmas, esos dogmas que en el inconsciente colectivo son inseparables de la seguridad, de la respetabilidad y no menos de la riqueza, es religioso del misterio sin más, del misterio de la vida y de la muerte, del misterio al que se acerca de noche —Um Mitternacht— en una mezcla desgarradora de llamada sin esperanza, de respuesta y de himno». Si Mahler pudo haber sido un epicúreo en *Ich bin der Welt*, y hasta un hedonista en *Si amas la belleza*, se revela de corazón anacoreta en *A Medianoche*.

8. KINDERTOTENLIEDER

(Canciones a la muerte de los niños)

Composición: 1901-04.

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

En 1904 completó Mahler un ciclo de cinco canciones para orquesta empezado en 1901, los *Kindertotenlieder* o *Canciones a la muerte de los niños*, compuesto de nuevo sobre textos del poeta Friedrich 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 lóbregamente la muerte de su propia hija María. 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*, propone una tesis más simple, que está en la infancia del músico: Mahler había visto morir con dolor terrible a su hermano Ernest 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.

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.

1. *Nun will die Sonn' so hell aufgeh' n*

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

1. *Ahora quiere el sol alzarse brillante*

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

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n, data de 1901. En un primer paso, en Re menor, 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.

2. *Nun seh' ich wohl*

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

2. *Ahora comprendo por qué*

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

Este segundo *Lied*, también de 1901, está afinado en Do menor, a 4/4. El poema se encuentra bajo una significativa rúbrica en el original de Rückert: «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» viene dada por la irresolución tonal del pentagrama.

3. *Wenn dein Mütterlein*

Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegensehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,

3. *Cuando tu madrecita*

Cuando tu madrecita
entre por la puerta
y vuelva la cabeza
para contemplarla,
no será a tu rostro
hacia donde mire,

Sondern auf die Stelle
 Näher nach der Schwelle,
 Dort wo würde dein
 Lieb Gesichtchen sein,
 Wenn du freudenhelle
 Trätest mit herein,
 Wie sonst, mein Töchterlein.
 Wenn dein Mütterlein
 Tritt zur Tür herein
 Mit der Kerze Schimmer,
 Ist es mir, als immer
 Kämst du mit herein,
 Huschtest hinterdrein
 Als wie sonst ins Zimmer.
 O, du, des Vaters Zelle,
 Ach zu schnelle
 Erloschner Freudenschein!

sino hacia el lugar,
 cerca del umbral,
 donde debería estar
 tu carita amada,
 como si tú, siempre alegre,
 entraras con ella,
 como de costumbre, hijita mía.
 Cuando tu madrecita
 entre por la puerta
 con la luz de una vela
 me parecerá
 que vienes con ella
 a hurtadillas, tras ella
 como siempre hacías.
 ¡Oh, tú! ¡Sangre de tu padre!
 ¡Demasiado pronto
 se apagó la luz de tu alegría!

Esta canción, también de 1901 y también en *Do menor*, está escrita en 4/4. Habla de que sólo queda, casi en suspiro, el brillo de las velas en un candelabro. Aunque Mahler redactó la pieza en 1901, parece que este texto de Rückert fue el que más tempranamente sugirió al artista una ideación musical, ya que Natalie Bauer-Lechner, en las páginas finales de su texto, que se cierra con el anuncio de la boda de Gustav y Alma, anuncia entre los proyectos del compositor una canción con este título. Mahler ha resumido estróficamente el poema de Rückert, más amplio en su original, de manera extraordinaria, con un sentido de la concisión que, en ocasiones, resulta proverbial.

4. *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!*

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

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

4. *¡A menudo pienso que sólo han salido!*

¡A menudo pienso que sólo han salido
 a dar un paseo.
 ¡Pronto volverán de nuevo a casa!

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

En la cuarta canción, ya de 1904, en salto a Mi bemol mayor, en 2/2 y bajo la indicación «apacible», Mahler vuelve a la luz del día. El verso *Der Tag is schön!*, (*¡El día es hermoso!*), melodizado por Mahler de manera sobrecogedora, regresará en el *Adagio* de la *Novena Sinfonía*.

5. *In diesem Wetter*

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus.
Ich durfte nichts dazu sagen.
In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete, sie erkranken,
Das sind nun eitle Gedanken.
In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.
In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt ich gesendet die Kinder hinaus,
Man hat sie hinausgetragen
Ich durfte nichts dazu sagen.
In diesem Wetter, in diesem Saus
in diesem Braus,
Sie ruhn als wie in der Mutter Haus
Von keinem Sturme erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.

5. *Con este tiempo*

Con este tiempo, con esta tormenta,
no hubiera debido sacar a los niños;
alguien se los ha llevado
y no he podido decir nada.
Con este tiempo, con este viento,
no hubiera debido dejar a los niños. Temía que
cayeran enfermos,
y ahora son sólo pensamientos vanos.
Con este tiempo, con este horror,
no hubiera debido sacar a los niños. Temía que
pudieran morir mañana,
y ahora no tengo por qué preocuparme.
Con este tiempo, con esta tormenta,
no hubiera debido sacar a los niños.
Alguien se los ha llevado
y no he podido decir nada.
Con este tiempo, con este viento,
con esta tormenta,
descansan igual que en casa de su madre.
Ya no temen a la tempestad
bajo el escudo de la mano de Dios.

Este Lied de 1904 parte del Re menor de origen y parece dar a entender que no va a haber contraste de 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. La luz última contrapuesta a la oscuridad de la tormenta ha sido aquella *Luz prístina (Urlicht)*, de la *Segunda Sinfonía*, la luz de Dios; o como también dijera en su obra de 1894, la muerte como camino hacia la vida.

El ciclo sinfónico (A)

La idea sinfónica en Mahler

No es exagerado afirmar que la sinfonía, como forma reina de la música occidental desde Haydn y Mozart en el terreno instrumental, llega a su posición de máxima expansión y grandeza —entendida como grandiosidad y grandilocuencia— a través de las creaciones de Mahler. A la inversa, si la sinfonía ha conocido un aniquilador o ángel exterminador —término acuñado por Chapa Brunet—, éste sería también él. Porque el sinfonismo clásico-romántico conoce las últimas exacerbaciones posibles de forma y sintaxis no en los edificios musicales de Bruckner, sino en los conglomerados y *tractati* de Mahler, que no son sino pronunciamientos filosóficos y expresiones de su propia existencia. Para este planteamiento, la forma tradicional le resultaba insuficiente: se ve, pues, obligado a crear la suya propia. Cuando estaba dedicado a la composición de la *Tercera Sinfonía*, escribió a Natalie Bauer-Lechner: «Para mí, la palabra “sinfonía” significa construir un mundo con todos los medios a mi alcance». Y ya cerca del final de su vida, en la primera década del siglo xx, confesará a Jean Sibelius, en el único encuentro entre ambos artistas, que «la Sinfonía debe abarcarlo todo».

La gran e irónica paradoja del siglo xx será que en esa centuria, en que la orquesta sinfónica se consagrará como el instrumento hiperperfecto y fascinante de expresión musical (nunca antes había llegado a tal nivel de virtuosismo), la sinfonía se considera ya acabada y agotada. Por ello, el siglo xx terminará configurando su propio sinfonismo, como respuesta al reto de la aporía.

Toda la producción sinfónica de Mahler transmite la sensación de discontinuidad: el compositor parece perseguir, casi como ideal, el hacer siempre algo distinto de lo anterior. Y cierto es que después de Mahler el término «sinfonía» perdió su significado secular. La actitud antitradicional surgida al amparo de la *Novena* de Beethoven llegó con Mahler a sus últimas consecuencias. Si Brahms había sido la culminación del sinfonismo ortodoxo, Mahler fue la del heterodoxo, los dos con el mismo punto de partida. Los sinfonistas del siglo xx estarían obligados a construirse sus propias bases.

Para Mahler la Sinfonía no es un modelo formal, ya que él lo rechazaría y desintegraría en varias de sus composiciones. Pero tampoco es un medio programático, un poema sinfónico estrictamente hablando: yendo a la raíz romántica de la fe, para Mahler, como él mismo dice, la Sinfonía será un Todo posibilístico, la única manera en que el compositor puede dar cabida a sus aspiraciones internas e inquietudes espirituales. En él, la trama de la narración será la *Summa* Filosófica, la confesión se convertirá en psicoanálisis y la ampliación de los medios y de la forma

se tornará cosmología: «Imagine que todo el universo comienza a sonar. Ya no son sólo voces humanas, sino planetas y soles girando en torno a sus órbitas», dirá el compositor a Mengelberg acerca de la *Octava Sinfonía*.

La *Novena* de Beethoven, punto de mira, caleidoscopio y canon del sinfonismo mahleriano, llega al paroxismo en las once obras de Mahler (incluyendo la inconclusa *Décima* y *La canción de la tierra*, apellidada Sinfonía). Como señala Wilfrid Mellers, sus obras son verdaderos «experimentos de autobiografía espiritual». Para Mahler, sus Sinfonías debían ser el reflejo de sus experiencias humanas, tanto en lo alegre como en lo trivial, en lo trágico y en lo profundo. Las Sinfonías constituyen, pues, un mundo interior propio, con sus propias leyes de nacimiento, desarrollo y extinción.

La aportación mahleriana al sinfonismo comienza por lo más externo: la duración de las obras. Las Sinfonías de Bruckner presentaban tamaños normales hasta la *Tercera*, contando como anteriores las dos previas a la catalogación bruckneriana — la *Sinfonía en Fa* y la *Sinfonía «Cero»*—. A partir de la *Tercera*, la *Cuarta*, *Sexta* y *Séptima* tenían unas proporciones ligeramente superiores a la media, en torno a la minutación de la *Novena* beethoveniana: más o menos sesenta minutos. Pero las Sinfonías *Quinta* y *Octava* entraban de lleno en el ámbito de lo desusado, con duraciones en torno a los ochenta minutos. Esta amplitud horaria de Bruckner, sin embargo, quedaría desbancada frente al grueso de las Sinfonías de Mahler: las Sinfonías *Quinta* y *Décima*, —esta última según el manuscrito preparado por Deryck Cooke— tienen una duración media de setenta y cinco minutos; los «aparatosos» ochenta minutos de la *Octava* bruckneriana son igualados por Mahler en sus *Sexta*, *Séptima* y *Octava* Sinfonías, la *Novena* vendrá a durar entre ochenta y cinco a noventa minutos, la *Segunda* abarcará una hora y media y nada menos que ciento cinco minutos tendrá como hábitat horario la *Tercera*.

Respecto al programatismo, al seguimiento de un programa descriptivo concreto dibujado a partir de la misma indicación de los movimientos (también una idea de Beethoven, que estrenaría en la *Pastoral*), Mahler parece aceptarlo sin tapujos en las primeras cuatro Sinfonías, para luego rechazarlo abruptamente a partir de la *Quinta*. Desde otro ángulo, el primer movimiento de la *Segunda*, seguramente a causa de la influencia de Richard Strauss, maestro en esta forma musical, nace como un poema sinfónico sin referente detallado, con el único título de *Totenfeier* (*Ritos de la muerte*). Es, quizás, el único caso dentro del sinfonismo mahleriano de «programa sin programa», sólo como título. Desde el punto de vista de la referencia literaria, al menos dos obras, las Sinfonías *Tercera* y *Octava*, tienen un origen extramusical: la *Tercera* es un reflejo personalísimo del *Zarathustra* de Nietzsche y la *Octava* es una transcripción, en su segunda parte, del final del *Fausto II* de Goethe.

Mahler exprimió la estructura del sinfonismo ortodoxo y evolucionó a partir de éste, consciente de que también Beethoven había roto con la estructura de cuatro movimientos en la *Pastoral*, que dividió en cinco. Las Sinfonías *Primera*, *Cuarta*, *Sexta* y *Novena* de Mahler conservarán la disposición tradicional en cuatro. El

número de movimientos pasará a cinco en el caso de la *Segunda*, la *Quinta*, la *Séptima* y también la esbozada *Décima*. La *Tercera* sumaría seis. Finalmente, la *Octava* se dividirá sólo en dos secuencias. Virtualmente, todos los primeros tiempos de las Sinfonías —con todas las salvedades que se quiera en el caso de la *Tercera*, la *Quinta*, la *Octava* y la *Décima*— siguen la forma Sonata. Siguiendo a antecesores como Liszt o Bruckner, Mahler anota en los desarrollos temas no enunciados en la exposición o incluye la repetición de la introducción en las recapitulaciones.

Aunque Mahler no ha sido el primer sinfonista que ha concluido una obra en una tonalidad distinta de la de origen —ese honor corresponde a Carl Nielsen, que cierra en Do mayor su *Sinfonía núm. 1 en Sol menor*, de 1892—, sí ha sido el máximo cultivador de esta técnica en una serie sucesiva. La *Segunda Sinfonía* parte de Do menor para terminar en Mi bemol mayor, la *Tercera* va de Re menor a Re mayor (lo cual no es tan inusual, sólo varía la modalidad de la clave), la *Cuarta* comienza en Sol mayor y concluye en Mi mayor, la *Quinta* nace en Do sostenido menor y concluye en Re mayor, la *Séptima* marcha de Mi menor a Do mayor y la *Novena* lo hace de Re mayor a Re bemol mayor. *La canción de la tierra* debuta igualmente en La menor para concluir en Do mayor, y la *Décima*, en Fa sostenido, comienza en modo menor para cerrar su curso en diáfano modo mayor. Robert Simpson utiliza para esta evolución el calificativo de «tonalidad progresiva», diferenciándolo de la «tonalidad expansiva», que reserva, con buen acuerdo, para Nielsen.

Por último, Mahler continúa haciendo uso de la voz como un instrumento dentro de la propia orquesta, a partir de la idea que Beethoven —¡otra vez!— había desarrollado en la *Novena*. Es cierto que Mahler se sumerge desde sus primeras composiciones en obras con un componente vocal (cantata, canciones, e incluso esboza óperas), pero es cierto también que la voz tiene en sus Sinfonías *Segunda*, *Tercera*, *Cuarta*, *Octava*, y *Canción de la tierra* un papel protagonista dentro del conjunto instrumental.

El estudio de las Sinfonías mahlerianas se abordará en tres grupos: las cuatro primeras, todas en torno al ciclo de poemas del *Muchacho de la Trompa Mágica*, que tanto influyó sobre el artista, las *Quinta*, *Sexta*, *Séptima* y *Octava* y, por último, la Trilogía Final (*Novena*, *Canción de la tierra* y *Décima*).

9. SINFONÍA n.º 1 EN RE MAYOR («TITÁN»)

Primera versión:

(Parte I)

1. *Langsam, Schleppend. Wie ein Naturlaut* (Lento. Arrastrando. Como un sonido de la naturaleza).
2. *Blumine* (Floral [o Capítulo de flores]) —Andante. Allegretto.
3. A toda vela.

(Parte II)

1. 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: 1884-89

Boceto: «I Sinfonía» (1885).

Estreno: «Poema sinfónico en dos partes» – 20 de noviembre de 1889, Budapest; dir.: Mahler.

- 1.^a revisión, sin «Blumine». Enero de 1893.
 - 2.^a revisión, con «Blumine». 16 de agosto de 1893: «Sinfonía (Titán) en 5 movimientos».
 - 2.^a interpretación: «Titán, poema sinfónico en forma de Sinfonía» – 27 de octubre de 1893, Hamburgo; dir.: Mahler.
 - 3.^a revisión: sin «Blumine», 1894.
 - 3.^a interpretación: «Titán, Sinfonía», sin «Blumine»; 3 de junio de 1894, Weimar; dir.: Mahler.
 - 4.^a interpretación: «Sinfonía en Re mayor»; 15 de marzo de 1896, Berlín; dir.: Mahler.
-

Última revisión: 1906-07.

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

Edición de «Blumine»: Presser, 1968.

«Estoy satisfecho de este ensayo juvenil. El hecho de dirigir mis obras es una experiencia extraña. Cristalizan en mí sensaciones de dolor y quemazón. ¿Qué universo es este en el que se reflejan estos sonidos y figuras? “La Marcha Fúnebre” y la tempestad que le sucede, ¡me 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».

Mahler hace este comentario en 1909, dos años antes de su muerte, después de haber dirigido con la Filarmónica de Nueva York su *Primera Sinfonía*. Y, al margen de la insistencia en ese «uno no compone, es compuesto», tantas veces repetido por el artista, es interesante constatar la satisfacción del músico maduro ante su «ensayo juvenil», redactado un cuarto de siglo antes. La obra 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 inicialmente 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 Bülow, al que Mahler, como se ha dicho, 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 primeros bocetos de la *Primera Sinfonía*, tan vinculada temáticamente a este ciclo.

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, como se ha señalado en la primera sección de este texto, el encuentro del artista con la familia Weber, con la tarea de 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 relación 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 dieciocho 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. Los primeros esbozos realizados por Mahler para su *Primera Sinfonía* oficial datan de 1884, fueron trazados en Kassel y son contemporáneos del ciclo del *camarada errante*. Aunque Mengelberg o Stefan parecen avalar la existencia de trabajos sinfónicos anteriores, como se ha dicho, ninguna de estas partituras primerizas ha llegado hasta hoy.

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 von 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 sinfónico 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 Jugendzeit* (*Canciones y tonadas de juventud*) y la formidable cantata, escrita a los dieciocho años, *Das klagende Lied* (*La canción del lamento*), de la que Mahler toma el más bello tema de la obra —el Trío 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 1889. En esta alternativa inicial, Mahler dividía la Sinfonía en dos partes, llamando a la primera «Los días de juventud» y a la segunda «Commedia ummana». 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*, llamado *Blumine*, así como verificar diversos reajustes en la orquestación, versión ésta que sería la base de la primera edición impresa de los pentagramas (1899), 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 del integral de la obra 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 setenta y cinco 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 1904, el mismo año en que Ferdinand Löwe volvió a interpretar la obra en la *Konzertverein* vienesa, el 8 de noviembre.

Nueve días después de ese concierto, apareció la recensión más enconada, en el «*Pester Lloyd*», firmada por Theodor Helm, que, al menos, fue muy amplia en su exposición. Ciertos elementos de la obra, como la parodia de una canción infantil o sus incursiones «naturalistas» irritaron al crítico, figura medularmente conservadora, al que perturbó especialmente un intervalo. «¿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, ¡sino 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 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».

Ya en épocas más modernas, Gerhard von Westerman denominaba a esta obra *Natursymphonie*, Sinfonía Naturista o de la Naturaleza, apelativo nada descabellado si nos atenemos a las indicaciones de «tempo», intensidad y acotaciones marginales inscritas en la partitura misma. Similares indicaciones para los movimientos (poco prácticas a la hora de fijar el *tempo* concreto) ya fueron utilizadas por Beethoven en la *Sinfonía Pastoral*, y Mahler recogió el testigo con alegría. Pero sería injusto limitar a la obra al calificativo de Naturista, ya que la Naturaleza no sería más que el escenario donde habría que situar al hombre, al titán que da nombre a la pieza. El título fue tomado por Mahler de la novela homónima del escritor Jean Paul, una obra en la que el protagonista, el héroe, hacía frente a un mundo pernicioso mediante la fortaleza de espíritu y los sentimientos nobles. Tanto la música como el planteamiento de fondo ofrecen una concepción utópica de la vida en la que el bien triunfa frente al mal y en el que todo esfuerzo tiene su recompensa.

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 (sesenta y un 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 4.^a (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 perturbara a Theodor Helm en el estreno vienés, con su llamada en 4.^{as}.

23 accel. zu 2 molto rit. Tempo I. Più mosso

1. 2. Fl.

1. Ob.

Engl. Horn

1. Clar. in B

Der Ruf eines Kuckuck nachzuahmen

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, pasó 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 a unos y jugando con otros. La melodía del tema proviene del segundo *Lied* («Ging heute Morgen», «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 naturaleza, 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.

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 Trío de este «a modo de Scherzo» se anuncia con difíciles notas tenidas del trompa solista: 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». 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 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 vista 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, quién 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» 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 Trío, en la cual, los primeros y segundos violines exponen, casi antifonalmente, un bellissimo tema, de hondo lirismo, también entresacado por Mahler de las *Canciones de un camarada errante*. Este Trío 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 una 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 folklórico 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, «D'all 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. ¿Dónde 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. Posee seguramente la 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 difícilísima introducción, que exige a los violinistas verdaderas 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 cincuenta 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 éste 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 lo *Sinfonía*, a ese «Sueño invernal» —¡Tchaikovskyano 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 aparece 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 nace 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 Coda 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.

Mahler clausura su, así querida, *Primera Sinfonía*, con una doble demostración, de fuerza expresiva y de dominio del material musical. La siguiente *Sinfonía* confirmará con creces este diagnóstico.

10a. *TOTENFEIER*

(Funerales [o Ritos de la muerte]).^[39]

«¡Soy el dueño! ¡Alzo mis brazos, hasta los cielos incluso! Poso mis manos sobre las estrellas, como si fueran las ruedas de cristal de la “harmónica”. Ahora rápido, ahora lento, como mi alma lo desee, hago girar las estrellas. Las convierto en arco iris, en armonías. ¡Siento inmortalidad! ¡Creo inmortalidad!» (Adam Mickiewicz).

Es tanta la costumbre de hablar de *Totenfeier* como la primitiva versión del primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* que se tiende a olvidar que fue una obra que, durante años, tuvo vida independiente y propia como poema sinfónico. Mahler lo escribió en 1888, apenas cerrada la partitura de la primera versión de la *Sinfonía Titán*. Como motivo de inspiración tomó un poema del escritor polaco Adam Mickiewicz, nacido en Zaosie, entonces parte del imperio ruso y hoy Bielorrusia, y fallecido a causa del cólera en 1855 en Constantinopla (Estambul), entonces imperio otomano y hoy Turquía. En él, un hombre sensible comete suicidio tras ser abandonado por su amada y ve condenado su espíritu a vagar errante cerca de ella. Mahler se inspiró también en un mórbido sueño de sí mismo «yaciendo desnudo bajo un manto de flores» tras haber estrenado con éxito la ópera *Die drei Pintos*. Mahler terminó este gran Poema Sinfónico en Kasel, en 1888 y no volvió a pensar en él hasta 1891, cuando lo tocó al piano para Hans von Bülow en Hamburgo. *Totenfeier* difiere del primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* en aspectos pequeños pero relevantes. En los dos años siguientes, el compositor repasó la obra eliminando algunos compases y refinando la orquestación de una manera tan sutil que el oyente casual advierte pocas diferencias.

10b. SEGUNDA SINFONÍA: RESURRECCIÓN

Para soprano, contralto y coro mixto

- I. Allegro. Maestoso. *Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck* (De un lado a otro, con expresión grave y solemne).
- II. Andante moderato. *Sehr gemächlich. Nie eilen* (Muy moderado. Sin acelerar).
- III. *In ruhig fliessender Bewegung* (En un movimiento tranquilo y fluido).
- IV. *Urlicht* (Luz prístina). *Sehr feierlich aber schlicht. Choralmäßig* (Muy solemne pero humilde. Moderado a manera de coral).
- V. *Im Tempo des Scherzo. Wild herausfahrend.* (A tempo de Scherzo. Como una explosión violenta.)

Composición: 1888-94.

Estreno de los tres primeros movimientos: 4 de marzo de 1895, Berlín; dir.: Mahler. Estreno: 13 de diciembre de 1895, Berlín; Josephine von Artner, Hedwig Felden, Orq. Filarmónica de Berlín; dir.: Mahler. Primeras ediciones: Diciembre de 1895, Hofmeister (versión para dos pianos); 1897, Hofmeister; abril de 1906, Universal Edition.

Textos cantados: *Cuarto movimiento Urlicht (Luz Prístina)*

O Röschen roth!	¡Pequeña rosa roja!
Der Mensch liegt in grösster Noth!	¡El hombre yace en la mayor miseria!
Der Mensch liegt in grösster Pein!	¡El hombre yace en el mayor dolor!
Je lieber möcht'ich im Himmel sein.	¡Cuánto más no anhelaría yo hallarme en el
Da kam ich auf einen breiten Weg;	cielo!
Da kam ein Engelein und wollt' nicht	Iba caminando por un largo sendero
abweisen; Ach mein! Ich Hess mich nicht	cuando un ángel quiso apartarme de allí.
abweisen.	¡Ah, no! Yo no dejé que me apartase.
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!	Pertenezco a Dios
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen	y a Dios quiero volver.
geben,	El buen Dios me dará su luz,
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!	¡me alumbrará hasta la eterna vida celestial!

Quinto movimiento (*Oda a la Resurrección*, de Friedrich Klopstock)

Aufersteh' n, ja aufersteh' n	Resucitaréis, sí, resucitaréis
Wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh!	cenizas mías, tras breve reposo.
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben	Vida inmortal te dará quien te llamó.
Wird der dich rief dir geben.	Fuiste sembrado para florecer de
Wieder aufzublüh' n wirst du gesät!	nuevo,
Der Herr der Ernte geht und sammelt	el Señor de las cosechas

Garben
Uns ein, die starben.
O glaube, mein Herz, o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, dein, ja dein,
Was du gesehnt!
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!
Was entstanden ist, das muss vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör' auf zu beben!
Bereite dich zu leben!
O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allbezwinger!
nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen,
In heissem Lichesstreben
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug'
Gedrungen!
Sterben werd' ich um zu leben!
Aufersteh' n, ja aufersteh' n
Wirst du, mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen
Zu Gott wird es dich tragen!

reúne las gavillas
de nosotros, los que morimos.
Ten confianza, corazón mío:
¡Nada perderás!
Tuyo es, sí, tuyo
cuanto anhelaste.
Tuyo cuanto amaste; por lo que
luchaste.
Créeme: no naciste en vano.
No has vivido ni sufrido en vano.
¡Todo lo que nace debe perecer,
todo lo que muere resucitará!
¡Deja de temblar, prepárate!
¡Prepárate a vivir!
De ti, dolor, que todo lo atraviesas
de ti, muerte implacable,
me he liberado. ¡Ahora has sido vencida!
Con las alas, que yo mismo conseguí
en ardiente empuje de amor,
me elevaré hacia la luz
que ninguna mirada
ha traspasado.
¡Moriré para vivir!
Resucitarás, sí, resucitarás
corazón mío, en un instante.
¡Lo que has derrotado
te guiará hasta Dios!

Mahler empezó a trabajar en lo que sería su *Segunda Sinfonía* en 1887, cuando se ocupaba en Leipzig del «rescate» de la ópera *Los tres Pintos* de Carl Maria Van Weber. Por entonces, el músico, al igual que ocurriera con su *Primera Sinfonía* — todavía no estrenada por esas fechas, y repasando aún el artista el manuscrito de tal obra—, concebía su nueva creación como página más afincada en el terreno del poema sinfónico que en el de la Sinfonía propiamente dicha. En 1888, Mahler pasó a ocuparse de la dirección de la Ópera de Budapest, ciudad en la que permanecería hasta 1891 y en la que daría a conocer su «Titán» en 1889.

Como sabemos por la previa sección biográfica, desde abril del 91 Mahler se responsabiliza, como primer *Kapellmeister*, del Teatro Municipal de Hamburgo, que regenta como Intendente Bernhard Pollini (Bernhard Baruch Pohl de nombre real). El primer día de abril, Mahler dirige en su nuevo teatro una representación del *Sigfrido* wagneriano que provoca una entusiasta, encendida reacción de la crítica y una no menos triunfal recepción por parte de la audiencia, que vitorea al nuevo director. Ese día se halla en el teatro un espectador particularmente enfervorizado por el espectáculo, hasta el punto de escribir, pocos días después, una carta a su hija en estos

términos: «Hamburgo tiene, desde ahora, un director de ópera de primera clase, Gustav Mahler, un judío de Budapest (sic) serio y enérgico, que, en mi opinión, está a la altura de los más grandes maestros». El autor de este encomiástico texto se llamaba Hans von Bülow, y ocho años antes había despedido al joven Mahler de su hotel de Kassel, sin dignarse recibirle, como igualmente se ha relatado en la primera parte de este volumen.

Bülow había ofrecido en ese mismo año 1887 un ciclo de óperas mozartianas en el Teatro de Hamburgo, y había comandado en el mismo teatro la primera representación de la *Carmen* de Bizet: el antiguo pionero de las obras wagnerianas, en esas fechas vinculado a la línea estética propugnada por Brahms y Joachim, mantenía un estrecho contacto con Hamburgo a través de la ópera y de los conciertos sinfónicos de abono, actividad que el afamado artista repartía entre Berlín y la villa homónima, tras haber cedido en 1885 la dirección de la Orquesta de Meiningen — con la que Mahler lo había visto por vez primera en Kassel— a su protegido Richard Strauss. Resulta evidente que Bülow no relacionaba al nuevo, brillante titular de la Ópera de Hamburgo con el novato «segundo Kapellmeister» que le escribiera, tan apasionada como ingenuamente, en los días de sus conciertos en Kassel, pero lo cierto es que Mahler vio cerrarse en Hamburgo las viejas heridas que la actitud despreciativa del famoso maestro le produjeran, ya que el veterano artista —contaba entonces sesenta y un años— no dejó de manifestarle, hasta su muerte, el más dedicado elogio en lo interpretativo —llegaría a llamarle «el Pígalión de la Ópera de Hamburgo»—, aunque no en lo creativo.

Recordemos, igualmente, que Mahler, animado sin duda por el entusiasmo del Bülow hacia su labor directorial, le rogó autorización para mostrarle algunas de sus partituras; la reacción de Bülow ante la interpretación que el propio Mahler efectuó al piano de su «Totenfeier» —un día llamado a ser primer movimiento de la nueva Sinfonía, entonces sólo poema sinfónico autónomo— resultó, como sabemos, algo más que negativa. Al término de la «sesión», el comentario de Bülow, tras un embarazoso silencio, fue éste: «Si lo que acabo de oír es música, debe ser que no entiendo nada sobre este arte: “Tristán” es una Sinfonía de Haydn al lado de esto». Desesperanzado, Mahler escribió, en octubre, a Richard Strauss: «Hace una semana, Bülow casi se murió mientras interpretaba mis obras para él. Usted nunca ha experimentado algo así, y no puede comprender que uno termine por perder la fe».

De otra parte, Mahler procuraba estar al corriente del devenir de la forma que, en esos días, parecía llamada a gozar del mayor afecto del público, el poema sinfónico. En enero de 1892 escribió a su hermano Otto pidiéndole detalles acerca del estreno en Viena del *Don Juan* straussiano. Acaso excitado por la reacción derivada de dicho concierto, se volcó nuevamente en la composición, aunque haciendo una pausa en la obra que ya se perfilaba como Sinfonía, para completar en apenas un mes cinco canciones sobre textos del *Knaben Wunderhorn*, a las que dio el título genérico de *Humoresken*.

A principios del 94, Mahler obtuvo uno de sus más señalados éxitos en la ciudad con *La novia vendida*, de Smetana: la preparación de esta pieza le permitió trabajar intensamente con la excelente soprano Bertha Laureter y con su marido, el compositor checo Forster. Éste sería, desde el principio de su amistad con Mahler, uno de los más fervientes defensores de su música; de hecho, Forster dio al artista la oportunidad de vivir «del revés» la anécdota acaecida con Bülow: enfrascado un día de conversación con Forster, terminó por tomar asiento ante el piano, tocando para su colega la reducción pianística del «Totenfeier». Al concluir la interpretación, el músico checo, incapaz de articular palabra y visiblemente afectado, se limitó a estrechar la mano de Mahler: conmovido el propio creador, narró a Forster cuán diferente efecto había causado esta música a Hans von Bülow. Precisamente en esos días, el respetado Bülow sufría un colapso en la terraza de su hotel en El Cairo a donde había acudido por motivos de salud, aconsejado por Richard Strauss a causa del clima favorable. El 11 de febrero Bülow falleció en la capital egipcia a consecuencia de un tumor cerebral.

El 26 de febrero se celebró en Hamburgo un concierto dedicado a su memoria; inicialmente se ofreció la dirección del mismo a Richard Strauss; pero éste declinó el honor, ya que no quería indisponerse con Cósima Wagner, que había sido la primera esposa del fallecido director de orquesta. Por ello, Mahler asumió la dirección, para interpretar una *Sinfonía Heroica* de Beethoven, que el crítico Sittard calificaría como «enteramente digna del desaparecido maestro».

El 29 de marzo de 1894, en la Michaeliskirche de Hamburgo, tuvieron lugar las honras fúnebres de Bülow: el coro de la iglesia interpretó fragmentos de *La Pasión según San Mateo* de Bach, del *Requiem Alemán* de Brahms, y varios corales: el último de estos, seguramente en la versión cantada de Karl Heinrich Graun, fue el «Auferstehn» («Resucitarás») del poeta Friedrich Klopstock. A la salida del templo, Mahler, que había estado presente en la ceremonia, dirigió con la orquesta de la Ópera —al pasar el cortejo mortuario ante el edificio— la «Marcha fúnebre» de *El ocaso de los dioses* de Wagner. La audición del coral de Klopstock iba a tener una trascendental repercusión en la Sinfonía que entonces ocupaba a Mahler, y cuyo final no conseguía diseñar, hecho que había comentado a Forster: éste había asistido igualmente al servicio funerario de la Michaeliskirche, y por la tarde acudió a visitar a Mahler; nada más ver a Forster, Mahler le dijo: «¡Ya lo tengo!», contestando el músico checo: «Lo sé, “Auferstehn”...». Por asombroso que pudiera parecer, los dos habían tenido la misma idea, que el himno de Klopstock era el único final posible de la compleja partitura.

Mahler, posteriormente, resumiría dicha impresión en sus propias palabras: «Cuando Bülow murió, asistí a su servicio fúnebre. El estado de ánimo en que me encontraba, pensando en el difunto, correspondía exactamente al de la obra que me preocupaba sin descanso. En un momento dado, el coro entonó la oda de Klopstock “Resurrección”. Yo me sentí iluminado. Todo se hizo claro para mí. Sólo me restaba

transportar a la música esta experiencia».

Pocas obras de arte pueden presumir de tener un libro consagrado a ellas, en exclusiva: la *Segunda* mahleriana es una de esas obras, porque a la partitura y a las circunstancias de su composición dedicó Theodor Reik su obra literaria *The Haunting Melody*^[40]. El profesor Rof Carballo glosó entre nosotros el interés periodístico-médico-musical de esta amena y apasionante composición de «psicoanálisis musical», como el propio autor titulaba a su obra.

Establece Reik un itinerario psicológico entre la creación de la Sinfonía y la relación de Mahler con Hans von Bülow. Éste, figura de características «paternas», escucha el primer movimiento de la pieza y queda asustado, rechazando «esa música»; es como si el «padre» hubiera negado al «hijo» la posibilidad de ser compositor —y ha de observarse que Reik, al redactar su libro, desconocía el incidente previo de Kassel, con la carta de Mahler a Bülow—. Mahler, en su subconsciente, habría podido decir: «Seré compositor a pesar de ti, y mi Sinfonía se completará y conocerá el éxito». Cuando Bülow muere, y Mahler se halla precisamente estancado en el *Finale* de su obra, el servicio fúnebre en la Michaeliskirche le «revela» el camino a seguir.

El «padre» ha muerto, el «hijo» asiste a su «celebración de la muerte» («Totenfeier) o “exequias”, y el subconsciente pronuncia la nueva enunciación: “Porque tú has muerto —o gracias a tu muerte—, yo acabaré mi obra y será una pieza maestra”. Tal es la sugestiva hipótesis de Reik.

El primer movimiento de la obra, «Allegro Moderato», se corresponde con el revisado poema sinfónico original cuyo título era «Totenfeier» («Ritos de la muerte»). Constantin Floros ha señalado la importancia que el «programa» tiene en esta *Segunda Sinfonía*. Aunque a partir de 1901, Mahler decide prescindir por completo de toda indicación literaria respecto al contenido de sus obras, no deja de ser cierto que las cuatro primeras Sinfonías, sobre todo la *Segunda* y la *Tercera*, han nacido a partir de un programa muy determinado. Floros cita una carta enviada por el compositor a su esposa, Alma Maria Schindler, en la cual expone las líneas maestras de cada movimiento. Concretamente dice Mahler del *Allegro* inicial: «Nos sentimos apenados por la muerte de una persona amada. Su vida, su lucha, sus sufrimientos e intenciones pasan, por última vez, delante de nuestros ojos. Y ahora, en estos solemnes y profundos momentos, cuando intentamos alejarnos de las distracciones de la vida cotidiana, una voz inquietante llega a nuestro corazón, una voz que no habíamos oído jamás en medio del ruido que normalmente nos circunda: ¿Qué ocurrirá ahora? ¿Qué es la vida? y ¿qué es la muerte? ¿Existe alguna continuación para nosotros? ¿Es todo esto un puro sueño, o esta vida y esta muerte tienen un significado? Y nos vemos forzados a contestar a esta pregunta si queremos seguir viviendo».

El movimiento es una gigantesca forma sonata, estructurada rítmicamente como una marcha. Sobre un trémolo en «fortissimo» de violines y violas, los violonchelos y

contrabajos expanden un tema basado en cuartas descendentes de tremenda potencia y virilidad; una escala de corcheas descendentes nos lleva a un descomunal «fortissimo», apoyado por la percusión. Pocos arranques sinfónicos igualan en arrebatado y capacidad de captación del oyente a esos compases iniciales de la partitura.



Tras esta sección se escucha el segundo tema, de carácter más lírico, dado en la tonalidad de Mi y confiado a las cuerdas, clarinete y trompas. Antes de iniciarse el desarrollo se produce una repetición de ambos temas, con una importante transición del primero al segundo a través del arpa. Tras estas dos melodías, el corno inglés enuncia en el número 8 de la partitura un motivo de carácter pastoril que posee entidad propia. El desarrollo tiene dos secciones, de tremenda fuerza dramática la primera, construida casi toda ella sobre el primer tema. La segunda, ampliamente gobernada por la percusión, se inicia en Mi bemol menor y parte de motivos fraccionados. En el número 20 de la partitura comienza la reexposición sobre ataques de la orquesta que, lentamente, apacigua su ímpetu inicial para confiar los temas a las cuerdas y a las trompas. Las arpas y los bajos inician la Coda en forma de marcha, a las que se unen poco después trompas, trombones y platillos, formando una equívoca sucesión de acordes mayores y menores que dejan indefinida la tonalidad por unos momentos. Una feroz escala descendente en corcheas de los instrumentos graves nos lleva irremisiblemente a un Do en «pizzicato» de las cuerdas que cierra el movimiento.

Segundo movimiento, *Andante Moderato*. En palabras de Mahler, debía «seguir una pausa de, al menos, cinco minutos. Después del primer tiempo, el segundo no resulta contrastado, sino inadecuado. Este movimiento interrumpe en forma indebida el curso implacable de los acontecimientos». El autor exageraba: este movimiento, aparte de ser una de las mejores páginas del autor, enlaza maravillosamente con el resto de la obra. Su función es similar a la del *Adagio* de la Novena beethoveniana y

para Mahler es «un momento de la vida de la persona desaparecida y un recuerdo de su juventud y su pérdida inocencia», con un planteamiento de estructura casi idéntica a la de Beethoven, una curiosa combinación de Rondó y Variaciones, fórmula casi permanente en los tiempos lentos de las obras de Mahler, cuya secuencia (A-B-A'-B-A'') se abre con una sección rítmica en 3/8 para las cuerdas *divisi*. Una nota del arpa introduce la sección B, dominada por una cascada de violines y una bellísima frase confiada sucesivamente a flauta y clarinete. La sección final, tras un ataque de los timbales, parte de un «pizzicato» iniciado por los segundos violines, al que se unen los demás arcos. *Piccolo*, flauta y arpa puntean este diálogo. Punto a considerar: todo el movimiento está hecho en bonito, a lo descaradamente «mono». Y, sin embargo, el desprecio (el de Adorno en cabeza) hacia la pieza es exagerado: no es casual que el conjunto sea así, tras el tremendo *Totenfeier* y ante toda la morbosa ironía tímbrica del *Scherzo* que se avecina. No puede olvidarse cómo, en más de una ocasión, en medio del canturreo beatífico de esa melodía que habría podido envidiar Tchaikovsky, Mahler deja escaparse a los contrabajos en interrupciones alucinantes, descarnadas, ilógicas, las causas de la «inocencia perdida». Estamos ante eso que tan sensitivamente, con acierto, no sólo literario, sino psicofísico, ha llamado Federico Sopena «misterio terrible y dulce». Más terrible y más dulce, más cálidamente desamparado parece este *Andante* en su final, que no quiere acceder a la tónica, que trata, en vano, solitariamente, de crear una suspensión en una Sinfonía donde no cabe la pacificación, si no es como catarsis tras la tragedia.

Dos estampidos atronadores del timbal abren el *Scherzo* sobre el tema de «San Antonio de Padua predicando a los peces», de las *Canciones del muchacho de la Trompa Mágica*, quizás uno de los más sutiles e irónicos *Lieder* del autor. El curso de la misma es interrumpido en tres ocasiones por llamadas conjuntas de una fanfarria de metales, respondidas por la orquesta en pleno: «El espíritu de la incredulidad de ha apoderado del hombre; contempla la confusión de las apariencias y pierde el candor de la infancia y el apoyo firme que sólo da el amor. Se desespera de sí mismo y de Dios». La primera fanfarria se produce en el número 37 de la partitura. La segunda intervención, número 39, nos lleva a un vals, número 40, tocado por la trompeta y acompañado de dos arpas. Tras reaparecer el tema de «San Antonio», el número 49 trae la tercera entrada de la fanfarria, esta vez dada por metal y percusión en pleno, que directamente conduce a una colosal explosión del 'tutti' orquestal, anticipo del «Juicio Final» del último movimiento. «El mundo y la vida se convierten en un barullo fantasmal. La repugnancia por todo lo existente y naciente se apodera de él con puño de hierro y le lleva a un grito de desesperación». Un *glissando* de las dos arpas retrotrae la acción al tema principal, que extingue la pieza en una atmósfera inquietante.

El cuarto movimiento, «Urlicht» («Luz prístina»), es una transcripción textual del *Lied* del mismo título de las *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica*, para voz de contralto y acompañamiento de cuerdas, arpa y madera, con levísimas prestaciones

del viento-metal: «La luz conmovedora de la fe inocente resuena en nuestros oídos: ¡Yo pertenezco a Dios!». Es una canción transparente, etéreamente instrumentada y que contrasta singularmente con los tiempos que la flanquean.

Antes de adentrarnos en el quinto movimiento, conviene hacer una recapitulación del material instrumental que Mahler precisa para el mismo. Es éste: cuatro flautas (dos *piccolos*), cuatro oboes (dos cornos ingleses), tres clarinetes en Si, dos clarinetes en Mi bemol, un clarinete bajo, tres fagotes, un contrafagot, seis trompas y seis trompetas en Fa, cuatro trombones y tuba, platillos, bombo, gong, tres timbales, campanólogo, redoble, platos suspendidos, campanas tubulares, órgano, dos arpas y las cuerdas habituales; aparte de esto, «en la distancia», Mahler prescribe otra orquesta con cuatro trompas en Fa, cuatro trompetas en la misma tonalidad, triángulo, platillos, bombo y tres timbales.

«Nos enfrentamos una vez más a todas las preguntas trascendentales y a la conclusión del final del primer movimiento», escribe Mahler. El movimiento se inicia con un arranque de los contrabajos, tras el cual se produce una explosión, idéntica a la sobrevenida en las postrimerías del tercer movimiento («se oye la voz que grita: “se acerca en fin de todo lo viviente. El Juicio Final se anuncia y el terrible horror del día de los días llega”»), dominada por rugidos de los metales, feroces ataques de los timbales y arpegios ascendentes y descendentes del arpa y las cuerdas. Lentamente, la tormenta se apacigua, pero enseguida «retumban los truenos, el final de todas las cosas vivas se avecina, el juicio final está sobre nosotros y todo el terror de ese Día entre los días nos atenaza; la tierra tiembla, las tumbas se abren, los muertos se levantan y avanzan en procesión interminable. Los grandes y los pobres de la Tierra, los ricos y los mendigos, los sabios y los ignorantes, todos van juntos, gritando piedad y emitiendo gemidos de tristeza que conmueven nuestros oídos. Las voces implorantes aumentan más y más de modo terrible y nuestros sentidos son conscientes de que el Espíritu Eterno se aproxima», todo esto en palabras del propio Mahler. Las seis trompas dejan oír un tema al unísono relacionado con la idea de la resurrección. Son contestadas por los *glissandi* del arpa. Una trompa, a solo, expone un meditativo tema y el oboe lo contesta con una lírica cantilena. Intervienen en escala descendente los instrumentos de madera sobre un fondo en *pianissimo* del timbal. Se hace un silencio. El viento-madera expone en blancas las cuatro primeras notas del *Dies Irae* medieval; tras él, los violines introducen el tema del *Auferstehn* (*Resucitarás*) de los coros. El trombón se superpone a la cuerda. Intervenciones en diálogo de trompa, oboe y corno inglés; más tarde, el primer fagot inicia una peroración en la que es sucedido por el clarinete y la flauta. Los segundos violines, acompañados por los bajos trazan un trémolo sobre el cual flauta y corno inglés entonan el tema del *O glaube* (*Ten confianza*) que cantará la contralto. Una frase de la flauta en su región más aguda conduce a un «forte» presidido por las trompas. Nuevos trémolos de las cuerdas y nuevo silencio. De modo solemne, contrafagot, trombones y tubas entonan en coral el motivo del *Dies Irae*, aumentando

progresivamente su intensidad. Violas y violonchelos responden en «pizzicato»; los violines, sobre un levísimo chasquido de un platillo sobre otro, mantienen una nota de pedal. Por fin, el coral de los metales desemboca en un monumental «*crescendo*» con un bellísimo y desesperado ataque de los violines. A éstos se añaden diseños ascendentes de la flauta y escalas del arpa, sobre llamadas poderosas de trompas y trompetas. Poco después el arpa evoca seis notas graves y tras ellas, sobre fondo del gong, la percusión en pleno abre paso a un nuevo tema de trompetas y trombones. Las cuerdas inician una marcha en «staccato», a la que se unen el resto de los instrumentos.

El tema del *Dies Irae* reaparece en los instrumentos de madera y una terrible convulsión, en el número 20, lanza todas las familias de instrumentos a una huida desesperada. Se inicia aquí la sección denominada por Mahler «La Gran Llamada»: «Las trompetas del Apocalipsis resuenan; en el inquieto silencio acertamos a oír el lejano canto de un ruiseñor (solo de la flauta en medio de las intervenciones de la orquesta en la distancia), último eco de la vida terrena. Un coro de santos y bienaventurados se escucha quedamente: “resucitarás, sí, resucitarás”; ¡aparece la Gloria de Dios! una luz maravillosa llena nuestros corazones, todo está ya bendito. Y, atención, no hay Juicio, no hay pecadores, no hay justos, no hay grandes ni humildes, no hay castigos ni recompensas. Un glorioso sentido del amor nos penetra con el conocimiento de sabernos salvados». Las palabras del propio Mahler son más informativas que cualquier otra manifestación sobre el contenido del magnífico *Finale* de la Sinfonía. Sí hay un dato formal que resulta revelador: la Resurrección, como realidad, como hecho (pero hecho de futuro, nunca inmediato) a través de una muerte ante la que el hombre se rebela, no se produce en un clima de aullidos, de griterío, sino casi en silencio. La entrada del coro, en un ‘pianissimo’ casi inaudible (al que Mahler volverá al iniciar la ascensión final del «Chorus Mysticus» en la *Octava Sinfonía*), no sólo es un hallazgo tímbrico de primera categoría, sino una manifestación de intuición religiosa que se está dando literalmente de bofetadas con todas las Misas de Difuntos del siglo XIX. Es muy importante esta trascendentalización vivificante del «después» de la muerte dentro del ciclo de Mahler; porque ese recorrido «*a posteriori*» de la extinción terrena, volverá a darse, pero con un matiz: el elemento diferenciador entre las dos vidas (la de aquí y la de allá). La muerte como separación, está aún muy lejos del ánimo de Mahler en la presente obra. El esquema, de otra parte, es simplísimo: doble presentación (con intermedios instrumentales) del coral *Auferstehn (Resucitarás)* por el coro y la soprano, el hermosísimo solo de la contralto *O glaube (Ten confianza)*, repetida la melodía por la soprano, la magistral modulación del coro a Mi bemol mayor y, por fin, la ascensión en «*crescendo*» dinámico, grandioso (pero no grandilocuente), iniciada por los solistas, secundada por el coro y culminada por la orquesta, añadidos repiques de campana y trepidantes pedales del órgano, siempre en un Mi bemol mayor perfecto, luminoso por la sobriedad de la armonía en contraste con el aparato

orquestal.

Mahler añadió al texto de Kloppstock un verso propio, altamente representativo de su filosofía: «Yo moriré para vivir», una idea que no dejaba de ser concomitante con aquella otra conocida frase del compositor: «Mi tiempo aún está por llegar».

11. TERCERA SINFONÍA: NIETZSCHE Y PAN

Con contralto solista, coro femenino y coro infantil

- I. *Kräftig, Entschieden* (Fuerte, decidido).
- II. *Tempo di Menuetto. Sehr mässig. Nicht eilen* (Muy mesurado. Sin acelerar.)
- III. *Comodo. Scherzando. Ohne Hast* (Sin prisa).
- IV. *Sehr langsam* (Muy lento). *Misterioso. Durchaus ppp* (Siempre ppp).
- V. *Lustig im tempo und keck im Ausdruck* (Alegre en el Tempo y con expresión impertinente).
- VI. *Langsam. Ruhevoll. Empfundnen* (Lento. Tranquilo. Hondamente sentido).

Composición: 1895-96.

Primera interpretación del segundo movimiento: Berlín, 9 de noviembre de 1896, con dirección de Nikisch.

Primera interpretación de los movimientos segundo, tercero y sexto: Berlín, 9 de marzo de 1897, con dirección de Weingartner.

Estreno de la obra completa: Krefeld, 9 de junio de 1902, con Luise Geller-Wolter y dirección de Mahler.

Primeras ediciones: Weinberger, julio de 1902; Universal Edition, enero de 1906.

Textos cantados: *Cuarto movimiento* (*Así habló Zarathustra*, Friedrich Nietzsche)

O Mensch! Gib Acht!	¡Hombre, presta atención!
Was spricht die tiefe mitternacht?	¿Qué dice esta medianoche profunda?
Ich schlief, ich schlief!	¡Estaba dormido, dormido!
Aus tiefem Traum bin ich erwacht:	Y desperté de un profundo sueño;
Die Welt ist tief,	El mundo es profundo,
Und tiefer als der Tag gedacht.	más profundo de lo que creía el día.
O Mensch! Tief ist ihr Weh,	¡Hombre! ¡Profundo es el dolor!
Lust tiefer noch als Herzleid!	Pero el placer es más intenso que el sufrimiento.
Weh spricht: Vergeh!	Dice el dolor: ¡Dame paso!
Doch alle Lust will Ewigkeit!	¡Pero todo placer anhela eternidad!
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!	Anhela profunda, profunda eternidad.

Quinto movimiento (Es sungen drei Engel, de El Muchacho de la Trompa Mágica)

Bimm, bamm!	¡Bim, Bam!
Es sungen drei Engel einen süßen Gesang, Mit Freuden es selig in dem Himmel klang,	Tres ángeles cantaban una dulce canción que resonaba alegre en el cielo.

Sie jauchzen fröhlich auch dabei,
 Dass Petrus sei von Sünden frei!
 Und als der Herr Jesus zu Tische sass,
 Mit seinen zwölf Jüngern das Abendmahl ass,
 Da sprach der Herr Jesus: «Was stehst
 du denn hier?
 Wenn ich dich anseh', so weinest du
 mir!».

«Und sollt ich nicht weinen, du gütiger
 Gott,
 Ich hab übertreten die zehn Gebot.
 Ich gehe und weine ja bitterlich».

«Du sollst ja nicht weinen».

«Ach komm und erbarme dich über mich!»

«Has du denn übertreten die zehn
 Gebot,
 So fall auf die Knie und bete zu Gott.
 Liebe nur Gott in alle Zeit!
 So wirst du erlangen die himmlische Freud».

Die himmlische Freud, die Selige Stadt;
 Die himmlische Freud, die kein Ende mehr hat.
 Die himmlische Freude war Petro bereit'
 Durch Jesum und allen zur Seligkeit

Se escucharon tantos gritos de júbilo
 que San Pedro quedó libre de sus pecados.
 Cuando el Señor Jesús se sentó a la
 mesa para cenar con los doce
 discípulos, me dijo entonces el Señor
 Jesús: «¿Qué haces tú aquí?
 Cuando te miro, rompes a
 llorar».

«¿Cómo podría no llorar, Dios de
 bondad?
 Quebranté los Diez Mandamientos,
 vago errante, llorando amargamente».

«¡Ven y apiádate de mí!»

«No debes llorar».

«¿Así que quebrantaste los Diez
 Mandamientos?
 Entonces arrodíllate y reza a Dios:
 Amarás a Dios toda tu vida
 y así alcanzarás la dicha celestial».

La dicha celestial es una ciudad feliz;
 la dicha celestial no tiene límites.
 La alegría celestial nos la entregó Jesús
 a San Pedro y a todos para nuestro regocijo.

El día 13 de diciembre de 1895, con dirección del propio compositor, se había ofrecido en Berlín la primera audición completa de la *Segunda Sinfonía* de Mahler: Josephine van Artner y Hedwig Felden habían sido las solistas vocales, y el autor había tenido a su disposición a la Filarmónica de Berlín, la misma orquesta que un día tutelara, en sus pasos iniciales, Hans von Bülow, el artista que —por tan diversas y variadas razones— se hallaba especialmente ligado al nacimiento y gestación de esta amplia partitura. Mahler había necesitado casi siete años para ultimar sus pentagramas, pero el estreno de la versión íntegra se había producido con relativa rapidez desde el momento de la conclusión de la pieza (el mismo Mahler había ofrecido, en marzo de ese 1895, una interpretación fragmentaria con los tres primeros movimientos de la composición).

No tuvo la misma fortuna, en el campo del estreno, la siguiente creación del músico, que se ganaba la vida no a través de la redacción de obras originales, sino al frente de la Ópera de Hamburgo como primer director musical de la institución: hasta el 9 de junio de 1902 no se escucharía en Krefeld la *Tercera Sinfonía*, que quedó terminada, sin embargo, en el verano de 1896. Tampoco resultaría muy halagüeño el marco de dicha primera audición del año 1902, toda vez que Krefeld, aunque sede aquel verano del festival de la «Allgemeine Deutsche Musikverein», no era una «plaza» de primera categoría, ni contaba con una sala de conciertos adecuado, máxime teniendo en cuenta las requisitorias mahlerianas en cuanto a los dispositivos

precisos. De hecho, la *Sinfonía en Re menor* iba a ser una de las páginas del conjunto de su autor que más tardaría en acceder a la popularidad entre los públicos. La pieza no llegaría a los auditorios americanos hasta 1922 —veinte años después del estreno—, cuando Mengelberg la dirigiera a la Filarmónica de Nueva York; en el Reino Unido sólo se escucharía en 1947, cuando Boult la presentó en Londres con un solista tan admirable como Kathleen Ferrier, en concierto de la Sinfónica de la BBC.

Hoy el colosalismo de Mahler —cien minutos de música, compuestos para formación orquestal ampliada, contralto, coro femenino y escolanía— no asusta a los públicos, ni tampoco a orquestas y directores. Y esta misma *Tercera* es una de las páginas más repetidas, en el concierto y en el disco, algo totalmente impensable, no sólo al principio de la centuria —cuando Mahler regía los destinos de la Ópera de Viena—, sino también en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El que una página como la *Tercera Sinfonía* sea hoy obra de repertorio asombraría a los coetáneos de nuestros padres y abuelos... exceptuado, naturalmente, el propio Mahler, que siempre confió en sus obras y profetizó su futura reivindicación (recordemos su frase: «Meine Zeit wird noch kommen», «Mi tiempo está aún por llegar»).

Es significativo que la *Tercera* sea, junto a la *Octava*, la única Sinfonía del ciclo no sometida por su autor a revisión —las *Sinfonías Novena* y *Décima*, por obvias razones cronológicas, no pudieron ser revisadas por su autor, que tampoco llegó a completar esta segunda obra citada—. Mientras que la *Quinta Sinfonía* fue objeto de revisión cuatro veces y la *Primera* lo fue de tres, la *Tercera*, tras su arduo proceso compositivo, recibió una plena aceptación de su creador, que en los siguientes quince años no alteró una sola nota de la partitura.

La Sinfonía fue redactada por Mahler entre 1895 y 1896, al final de su etapa como Director de la Ópera de Hamburgo. El compositor elaboró la pieza durante los veranos, en su refugio de estío, una casa que había adquirido en la localidad de Steinbach-am-Attersee, junto a Salzburgo. Al culminar la obra, el músico tenía treinta y seis años de edad. Raras veces podemos seguir paso a paso, casi día a día, la creación de una página famosa; con la *Tercera* mahleriana sí es posible tal experiencia, ya que ha llegado hasta nuestros días el diario de una privilegiada testigo que, durante los veranos de 1895 y 1896, permaneció al lado de Mahler y de su hermana Justine en la residencia veraniega de Steinbach.

En 1923 se publicaba en Viena un libro singular, prologado por el primer biógrafo de Mahler, Paul Stefan. El volumen, editado por Tal Verlag, se titulaba *Erinnerungen an Gustav Mahler (Recuerdos de Gustav Mahler)*, y su autora era una intérprete de viola, solista en tiempos del famoso cuarteto femenino Soldat-Roger, Natalie Bauer-Lechner. Nacida en 1858, dos años antes que Mahler, Natalie había sido compañera de estudios del músico en el Conservatorio de Viena, en la década de los setenta. En los años ochenta apenas se vieron, aunque entre Natalie y Mahler subsistió una buena amistad epistolar. Pero en 1890, al naufragar su matrimonio, Natalie escribió a

Mahler, aceptando una invitación que el artista le había hecho en el sentido de visitarle en Budapest, en donde dirigía, desde septiembre de 1888, la Ópera Real. Desde ese viaje, la vieja relación de fraternidad entre Bauer-Lechner y Mahler renació, pudiendo decirse sin temor a error que Natalie fue, en la crucial década de los noventa, una de las personas más íntimamente cercanas al compositor, sujeto de muchas de sus confidencias. No olvidemos que entre 1890 y 1900 Mahler pasó de la Ópera de Budapest a la de Hamburgo —en 1891—, y de esta a la de Viena —en 1897—, que en esa «década prodigiosa» conoció a Hans von Bülow, a Nikisch y al jovencísimo Bruno Walter, y que durante ese período compuso las *Sinfonías Segunda, Tercera y Cuarta*, así como la mayor parte de los *Lieder aus des Knaben Wunderhorn*.

Durante todos estos años, en los que compartió con Mahler y su hermana Justine las vacaciones de verano en varias ocasiones, Natalie llevó un diario en el que, movida por su ilimitada admiración hacia el músico, fue anotando palabras, incidentes y obras referidos al personaje. El manuscrito de Natalie, titulado *Mahleriana*, fue la base del libro de 1923, editado dos años después de la muerte de su autora; el texto original se halla, en la actualidad, en poder de Henry-Louis de La Grange. Natalie sobrevivió a Mahler diez años, pero sus recuerdos del músico se cortan abruptamente cuando este contrae matrimonio con Alma Maria Schindler.

Alma ni siquiera aparece en el texto de Natalie —aunque, según ha revelado la Grange, las últimas líneas del original, no publicado completo en 1923, hacen una discreta referencia a la boda del artista—, que en su relación con el autor de *La canción de la tierra* siempre mantuvo una encomiable reserva de juicios de valor. Alma, en cambio, trató a Natalie con franca descortesía y hasta desprecio en sus escritos; en su *Tagebuch (Diario)* se refiere a ella cambiando el orden de sus apellidos, con las palabras «esa mujer Lechner-Bauer», y en *Gustav Mahler: recuerdos y cartas* relata con crudeza y hasta mal gusto cómo Natalie estaba secretamente enamorada del compositor e interrogaba a Justine Mahler acerca de los sentimientos de su hermano.

En el verano de 1895, Natalie llegó a Steinbach-am-Allersee «justamente cuando Mahler comenzaba a trabajar en su Tercera Sinfonía». El día de su llegada, el músico, refiriéndose al trabajo recién iniciado, le hizo un comentario que alcanzaría especial notoriedad: «Para mí, la palabra “sinfonía” significa construir un mundo con todos los medios técnicos a mi alcance». De hecho, en sus dos Sinfonías «homologadas» —parecen haber existido, como sabemos, trabajos sinfónicos previos, desgraciadamente perdidos— Mahler había construido ya mundos singulares. La *Primera Sinfonía en Re mayor*, subtitulada «Titán», según la novela de Jean Paul Richter, proponía un romántico conjugado panteísta de naturaleza y sentimientos. La *Segunda*, «Resurrección», intentaba una primera investigación, en la obra del músico, acerca del tránsito al más allá. Al abordar su *Tercera Sinfonía*, Mahler pretendía realizar un imponente recorrido cosmologista que iría de la inanimación a la divinidad. «(...)

utilicé la palabra y la voz humana en la Segunda Sinfonía justamente en el momento en que los necesitaba para hacerme entender», explicó Mahler a Natalie en ese verano de 1895, «¡qué lástima no haber obrado así cuando escribí la Primera! Pero en la Tercera no tendré ya dudas al respecto. Voy a basar las canciones de los dos movimientos más cortos en textos del *Knaben Wunderhorn* y en un glorioso poema de Nietzsche». En efecto, tomaría Mahler de la famosa colección de cantos populares e infantiles de Arnim y Brentano la tonada «Tres ángeles cantaban», y del *Así hablaba Zarathustra* nietzschiano el poema que cierra «La otra canción de la danza», en el último capítulo de la tercera parte, que se inicia con las palabras, «¡Oh, hombre, presta atención!».

Al igual que en el caso de la *Segunda*, Mahler concibió una introducción programática a la obra, que dio a conocer a varias personas durante el curso de la composición, cambiando los títulos o el contenido literario de los movimientos en cada comunicación. Constantin Floros se remite al índice narrativo que Mahler cursara al físico doctor Berliner, uno de sus amigos vieneses. Pero Mahler también trazó un esbozo (distinto) para Richard Strauss. Con todo, el más detallado y expresivo es el recogido por Bauer-Lechner.

«El prelude de la obra será la seducción del verano, y a renglón seguido necesito a una banda de regimiento para transmitir el efecto, rudo y brutal, de la llegada de mi marcial camarada. Será como oír a la banda militar de un desfile. ¡Un inmenso gentío circulando en masa, nunca se ha visto algo igual! Naturalmente, el verano no llega sin una lucha con su oponente, el invierno; pero éste es fácilmente derrotado, y, con toda su fuerza y poderío, pronto domina la situación el vencedor, el verano. Este movimiento, tratado como una introducción, tiene un corte humorístico, incluso grotesco».

Natalie apunta igualmente el esquema completo, con títulos, que Mahler ha planeado para los movimientos de la nueva composición. Son estos:

1. *Avanza el verano.*
2. *Lo que me dicen las flores en el prado.*
3. *Lo que me dicen los animales en el bosque.*
4. *Lo que me dice la noche (el hombre).*
5. *Lo que me dicen las campanas de la mañana (los ángeles).*
6. *Lo que me dice el amor.*
7. *Lo que me dice el niño.*

«A todo este conjunto lo llamaré “Mi alegre sabiduría”, ¡porque es eso justamente!», anotaba finalmente el compositor.

Básicamente, este esquema, títulos incluidos —con un cambio en el primero—, se corresponde con el de la obra terminada, tal como la conocemos. Sólo se da una alteración sustancial: el último movimiento citado, el séptimo, fue posteriormente

eliminado del contexto, en la redacción final de Mahler, y pasó a formar parte de la obra siguiente, la *Cuarta Sinfonía* en *Sol mayor*, como *Finale* de la misma. La decisión de Mahler de concluir la presente obra con el movimiento, puramente orquestal, «Lo que me dice el amor», probó ser acertada, pues «Lo que me dice el niño» —un *Lied* basado en el canto «La vida celestial», proveniente de las *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica*— suponía una innecesaria repetición ambiental del cuarto tiempo «Lo que me dicen las campanas de la mañana», tomado de la misma fuente y con expresiones paralelas. En cualquier caso, el origen común de todo este material musical resulta innegable en el momento de la audición, ya que, tanto en el segundo como en el cuarto movimiento de la versión final, podemos escuchar frases melódicas de la secuencia descartada. De otra parte, el título global «Mi alegre sabiduría» —sustituido en la versión definitiva por el de «Sueño de una mañana de verano», posteriormente eliminado al imprimirse la obra— tiene su origen en el libro de Friedrich Nietzsche *Die Fröhliche Wissenschaft*, usualmente traducido como *La gaya ciencia*, por lo que podríamos traducir el emblema mahleriano como «Mi gaya ciencia».

Natalie cuenta que Mahler empezó la obra, en el verano de 1895, por el movimiento *Lo que me dicen las flores en el prado*, siguiendo con los números inmediatos y dejando para el final el primer movimiento. Este tiempo fue bosquejado durante el invierno y la primavera en Hamburgo, y cuando llegó a Steinbach para componer la obra, en junio de 1896, advirtió con horror que había olvidado sus partituras en la ciudad. Natalie relata cómo, a través de terceros, consiguió que le llevaran los bocetos desde Hamburgo y cómo, durante los días que mediaron hasta la llegada del borrador, compuso una introducción al primer movimiento, página que habría de tener enorme trascendencia temática sobre toda la obra: «Apenas se puede decir que es música», comentó a Natalie, «son sonidos de la naturaleza. Es algo misterioso, se trata de la forma en que la vida va abriéndose camino gradualmente, saliendo de lo noanimado, de la materia petrificada. En algún momento he pensado llamar a este movimiento “Lo que me dicen las montañas”. Y, a medida que la vida sube de estrato a estrato, toma formas cada vez más desarrolladas: flores, bestias, hombres, hasta la esfera de los espíritus, de los ángeles».

Al organizar todos sus pentagramas —el manuscrito traído desde Hamburgo y la introducción redactada en Steinbach—, Mahler optó por sustituir el título «Avanza el verano», del primer movimiento, por el de «La procesión de Pan»; posteriormente volvió a cambiar de idea, retornando en parte al primitivo título; la introducción recibiría el nombre de «El despertar de Pan», mientras que la inmediata marcha sería «Avanza el verano». Sobre el movimiento completo, confesó a Natalie: «¡Me pregunto cómo resultará todo esto, es la cosa más enloquecida que yo haya escrito!».

La instrumentación de los pentagramas fue sencilla, ya que siguiendo el músico su práctica habitual de abocetar las obras en cuatro o cinco líneas básicas, las grandes ideas orquestales figuraban ya en la primera redacción: «(Mahler) me confió» —

explica Natalie—, «su temor por haberse atrevido a incluir en la Sinfonía un instrumento infrecuente, el *Flügelhorn*, al que confiere dos grandes solos. Este instrumento le agradaba particularmente y se había aficionado a él escuchándolo de pequeño en las bandas militares». La traducción más aproximada de *Flügelhorn* sería bugle, aunque también se ha dicho que Mahler parecía querer referirse a la variante de la tuba tenor denominada en nomenclatura alemana como *Althorn*. En cualquier caso, en la segunda edición de la partitura, el autor sustituyó el término por el de *Posthorn* en Si bemol, cuyo equivalente más cercano sería nuestro fliscorno o fiscorno.

Al completar la partitura, advirtiendo la formidable duración del primer movimiento —por encima de la media hora—, Mahler acordó dividir la obra en dos partes; la primera estaría ocupada enteramente por el enorme primer movimiento, mientras que la segunda comprendería los cinco tiempos restantes. Todavía consideró Mahler la posibilidad de dar a toda la composición el nombre global de «Pan, poema sinfónico» —influido por el éxito de los poemas de Richard Strauss, como la edición de la correspondencia entre ambos creadores ha reflejado—, pero abandonó esta idea a la hora de imprimir la partitura.

Hace algunos años, Federico Sopena intuyó una relación total de toda la *Tercera Sinfonía* —no sólo el cuarto movimiento— con la filosofía del autor de *Más allá del bien y del mal*. Hablaba Sopena de una «Nietzsche-Symphonie»^[41], idea que suscribo por entero. No olvidemos el primitivo título ideado por Mahler para la obra, «Mi gaya ciencia». Recordemos otro título barajado: «Sueño de una mañana de verano». No es circunloquio seguir el itinerario de filósofo y músico.

Entre 1881 y 1886, Nietzsche concibió la idea del *Zarathustra*, a partir de la frase expuesta en *La Gaya ciencia* «Dios ha muerto», que ya le era familiar y que había esbozado en un apunte a su primer escrito, *El origen de la tragedia*, de 1870: «Creo en las palabras de los primitivos germanos: todos los dioses tienen que morir». Ya antes, Hegel había dicho al final del tratado *Fe y saber*, de 1802: «El sentimiento sobre el que reposa la religión de la nueva época es el de que Dios mismo ha muerto». E incluso el mismísimo Blaise Pascal, había enunciado en el siglo XVII una frase tomada de Plutarco, «Le gran Pan est mort» (*Pensées*, 695), que entra también en el mismo ámbito. Existe entre las cuatro frases una conexión esencial, escondida en la esencia de toda metafísica: si Dios ha muerto, ¿qué queda, entonces? ¿Dónde quedan las imposiciones morales? ¿Cuál debe ser la actitud ante el binomio vida/muerte?

Cuando Mahler leyó las palabras de Nietzsche, se sumergió en una serie de lecturas y pensamientos del filósofo que le llevaron no al nihilismo, sino a una conclusión panteísta, casi budista, del Ser Supremo. Dios sería Pan, la deidad griega de la Naturaleza al que los griegos atribuían el origen del «Todo», inmanente y no trascendente, y Nietzsche le ayudaría a encontrarlo. El filósofo había hablado en *Aurora* de la «filosofía de la mañana», proponiendo una filosofía alegre, que, «a

través del frescor de la mañana, presente al sol que amanece». Es la teoría de la vida concebida como experimento, basada en la plena libertad del individuo, liberado de ataduras sobrenaturales y morales. Como Fink expresa, «la nave del hombre se orienta hacia mares nuevos, se aparta de todas las costas firmes y se lanza a lo infinito, que ahora no está situado ya encima del hombre como Dios, como ley moral, como cosa en sí. Ahora lo infinito se descubre dentro del hombre mismo. El hombre es el ser que se trasciende a sí mismo». Así la ciencia de este «espíritu libre» es cada vez más alegre, más «gaya». Como la vida, la ciencia es un experimento consciente y un medio de liberación: por primera vez el hombre se alza ante el mundo seguro de sí, consciente de sus grandes posibilidades.

El paralelo con el Mahler sinfonista es claro: el músico Mahler, dominador ya de todos los recursos técnicos, aquellos que le permitirán «construir un mundo» a través de la sinfonía, se enfrenta a la vida y al cosmos, y los aprehende en un proceso intelectual personal, un proceso alegre, de «gaya ciencia». Pero ese recorrido parte, como el de «Zarathustra», de lo «ultramundano», de lo inanimado y la «no-vida». Y aquí es forzosa la referencia al gran tratado-poema de Nietzsche, y no sólo por la presencia de la nocturnal «Otra canción de la danza» en el cuarto movimiento, sino para comprender el arranque mismo de la sinfonía.

En el Prólogo de *Also sprach Zarathustra* se nos describe al superhombre, protagonista de la odisea. Por vez primera se nos habla allí del «sentido de la tierra». El «espíritu libre», trascendido hacia sí mismo, invadido de consciencia, se vuelve hacia la tierra. En las palabras exegéticas de Eugen Fink, «la cumbre suprema de la libertad humana se vuelve hacia lo Gran Madre, hacia la tierra de anchos senos; en ello tiene el límite, el contrapeso que equilibra todas las proyecciones hacia afuera. (...) Donde se hallaba antes Dios para el hombre prisionero de su autoalienación se encuentra ahora la tierra»^[42]. Con su verbo agresivo y provocador afirma Nietzsche: «En otro tiempo el crimen contra Dios era el crimen más grande. Pero Dios ha muerto y con él han fenecido tales delitos. Ahora lo más terrible es pecar contra la tierra y tener en mayor estima las entrañas de lo inexpresable que el sentido de la tierra».

La sorprendente paradoja del monumental *trip* (viaje) mahleriano, es que tras despegar de Nietzsche y volver a Nietzsche (cuarto movimiento, «Canción de la noche»: «Profundo es el dolor del mundo, pero el placer es aún más profundo que el sufrimiento y todo placer anhela eternidad, profunda eternidad»), sin solución de continuidad —*attacca* en la partitura— se pasa a Cristo, San Pedro y los ángeles-niños (¿«gaya ciencia»?) para culminar el viaje en el magno *Adagio* de «Lo que me dice el amor». Y aquí Mahler no puede ser más explícito: «este movimiento tiene un carácter religioso, porque su tema es el amor y Dios sólo puede ser entendido como amor». Mahler, el judío, aún no bautizado, el nietzscheano y schopenhaueriano, ha terminado resucitando a Dios partiendo de *Zarathustra*. El atormentado Mahler estaba experimentando la evolución vaticinada por el propio Nietzsche cuando

escribió: «el temor del dolor, aun del dolor infinitamente pequeño, no puede acabar de otro modo más que en una religión del amor». Oír para creer.

El tema base de la *Tercera Sinfonía* de Mahler es, en general, el Universo, entendido como una ruta a recorrer. Esta temática metafísica tiene un sabor a Odisea, a elevación cosmológica. La ruta de Mahler en la *Tercera Sinfonía* es casi teilhardiana: de una pre-vida inanimada, salpicada de abrupta mitología panteísta, se pasa por una genética (plácida primero, conflictiva después) biosfera, hasta acceder, previas escalas en Arnim-Brentano y Nietzsche, a una Noosfera reflexiva e introspectiva, resuelta mediante un *Adagio* declaradamente religioso. Algo de lo que, en referencia a la *Octava Sinfonía*, podríamos llamar «sentido ascensional», tiene en esta obra (y en parte de la *Segunda*) su primera exposición.

Pero hay algo fundamental: todo lo anterior, tan alambicado, tan hondo, tan enorme en suma, está dicho y expresado de forma infantil. Y aquí radica el gran milagro de Mahler: que toda esta odisea, este proceso progresivo esté narrado con voz de niño, a veces susurrando, a veces sonriendo, otras a gritos, como si una y otra vez regresara al universo infantil para representar la alegría absoluta arraigada en la inocencia. Las explosiones (tremebundas) del movimiento inicial son como rabetas monumentales; la marcha de este mismo tiempo es casi música para un desfile o parada militar de soldados de plomo. Naturalmente, al llegar al centro, a Nietzsche sobre todo, la Sinfonía se hace más adulta, más severa; pero el mismo *Adagio* final, con toda su carga de meditación sublimada, tiene mucho de complacencia juvenil, de serena, cariñosa y sentida nostalgia adolescente. Es como si Mahler hubiese traspasado la línea de la Novena de Beethoven, tan influyente y determinante en su *Segunda*. Aquí también la palabra aparece por dos veces, que Mahler quería sucesivas, para ir más allá; pero después de trascenderlo todo, el «Bim-bam» infantil, palabra incluida, desborda el esquema. La obra no tiene un final-más-que-cósmico (la *Octava* queda para ello), sino que deja al proceso en un estado etéreo, utilizando las *Canciones del Muchacho de la Trompa Mágica* para equilibrar a Nietzsche. Y, tras esto, el *Langsam* como (¡asombrosa pirueta última!) la música que acude en auxilio de la palabra, para expresar el más allá del más allá. Todo como un juego, grande, enorme, un sueño no de una noche, sino de una mañana de verano. El sueño de un *Kind* (niño) que va camino de los cuarenta años.

Dadas las dimensiones de la obra, será útil ofrecer una guía telegráfica de su estructura. El texto precedente abunda en detalles concretos sobre las secciones.

- * Primer movimiento. Fuerte, decidido. Iniciado en Re menor, concluido en Fa mayor. Predominio del 4/4.
- Introducción con cuatro temas o secciones: A- llamada inicial de las ocho trompas. B- (derivado de A) motivo de las trompetas. C- presagio de la marcha, oboe, violines. D- (derivado de C) recitativo del trombón.
- Exposición, marcha del verano (derivado de C), en Fa mayor/Re mayor, con dos secciones, la primera en «piano», la segunda en «forte». Conclusión sobre las secciones A y B.
- Desarrollo, también con forma de marcha, con referencias a D (trombones, «sentimental»), C (marcha

fragmentada en Si bemol menor) y A (variación).

- Recapitulación, con cita de la introducción completa (las cuatro secciones) en Re menor y de la exposición (marcha con las dos secciones en «piano» y «forte») en Fa mayor.
- Coda, muy breve, trece compases, en Fa mayor.
- * Segundo movimiento. Muy moderado. En La mayor y 3/4. Esquema de *Lied* con variaciones: A, dividido en dos temas relacionados entre sí - B, más rápido, en Fa sostenido menor - A' - B' - A».
- * Tercer movimiento. Cómodo, Scherzando. Do menor, en 2/4. También sigue el esquema del *Lied* con variaciones: A, subdividido en tres temas - A' - B, con solo del “Posthorn”, en Fa mayor y 6/8 - A» - B' - Coda.
- * Cuarto movimiento. Muy lento, misterioso. Re mayor/menor, en 2/4. *Lied* tomado del *Zarathustra* de Nietzsche, parte III, para contralto.
- * Quinto movimiento. Alegre. Fa mayor, 4/4. *Lied* extraído del *Knaben Wunderhorn*, para contralto, coro de mujeres y escolanía. Esquema: A - B - A.
- * Sexto movimiento. Lento, apacible. Re mayor, 4/4. Esquema temático: A-B-A'- B'- A» - Coda. (Coral sobre A). B' y A» comportan citas de la sección A del primer tiempo.

Sobre este último movimiento: se ha reprochado a Mahler, en ocasiones, la culminación de este tiempo, en «fortissimo», al parecer «rompiendo» ese carácter religioso de la pieza. ¿Y bien? ¿No cierra Messiaen —no menos religioso, ¡sino mucho más!— su gran himno del amor, la *Sinfonía «Turangalila»*, con una explosión de ritmo, color y vehemencia orquestal? Ambos compositores parecen querer decirnos que el amor total, la plenitud del sentimiento, humano, divino o ambas cosas, lleva de la intimidad a la exaltación o a la glorificación; es labor de los intérpretes traducir ese tránsito con la mayor coherencia.

12. CUARTA SINFONÍA: La senda de la cocina celeste.

- I. *Bedächtig. (Nicht eilen); Recht gemächlich.* [Deliberado. (Sin prisa); Adecuadamente mesurado.]
II. *In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast.* [En un Tempo moderado. Sin prisa.]
III. *Ruhevoll.* [Tranquilo]. (Poco Adagio.)
IV. *Sehr behaglich.* [Muy placentero]. (Con soprano solista.)

Composición: 1889-1900 [1. 1899-1900; 2. 1899-1900, orquestación en 1901; 3. 1899-1900, orquestación en 1900; 4. 1892, revisión en 1900].

1.ª interpretación del último movimiento: Hamburgo, 27 de octubre de 1893. Clara Schuh-Prohaska, solista, con dirección de Mahler.

Estreno de la obra íntegra: Múnich, 25 de noviembre de 1901. Margarethe, solista, con dirección de Mahler.

Revisión: 1902.

Última revisión. Julio de 1910.

Primeras ediciones: Doblinger, 1902; Universal edition, 1906.

Textos cantados: *Cuarto Movimiento*

(*Das Himmlische Leben, de El Muchacho de la Trompa Mágica*)

Wir geniessen die himmlischen Freuden,
d'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh.

Gozamos de las alegrías celestiales,
por eso evitamos las cosas terrenas.
¡Ningún ruido mundano
se escucha en el cielo!
Todo vive en la calma más dulce.

Wir führen ein englisches Leben,
sind dennoch ganz lustig daneben.
Wir tanzen und springen,
wir hüpfen und singen,
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Llevamos una vida angelical,
y por eso somos bastante felices.
Saltamos y bailamos,
brincamos y cantamos,
San Pedro en el cielo nos contempla.

Johannes das Lämmlein auslasset,
der Metzger Herodes drauf passet;
wir führen ein geduldig's,
unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!

San Juan ha soltado su corderito,
el carnicero Herodes anda al acecho,
guiamos a un paciente
inocente y paciente
dulce corderito a la muerte.

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

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,

Gut Äpfel, gut Bim 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.

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

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

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!

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

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

Compuesta durante el verano, como era habitual en el caso de Mahler, esta obra, que cierra el ciclo de Sinfonías que giran alrededor de las *Canciones del Muchacho de la trompa mágica*, fue concluida en 1900 en la residencia estival que el compositor se había hecho construir en Maiemigg-am-Wörthersee, en Carintia. Junto con la *Primera Sinfonía*, ha sido siempre la obra más popular del autor, por su sencillez de medios instrumentales (orquesta normal, suprimidos trombones y tuba), su duración (que no sobrepasa los cuarenta y cinco o cincuenta minutos) y su mismo estilo, sin complicaciones filosóficas, con melodías fácilmente retenidas por el oído y soberana simplicidad armónica. Todo ello ha contribuido a hacer la partitura accesible a cualquier tipo de oyentes. Sin embargo, la *Cuarta* es una obra perfectamente relacionada con sus hermanas, tanto anteriores como posteriores. Tras las campanadas angélicas y el *Adagio* deísta de la *Tercera Sinfonía*, tras, por encima de todo, ese gran recorrido comportado por dicha obra, contado con timbre ingenuo, entre chillón y recatado, dulzón y trascendente, la visión de la vida celeste a los ojos de un alma infantil resulta una consecuencia lógica e inevitable en el universo de Gustav Mahler. Al igual que en el caso de las tres obras que le habían precedido, el autor quiso componer un poema sinfónico; Mahler pretendía, en este caso, un ciclo de canciones en seis movimientos, todos ellos vocales y/o corales. No habría de realizar este proyecto, desde otra perspectiva, hasta las sucesivas *Sinfonía n.º 8* y *Canción de la tierra*. De todo el material proyectado por Mahler, sólo quedó a salvo el último

movimiento: «Das himmlische Leben» («La vida celestial»).

Fue en 1899, durante el verano de su segundo año como director musical de la Ópera Imperial de Viena, cuando comenzó Gustav Mahler a trabajar en la obra. Pero de hecho había empezado a elaborar esta obra siete años atrás, en 1892, antes incluso de haber completado la *Segunda Sinfonía*, «Resurrección», y de haber iniciado la *Tercera*, que le ocuparía entre 1895 y 1896.

Y es que la Sinfonía empezó del revés. O, dicho de otro modo, el último movimiento de la obra fue el primero que Mahler llevó al papel pautado, en 1892, como *Lied* aislado. Pero pronto lo contempló como *Finale* de otra partitura, la *Tercera Sinfonía*, ultimada en 1896. Una vez completada la versión en seis movimientos de la Sinfonía en cuestión, Mahler siguió dando vueltas a la idea de cerrar una Sinfonía con *Das Himmlische Leben*, esa visión de los cielos a través de los ojos de un niño. Y comenzó a proyectar, ejercicio inusual en su quehacer —los tres *Finales* de las dos sinfonías anteriores habían nacido siempre en último lugar en el proceso creador, especialmente en el caso de la *Segunda*—, una nueva obra sinfónica en función de esta canción. También asumió Mahler que un itinerario que desembocara en la máxima sencillez sonora, al borde mismo del silencio, requería un proceso sinfónico diferente a lo que, hasta ese momento, había sido su «*modus operandi*» en la materia. Si *La vida celestial* no había encontrado acomodo en el macro-edificio de la *Tercera Sinfonía*, estaba claro que el trayecto musical debía ser otro, virtualmente opuesto, hasta acceder a la meta pretendida.

La opción fue reducir los efectivos instrumentales y vocales con los que había operado en las dos Sinfonías anteriores: no habría coros, sólo la voz de la soprano solista al final de la pieza, y la plantilla orquestal se acortaría hasta niveles humanos, con madera y metal a cuatro, cuerdas sin aumentos y escueto contingente percusivo (una modestia instrumental que no volvería a darse en el inventario sinfónico del músico). De esta forma, a mediados de los noventa del siglo XIX, Mahler había ya bosquejado el esquema que lo llevaba al *Lied* en cuestión, y que se expresaba de esta manera: «1. *Die Welt als ewige Jetztzeit* (El mundo como eterno presente) 2. *Das irdische Leben* (La vida terrenal) 3. *Caritas* (Adagio) 4. *Morgenglocken* (Las campanas de la mañana) 5. *Die Welt ohne Schwere* (Scherzo) (El mundo sin pesadumbre) 6. *Das himmlische Leben* (La vida celestial)». Pero este esquema inicial duró poco, y apenas un año después de su enunciado, *Las campanas de la mañana*, con el nuevo subtítulo de *Lo que me dicen las campanas de la mañana*, ya había pasado a la *Tercera Sinfonía* como quinto movimiento, y *El mundo sin pesadumbre* pasaba a la «reserva», de la que Mahler lo sacaría en 1901, recomponiéndolo y quitándole el epifonema literario, para convertirlo en el *Scherzo* a secas de la *Quinta Sinfonía*.

Todavía operó el compositor más cambios respecto del esquema previsto durante el proceso de composición definitivo. Abandonó, por ejemplo, su idea de incluir el *Lied* antagonista de *La vida celestial*, esto es, *La vida terrenal*, que había escrito

igualmente en 1895 dentro de la colección de la *Trompa Mágica*, y prefirió redactar «ex-novo» un movimiento puramente instrumental, en el que el empleo por el concertino de la orquesta de un segundo violín, afinado medio tono alto, sugiriera una especie de irónica danza de la muerte. De otra parte, el *Adagio-Caritas*, que sí compuso —y de manera magistral—, volvería a aparecer, como término descriptivo, en el esquema de la *Octava Sinfonía*, la llamada «De los mil», al inicio de la segunda parte, como postulado de la secuencia orquestal que abre la escena conclusiva del Fausto II de Goethe musicada por el artista. Así, por vez primera en su ciclo —y esto sólo volvería a suceder en las Sinfonías *Sexta* y *Novena*—, Mahler concibió un esquema formal en cuatro movimientos según el esquema clásico sinfónico, institucionalizado por Haydn y Mozart, respaldado por Beethoven y seguido, casi sin excepciones —*Octava* de Schubert, *Segunda* de Mendelssohn, *Tercera* de Schumann— por los maestros románticos, Brahms y Bruckner incluidos.

La obra, en su forma definitiva, se dio a conocer en Múnich, el 25 de noviembre de 1901, con dirección del propio Mahler y con la soprano Rita Michalek en el cometido solista del *Finale*: la fría recepción, ausente de todo entusiasmo, sorprendió a Mahler, que ya se había empezado a acostumbrar a las expresiones extremas —entusiasmo febril o pateo inmisericorde— en los estrenos de sus obras, y que no dejó de mentar en su correspondencia la educada reacción de la audiencia, que aplaudió con cortesía, sin fervor ni arrebatos, pero también sin los pateos o abucheos que habían acompañado presentaciones previas de otras obras del artista. Mahler llegó incluso a plantearse, ante tal normalidad, si no debería revisar drásticamente la obra, cosa que, afortunadamente, no hizo.

El mismo esquema-itinerario tonal de la obra es bien sugestivo. Mahler respalda el Sol mayor inicial de la obra a lo largo del primer tiempo, en un esquema perfecto de *Allegro* de Sonata; el segundo, con la «scordatura» o cambio de la afinación (1/2 tono alto) del violín solista, fluctúa, muy al gusto del autor, entre los modos mayor y menor de la tonalidad, en este caso Do mayor-menor; Sol mayor vuelve a ser la base del «Ruhevoll», «Apacible», en forma de Rondó con Variaciones, que, en su tramo final, pasa, en rutilante explosión armónica e instrumental, a un luminoso Mi mayor; el mismo proceso, pero dentro de la mayor suavidad, se produce en el *Finale*, «Muy confortable», el citado *Lied* «*La vida celestial*», en donde se parte de la tonalidad fundamental, Sol mayor, para acceder al diáfano Mi mayor con el que se clausurará la obra. La de Do es, así, la tonalidad «terrenal»^[43], al borde mismo de lo «subterrenal» o demoníaco, en tanto que Sol es la tonalidad «inocente», por la que se puede subir hasta la de Mi, que encarna la luz o lo «celestes». «No hay música en la tierra comparable con la nuestra», canta la soprano desde las alturas del Mi mayor, reafirmando con la palabra lo que Mahler ya ha dicho con las notas, o más específicamente, con la armonía.

El primer movimiento, «*Bedächtigt*» (Moderado) es una forma Sonata Rondó, compuesta sobre dos temas fundamentales; el primero, tras las corcheas en quintas de

las flautas y el tintineo de los cascabeles, es expuesto por los violines primeros. Es un tema noble, «galante» y de inspiración muy cercana al binomio Mozart-Schubert. El segundo tema, «Cantando», derivado del primero, adopta un tono elegíaco y soñador a través de las frases del oboe y el fagot. Una recapitulación de este tema, acompañada por las flautas y los cascabeles, y una coda sobre el segundo tema confiada o las maderas, conducen al desarrollo, iniciado por los clarinetes y los consabidos cascabeles. Los compases que van desde el 125 al 154 de este desarrollo presentan un nuevo tema expuesto por la flauta sobre los *pizzicatos* de los contrabajos. El número 167 presenta otra melodía, expuesta por las flautas (cuatro) con acompañamiento del triángulo, tema superiorista que basa su primera parte en la escala pentatónica, primera visión del «Paraíso» según Marc Vignal. El compás 210 nos lleva a un alegre *crescendo* animado por los timbales, carrillón, triángulo, platillos y arpa. En el compás 224 se produce una curiosa llamada en semicorcheas de la trompeta, que se extiende hasta el compás 232; esta llamada es idéntica a la que inicia la *Quinta Sinfonía*. La reexposición se inicia en el compás 239, sobre el primer tema, escuchándose de nuevo, a renglón seguido, el tintineante *crescendo* del desarrollo. La aparición del segundo tema, reexpuesto brevemente, más la coda del primero, conduce inmediatamente sobre el fondo de los cascabeles a la coda del movimiento completo. Una frase retenida de la trompa parece concluirlo sobre un *pizzicato* de las cuerdas; sin embargo, con desusada lentitud, el tema principal reaparece para dirigirse velozmente a dos acordes de corcheas con los que finaliza el movimiento en ambiente pleno de vitalidad.

El segundo movimiento pretende ser una especie de «danza de la muerte» construida sobre un solo de violín, con el instrumento afinado un tono más alto del normal. En realidad, por su ironía sobre la muerte, vista muy a distancia, a lo «Danza macabra», pero algo más en serio, recuerda mucho al tercer movimiento de la *Sinfonía n.º 1*. A la sección del solo de violín se opone otra, extraordinariamente hermosa, de las cuerdas con sordina recurriendo cada tres compases a un Fa agudo del arpa. El trío de este *Scherzo* es repetido en dos ocasiones y el movimiento, tras sucesivas variaciones de las secciones 1.^a y 2.^a, se extingue sobre un acorde de las maderas, el campanólogo y el triángulo.

El movimiento lento, «Ruhevoll» (Tranquilo), presenta la típica estructura Rondó-Variaciones (A-B-A'-A''-Coda). Todo el movimiento es 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 a partir del compás 315, que inicia la Coda en «fortissimo», y sobre la cual se oye, confiada a las trompas, la melodía base del último movimiento. Tras esta formidable llamada en Mi mayor, la pieza se extingue de forma ascendente sobre la dominante de Sol, en una simbólica elevación a espacios superiores.

El *Finale*, «Apacible», una de las páginas más deliciosas del compositor, recrea la visión celestial de un paraíso lleno de golosinas, abundantes árboles frutales y santos

recalcitrantes, danzarines y cantores, con un San Pedro dedicado, lógicamente, a la pesca, un San Lucas «especializado» en el oficio de matarife de corderos, una Santa Marta cocinera, y una Santa Cecilia directora de orquesta. Si algo tan esotérico pudo ser en alguna ocasión sublime, es evidente que sólo Mahler lo consiguió, especialmente cuando el texto llega a la referencia de la música del Paraíso («No hay música en la tierra comparable a la nuestra»). La recurrencia a la voz femenina, por tercera vez en el ciclo sinfónico, es una invención formidable: el contraste creado entre el texto cantado por la soprano de una parte y la evanescente (casi impresionista) instrumentación de otra, unido todo a un «non tempo» final, letárgico, «und ohne Ende», y sin fin, conforma una peculiar ambigüedad muy querida por Mahler y que volverá a reaparecer en algunos instantes de la Octava Sinfonía.

Será de interés transcribir la explicación que, acerca de este último movimiento, brindara Leonard Bernstein al autor de este texto:

«... 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, sólo dijo: “Has de cumplir los mandamientos de la ley divina”. Pero no sólo los diez del Decálogo, no, sino los seiscientos treinta del Pentateuco, entre los cuales hay cosas terribles, preceptos que acaso tuvieron sentido en aquel tiempo, en un mundo de terror y privación: la masturbación, la homosexualidad, el incesto, el bestialismo, quedan castigados con la muerte, y la comunidad habrá de matar al pecador a pedradas, mediante la lapidación. En todo caso, “has de obedecer estos mandamientos”, dice Moisés, “y Dios te amará si así lo haces”. Pero no hay recompensa, no va a pasar nada más, no te garantizamos nada: si mueres, te has muerto, punto. Eso sí, morirás sabiendo si fuiste un buen hombre, si trataste de agradar a Dios. 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 Muchacho de la Trompa Mágica, de la *Himmlisches Leben*, de la vida celestial, expresado como final de la Cuarta Sinfonía. Esa canción fascinante y reveladora, con esa visión increíble de un ciclo 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 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 —“Guiamos un paciente, dice la letra, un inocente y paciente dulce corderito a la muerte”. Todo esto es inefable, increíble, pero todo esto era Mahler, toda esta “naïveté” pasmosa, esta ingenuidad de un intelectual sofisticado que 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».

Junto a la *Primera Sinfonía*, es esta la página mahleriana que más pronto fue aceptada por el público, y de hecho, antes del «boom Mahler» que comienza en los sesenta, estas dos Sinfonías, el Adagietto de la *Quinta* y, en menor medida, *La canción de la tierra*, eran las obras que se vinculaban, casi en exclusiva, al nombre de

su autor.

El ciclo sinfónico (B)

La obra sinfónica entre 1901 y 1907

Es costumbre homologada establecer un agrupamiento de las Sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Séptima* como bloque central del «corpus» orquestal mahleriano. Es cierto que, desde un punto de vista numérico, dichas obras ocupan una posición bisagra en el ciclo de las once Sinfonías —*Canción de la tierra* incluida—, pero no debemos olvidar que Mahler ha compuesto ininterrumpidamente seis sinfonías (de la tercera a la octava) entre 1895 y 1907, en una consistente cadencia de doce años; y también es obvio que el propio compositor ha delimitado el campo de acción de las tres partituras en cuestión al renunciar, en las mismas, a la intervención de medios extra-instrumentales: entiéndase solistas vocales o coros. Las tres páginas son, por ello, «Sinfonías sin palabras», a diferencia de la práctica seguida insistentemente por el músico desde la *Sinfonía Resurrección*, praxis que volvería a tomar carta de naturaleza en la *Octava Sinfonía*.

En cualquier caso, al comentar las Sinfonías centrales del ciclo mahleriano se suele hablar de trilogía. Es cierto que tanto la *Quinta* como la *Sexta* parecen caras distintas de una misma moneda y que, en esa comparación, la *Séptima* sería el borde, el canto, de esa moneda, una especie de $A + B = X$. Pero sería más acertado hablar de Tetralogía, ya que también la *Octava*, aunque no es instrumental como las otras tres, sino un híbrido entre la Sinfonía y el Oratorio, comulga con las tres precedentes en su carácter de clausura de esa etapa central, y tiene un papel de resolución de los conflictos anteriores, o al menos una sensación de darles carpetazo. Si no es la culminación espiritual, sí es la morfológica. Tras los dramas de la tierra, Mahler da un nuevo salto a los cielos como en la *Cuarta*, pero esta vez sin simplicidad, llevando a su espalda todos los problemas.

Si un ciclo de poemas, el del *Muchacho de la Trompa Mágica*, había inspirado las obras precedentes, otro poeta (o mejor dicho, la lectura de su obra) será capital para la generación de las tres composiciones posteriores. Friedrich Rückert, nacido en 1788, había muerto cuando Mahler contaba seis años de edad, en 1866, y nunca fue considerado por la crítica alemana como un gran poeta aunque era un hombre de extraordinaria sensibilidad e intensa capacidad de amor. Gustav Mahler se sintió profundamente emocionado e influido por Rückert en una doble dirección: por la empatía surgida de la lectura del bellísimo ciclo de poemas inspirado en la muerte de sus dos hijos y por su condición de traductor de diversos poetas persas, chinos e indios. Finalmente, decidió trasladar al pentagrama algunas de sus poesías, que dieron origen a dos nuevos ciclos de canciones: las *Canciones a la muerte de los niños* (*Kindertotenlieder*) y los *Rückert-Lieder*.

Se ha hablado, en alguna ocasión, de las Sinfonías *Quinta*, *Sexta* y *Séptima* como *Rückert-Symphonien*, aunque el planteamiento es algo exagerado. Si bien es notoria

la influencia del poeta alemán en la generación de este grupo de obras, no es menos cierto que el ciclo de *El Muchacho de la Trompa Mágica* siguió funcionando sobre el compositor como motivo de inspiración: por estas fechas escribió las dos últimas canciones del ciclo (e indudablemente las mejores), *Revelge* y *Der Tambourg'sell*. Las dificultades que Mahler se planteó durante la composición de las tres Sinfonías mencionadas se explican, en parte, por el problema de conciliación personal entre el ciclo de Rückert y el de Arnim y Brentano.

Además, característica básica del período (1901-07) es su realismo. Por decirlo simplemente: en la primera parte de su obra, Mahler ha presentado la confrontación entre el Hombre y el Universo. A partir de la *Quinta Sinfonía*, esta confrontación se produce entre el hombre (Mahler) y los demás hombres. La presencia de Alma Maria Schindler parece un importante motivo de este cambio de reflexión.

13a. *SCHERZO Y PRESTO*: ¿BOCETOS IRREALIZADOS?

Hasta hace dos décadas, estos dos trabajos de Mahler residían en el limbo musical, y sólo a fines de los ochenta los dos «obsequios» de Alma a personas de su entorno familiar —ni a la muerte de la viuda de Mahler, en 1964, salieron estas obras a la luz—, llegaron al conocimiento público. Sólo un músico, además de Alma, tuvo conocimiento de las partituras: Alban Berg, a quien se solicitó en los años veinte un dictamen sobre las obras y que dejó constancia escrita del mismo. Acerca del *Scherzo*, Berg anotó en la cubierta de la partitura:

«Siete páginas manuscritas escritas por una sola cara, completamente desconocidas, que no pertenecen a ninguna de las obras de Mahler que nos son familiares; tampoco a la Décima Sinfonía. [Este boceto] parece ser como un movimiento de tipo *Scherzo*, en métrica de 6/8, con un posible Trío (pg. 4) en 2/4; de época juvenil, si no muy temprana; sin embargo, los números, muchos, anotados en azul, parecen hacer referencia a una etapa más reciente, como si Mahler hubiera posteriormente pensado en el posible empleo del material temático de estos antiguos bocetos».

El comentario de Berg es erróneo en un dato y previsiblemente acertado en su conclusión. Los bocetos en cuestión no pertenecen a un Mahler juvenil, sino al músico de cuarenta años que, en el inicio del siglo xx, se hallaba, en términos compositivos, entre la *Cuarta* y la *Quinta Sinfonías*. Como ha analizado profusamente la Prof. Susan M. Filler^[44], el papel empleado por Mahler lleva el logo «J. E. & Co.», que utilizaba el editor vienés Josef Eberle, con dieciocho, veinte y, en algunos modelos, veintidós pentagramas por página. Mahler empezó a utilizar el papel pautado de Eberle en el manuscrito de la *Cuarta Sinfonía*, es decir, a partir de su reinstalación en Viena en 1897 como director de la Hofoper. Mahler no había tenido ocasión de utilizar este tipo de papel en los años anteriores a su regreso a Viena.

Berg, en cambio, seguramente atinó al decir que tanto el *Scherzo* como el *Presto* eran partes de un conglomerado mayor, posibles movimientos de una Sinfonía, y no obras por sí mismas. Filler ha estudiado con detenimiento que la forma de ambos movimientos se corresponde con estructuras formales empleadas por Mahler en su obra sinfónica: el primero de los movimientos no lleva título, pero presenta, como Berg apuntó ajustadamente, un esquema de *schertzotrio* modificado. La sección *Scherzo* presenta una alternancia Do menor / Do mayor, en 6/8, en tanto que el *Trio* se presenta en La bemol mayor y 2/4. Este pasaje es seguido por una sección-puente que combina, elemento de especial interés, los temas del *Scherzo* y el *Trio*. Mahler modifica aquí la métrica del tema del *Trio*, que pasa de 2/4 a 6/8, ya que la transición lleva a una recapitulación de la sección *Scherzo*. Mahler ya había escrito *Scherzos* en

Do menor en las tres últimas Sinfonías redactadas hasta ese momento (*Segunda*, *Tercera* y *Cuarta*), pero esta nueva pieza presentaba un experimento en tonalidad, ya que los Tríos de las obras citadas habían sido anotados en la subdominante o en la dominante de Do menor (Sol en la *Segunda*, Fa mayor en la *Tercera*), pero en la página consignada Mahler recurrió a tonalidad tan remota como La bemol mayor, una yuxtaposición (Do menor/mayor-La bemol mayor) que, como Filler indica, sólo hallaría cauce, años más tarde, en la primera «*Nachtmusik*» de la *Séptima Sinfonía*.

El otro experimento apuntado por Mahler en este movimiento es la combinación de los temas *Scherzo* y *Trio* en el pasaje-puente que lleva, desde el *Trio*, de vuelta al *Scherzo*, algo que —de nuevo referencia «a futuris»— volvería a ensayar en el Segundo movimiento (*Scherzo I*) de la *Décima Sinfonía*.

El otro movimiento sí lleva un título, «Presto», etiqueta rara en el autor. La forma es, en cambio, más familiar, ya que se trata de un *Rondó*, forma que Mahler ha empleado con asiduidad. Lo curioso es que Berg no haya advertido la relación temática entre el tema inicial de este Presto y el arranque del *Finale* de la *Quinta Sinfonía*.



El boceto fue concebido en Sol mayor, pero Mahler ha añadido una nota en la que precisa que el movimiento debe fijarse en Fa mayor. La indicación de compás es 2/4. Una sección (¿central?) pasa a 3/2, con tonalidad en Re mayor. En la última página, Mahler ha anotado «Coda del tema», lo que hace pensar en la posible repetición (*Rondó*) de secciones del movimiento, que el músico habría desarrollado posteriormente.

Susan M. Filler, muy inspirada en el trabajo de Deryck Cooke con el manuscrito de la *Décima Sinfonía*, ha elaborado una «versión ejecutable» de los dos movimientos.

13b. QUINTA SINFONÍA: *ADAGIETTO Y FUGA*

Primera parte

Trauermarsch (In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt) (Con paso medurado. Austero. Como una procesión).

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz (Movido y tempestuoso, con la mayor vehemencia).

Segunda parte

Scherzo (Kräftig, nich zu schnell) (Potente, no demasiado rápido).

Tercera parte

Adagietto (Sehr langsam) (Muy lento.).

Rondo-Finale (Allegro giocoso). (Frisch Fresco).

Composición: 1901-1902.

Orquestación: 1903.

Estreno: Colonia, 18 de octubre de 1904, con dirección de Mahler.

Primera edición: Peters (Leipzig), 1904.

Al igual que ocurriera con la *Cuarta Sinfonía*, la siguiente página de su ciclo sinfónico ocupó a Mahler un espacio de dos años, o, para mayor precisión, dos veranos, los de 1901 y 1902. La obra conocería primera audición en Colonia, dos años después de la terminación de la partitura, en octubre de 1904. El propio autor parece haber sido consciente de la renovación estética que la composición requería, fielmente reflejada en las palabras anotadas poco después de la culminación de los pentagramas: «todo estilo nuevo exige una técnica nueva».

No es baladí apuntar aquí algunas de las circunstancias personales que enmarcan la creación de esta «Sinfonía esquizofrénica» —en palabras de Chapa Brunet—, llamada, por otro lado, a equiparar en popularidad, desde los años setenta de nuestro siglo, a las *Sinfonías Primera y Cuarta*. El año 1901 no comenzó con los mejores auspicios para Mahler, que el 24 de febrero hubo de ser sometido a una intervención quirúrgica de urgencia: tras una velada de pasmosa actividad —concierto de la Filarmónica de Viena por la tarde y función de ópera, con la *Flauta mágica* mozartiana, por la noche—, el artista sufrió un colapso acompañado de una intensa hemorragia, derivada de una dolencia hemorroidal que ya había aquejado anteriormente al músico; la operación, la tercera padecida por Mahler a causa de este mal, implicó varias semanas de convalecencia, que el compositor-director pasó en

Abbazia, en las costas adriáticas. De regreso a Viena, para culminar la temporada de la Ópera, el verano reportó a Mahler, enardecido por su victoria enésima sobre los males del cuerpo —un tema recurrente en sus palabras y escritos—, el disfrute de su «Haüschen» junto al Worther, la vivienda construida según los planos de Alfred Theuer. La «casita» de Maiernigg, con su impresionante panorámica del lago y el anillo de los bosques en derredor, propició un estío hipercreativo para el músico, que abocetó en esos meses los tres primeros movimientos de la *Sinfonía* y cuatro de los *Rückert-Lieder*, compuso una canción orquestal del *Knaben Wunderhorn* y redactó tres de los *Kindertotenlieder*.

Pero, tras el verano, la «circunstancia personal» más decisiva —como se ha relatado en la primera sección de este volumen— tuvo lugar el 7 de noviembre, durante los ensayos de la nueva producción de *Los cuentos de Hoffmann*: ese día, en casa de la familia Zukerkandl, Mahler conoció, oficialmente, a Alma Maria Schindler, hija del fallecido pintor Jakob Emil Schindler, e hijastra —tras segundas nupcias de su madre— del también pintor Carl Moll, uno de los máximos representantes del movimiento «Secession». El 9 de marzo de 1902, después de tres meses de noviazgo, el compositor y la joven Schindler —21 años menor que él— contrajeron matrimonio, lo que provocó no sólo una nueva, sino (lógicamente) decisiva etapa en la vida de Mahler (y en la de su juvenil esposa); también un serio «reajuste» del círculo de allegados al músico. Así, Natalie Bauer-Lechner, hasta ese instante testigo privilegiado del quehacer mahleriano, desapareció literalmente del entorno de su admirado compositor: su libro de recuerdos concluye abruptamente en enero de 1902, tras comentar el estreno vienés de la *Cuarta Sinfonía*.

Por su parte, Alma, que —como también se ha indicado en la parte biográfica— en la época de su buscado encuentro con Mahler vivía un intenso romance con otro de los hombres de la «nueva música» de Viena, Alexander von Zemlinsky, escribió en su «Diario» (citado por La Grange y recuperado definitivamente por Beaumont): «Él (Mahler) es el único hombre que puede dar sentido a mi vida, porque supera a todos los que he conocido hasta ahora».

Después del viaje de novios a Rusia, donde Mahler dirigió una serie de conciertos en San Petersburgo y Moscú, la pareja se instaló durante el verano en la propiedad del músico en Carintia. Retomó allí Mahler la partitura de la *Quinta Sinfonía*, que completó a lo largo del período vacacional. La presencia «creacional» de Alma —ella misma profesional de la música, aventajada aprendiz de composición— ha parecido evidente en esta obra, desde que ella misma diera a entender tal circunstancia en sus «Recuerdos de Gustav Mahler»: Alma relataría que los pentagramas fueron retocados por Mahler una vez concluida la obra, a raíz del reproche de ella, en el sentido de que el autor había escrito «sólo para la percusión», añadiendo que había copiado en limpio toda la partitura de su marido. Pero el examen del manuscrito (La Grange, Mitchell, Colin Matthews) no presenta grafía alguna que no pertenezca al propio Mahler —de escritura verbal y solfística inconfundible—, y ni siquiera apunta signo

alguno de retoque instrumental. Hay que recordar que Alma ha escrito sus libros bastantes años después de que los hechos sucedieran —más de treinta en el caso de los *Erinnerungen* y no menos de cuarenta en los pasajes de *Mein Leben* relacionados con Mahler—, y siempre de memoria, con lo que resulta comprensible que sus reminiscencias no sean siempre exactas.

Su presencia, en cambio, ha podido alterar el mismo diseño de la tercera y última sección de la *Sinfonía*, que incluye el famoso *Adagietto* para arpa y cuerdas; pero esto último ha sido puesto en tela de juicio por algunos tratadistas, y hasta intérpretes, que advierten, en la cita de dicho *Adagietto* en el tiempo final, una suerte de parodia que no terminaría de cuadrar con las románticas intenciones de «presente amoroso» que a dicho movimiento se atribuyen. Aquí, sin embargo, el testimonio de un músico como Willem Mengelberg, anotado por ende en su propia partitura —que La Grange ha cotejado detenidamente—, debe ser tomado en consideración; el maestro holandés apunta que, tanto Gustav como Alma Mahler, por separado, le indicaron que el *Adagietto* había sido concebido como un «regalo de compromiso» del músico hacia su futura esposa.

Y es que Alma comenzó a ejercer una singular y profunda influencia en el caminar sinfónico de Mahler que va más allá de corregir o no una partitura, o de tener un tema dentro de una Sinfonía (caso de la *Sexta*). Ella misma no llegó a advertirlo en primera instancia, aunque pudo percibirlo en las audiciones de las obras interpretadas en los años posteriores a la muerte de Mahler, en traducciones que, como ha narrado, le impresionaron profundamente. Su ascendente hizo que Mahler rectificara el curso de una Sinfonía nacida para «acabar mal» para terminarla bien (la *Quinta*), si bien el compositor realizaría ese descenso a los infiernos en la pieza siguiente (la *Sexta*), incluyendo, sin embargo, un tema que retrataba musicalmente a la esposa. También volvería a dar un giro a otra obra sombría (la *Séptima*), en el cuarto tiempo, para rematarla estruendosamente, y concebiría una Sinfonía-cantata en la que el impulso creador no sería sino la propia Alma (la *Octava*). Tras pisar el posible itinerario de la extinción (*La Canción de la Tierra*, la *Novena*), convertiría también el manuscrito de la última Sinfonía (la *Décima*) en cántico de amor desesperado.

Mahler comienza su *Quinta Sinfonía* en 1901, en un momento en que él mismo se reconoce un enorme dominio de técnica y poderes: «No habrá en mi obra elementos románticos, o místicos; será la expresión, simplemente, de un poder sin paralelo, de la actividad de un hombre, a la luz del sol, que ha alcanzado su clímax vital». Por primera vez el músico renuncia al programa y pretende sólo la abstracción propia de lo musical. Por lo demás, la obra trata de forma diferente ciertos temas recurrentes, como la muerte, ya analizada, desintegrada, estudiada y excusa para el cuadro del Juicio Final de la *Segunda*, pero presentándola ahora de forma inexorable, letárgica incluso. Es en esta música, la más objetiva y absoluta escrita por Mahler hasta ese instante, donde con más paradójica fuerza aparece un «yo-Mahler», donde el programa narrativo pasa a ser el mismo compositor. Hay una subjetividad que volverá

a manifestarse en sus sinfonías con pujanza creciente. Sin auxiliarse en la palabra, sin programa ni trasfondos, hay momentos en los que el diálogo, a veces la discusión y hasta el altercado pasan al soliloquio: la queja nobilísima y solemne de los violonchelos crece amparada por el apagado latir del timbal en el segundo movimiento, el Vals se transforma en un monólogo milagroso en el Trío del *Scherzo*, la romanza expande el *Adagietto* o la misma *Trauermarsch* evoluciona hasta un final misterioso.

De otra parte, como el arranque de la Sinfonía expone con transparencia, Mahler se siente, en este instante de su carrera compositiva, más heredero de Beethoven que nunca. Fijémonos en el espectacular inicio, tan personal —por otra parte— que ha hecho casi olvidar de dónde viene su inspiración: ¿no son las cuatro notas repetidas de la trompeta —tres corcheas y una blanca— trasunto del motivo inicial de la Quinta beethoveniana? Allí, Beethoven, 2/4, tres notas repetidas e intervalo de 3.^a menor, con silencio de corcheas entre entradas del motivo; aquí, Mahler, 2/2, tres notas en tresillo y blanca que repite el sonido, con silencio de negra entre apariciones del motivo. El mismo segundo tema del movimiento de apertura, la lírica, elegíaca Marcha Fúnebre («Trauermarsch») que sigue al motivo de la trompeta y al estallido del «tutti», toma también su diseño del escueto segundo motivo del *Allegro con brio* de la Sinfonía beethoveniana.

Comienza la *Quinta Sinfonía* en Do sostenido menor, pero las diversas modulaciones con que Mahler trata los temas impiden hablar de una tonalidad específica. El primer movimiento, «Marcha Fúnebre», tiene una relativa forma de Sonata. Esta relatividad se justifica en el hecho de que el segundo movimiento es, en realidad, el desarrollo sinfónico de los temas del primero, curiosa anarquía solamente comprensible en una técnica tan soberbia como la de Mahler. Un solo de trompeta, desembocado en un «fortissimo» del «tutti» orquestal, constituye el primer tema, «pesante», en donde los instrumentos graves marcan el ritmo del mismo. El segundo tema, contrastado, a cargo de violines y violonchelos, es una melodía derivada del primero a cargo de la tuba y la trompeta. El desarrollo se inicia con una cita del motivo inicial de la trompeta. El número 7 plasma una desgarradora explosión, de aliento fáustico, construida casi toda ella sobre el primer tema, en Si bemol menor, resuelta en una reexposición de los dos temas fundamentales. Tras ella, en vez de la habitual Coda, nos encontramos con un nuevo tema confiado a las cuerdas, que será el centro del movimiento siguiente. Reaparece el motivo de la trompeta, que desemboca en un luctuoso coral de los metales acompañados por las cuerdas. Sobre el «col legno» de los arcos, el motivo de la trompeta se eleva a las regiones agudas, es expuesto por la flauta, y un «pizzicato» de las cuerdas graves cierra el movimiento. Es muy importante señalar cómo el mismo final de este movimiento anuncia ese lado fantástico y grotesco, altamente imaginativo del compositor, a lo Berlioz, que tanta prepotencia va a manifestar en las dos sinfonías sucesivas, sobre todo en la *Séptima*; no están muy distantes entre sí los respectivos pasajes conclusivos de la

«Trauermarsch» de la actual Sinfonía y de la primera «Nachtmusik» de la *Séptima*.

El segundo tiempo se construye sobre dos secciones contrapuestas: una tempestuosa, con un importante tema en las cuerdas, y otra serena («suspensión», en la terminología de Adorno), iniciada por las corcheas en 3.^{as} de las flautas, oboes y clarinetes y sostenida por el tercer tema del primer movimiento, presentado por los violonchelos con soberbia dignidad. El número 9 trae un súbito retorno a la primera sección, que se extingue en citas del clarinete bajo y el fagot. Sigue un desarrollo a solo del tema principal a cargo de los violonchelos, que posteriormente lo recrean en un ritmo de marcha idéntico al del primer movimiento: incluso el segundo tema de éste es expuesto textualmente en el número 15. La primera sección aparece de nuevo, y sobre ella, Mahler, en un alarde contrapuntístico, sitúa el tema de los violonchelos. Tras un pasaje de tremenda intensidad emocional, el autor interrumpe abruptamente el discurso introduciendo una gloriosa fanfarria de los metales en Re mayor, con la que parece dominar de modo absoluto los malos presagios, pero su apoteosis no llegará hasta el *Finale* de la obra. Todavía la sección tempestuosa reaparece brevemente antes del final del movimiento. La Coda del mismo, sobre trémolos de las cuerdas y terceras, del arpa, recoge el motivo de las flautas que evoluciona levemente a través de todo el viento, hasta desaparecer en un arpeggio Do-Si-La de los bajos y el timbal.

El *Scherzo*, un semivals en Re mayor, tiene a la primera trompa como instrumento obligado y posee un hermoso Trío construido sobre los *pizzicatti* de la sección de cuerdas. A todo lo largo del movimiento, de curso extenso, abundante (el más largo *Scherzo* de Mahler), predomina un tono rústico, desenfadado, determinado desde la llamada primera de la trompa, pero violento y contrariado en su repetición. Estructuralmente, hay mucha vecindad entre este *Scherzo* y el *Rondo-Burleske* de la *Novena*. Claramente, este movimiento es el punto conflictivo de una lectura de la *Sinfonía* y son varios los mahlerianos consagrados (a la cabeza de todos el infatigable Klemperer) que renunciaron a interpretar la obra íntegramente por un problema de asimilación de la amplia gama estimuladora contenida en el *Scherzo*. La base melódica la extrajo Mahler, como ya se ha dicho, de un poema de la *Trompa Mágica* que había previsto musicar para la *Cuarta*, «El mundo sin pesadumbre», del que eliminó la letra.

El *Adagietto*, para arpa y cuerdas, en Fa mayor, tiene su base *liederística* en la canción de los *Rückert Lieder* «Ich bin der Welt abhanden gekommen» («Me he alejado del mundo»), también de 1901, y que, en su vasta sección de cuerdas y arpa, reflejaba el ámbito que Mahler estaba explorando en su nuevo ciclo de canciones. Melodía «abrazadera» (nomenclatura de Sopeña), en ascensión de intensidad, con «portamenti» en la frontera (sin tocarla) de lo cursi, es uno de los más conspicuos «cantos de amor» imaginados por el músico.

El *Finale* es una singular diablura contrapuntística, construida sobre la frase inicial del fagot que recoge la canción del *Wunderhorn* «Lob' des hohen Verstandes»

«¡Elogio de la Alta Sabiduría!»). Recuérdese el contraste con el «Ablosung im Sommer» («Consuelo en el verano») de la *Tercera*: en la actual canción, en un torneo de canto entre un ruiseñor y un cuclillo, arbitrado por un asno, éste da vencedor al cuclillo. En el número dos, los violonchelos inician una fuga en la que son seguidos, en este orden, por los segundos violines, las violas, los primeros violines y los contrabajos, añadiéndose después el resto de los instrumentos. A partir de este *fugato*, el movimiento se transforma en una sucesión de intercambios antifonales (pregunta-respuesta) del tema del *Wunderhorn* y el tema del ciclo de Rückert, base del *Adagietto* precedente. La solución al conflicto, en su doble vertiente formal y espiritual, está alcanzada. Estilísticamente, como lo va a ser también la *Séptima*, la Sinfonía se resuelve en una dialéctica espiral, concéntrica, pues cuarto y quinto movimientos, hilvanados temáticamente, forman la réplica al nudo motivico de primero y segundo, quedando el *Scherzo* como desarrollo entre un planteamiento y un desenlace. Conceptualmente, la airosa interrelación final entre «Wunderhorn-Welt» y «Rückert-Welt» comporta la conciliación de ambos universos en esta primera etapa del período medio mahleriano. La *Quinta* es el balance positivo de un combate (tesis); la siguiente sinfonía va a plantear la antítesis.

14. SEXTA SINFONÍA: LA TRÁGICA

- I. *Allegro energico, ma non troppo.*
- II. *Andante moderato.*
- III. *Scherzo. Wuchtig* (Pesante).
- IV. *Finale (Allegro moderato - Allegro energico).*

Composición: 1903-06. [I. Abocetado en el verano de 1904, II. Abocetado en el verano de 1903, III. Abocetado en el verano de 1903, IV. Abocetado en el verano de 1904]. Estreno: Essen, 27 de mayo de 1906, con dirección de Mahler.

Revisión: Verano de 1906 y primeros meses de 1907.

Primera edición: Kahnt, 1906 (dos versiones, con permutación de los movimientos centrales: *Scherzo-Andante*, en la primera edición, *Andante-Scherzo* en la segunda).

Elaborada durante los veranos de 1903 y 1904, en el ya habitual refugio de Maiernigg, la más «ortodoxa» de las *Sinfonías* mahlerianas, la *Número Seis*, fue dada a conocer en Essen el 27 de mayo de 1906, durante un festival de música contemporánea. Mahler, siempre formidable director, no estuvo ese día del estreno en uno de sus mejores momentos interpretativos, dominado por la tensión y la excitación que le generaba la confrontación sonora con sus propios pentagramas, que estaban entre los más personales salidos de su mano.

«Mi Sexta planteará un enigma cuya solución solamente se atreverá a aplicar una generación que haya previamente tragado y digerido mis otras cinco Sinfonías», escribiría el compositor acerca de su ambiciosa partitura. El mundo de la *Sexta* es el del presagio, el del sueño turbado y el de la lucha eterna entre las fuerzas energéticas del bien y del mal.

De otra parte, la presencia de Alma es sustancial en la nueva *Sinfonía*, y no es exagerado considerarla engendradora virtual de la pieza. Su entidad va más allá del famoso segundo tema del primer movimiento, hasta el hecho de ser el propio compositor quien acepta que la música de esta obra ha ido naciendo con y por Alma. «Después de haber esbozado el primer movimiento», anota la esposa en sus *Erinnerungen und Briefe*, «vino corriendo desde el bosque para decirme que había tratado de reflejarme en un tema». «No sé si lo he conseguido», sentencia Mahler, «pero tendrás que resignarte con esa melodía».



Tema, melodía, sí, «abrazadera», en el ajustado calificativo de Sopena, la de ese segundo sujeto del *Allegro* inicial. Pero, como he señalado en otros trabajos, la importancia literaria que se ha adjudicado a dicho tema es tanta que se ha inducido un incomprensible desprecio del fundamental motivo de apertura de la *Sinfonía*, el primer tema del movimiento, pórtico de la obra toda. Y dicha trascendencia va más allá del clima obsesivo que la cuerda grave crea desde sus insistentes notas en forma de marcha: enlaza con una extraña obsesión paralela, la derivada de la notación misma, que va a tener una presencia repetida (peculiar caso de «ostinato» temático) en composiciones paralelas y posteriores del músico.



Y es que, como Redlich y Truscott han señalado, el motivo en cuestión presenta una vecindad incuestionable con el llamado a ser primer tema del *Allegro* (también movimiento de apertura) de la *Séptima Sinfonía*,



pero casi nunca se señala que dicha frase es, asimismo, elemento esencial de la ulterior Sinfonía, esto es, el tema inicial del «Veni Creator» de la *Octava*:



Es éste uno de los ejemplos más sugestivos de «melodía obsesionante», para emplear la terminología de Theodor Reik, en la producción de Mahler. Parece evidente, insistiendo en la mecánica del psicoanálisis, que la problemática planteada en la *Sexta Sinfonía* quedó irresoluta en dicha obra y volvió a presentarse en las *Sinfonías*

Séptima y *Octava* (las tres más características «Sinfonías de Alma»). Conviene subrayar la trascendencia de esta frase musical en su vinculación con Alma Mahler, casi tan grande como la del citado segundo pasaje, ese llamado «tema de Alma»: como habremos de ver al llegar a la *Octava Sinfonía*, tal vez en esa vecindad radica el sentido «fáustico» que la melodía va adquiriendo para su creador; no se puede perder de vista que sobre el «Veni Creator», última aparición del tema en el ciclo mahleriano, anota el compositor la dedicatoria de la Sinfonía a Alma, ni se puede olvidar la reaparición postrera del motivo en la segunda parte, la Escena Final del *Fausto*, que culmina con su referencia al «eterno femenino». En fin, es imposible no evocar la brevísima anotación que Mahler ha dejado escrita en el mes de agosto de 1906, aquélla en la que llama a Alma «Creator Spiritus». En resumen, evolución suprema si se mira hacia atrás: el tema nace en el fantasmagórico Lied *Revelge* y termina en el *Veni Creator Spiritus* de la *Octava Sinfonía*.

En las tres últimas obras, (*La Canción de la Tierra*, *Novena* y *Décima*), que Deryck Cooke ha enmarcado bajo el epígrafe espléndido de «trilogía del adiós», el tema ha desaparecido. No es ajeno a esta elipsis el profundo cambio que la vida de Mahler, exterior e interior, experimenta a partir de 1907, después de la *Octava*.

«Ninguna de su obras vino tan directamente del fondo de su corazón como ésta —escribe Alma—. Antes de terminar las vacaciones, quiso interpretarme al piano la Sexta Sinfonía, Y así caminamos cogidos del brazo hasta su refugio en el bosque, donde nada podía turbarnos. Estas ocasiones eran siempre muy solemnes. La música, y lo que ella representaba, nos afectó profundamente. La Sexta es la más personal de sus obras, y también una página profética. En los Kindertotenlieder, al igual que en la Sexta (Mahler), anticipó su propia vida en términos musicales. También él hubo de sentir los tres golpes del destino, y el último le derribó totalmente. Pero en aquella época estaba sereno; era plenamente consciente de la grandeza de su obra. Era como un árbol cargado de frutos, lleno de vida».

Un intento de condensar en unas líneas todo el cosmos espiritual que rezuma la obra es difícilísimo. A partir de 1901, Mahler renunció a los programas debido, en parte, a que el período nacido a partir de la *Quinta* era más que nunca subjetivo y reflejo del alma siempre en crisis del compositor. La *Sexta* se desdobra del plano puramente personal (enfrentamiento trágico del artista con el destino, resuelto en una derrota impotente del primero) para pasar a un punto de vista colectivo, futurista, que acaso tres generaciones completas no han sabido entender. Leonard Bernstein escribió en 1967, al completar su (primera) grabación pionera de las *Sinfonías*, que sólo una humanidad pasada por el tamiz de dos guerras mundiales, que hubiera sentido en carne viva los horrores y las tragedias del siglo xx, era capaz de entender al Mahler de esta *Sexta Sinfonía*. Si esta obra plantea la eterna lucha entre campos de energía positivos y negativos, cabe también predicar de la misma que es, en última instancia, el Hombre quien padece la gran derrota de una época que se presagia cargada de turbaciones y desequilibrio. De otra parte, el misterioso fatalismo de

Mahler le ha hecho presagiar en la época más feliz de su vida —estabilidad en el matrimonio, nacimiento de sus hijas—, los dolores inconmensurables del año 1907 personificados, más que simbolizados, en los estratosféricos golpes de ese martillo-destino que el compositor concita en el último movimiento de la pieza. Y es que, por vez primera, una Sinfonía mahleriana acaba mal, a secas: si las cinco obras precedentes recorrían un itinerario que iba siempre desde la tiniebla a la luz, la *Sexta* parte del conflicto y termina en la oscuridad radical. El decurso es, en esta ocasión, descendente y no a la inversa; si la *Séptima* ha de quedar indecisa, y la *Octava* podrá volver a las cumbres, sólo la *Sexta* tendrá como punto de llegada la noche en su sentido más expresionista, es decir, el «infierno». La influencia espiritual y musical que la obra ejerció sobre los miembros de la escuela de Viena fue extraordinaria, hasta el punto de que hoy veamos en obras como las *Cinco piezas para orquesta* de Schönberg, las *Seis piezas* de Webern o el *Wozzeck* de Alban Berg, gigantescas expansiones del mundo fantasmagórico de la *Sinfonía*. En esta obra, aún antes de la *Consagración* stravinskyana, han explotado animalmente todas las debacles de la época contemporánea y, en última instancia, el Hombre es el gran derrotado.

Por vez primera en una secuencia personal (en cuanto biografía-memorias-presagios) el compositor se enfrenta al hecho físico de la muerte, sin más. No se trata ahora de ironizar sobre esto como algo lejano: no estamos ante «perspectivas de muerte» como las de la Marcha Fúnebre de la *Primera Sinfonía*, el «Ablösung im Sommer» ubicado en la *Tercera* o la semidanza macabra de la *Cuarta*. Tampoco se trata del «Más allá» de la muerte, tanto a nivel de liberación (*Segunda Sinfonía*) como en tono de «paraíso soñado (quinto movimiento de la *Tercera*, *Finale* de la *Cuarta*). Ni, desde luego, se puede hablar de una ansia de perdurabilidad, del “después de...” latente en las obras finales. En este caso, Mahler, en situación casi única en su obra, se encara con la realidad dérmica del aniquilamiento, del “no seguir”.

La *Sexta* fue la obra de Mahler que más tardó en popularizarse. En Estados Unidos no se estrenó hasta 1947 por Dimitri Mitropoulos y la partitura, en edición crítica, no se publicó hasta 1963. Hans Ferdinand Redlich, en su introducción a la partitura, señala, tal vez con excesiva abundancia, los elementos simbólicos que gobiernan la estructura de la obra, tales como los cencerros (soledad), el xilófono (la risa del diablo), las campanas (las verdades religiosas), el martillo (golpe de destino) o el acorde combinado mayor-menor (el Destino como cauce). Otro elemento importante es la estructura rítmica y melódica del *Lied Revelge*, ya citado, cuya letra habla de una procesión nocturna de esqueletos tras una batalla. Al lado de todo esto, arquitectónicamente, la *Sexta* es la obra de Mahler más respetuosa con la tradición: cuatro movimientos, los propios del esquema de Sonata (*Allegro*, *Scherzo*, *Andante* y *Allegro*), el primero y el último afincados en la característica forma «Sonata». No hay tonalidad evolutiva y toda la obra gira alrededor de La menor, tonalidad ésta que, desde *La Canción del Lamento*, tiene para Mahler el sentido de catástrofe. Tras la primera edición de la partitura, Mahler decidió invertir el orden de los movimientos

centrales, anteponiendo el *Andante* al *Scherzo*. Posteriormente, decidió suprimir, sin duda supersticiosamente, el tercer golpe de martillo del movimiento final. Con arreglo, teóricamente, a estas últimas disposiciones fue editada la partitura por la Sociedad Internacional Gustav Mahler, con dirección de Erwin Ratz, en 1963.

* * *

Ello, sin embargo, nos lleva a uno de los puntos más debatidos por la musicología mahleriana en los últimos años, y en donde la contribución de tres estudiosos ha sido decisiva para esclarecer el más fiable sentido de la voluntad mahleriana respecto del orden de los movimientos centrales. Estas personas son el filántropo, director de orquesta y musicólogo Gilbert Kaplan, cuya Fundación ha desarrollado en los últimos años plausibles trabajos de investigación en torno a la obra mahleriana; el ingeniero de sonido y musicólogo Jerry Bruck —él fue quien hizo en 1964 la instalación sonora, con (entonces) moderno magnetófono de cinta abierta, en el piso neoyorquino de Alma Mahler-Werfel, que permitió que la viuda del compositor escuchara la realización de la *Décima* Sinfonía debida a Deryck Cooke—, que ha realizado una labor detectivesca, durante décadas, acerca de este tema; y Reinhold Kubik, el actual director de la Sociedad Gustav Mahler de Viena. Los trabajos de los tres forman la base de la exposición que sigue^[45].

Sabemos hoy, a través de Kubik, ayudante en su día de Erwin Ratz, que la decisión que éste tomó de editar la partitura de forma oficial con la secuencia *Scherzo-Andante* estuvo basada en intuiciones personales y no en datos fehacientes. Sí, la primera idea de Mahler, y así pasó a la también primera edición impresa de Kahnt, fue ubicar, tras el *Allegro* inicial, el *Scherzo*, que con su ritmo marcado por el timbal suena como la continuación de la marcha del primer tiempo, y en tercera posición el *Andante*, que proporcionaría alivio y reposo antes de la embestida en forma de cataclismo del *Finale*. Pero en los ensayos del estreno, en Essen, el músico decidió cambiar el orden de los movimientos, acaso por el argumento, «a sensu contrario», de que el *Scherzo* presentaba una innecesaria vecindad o reiteración con el movimiento de apertura recién escuchado y el *Andante* representaba un cambio de ambiente en claro contraste con lo ya acaecido.

Tras el ensayo general, Mahler manifestó su decisión de intercambiar la posición de los movimientos centrales de la Sinfonía, según ha narrado Klaus Pringsheim, ayudante en su día del artista^[46]. Mahler preparó enseguida hojas que debían ser insertadas en el programa de mano, advirtiendo a los espectadores de ese cambio de movimientos. Del mismo modo, se dirigió de inmediato a su editor Kahnt, para plantearle una nueva edición y la necesidad de incluir hojas semejantes a las del estreno de Essen, para quienes ya poseyeran la primera edición de la partitura. Lo extraordinario, y poco difundido, es que Mahler no volvió a cambiar de opinión en

ningún momento durante los cinco años que le quedaban de vida. Las tres veces que dirigió la obra (Essen, 27 de mayo de 1906; Múnich, 8 de noviembre de 1906; Viena, 4 de enero de 1907) el orden de los movimientos centrales fue Scherzo-Andante, y aún más, todas las interpretaciones ofrecidas por otros directores en vida de Mahler guardaron ese orden: así, Oskar Fried en Berlín (8 de octubre de 1906, en presencia de Mahler), Bernhard Stavenhagen en Munich (14 de noviembre de 1906), Hans Winderstein en Leipzig (11 de marzo de 1907) y Ernst von Schuch en Dresde (5 de abril de 1907). A su muerte, en 1911, Mahler no dejó anotación alguna ni instrucción verbal a amigos o directores en el sentido de que se debiera cambiar la secuencia *Andante-Scherzo*.

Aún más, el compositor corrigió su propio manuscrito, reenumerando las páginas de cubierta de los dos movimientos de la siguiente forma: «Scherzo (3)», «Andante (2)». Con la experiencia de los ensayos y el estreno de Essen, Mahler empezó sus vacaciones en el verano de ese 1906 revisando su manuscrito, alteraciones —incluida la del orden de los tiempos— que remitió en esas semanas a Kahnt, que no tuvo más remedio que acceder —con generosidad no siempre propia de un editor— a los deseos del compositor, y cambiar setenta y dos páginas de la versión impresa. Las nuevas partituras se publicaron en noviembre de 1906, y una de las primeras, por expreso deseo de Mahler, se remitió a Willem Mengelberg, que había asistido al estreno de Essen, y que de inmediato ofreció al autor la posibilidad de dirigir su obra en el Concertgebouw de Amsterdam.

Mahler presentó la obra en Viena el 4 de enero de 1907, y en ese concierto apareció por vez primera el subtítulo «Tragische» («Trágica») aplicado a la Sinfonía, puesto por el propio músico. Los acontecimientos de esa primavera, que forzarían la dimisión de Mahler de la dirección de la Ópera y generarían sus nuevos compromisos con el Metropolitan de Nueva York, vetaron la posibilidad de acudir a Holanda a dirigir la *Sexta*. Mahler sólo pudo volver a Ámsterdam en el otoño de 1909, pero para entonces había compuesto la *Séptima* y la *Octava*, y planteó a Mengelberg, en carta a comienzo de ese 1909, que prefería dirigir su última Sinfonía puramente orquestal, es decir, la *número Siete*. En la misma carta, pedía a Mengelberg que le remitiera su partitura de la *Sexta* para efectuar algunas correcciones. Devolvió la partitura al director holandés durante la que sería su última visita y actuación en el Concertgebouw, pero entre las correcciones no figuró alteración alguna del orden *Andante-Scherzo*.

Tras la muerte de Mahler, Mengelberg dirigió, finalmente, la *Sexta Sinfonía* con su orquesta de Ámsterdam, naturalmente en la secuencia *Andante-Scherzo*. Los biógrafos inmediatamente posteriores al fallecimiento del autor, también anotaron esa secuencia como propia de los movimientos centrales de la obra al hacer referencia a la misma en sus trabajos: fue el caso de Paul Stefan —cronológicamente el primero—, Richard Specht y Guido Adler. El 11 de octubre de 1919, Oskar Fried —que había estrenado la obra en Berlín en vida de Mahler, tal como hemos visto—, volvió

a dirigir la *Sexta* en Viena, naturalmente con el orden indicado, y repitió la interpretación en lo que fue el segundo ciclo de las *Sinfonías* mahlerianas, brindado en Viena bajo su fervorosa rectoría en 1920^[47], y en el que el orden de los tiempos interiores de la *Sexta* volvió a ser *Andante-Scherzo* (concierto del 7 de octubre). Pero en 1919, cuando Mengelberg volvió a programar la Sinfonía en Ámsterdam para el ciclo del año 20, el director holandés se sintió en la duda —él debía haberla padecido menos que nadie, ya que si hubo una última voluntad mahleriana sobre la pieza, le había sido confiada a él, con la partitura corregida por el autor en 1909— del orden de los movimientos centrales de la obra; es posible —Bruck y Kaplan apoyan esta idea— que su primo Rudolf, musicólogo y gerente del Concertgebouw, se hubiera encontrado con una partitura de la primera edición de Kahnt de 1906, con el orden *Scherzo-Andante*. Mengelberg, con la mayor voluntad, decidió resolver su incertidumbre consultando a Alma, a la que escribió sobre el particular. Con fecha 1 de octubre de 1919, la viuda de Mahler respondió con un telegrama que iba a trastocar el fondo de la cuestión: «Erst Scherzo, denn Andante-herzlichst Alma» («Primero Scherzo, luego Andante-de todo corazón, Alma»).

Confiado en esta taxativa respuesta, Mengelberg interpretó la *Sexta* el 14 de mayo de 1920, dentro del Festival Mahler de Ámsterdam, con el orden interior *Scherzo-Andante*. Como ya sabemos por la parte biográfica de este libro, Alma Mahler no era —cito a Bruck— «la más fiable reportero», o —cito a La Grange— «nunca fue la más escrupulosa observadora de la vida creativa de su marido, a diferencia, por ejemplo, de una Natalie Bauer-Lechner». Alma escribía o disertaba fiada exclusivamente de su memoria, jamás con documentos o papeles al lado^[48].

Pero la mayor parte de las interpretaciones de la obra —ocurrió así durante los cincuenta años posteriores a la muerte de Mahler— mantuvieron el esquema *Andante-Scherzo*. Alexander von Zemlinsky, que había hecho una formidable reducción para piano a cuatro manos de la partitura, y que veneraba la obra, la dirigió varias veces en Praga en los años veinte, siempre con el orden *Andante-Scherzo*. Las primeras grabaciones de la pieza^[49] —la ya citada de Adler en 1952, la de Flipse en 1955—, o las tomadas de la radio y posteriormente editadas en soporte fonográfico, como las de Mitropulos del 55, o la de Scherchen del 60 —mantuvieron ese mismo orden. De entre los mentados, Dimitri Mitropoulos efectuó el estreno americano de la obra en 1947 (Filarmónica de Nueva York, 11 de diciembre de 1947), con el orden *Andante-Scherzo*, ¡y en presencia de Alma, que no parece haber discutido tal secuencia! De hecho, unos años antes, 1940, la viuda había publicado la primera edición de sus *Recuerdos y Cartas de Gustav Mahler*, y en el libro se había referido al *Scherzo* como el «tercer movimiento» de la obra.

Pero en 1961, tras la fundación en 1955 de la Sociedad Gustav Mahler, el impulsor de la misma, el musicólogo vienés Erwin Ratz (1898-1973), inició la publicación de una edición crítica de las obras del compositor. Reinhold Kubik ha señalado que Ratz sostenía que una estructura musical se podía deducir escuetamente

del análisis, sin necesidad de documentación adicional. Llegó así a la conclusión de que el orden correcto de los movimientos medios de la *Sexta Sinfonía*, era *Scherzo-Andante*, amparándose además en el telegrama de Alma a Mengelberg. Ratz vaciló bastante antes de escribir él mismo a Alma —entonces ya octogenaria—, pero finalmente le dirigió tres misivas, en donde le pedía una confirmación del telegrama a Mengelberg y del orden *Scherzo-Andante*. Alma respondió al tercer requerimiento de Ratz, y su contestación es aún más sorprendente que su intervención previa en esta etrapelia musical, ya que anotó lo siguiente: «el orden correcto es el seguido por Mahler cuando dirigió la obra en Ámsterdam»^[50]. [¡!]. Teniendo en cuenta que Mahler jamás dirigió la *Sexta* en Holanda, podía sacarse cualquier conclusión, menos la que Ratz infirió: que el orden incuestionable era el del telegrama dirigido a Mengelberg, y que la epístola de Alma lo confirmaba, o sea, *Scherzo-Andante*. Según este esquema, editó Ratz la partitura en 1963. Poco antes, en 1962, Berthold Goldschmidt había dirigido una carta a Ratz —que el editor ocultó en su día, y que ha sido recientemente descubierta— en la que le comentaba la interpretación de la obra que había dirigido en 1961 a la Sinfónica de la BBC, con el orden *Andante-Scherzo*, y le añadía: «En una carta que hace unas semanas me ha escrito Bruno Walter, me asegura que jamás oyó a Mahler hablar de otro orden que no fuera *Andante-Scherzo*, y que él [Walter] nunca aprobaría una reordenación de los movimientos centrales». Ratz prefirió no darse por enterado de esta otra carta. Aunque su sucesor, Kart Heinz Füssl, repuso en 1988 la edición de Ratz, Reinhold Kubik, actual responsable de la «Gustav Mahler Gessellschaft», ha declarado su reprobación de la edición Ratz, así como que la posición oficial de la institución sobre el orden de los tiempos centrales de la *Sexta* es que la secuencia debe ser II. *Andante*, III. *Scherzo*, de acuerdo con la voluntad de Mahler.

* * *

El número tres parece dominar las secciones y temas de la obra. El primer movimiento, *Allegro energico, ma non troppo*, en forma sonata, plantea el primer tema de la exposición sobre un ritmo fijado a golpes de arco por violonchelos y contrabajos, una breve cita (Do, Si, Do) del «Tralalai» de *Revelge* y una entrada tempestuosa de los vientos en La menor. El descenso de las cuerdas a la región grave introduce un pasaje a solo del timbal de extrema dureza. Le sigue un segundo tema, que sólo funciona como enlace: coral de flauta, trompas y el resto de las maderas sobre un ritmo de «pizzicattos», idéntico al tema segundo del *Finale* de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner. Tras él, gloriosamente, los violines despliegan en Fa mayor el llamado «tema de Alma». Mahler prescribe la repetición literal de esta exposición y tras ella se inicia el desarrollo basado en su comienzo sobre el tema de marcha. En sucesión, escuchamos una imitación del tema de Alma y, a renglón seguido, una de las suspensiones más misteriosas y evanescentes del autor: un súbito paso del «forte»

al «pianissimo», en el número 21, sobre fondo de esquilas, trémolos de los violines, acordes imperfectos de la celesta y cuartas ascendentes de la flauta. El clarinete y el fagot dibujan tenues motivos en medio del conjunto. De súbito retornamos al «Energico» inicial que desemboca directamente en la reexposición variada de los tres temas indicados. La coda se construye sobre una variante del tema de Alma que culmina en una «triumfalización» del mismo, acaso exagerada en su resolución, como si una falta íntima de convencimiento obligase a Mahler a aseverar dramáticamente su fe.

El *Andante moderato*, en Mi bemol, se estructura igualmente sobre tres secciones repetidas también tres veces. La primera cita textualmente, por medio de cuerdas y trompa, la cuarta de las *Canciones a la muerte de los niños*: «Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen (A veces creo que han salido)». ¿Inconscientes presagios pesimistas? La segunda sección parte de armónicos de las cuerdas, similares a los que abrían la *Primera Sinfonía*, matizados por notas de pedal de la flauta y un sencillo motivo en corcheas de oboe y clarinete. La tercera sección, de carácter más dramático, presenta escalas sucesivas del arpa, largas melodías del clarinete y, como fondo, repiques de campanas en la distancia, trémolos en *pianissimo* del timbal y etéreos ecos de triángulo y platillo. Partiendo de una serena atmósfera contemplativa, el movimiento desemboca en la tercera repetición de estas secciones, página de gran patetismo y temor ante el futuro.

El *Scherzo*, en 3/8, debuta sobre premisas rítmicas casi idénticas a las del primer movimiento (que volverán a repetirse en la marcha del *Finale*). También aquí son tres las secciones principales; la sucesión sería A-B-C-A'-B'-C'-A''-B'''-C'''. El batir el timbal introduce un tema sarcástico, puntuado inexorablemente por la carcajada diabólica del xilófono. Según Alma, la segunda sección, a manera de trío, representaba a las dos hijas del compositor: «Juegos arrítmicos en zigzag de dos niños sobre la arena». Mahler titula este «cuasi-trío» como *Altväterisch (Patriarcal)*. Se trata de un leve tema, de carácter infantil, dado por el oboe, y que presenta en sus sesenta y seis compases nada menos que veinticinco cambios de ritmo. La tercera sección se forma sobre una triple llamada ascendente de los clarinetes que se vuelve a escuchar en el último movimiento. Las tres secciones se repiten, sucesivamente, en tres ocasiones, combinándose segunda y tercera al final del movimiento.

Llegamos con esto al *Allegro-Finale*. En realidad, la partitura está construida de tal manera que los tres movimientos precedentes parecen elaborados como simple preparación para este tremendo combate final. Hemos sentido en las tres páginas precedentes el ambiente de vacío, temor y fatalismo que atormentaban al compositor; en el presente movimiento, el «Héroe» decide levantarse y luchar contra el destino que le agobia. De esta batalla desigual, sólo resultará el aniquilamiento y la destrucción. El esquema es el de una forma sonata desarrollada: introducción, exposición, desarrollo, reexposición y coda.

Un «pizzicato» de las cuerdas, sobre un acorde de las trompas, abre camino a un

espectral arpeggio de la celesta y el arpa. Acabamos de entrar en un cuadro tenebroso, enmarcado por sombras y cruzado por insólitas figuras fantasmales. En este punto, el alma de Mahler se nos revela extrañamente cercana a la figura de un H. P. Lovecraft. Una línea de los primeros violines, trasplantada de Do mayor a La menor, introduce un pasaje *fortissimo* del timbal, reminiscencia de secuencia similar del primer movimiento. Una tuba wagneriana dibuja un inquietante motivo sobre las notas graves del arpa y los súbitos trémolos del violonchelo. El motivo de los clarinetes en el *Scherzo* hace nuevamente aparición; campanadas en la distancia sobre notas negras del arpa y la celesta. Estamos en la *Noche en el Monte Pelado*, sólo que al revés: las campanas que allí anunciaban el final del aquelarre suponen aquí el comienzo del mismo. Las trompas intentan en vano construir un tema de tinte optimista; hay frases incoherentes de las flautas y la trompeta; los vientos, «*marcato*», inician un coral de tintes lúgubres; tras él, un terrorífico «*fortissimo*», siempre presidido por los timbales.

Ahora, sobre notas descendentes del arpa, sólo se generan motivos abortados uno tras otro, inanimados, incapaces de vida propia. Un nuevo «*fortissimo*», y los violonchelos inician un ritmo de marcha similar al de los dos primeros movimientos: es el comienzo de la exposición; ésta, siempre dentro del ritmo de marcha, tiene tres temas básicos: el primero es expuesto por las cuerdas con acompañamiento de la trompeta, el segundo, *Allegro energico*, pasa de las trompas y trompetas a las maderas, y, más tarde, a las cuerdas. Por fin, el contraste surge en el compás 191: un luminoso tema en Re mayor es confiado a las trompas en el que se reconoce al malogrado tema de la introducción. Su eficacia es nula, el ritmo de marcha persiste implacable. El comienzo del desarrollo trae nuevamente los sonidos lejanos de las esquilas y las campanas. Los violonchelos, incansables, fuerzan el ritmo de marcha. Se inicia un «*crescendo*», las arpas trazan escalas a gran velocidad, oímos motivos ascendentes de las trompas y descendentes de los trombones. La modalidad parece querer hacerse mayor. Inesperadamente, en el número 129, c. 336, irrumpe el primer golpe de martillo; las esperanzas se desvanecen. Comienza un episodio trágico, violento, en Fa menor. El ritmo vuelve a ser implacable. Una nueva marcha cita casi textualmente *Revelge*, en una atmósfera agobiante, obsesiva. Por fin, una nueva concesión al optimismo de La mayor inicia otro «*crescendo*»; como antes, el destructivo golpe del martillo apaga las luces de nuevo, número 140, c. 479, y las cuerdas desencadenan un *moto perpetuo*.

Tras estos esfuerzos impotentes, el número 143 inicia la reexposición, durante la cual se vuelve escuchar íntegra la introducción y la repetición variada de los tres temas principales. La Coda vuelve a traer el comienzo del movimiento, con los arpeggios del arpa y la frase de los violines. En el punto en que éstos fijaban la tonalidad en La mayor, situaba su, posteriormente borrado, tercer golpe de martillo (c. 783). La tuba y el trombón exponen sus motivos truncados. Las maderas graves entonan un fúnebre coral. Los contrabajos evocan lentamente el ritmo de marcha. Un

colosal «fortissimo», inesperado ya, ahoga todo intento de rebelión. La voz del timbal agoniza, acorde sostenido de las trompetas que se extingue lentamente; por fin, un «pizzicato» grave.

* * *

Todavía una consideración sobre el instrumento que Mahler denomina «Martillo», si bien en la partitura se refiere más al resultado que a la causa, ya que anota «Hammerschlag», «Golpe de martillo». El músico se limita a precisar a pie de página que el sonido generado «no debe ser metálico, sino parecido al golpe de un hacha descargada contra un árbol». Los directores de orquesta han barajado, ante esta instancia, diversas alternativas. Sabemos que el propio Mahler mandó construir, para el estreno en Essen, un dispositivo especial, del que no nos ha llegado descripción, pero el testimonio de Alma afirma su ineficacia, toda vez que, cuando el mismo Mahler percutió sobre el instrumento en cuestión, el sonido resultante, apagado y sordo, provocó la hilaridad de la orquesta. Mahler terminó recurriendo a un gran bombo, pero siempre protestando de que no era tal su idea. La hipótesis del bombo en cuestión ha sido seguida por buen número de intérpretes. Otros músicos —en nuestros días, Karajan en Berlín o Maazel en Viena— han preferido sacar del utillaje una especie de plataforma rematada con una amplia pieza de madera, sobre la que el martillo —también de madera, por lo general— se descarga con aparatosidad. En Boston (Leinsdorf, Steinberg) solía utilizarse un bombo de gran tamaño, percutido con una baqueta «*ad hoc*». Tennstedt solía emplear una gruesa tabla de madera apoyada en dos soportes. La Filarmónica de Nueva York (Bernstein, Boulez) utiliza otro enorme tambor cubierto con fieltro, para cortar la resonancia del golpe. Pero ninguna solución a este tema tan singular, y a la vez efectiva, como la contemplada en enero de 1990, Festival de Canarias, en la interpretación de esta obra debida a Yevgueni Svetlanov con la Orquesta Académica Nacional de la URSS: Svetlanov, apasionado valedor de la música mahleriana, que interpretó en Rusia todas las *Sinfonías* con su agrupación, hacía que un percusionista golpeará, con un gigantesco martillo de madera, ¡sobre la tarima misma, o sea, el suelo del escenario! Eso sí, el sonido resultante parecía, más que nunca, el de un hachazo que derriba un árbol.

15. SÉPTIMA SINFONÍA: LA CANCIÓN DE LA NOCHE

1. *Langsam* (Lento). *Allegro risoluto ma non troppo*.
2. *Nachtmusik I* (Música nocturna I) (*Allegro moderato*).
3. *Scherzo* (*Schattenhaft: fliessend, aber nicht schnell*) (Sombrío [Borroso]: fluyendo, pero no rápido).
4. *Nachtmusik II* (Música nocturna II) (*Andante amoroso*).
5. *Rondo-Finale* (*Allegro ordinario. Maestoso*).

Composición: 1904-05 [1. Julio de 1905; 2. Verano de 1904, 3. Verano de 1905, 4. Verano de 1904, 5. Verano de 1905].

Estreno: Praga, 19 de septiembre de 1908, con dirección de Mahler.

Primera edición: Bote und Bock, Berlín, diciembre de 1909.

«Son las crueldades las que me han endurecido y los sufrimientos los que me han puesto a prueba» (Carta de Mahler dirigida a Alfred Roller, citada en *Die Bildnisse von Gustav Mahler*).

Philippe Chamouard, en su *Gustav Mahler tel qu'en lui-même*, encuentra para esta obra un título sorprendentemente cercano al mundo de nuestros polifonistas (o al de Charpentier o Gesualdo), «Leçons des ténèbres». Su razonamiento es éste: «La Séptima es el espejo de las Lecciones de tinieblas de Couperin. Una se expresa a través de la voz humana, en la intimidad de una formación de cámara con sólo dos voces masculinas, una viola de gamba y un órgano positivo; la otra no utiliza más recursos que los instrumentales, pero emplea todo el efectivo sinfónico disponible. Las dos, sin embargo, tienen el mismo diseño: evocar el patetismo del hombre mortal sobre la tierra con sus dudas y sus preguntas, en primera instancia, para proclamar, a renglón seguido, la esperanza y la confianza en una vida mejor. Couperin utiliza la vía de la religión. Mahler, a través de las del ateísmo, quiere también alcanzar lo universal».

Si bien es discutible la referencia al agnosticismo en personalidad tan obsesionada con las ideas contrarias a éste, como es el caso de Mahler, la observación de Chamouard es inteligente y reveladora. De otra parte, el cripticismo de Mahler en torno a esta obra, de la que ha dejado mínimos testimonios epistolares, favorece toda suerte de interpretaciones literarias. Aun así, como en la casi totalidad de su obra sinfónica, el músico nos ha dejado un mínimo, diminuto esquema arquitectónico de la pieza, desde el instante mismo en que la concibe y planea, en el verano de 1904; La Grange lo recoge en el tercer volumen de su biografía: «Tres piezas nocturnas; el gran día, en el Finale; como base del conjunto, el primer movimiento».

Si al hablar de la «trilogía» respecto de las Sinfonías centrales del ciclo mahleriano, la *Quinta* y la *Sexta* podrían ser anverso y reverso de una misma moneda, la *Séptima* sería el «canto» de la misma, una suerte de ecuación irregular cuya

formulación sería ésta: $A + B = X$. La obra, como ya sabemos, fue concebida durante los veranos de 1904 y 1905, en la «Hauschen» construida junto al Lago Wörther, en Carintia. La primera interpretación tuvo lugar en Praga en el año 1908, y puede considerarse un mediano éxito dentro de la recepción normalmente poco cálida que las composiciones de Mahler despertaban entre sus contemporáneos.

Durante los veranos de 1904 y 1905, dedicados como siempre a la composición, escribió esta Sinfonía en cinco movimientos *Canción de la Noche (Lied der Nacht)*, concebida como una obra de transición. Tras el tremendo esfuerzo de resumen y revolución interior que había supuesto la *Sinfonía Trágica*, la *Séptima* se presentó como una obra experimental, aunque sugerente de una alternativa posterior. Experimental desde el punto de vista de la tonalidad (el primer movimiento debuta ya con un doble tono, Si menor-Mi mayor) y de la instrumentación (nuevos instrumentos se incorporan a la orquesta de Mahler: «tenorhorn», mandolina, guitarra). También es experimental en el aspecto arquitectónico (estructura, como ha señalado Marc Vignal, que anticipa la del *Quinto Cuarteto* de Béla Bartok: dos *Allegros* en los extremos y dos Nocturnos flanqueando al *Scherzo* central). No deja de haber, con todo, una cierta concomitancia, incluso formal, con las dos Sinfonías anteriores. En primera instancia está el dato de prescindir, una vez más, de la alternativa vocal, con una concentración excluyente en el encuadre puramente instrumental. La estructura de la *Séptima* está en relación directa con la de la *Quinta*: tanto en una como en otra hay cinco movimientos, siendo el primero una Marcha sombría en modo menor y el último un Rondó en mayor, y basculando la obra en los dos casos sobre el eje de un punzante *Scherzo*. Por lo que respecta a la *Sexta*, volvemos a hallar aquí el timbre peculiar de las esquilas y, aún más importante, la sistemática combinación del acorde de Do en su doble apariencia mayor-menor. Sin embargo, no se piense en una idílica y pastoril representación de la noche: si la *Sexta* nos había presentado el lado más oscuro de Mahler, la *Séptima* nos ofrece su vertiente más sarcástica, fantástica hasta lo increíble, con un *Scherzo* que supone una verdadera provocación al público que lo escucha.

Mahler escribió a su esposa acerca de la composición de la obra: «Durante el último verano había planeado completar la Séptima Sinfonía, de la que ya tenía terminados dos movimientos. Por dos semanas me estuve torturando sin poder concentrarme, como muy bien recordarás. Finalmente, escapé hacia los Dolomitas. Allí tampoco encontré descanso y, finalmente, me rendí y volví a casa convencido de que el verano había sido infecundo para la composición. En Krumpendorf, al no anunciarte mi llegada, me encontré con que no me habías esperado. Tomé un bote para cruzar el lago. Al escuchar el primer golpe de los remos, sentí el tema buscado (o mejor, su ritmo y su modo) para la Introducción del primer movimiento: cuatro semanas más tarde, los movimientos primero, tercero y quinto estaban completos en la partitura».

El primer movimiento *Langsam-Allegro*, vuelve a presentar, como en el *Finale* de

la *Sexta*, el esquema de una introducción con una melodía de ritmo irregular confiada al «tenorhorn» (Mahler dijo de esta secuencia: «Hier röhr die Natur (Aquí ruge la naturaleza)»). Sigue una exposición (*Allegro risoluto*), construida sobre tres temas, siendo el más importante el primero, confiado a las trompetas, y un desarrollo en dos secciones (la primera es una repetición turbulenta de la exposición y la otra una portentosa suspensión de carácter lírico con una apasionada melodía de las cuerdas, tras un luminoso «glissando» de arpa). Reexposición variada y Coda de extrema violencia.

El segundo tiempo, la primera *Nachtmusik* (Nocturno), le fue inspirada a Mahler, al igual que había ocurrido con el tercer tiempo de la *Primera Sinfonía*, por la contemplación de un cuadro; en este caso, la *Ronda de Noche* de Rembrandt. Se trata de una marcha basada de nuevo en *Revelge* (compárense los «col legno» de los arcos, idénticos en la canción y en la Sinfonía). La forma vuelve a estar sustentada en el habitual esquema Rondó-variaciones del autor. Con todo, la estructura, si bien simple a grandes rasgos, se amplifica inesperadamente por la fantasía tímbrica, onírica, del movimiento: la impresión que se tiene desde los primeros compases es que puede «pasar de todo»; lo formidable, lo irónico, lo frustrante, es que ese «pasar de todo» se queda en promesa, en expectativa, porque donde sí pasa «todo» lo imaginable e inimaginable es en el movimiento siguiente. Es útil señalar aquellos cuatro elementos (bloques aquí) que configuran el armazón de la pieza, en el que los dos primeros están prácticamente enlazados en todas las presentaciones de las secuencias. En primer lugar, como convocatoria a lo desconocido, la antifonal llamada de las trompas primera («forte») y tercera («piano»); a continuación, la catarata de trémolos de las maderas, iniciados en solitario por el oboe y los clarinetes, a los que se unen todos los componentes de la familia en cometidos individualizados. Después, una acumulación resuelta en «fortissimo» la primera vez, en «forte» la segunda y desvanecida en la tercera. En contraste con el proceso precedente está la Marcha, tomada por la cuerda en pleno y simplificada cada vez más, hasta desmenuzarse en simple fraseo aislado de los contrabajos y el fagot: éste sería el tercer componente. El último lo conformaría el Vals de los violonchelos, que siempre acaba transformándose en la Marcha anterior.

Difuminada la *Nachtmusik* en su final, se entra en *Schattenhaft* («Sombrío» o «Indefinido»), el más asombroso *Scherzo* escrito por el compositor. Todavía hoy, sus extremas disonancias explotan como granadas en los oídos de los auditorios tradicionales. Descarnado hasta el hueso, auténtica melodía de timbres, puro esqueleto irónico, es la más morbosa caricatura del vals vienés. Lo que de aquí toma Alban Berg como inspiración para el Vals de *Wozzeck* es mucho. Lo que Karl Amadeus Hartmann tomará de la simple introducción de timbales, contrabajos y trompas sobre motivos para-eslavos, llegará, como culminación, hasta la «Toccatina variata» de su *Sexta Sinfonía*. De otra parte, la obsesión de Mahler por la estructura trabada del discurso queda clara en el ortodoxo *Trio*, citándose ya la segunda

Nachtmusik que se aproxima. Mirando más lejos, en *Schattenhaft* están presentes no sólo el *Rondo-Burleske* de la *Novena*, sino los dos inconclusos *Scherzos* de la *Décima*.

La segunda *Nachtmusik*, en Fa mayor, incorpora a su característico conjunto la guitarra y la mandolina, más en la faceta de «instrumentos ambientales» que con carácter solista. La atmósfera es la de una serenata romántica, a la vez letárgica y rebelde. Según el comentario de Alma Mahler, son versos de Eichendorff los que influyen en el pensamiento mahleriano durante la creación de este movimiento. Desde el punto de vista estrictamente musical, no sería excesivo pensar en Schumann como factor originador o de inspiración de la pieza, ya que en el curso de este cuarto tiempo se produce una cita textual de la última de las *Nachtstücke*.

El Rondó en Do mayor que cierra la obra es, para casi todos los comentaristas, el más desconcertante *Finale* que Mahler haya podido dar a su Sinfonía, y, en general, a cualquiera de las obras de su serie sinfónica. Incluso Mengelberg, cuya vinculación con la música mahleriana y con el propio compositor es tan incuestionable por su devoción a la totalidad del conjunto —hoy sabemos que Mahler, que tanto ha apreciado y distinguido a Bruno Walter, se sentía, con todo, más «integralmente comprendido» por Mengelberg, que no ha dudado en dirigir todas las creaciones del músico—, se muestra reticente y deja en su partitura signos de interrogación y muestras de desconcierto: pese a esto, en su honor debe apuntarse que es el maestro que más veces ha dirigido la obra en los años menos propicios a la causa mahleriana, y que sólo deja de incluir la pieza en sus programas en los años cuarenta, cuando las autoridades alemanas vetan en Holanda la interpretación de las obras de compositores de origen hebreo.

Resulta, ciertamente, difícil encajar este extraño conjunto de danzas vienesas, desde el Vals a la Polka, con sus citas paródicas del Wagner de *Meistersinger* —citas no denigratorias, como el mismo Mahler señalara, y no parecería lógico un afán por la caricatura de esta música proveniente de quien era uno de los máximos intérpretes wagnerianos en su momento histórico— o sus referencias a *La viuda alegre* —citas no menos «saludables», toda vez que Mahler y su esposa eran fervientes admiradores de la opereta de Lehar—, especie, en fin, de feria singular en el Prater, dentro del esquema sustentado por los cuatro movimientos precedentes. La Grange, tras exponer la opinión, rotundamente favorable y entusiasta, de Boulez acerca de este movimiento (y de la obra toda), recuerda los éxitos del director de orquesta Mahler en obras de conclusión «jubilosas», tales como las *Sinfonías Quinta* y *Novena* de Beethoven, o los mismos *Maestros Cantores* en el terreno de la ópera, y se pregunta si Mahler no habrá considerado que él mismo tenía derecho, siquiera en una ocasión, a terminar de manera afirmativa, triunfal, una pieza propia.

La conclusión del Rondó es, no hay duda, triunfal, o aún mejor, triunfalista, pero pensar en una suerte de «Victoria sobre la Noche» o las «Tinieblas» resulta poco coherente, incluso desde una panorámica puramente musical: la cita, altamente

conflictiva, del tema principal del primer movimiento al final del Rondó, y la incisividad irónica de ciertos momentos del recorrido en este tiempo, desmienten una hipótesis de «partida ganada», tan clara en la *Quinta Sinfonía*. Lo que tampoco hay aquí es una «partida perdida» como en la *Sexta*. Sólo hay, y aquí puede radicar la «logística» del *Finale*, una «partida jugada» resuelta en tablas. Con todo, no nos es posible pasar por alto, olvidar, la sencilla nota de Mahler, citada al comienzo: «El gran día, en el *Finale*». El músico sí que ha querido para esta obra la gran culminación, la apoteosis. ¿Lo ha conseguido? Quizá deberíamos conocer —lo cual es perfectamente imposible— una interpretación dirigida por el propio Mahler para poder aprehender en su esencia el itinerario propuesto por el autor; quiere esto decir que es, caso éste muy significativo, labor de los directores cargar de coherencia, en el conjunto de la obra, un movimiento que, pentagramáticamente, apunta sin titubeos hacia la luz.

Puede ocurrir también que la confrontación Hombre/Sociedad, que Mahler ha tentado en estas *Sinfonías* medias de su ciclo, no albergue solución positiva o negativa. Pero antes de que esta confrontación pase a adquirir niveles casi schumannianos (el conflicto entre las dos caras del «yo», la batalla última por «ser»), tanto en *La canción de la tierra* como en las dos últimas *Sinfonías*, el músico va a tentar una nueva salida: su propia «Misa», la *Octava Sinfonía*.

16. OCTAVA SINFONÍA: LA CANCIÓN DE LOS CIELOS

Sinfonía en dos partes para gran orquesta, tres sopranos, dos contraltos, tenor, barítono y bajo, coro de niños, y doble coro mixto.

Primera parte: Himno «Veni, Creator Spiritus» (texto atribuido a Habranus Maurus, con alteraciones de Mahler).

Segunda parte: *Schlußszene aus Goethes «Faust II»* (Escena final del «Fausto II» de Goethe), con modificaciones y acotaciones de Mahler^[*].

Composición: Julio-agosto de 1906. Estreno: Múnich, 12 de septiembre de 1910, con dirección de Mahler. Gertrud Förstel, Martha Winternnitz-Dorda, Irma Koboth (sopranos), Otilie Metzger, Anna Erlerschnaudt (contraltos), Felix Senius (tenor), Nicola Geisse-Winkel (barítono), Richard Mayr (bajo), Coro de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, Coro Riedel de Leipzig, Escolanía de la Escuela Central de Canto de Munich, Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Munich.
Primera edición: Universal Edition, Viena, febrero de 1911.

Textos cantados en la obra

I. Hymnus: Veni, creator spiritus

Veni, creator spiritus,
Mentes tuorum visita;
Imple superna gratia,
Quae tu creasti pectora.

Qui Paraclitus diceris,
Donum Dei altissimi,
Fons vivus, ignis, caritas,
Et spiritalis unctio.

Infirma nostri corporis
Virtute firmans perpeti;
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

Hostem repellas longius,
Pacemque dones protinus;
Ductore sic te praevio
Vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere,
Dexteræ paternae digitus.
(*Tu rite promissum Patris,
Sermone ditans guttura.*)

Per te sciamus da Patrem,

I. Himno «Veni Creator Spiritus»

Ven, espíritu Creador,
visita las almas de tus fieles
llena de tu Celeste Gracia
los corazones que Tú has creado.

A Ti llamamos Paráclito,
don del Altísimo Dios,
fuente viva, fuego, caridad
y unción espiritual.

Alienta con tu firme virtud
la debilidad de nuestros cuerpos;
lleva luz a los sentidos,
llena de amor los corazones.

Rechaza al enemigo,
procúranos la paz,
pues siendo Tú nuestro guía
evitaremos todo mal.

*Otorga tus siete dones
con el dedo diestro del Padre.
(Verdadera promesa de Dios, bendice
nuestras lenguas con la palabra.)**

Conozcamos por Ti al Padre

Noscamus (*atque*) Filium,
(*Te utriusque*) spiritum
Credamus omni tempore.

Da gaudiorum praemia,
Da gratiarum munera;
Dissolve litis vincula,
Adstringe pads foedera.

Gloria Patri Domino,
Deo sit gloria et Filio
Natoque, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito
In saeculorum saecula.

II. *Schlußszene aus «Faust»*

HEILIGE ANACHORETEN
(*gebirgauf verteilt, gelagert zwischen Klüften.*)

Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt.
Löwen, sie schleichen stumm,
Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

PATER ECSTATICUS
(*auf- und abschwebend.*)
Ewiger Wonnebrand
Glühendes Lieband,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust!
Pfeile, durchdringet mich,
lenzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durch wettet mich!
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern!

(y) revélanos al Hijo *
(y *Tú su común*) Espíritu; *
haznos creer siempre en Ti.

Danos los dones de la alegría,
concédenos los presentes de la Gracia
disuelve las contiendas,
refuerza los vínculos de la paz.

Gloria a Dios Padre,
gloria a Dios,
gloria al Hijo resucitado,
gloria al Espíritu Paráclito
por los siglos de los siglos.

II. *Escena final del Fausto II de Goethe*

SANTOS ANAGORETAS
(*Montañas, bosques, barrancos, soledad.*
Santos anacoretas sobre las cimas de las
montañas, flotando entre los altos riscos).

Coro y eco:
Los bosques parecen balancearse,
las rocas también se agitan,
las raíces se entrelazan
y se apelmazan los troncos.
Las olas, una tras otra
arrojan su espuma;
la profunda gruta
proporciona refugio.
Los leones, tranquilos y silenciosos
honran este santo lugar, refugio del amor.

PADRE EXTÁTICO
(*balanceándose entre la cumbre y la sima.*)
Fuego eterno de la felicidad,
ardiente vínculo amoroso,
hirviente dolor del alma
fogosa ansia divina.
Flechas, ¡traspasadme!
Lanzas, ¡abatidme!
Mazas, ¡destruidme!
Rayos, ¡aniquiladme!
Que desaparezca en mí
todo lo precedero;
brille el céfiro para siempre:
¡resplandor inmortal del amor!

PATER PROFUNDUS

(tiefe Region.)

Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut
Wie strack, mit eig'nem kräft'gen Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt;
So ist es die allmächt'ge Liebe,
Die alies bildet, alles hegt.
Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsengrund,
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen gleich das Tal zu wässern:
Der Blitz, der flammend niederschlug,
Die Atmosphäre zu verbessern,
Die Gift und Dunst im Busen trug,
Sind Liebesboten, sie verkünden,
Was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Inn'res mög' es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharf angeschloss'nem Kettenschmerz.
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

CHOR DER ENGEL

*(Schwebend in der höheren Atmosphäre,
Faustens Unsterbliches tragend.)*

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen;
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen.

CHOR SELIGER KNABEN

(um die höchsten Gipfel kreisend)

Hände verschlinget euch
(Euch) Freudig zum Ringverein, *
Regt euch und singe

PADRE PROFUNDO

(En la región más honda.)

Como el barranco a mis pies
descansa en la profunda sima
como mil arroyos cristalinos se precipitan
hacia la terrible caída del torrente,
como el tronco se eleva a las alturas
impulsado por sus raíces,
así el amor omnipotente
todo lo crea y lo protege.
¡Me rodea un rumor salvaje, como si el bosque
y las montañas fluctuasen!
Y aún así la cascada cae mansamente
Y hacia el abismo, destinada a regar los valles.
El relámpago fulge ardiente,
purificando la atmósfera
que portaba venenos y niebla.
Todos son mensajeros del amor que proclaman
el elemento creador que nos circunda.
Quisiera hacer arder mis entrañas
donde el espíritu, confundido y frío,
se atormenta en los confines
de obtusos sentidos y se incorpora a la cadena
del dolor.
¡Oh Dios, aplaca mi mente,
ilumina mi pobre corazón!
(Los dos coros siguientes se cantan simultáneamente)

CORO DE ÁNGELES

*(Volando en las altas atmósferas, portando el
alma inmortal de Fausto.)*

Salvado está el noble de corazón
del mundo de los malos espíritus:
a aquel que se esfuerza siempre,
a él es a quién salvamos.
Y si participó del amor nacido en las
Y alturas,
el coro celestial
le dará gozoso la bienvenida.

CORO DE NIÑOS BIENAVENTURADOS

(rodeando las cumbres)

Unid *(vosotros)* vuestras manos
para una alegre danza,
¡Danzad y cantad con santo

Heil'ge Gefühle drein!
Göttlich belehret,
Dürft ihr vertrauen;
Den ihr verehret,
Werdet ihr schauen.

DIE JÜNGEREN ENGEL:

Jene Rosen aus den Händen
Liebend-heil'ger Büsserinnen,
Halten uns den Sieg gewinnen
Uns (*Und*) das hohe Werk vollenden, *
Diesen Seelenschatz erbeuten.
Böse wichen, als wir streuten.
Teutel flohen, als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister,
Selbst der alte Satansmeister
War von spitzer Pein durchdrungen.
Jauchzet auf! es ist gelungen.

DIE VOLLENDETEREN ENGEL:

(*Chor mit Altsolo*)
Uns biebt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
Und war' er von Asbest
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwienatur
Der innigen beiden;
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.

DIE JÜNGEREN ENGEL:

Ich spur soeben,
Nebelnd um Felsenhöh',
Ein Geisterleben.
Regend sich in der Näh'.
(*Die Wölkchen wurden klar.*) *
Seliger Knaben,

sentimiento!
Guiados por la Divinidad
podéis confiar
en que Aquel a quien adoráis
se os mostrará.

LOS ÁNGELES MÁS JOVENES

Aquellas rosas de las manos
de las santas penitentes nos ayudaron a alean-
zar la victoria, a completar la gran obra,
(y) a conquistar el preciado tesoro*
del alma. Los malvados se alejaron
cuando las esparcimos.
Los diablos huyeron, heridos por ellas;
en vez de los habituales castigos infernales
sintieron los tormentos del amor;
hasta el viejo maestro Satanás
destrozado estaba por el dolor.
¡Alegraos, hemos llegado a la meta!

LOS ÁNGELES MÁS PERFECTOS

(*Coro con solo de contralto*)
Aún nos queda una parte de polvo,
penosa carga;
aunque fuese de alabastro
no estaría exento de impureza.
Cuando el aliento poderoso
del espíritu domine los elementos,
ningún ángel podrá disociar
la doble naturaleza
de las cosas:
sólo el amor eterno
podría separarla.

(*Los dos coros siguientes y las primeras líneas
del Doctor Marianas se cantan
simultáneamente*).

LOS ÁNGELES MÁS JÓVENES

Ahora presiento
que las nubes en torno a las rocas
anuncian una vida espiritual
que se aproxima a nosotros.
(*La niebla se desvanece.*) *
Veo correr

Seh' ich bewegte Schar
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

DOCTOR MARIANUS:
(in der höchsten, reinlichsten Zelle.)
Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Frauen vorbei,
Schwebend nach oben.
Die Herrliche mittenin
Im Sternenkranze,
Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze.

DIE SELIGEN KNABEN:
Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand;
Also erlangen wir
Englisches Unterpfind.
Löset die Flocken los,
Die ihn umgeben!
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

DOCTOR MARIANUS
(*entzückt.*)
Höchste Herrscherin der Welt,
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Bill'ge, was des Mannes Brust
Ernst und zart beweget
Und mit heil'ger Liebeslust
Dir entgegen traget!
Unbezwänglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wenn du uns befriedest.

a niños bienaventurados
que, libres del peso terrenal,
forman círculos
y disfrutaban felices
de la nueva primavera y el esplendor
del mundo superior.
¡Que el recién llegado,
por su ferviente ansia,
se una a ellos!

DOCTOR MARIANUS
(en la gruta más pura y alta.)
Aquí el horizonte se despeja
y el Espíritu es superior.
Posan las mujeres
volando en las alturas.
La más bella entre todas,
coronada de estrellas,
la Reina de los cielos
se muestra en su esplendor.

CORO DE NIÑOS BIENAVENTURADOS
Recibimos con alegría
al que viene cual crisálida;
nosotros también podemos
alcanzar la alta gracia.
¡Esparcid los copos
que lo envuelven!
Ya es grande y hermoso
por la vida divina.

DOCTOR MARIANUS
(*Arrobado.*)
¡Alta soberana del mundo!
déjame contemplar
tu misterio bajo la capa azul
del extenso firmamento.
Acepta lo que el dedicado y
conmovido corazón del hombre
te ofrece con amoroso impulso.
Nuestro valor es invencible
cuando Tú nos mandas;
nuestra pasión
se calma de súbito
si Tú nos consuelas.

DOCTOR MARIANUS UND CHOR:
Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.
(Mater Gloriosa schwebt einher).

CHOR
Dir, der Unberührbaren,
ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten;
Wer zerreißt aus eig'ner Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefer, glattem Boden!
(Wen betört nicht Blick und Gruß,
Schmeichelhafter Oden?) *

CHOR DER BÜSSFRINNEN:
(und öna Poenitentium Gretchen!).
Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimmt das Flehen,
Du Ohnegleiche!
Du Gnadenreiche!

MAGNA PECCATRIX:
(St. Lucae VII, 36)
Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen,
Trotz des Pharisäerhohnes:
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder,
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heil'gen Glieder.

MULIER SAMARITANA:
(St. Joh. IV)
Bei dem Bronn, zu dem schon weiland

DOCTOR MARIANUS Y CORO
Virgen, pura en el más alto grado,
Madre venerable,
Reina elegida por nosotros,
sólo comparable a Dios.
(La Madre Gloriosa se aproxima volando.)

CORO
Tú, intangible señora,
permities que los pecadores
se acerquen a Ti,
con tu pura y sencilla seducción.
Vencidos por su flaqueza,
qué difícil sería su salvación.
¿Quién, con sus propias fuerzas,
puede romper las cadenas del deseo?
¡Cuán rápidos se deslizan los pies
por el inclinado y resbaladizo suelo!
(¿Quién renunciará a una mirada,
un saludo, un hálito lisonjero?) *

CORO DE MUJERES PENITENTES
(y una penitente ¡Margarita!).
Vuelas hacia las alturas
del reino eterno.
¡Escucha nuestras súplicas
Tú, Inmaculada,
siempre llena de Gracia!

GRAN PECADORA
(San Lucas, VI 1:36)
Por el amor que sobre los pies
de tu Divino Hijo
derramó el bálsamo de las lágrimas
pese a la burla del fariseo;
por el frasco volcado
que deja en libertad el delicioso aroma,
por los cabellos que enjugaron
los sagrados miembros.

MUJER SAMARITANA
(San Juan IV)
Por el pozo hacia el cual

Abram ließ die Herde führen:
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippe dürft' berühren,
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die nun dorthier sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle,
Rings, durch alle Welten fließet.

MARIA AEGYPTIACA:

(Acta Sanctorum)

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niederließ,
Bei dem Arm, der von der Pforte,
Warnend mich zurücke stieß,
Bei der vierzigjähr'gen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem sel'gen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb.

ZU DREI

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst,
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen,
Die nicht ahnte, daß sie fehle
Dein Verzeihen angemessen!

UNA POENITENTIUM:

(Gretchen.)

(sich anschmiegend):

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

SELIGE KNABEN:

(in Kreisbewegung sich nähernd).

Er überwacht uns schon
An mächt'gen Gliedern,

guiaba Abraham a su rebaño,
por el cubo de agua fresca
que reconfortaba los labios del Salvador,
por la fuente clara y desbordante
que todo lo enriquece,
siempre copiosa y limpia,
derramándose sobre el mundo.

MARÍA EGIPCÍACA

(Hechos de los Apóstoles)

Por los sagrados lugares
donde el Salvador halló descanso;
por el brazo que desde la puerta
me rechazó;
por los cuarenta años de penitencia
que he pasado en el desierto,
por el adiós que en el último instante
dejé escrito en la arena.

LAS TRES MUJERES

¡Tú, que permites sin reparo
acercarse a Ti a las grandes pecadoras
y por medio de la penitencia
las elevas a la eternidad,
concede también a este corazón puro
que equivocó una vez su camino,
que no tuvo en cuenta su error,
la gracia de tu perdón!

UNA PENITENTE

(llamada en otro tiempo Margarita.)

(Acercándose a la Virgen):

Dígnate, dígnate,
Señora incomparable,
refulgente de gloria,
iluminar mi suerte con tu mirada.
Herido por el amor,
se aleja de la impureza
para no volver a ella.

NIÑOS BIENAVENTURADOS

(aproximándose en círculo).

Él se ha unido a nosotros
con sus fuertes miembros,

Wird treuer Pflege Lohn
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

UNA POENITENTIUM:

Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heil'gen Schar
Sich, wie er jedem Erdenbände
Der alten Hülle sich entrafft.
Und aus ätherischem Gewände
Hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag!

MATER GLORIOSA (*und Chor*)

Komm! Hebe dich zu höhern Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

DOCTOR MARIANUS:

(*auf dem Angesicht anbetend.*)

(*und Chor*):

Blicket aut zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu sel'gem Geschick [*Glück*]. *
Dankend umzuarten!
Werde jeder beßre Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

CHORUS MYSTICUS:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

responderá con largueza
al esfuerzo requerido.
Pronto fuimos de separados
de los coros vivientes;
pero él ha aprendido ya,
él nos enseñará.

UNA PENITENTE

Rodeado por el noble coro de espíritus
el novicio apenas se reconoce;
presiente la vida bienaventurada
y ya se asemeja al coro de ángeles.
¡Ved cómo se despoja
de todo lazo terreno
y revestido de éter
recobra su vigor juvenil!
Déjame enseñarle y guiarle
pues de nuevo el día le deslumbra.

MADRE GLORIOSA (*y Coro*)

¡Ven, elévate a las más altas esferas!
¡Cuando él te presienta te seguirá!

DOCTOR MARIANUS

(*Con la frente pegada a la Tierra.*)

(*luego el coro*):

¡Alzad la vista hacia la mirada salvadora!
A todos los corazones contritos
se ha dado un destino santo [*felicidad*]. *
Todas las almas
que han existido
se ponen a tu servicio;
¡Virgen, Madre, Reina,
Diosa, concédenos tu gracia!

CORO MÍSTICO

Todo lo transitorio
es un simple reflejo;
todo lo defectuoso
encuentra aquí su perfección;
lo enigmático
se hace aquí realidad.
El Eterno Femenino
nos impulsa.

El primer dato inusual acerca de la *Octava Sinfonía* es su desproporción trabajo/tiempo. Quiere esto decir que, a Mahler, la más desmedida de sus páginas sinfónicas —no en duración, pero sí en cuanto a efectivos reclamados para la traducción a sonidos de la misma—, es la que menos tiempo le ha ocupado desde el punto de vista de la redacción de la obra: sólo un verano, el de 1906, le ha bastado al compositor para levantar prácticamente íntegro —retoques de orquestación en el invierno— el edificio, el «corpus» de esta «sinfonía-rascacielos» para evocar el término que Daniel Lesur utilizaba al referirse a la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen.

Tampoco es, por otra parte, la partitura mahleriana el «non plus ultra» del gigantismo sinfónico, a pesar de su tan cotizado subtítulo «De los Mil» (subtítulo o apodo que he respetado toda vez que Mahler, aunque jamás ha llamado así a la obra, acepta sin excesivo rechazo el remoquete que el empresario Gutmann pone a la pieza para el día del estreno); de justicia es anotar que la palma del colosalismo en forma de sinfonía se la lleva, no Arnold Schönberg con sus *Gurre-Lieder* de 1901-11, ¡que, además, no son *Sinfonía*, y sí son, en cambio, perfectamente coetáneos con la obra de Mahler que se reseña!, sino el inglés Havergal Brian, cuya *Sinfonía Gótica*, de 1919-22, dedicada a Richard Strauss, reclama un contingente orquestal de ciento ochenta y ocho instrumentistas, dos coros mixtos de cuatrocientas voces, una escolanía de cien niños y solistas vocales diversos: al lado de la *Gótica*, la *Sinfonía Alpina* de Strauss parece una página de Haydn.

Cuando Mahler da a conocer la *Octava* en Múnich, año 1910, rehuye las orientaciones programáticas en general y las de sus obras en particular, postura bien significativa en quien tanto abogara por los programas. «Toda Sinfonía comporta un programa», había dicho en los años de la *Segunda Sinfonía*, en su etapa juvenil. En la *Octava* Mahler ha construido su partitura a partir de un texto literario, que elide cualquier obligación de explicación programática: todo lo que el oyente ha de hacer es seguir esos textos —dos, para ser precisos— y conocerá «lo que ocurre» en la obra.

La «leyenda» en torno a una «monumental» *Sinfonía* de Mahler había empezado a difundirse desde la terminación de la partitura. Es en 1910 cuando el compositor conviene el estreno de la obra con el agente múnichés antes mencionado, Emil Gutmann, «padre», a su vez, del también citado apelativo multitudinario de la pieza: con tal «reclamo» publicitario, Gutmann contribuirá a dar a la página una popularidad y una mitología —más lo segundo que lo primero— que no tendrá ninguna otra creación mahleriana. El músico, desde los Estados Unidos, encarga a Bruno Walter la elección de los cantantes y le confía los primeros ensayos con la orquesta; incluso hace ir a Múnich a quien ha sido su escenógrafo «de confianza» en Viena, Alfred Roller, para que diseñe la colocación del escenario y la ubicación de los coros. Por fin, el 12 de septiembre de 1910, Mahler sube al *podium* y dirige a un conjunto, que rebasa por poco el millar de personas, su gigantesca composición. Al acabar, el éxito es apoteósico: es el primer gran, incuestionable triunfo del compositor Mahler, y, al

mismo tiempo, es un canto del cisne, porque ocho meses después el artista se extinguirá en un sanatorio de Viena.

Muchas veces se ha señalado la presencia de grandes nombres, de ese momento y del mañana inmediato, entre la audiencia que asiste al estreno: Richard Strauss —el «competidor» perenne, en la ideación del propio Mahler—, Arnold Schönberg, Alfredo Casella, por los compositores; de la «edad de oro» de la dirección de orquesta están presentes Bruno Walter, Willem Mengelberg, Otto Klemperer —los tres vinculados con mayor o menor intensidad al propio Mahler—, y hasta un poco conocido músico inglés de origen polaco, Leopold Stokowski. Entre los «hombres de letras», Stefan Zweig y Thomas Mann: este último escribirá a Mahler en términos admirativos, regalándole su libro *Alteza Real*; la impresión que la obra deja en Mann es muy profunda, y, muchos años después —cuando, en medio de la Segunda Guerra Mundial, escriba su *Doctor Faust*—, trasladará a la novela sus vivencias de aquel estreno, al describir «Apocalypsis cum Figuris», el oratorio trazado por su personaje literario Leverkühn.

A primera vista, los dos textos empleados, de tan distinta longitud, idioma y talante —el «Veni Creator» eclesial—, esto es, el himno atribuido al benedictino Habranus Maurus (Roban Maur) del siglo IX, y la escena final del *Faust II* de Johann Wolfgang van Goethe (1749-1832) completado el mismo año de la muerte del poeta, parecen irreconciliables. Un texto, menos aún que eso, unas líneas del propio Mahler, son la más diáfana clave para la comprensión, de un vistazo, de lo que la *Octava* es y significa para su autor; pero reservemos para el final este pasaje, que al compositor, buen conocedor de la dramaturgia, no le habría agradado desvelar tan pronto un enigma. De momento, unas ajustadas observaciones de Marc Vignal nos bastan como introducción de una temática en la que se ha de insistir. «La Octava Sinfonía —anota Vignal— canta la alegría de crear, la potencia creadora. El primer movimiento, con su texto en latín, festeja al Espíritu Creador; el segundo, con su texto alemán, al Eros Creador».

El Espíritu Santo entendido como impulso creador, de una parte, y la redención final, tema tan querido por Mahler —veremos la perseverancia de Bernstein en esta misma idea—, se unen en dos versos de ambas partes: «Accende lumen sensibus» («Lleva la luz a nuestros corazones») y «Komm! Hebe dich zu höheren Sphären» («¡Ven! Elévate hasta las más altas esferas»). En una especie de proceso «ascensional», por dinámica creciente y complejidad envolvente, Mahler nos invita a una progresión masiva. Hay que recordar, también, el anhelo de eternidad, el deseo, el ansia de perdurar, expresado en los «Ewig, ewig» («Eternamente») que el coro entona poco antes del final de la obra^[51], clausurada con el «Chorus Mysticus», vocablos estos —«Ewig»— que serán repetidos hasta el infinito por la contralto de la página inmediata, *Das Lied van der Erde*. Hay en esta obra algo de resumen y síntesis del pensamiento del compositor acerca de lo sobrenatural, de conciliación entre el canon religioso y la vida de lucha, y un dato se revela como determinante: el amor

enorme de Mahler por esta obra, no revisada, no retocada —tras ese impulso «creador» primigenio del verano de 1906—, querida como pocas entre sus producciones. La anécdota lo dice casi todo; durante el ensayo general en Múnich, el compositor se vuelve hacia la sala y le grita a Roller: «¿Ves, Alfred? Esta es mi Misa».

Pueden ser de utilidad algunas indicaciones acerca de la estructura de la obra. El «Veni Creator» es una perfecta forma Sonata, con estos apartados:

- Tema 1: «Veni Creator Spiritus» («Un tema que no les permita alejarse del resto de la obra», en palabras de Mahler).
- Tema 2: «Imple superna gratia».
- Tema 3: «Qui Paraclitus diceris».
- Desarrollo: iniciado con el interludio orquestal, variación de los tres temas (con especial énfasis expresivo en «amorem») y doble fuga en Mi bemol sobre «Praevio».
- Reexposición: abreviada de los tres temas.
- Coda: «Gloria».

Otro mundo es la segunda parte, aunque se dé unión espiritual con la secuencia precedente. La transcripción que Mahler efectúa de un texto particularmente atrayente, casi vivencial, para todo el Romanticismo alemán —y, en general, para toda la cultura germana, desde el XIX hasta hoy—, como es la escena de clausura del *Fausto II* de Goethe, se produce a través de una admirable transposición espacio-musical de la sutil ambigüedad andrógina subyacente en los versos originales: la misma modulación-suspensión, permanente, del modo mayor y el menor, a lo largo de toda la extensa secuencia (alternancia que, como contraposición y enfrentamiento, regulaba el devenir de la *Sexta Sinfonía*), se expone aquí como «condición de fondo». Es importante que, pese al rotundo final en modo mayor, la «flotación armónica» se presente como realidad (contradicción) aceptada, y no como dilema en pos de resolución. Algo, quizá mucho, de esto podía ya oírse en el *Finale* de la *Cuarta Sinfonía*. No es sofisticada la conexión: el cuadro del *Fausto* es difícil, problemático, si se entiende sólo como Oratorio o sólo como Sinfonía Coral. Como expansión atómica del *Lied*, con ese peculiar sentido oracional que a veces alberga la canción en Mahler —hasta entendiendo como *Lied* instrumental el mismo arranque de la secuencia (y en parte lo es, ya que se trata de la primera estrofa de «Der Spielmann», «El Juglar», parte central de *Das klagende Lied*)—, todo parece conformarse (difuminarse mejor) hacia una interioridad superior, meditación en voz alta, más estricta y a la vez más libre, más —en el fondo— canónica.

La gigantesca orquesta sólo se escucha al completo en los finales de ambas partes, con el añadido de las fanfarrias tras el escenario (o fuera del mismo); durante el resto de la obra su función es la de constituir pequeñas orquestas de cámara, de timbres diferenciados para cada sección de la partitura. Desde las primeras *Sinfonías*,

la síntesis «Sinfonía-Lied-Oratorio» es un deseo que ha operado fuertemente sobre Mahler. Tal vez ello nace como remedio a una carencia bien conocida, que Sopena expresara con justeza: «Mahler no tiene óperas, no tiene obras de piano, orquesta sus mejores *Lieder*; una forma de quedarse solo». Aún otra cita de Sopena: la hermosa terminología referida a los «paraísos» mahlerianos (soñado, perdido e imposible) es suya. Pues bien, si la *Octava* fuera inmediatamente después de las que suelen llamarse «Sinfonías Wunderhorn», podría hablarse en justicia de un último y definitivo «paraíso soñado», prolongación de aquél descrito al final de la *Cuarta*; al ubicarse la *Octava* en el punto concreto del ciclo mahleriano en el que la encontramos, tras el proceso dialéctico comportado por las tres Sinfonías instrumentales (*Quinta*, *Sexta* y *Séptima*), lo que en rigor tenemos en esta obra es la máxima representación del «paraíso imposible». Todo el sentido y la grandeza dimanantes de la página hallan su última respuesta en la «faústica» persecución apasionada de ese algo, irrealizable ya, que se resiste a secarse en el alma y que da con ímpetu arrollador una brazada postrera en busca del ideal «imposible». Hechos externos al margen, no es paradoja que, tras esta «canción de los cielos», componga Mahler *La canción de la tierra*, primera etapa del cálido retorno al «Yo» tras el viaje extremo al cosmos.

Leonard Bernstein, en conversación con el autor de este texto, se refería a la conclusión de la Octava Sinfonía en estos términos: «El “Veni Creator” había sido su más grande intento (de Mahler) de escribir una música cristiana, cien por cien cristiana, invocando a la inspiración del “Creator Spiritus”, del Espíritu Santo, tercera persona de la Trinidad, y para ello hizo uso de todo tipo de doble fuga, “Quadruplum” fuga, todo aquello que él pensaba podía hacer de todo esto la pieza suprema del “supra-cristianismo”... Pero sólo en la segunda parte, en la escena del Fausto, con todo su misticismo, la música se vuelve judía de nuevo, con esa plegaria desesperada, conmovedora, que dirige, paradójicamente, a la Virgen... Pero no se olvide de que es a la Virgen María, y ese nombre es clave en Mahler, en su infancia y en su origen hebreo. Usted ya sabe que Freud analizó a Mahler durante dos horas en Holanda, en 1910... Bueno, es absurdo decir que le analizó, ¡en sólo dos horas! Pero sin embargo Freud sí captó algo profundísimo de la personalidad de Mahler, el “complejo de María”: su madre se llamaba María, él mismo se había casado con una mujer cuyo nombre completo era Alma María, todas las mujeres a las que había amado también tenían la palabra “María” en su nombre... Y en ese final de la Octava Sinfonía él se va a dirigir a María, la Virgen... “Reina, Madre, Virgen hermosísima”, dice el texto; por eso la música se vuelve tan inmensamente tierna, dulce, emotiva... Porque es la Virgen quien llama a Fausto a su lado, quien le hace subir a los cielos y le redime del contrato con el infierno... y ahí está el niño hebreo llamando a María, a su madre, recobrando su infancia, que va a subir por fin a los cielos, a la recompensa, a la promesa, por medio de la Virgen, de la Madre de Cristo... Mahler está dando a un conflicto, a un tema particularmente judío, una solución cristiana».

Pero, todavía, cabe un peldaño más en este doble ascenso, el que Mahler nos propone por medio de su música y el que nosotros realizamos en pos de la génesis de su creación. Donald Mitchell, en el tercer volumen de su biografía-estudio sobre el compositor (*Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*; Faber, Londres 1986), rescata un texto publicado en época nada favorable a la exégesis mahleriana, el año 1933, debido a Alfred Rosenzweig; en el contexto del trabajo de Mitchell sobre la *Octava Sinfonía* —que ocupa un tercio del libro, que en total suma seiscientos cincuenta y ocho páginas—, la inclusión de este olvidado trabajo de Rosenzweig, sobre el manuscrito de la *Octava Sinfonía*, arroja una luz extraordinaria. Rosenzweig ha cotejado dicho primer borrador de la *Sinfonía*, y junto a los pentagramas encuentra una nota, también de Mahler, con su inconfundible escritura: es el primer diseño, el boceto estructural —algo tan típico de Mahler—, que ha trazado apenas ha llegado a Maiernigg, al comienzo del verano de 1906. El texto lo forman un diagrama de movimientos —cuatro— y dos líneas apuntadas a continuación. Este es el esquema:

1. Veni creator.
2. Caritas.
3. Juegos de Navidad con el (Cristo) Niño (Scherzo).
4. Creación a través de Eros (Himno).

Sabemos que tal hipótesis de trabajo ha concentrado luego, sin los títulos, las tres últimas secuencias en el segundo movimiento, con el *Adagio* («Caritas») de la introducción orquestal, los «Juegos» de las escenas que preceden a la aparición de la Virgen y el «Coro Místico» conclusivo (Himno). Pero lo esencial, la idea motriz, conmovedora, sencilla también, síntesis de todo lo que aquí se ha expuesto, «summa» de ese espíritu de la creación más «creación a través de Eros», está en las dos líneas que cierran esa hoja. Son estas:

8.^a Sinfonía/Agosto, 1906.

La primera inspiración, guardada para mi Almschl, «spiritus creator».

¿Hace falta recordar que «Almschl» es el diminutivo austríaco, familiar, del nombre «Alma»?

La trilogía final

Dos Sinfonías y una Sinfonía-Canción (*Lied-Symphonie*). Éste es, esencialmente, el inventario que agrupa estas tres obras finales, escritas a partir de 1907, el año trágico de la vida de Mahler —aunque más trágico, en el terreno personal, fue 1910—, obras que, según la tradición, expresan los lóbregos sentimientos de un creador «*in articulo mortis*».

En primer lugar, Mahler —como la inmensa mayoría de los seres humanos— no pretendía morir a fecha fija. Tampoco se puede afirmar que viviera los últimos años de su existencia abrumado por la idea de la muerte. Era cierto que la «vieja dama» —como diría Javier Alfaya— le había obsesionado durante toda su vida, entre otras razones porque la había visto pasar muchas veces a su lado, llevándose a sus seres queridos —primero los hermanos y hermanas que ve fallecer de niño, después su propia hija— o amenazándole directamente en no pocas dolencias. Pero Mahler era un luchador nato, y se rebelaba contra la idea de una mortalidad cercana, aunque no es menos cierto que los signos de sus cuatro últimos años dan idea de una vecindad que al artista no se le podía ocultar.

Muerte y regeneración. Más que «Muerte y transfiguración», patrimonio de Richard Strauss, Mahler apunta en *La canción de la tierra* hacia un tránsito (*Der Abschied, La despedida*, el título del último movimiento de la pieza) y un renacer panteísta, «La amada tierra (...) reverdece por doquier». Tránsito que se hace más dramático, más inmediato, en el primer tiempo de la *Novena Sinfonía*, en el que Berg veía la presencia de la muerte como una constante. ¿Despedida es también el *Finale* de esta obra? No es tan evidente. «*Triunfo del espíritu*», apuntaba Carlo Maria Giulini sobre esta conclusión, clausura en la que Karajan veía dolor y rabia, pero no pesimismo. ¿«Trilogía del adiós», como Deryck Cooke la bautizara? Sí, pero, ¿adiós a la vida? ¿Es eso lo que refleja la inconclusa *Décima*? Su primer tiempo, el único completado por el autor, arranca del *Finale* de la Sinfonía precedente, pero, hondos —terribles— lamentos de amor al margen, ¿es resignación cristiana, pesimismo mortuorio, aceptación oriental de la venida de la guadaña lo que apunta el amplísimo esquema dejado por Mahler en sus últimos días de vida? No está tan claro, porque acaso el perennemente inquieto Mahler atisbaba nuevos caminos, humanos y musicales, dignos de ser transitados. Casi a su lado, Schönberg escribía citando a Stefan George, «Ich fühle die Luft von anderen Planeten», «Presiento el aire de otros planetas». No es improbable que Mahler también hubiera empezado a percibirlos.

Trilogía, sí, de adiós y despedida a una vida, trilogía de crisis, trilogía de tránsito, trilogía de regeneración y renovación. Trilogía que, como escribiera Pedrell en el fatídico 1907, en vida de Mahler, nos deja puño en alto pidiendo «¡Más!», con el hambre de ignorar el «después» de esta música.

17. LA CANCIÓN DE LA TIERRA: LA NOVENA INNOMINADA

Das Lied von der Erde (La canción de la Tierra): (Sinfonía) para tenor, contralto (o barítono) y orquesta, según poemas de autores chinos, recopilados y vertidos al alemán por Hans Bethge en *Die Chinesische Flöte* (La flauta china).

Das Trinklied vom Jammer der Erde. (Canción báquica por la miseria de la tierra).

Der Einsame im Herbst. (El solitario en otoño).

Von der Jugend. (De la juventud).

Von der Schönheit. (De la belleza).

Der Trunkene im Frühling. (El borracho en primavera).

Der Abschied. (La despedida).

Composición: 1908.

Estreno: Munich, 20 de noviembre de 1911; Sarah Jean Cahier (contralto), William Miller (tenor).

Dirección: Bruno Walter.

Primera edición: Universal Edition. Viena, 1911.

I. *Canción báquica por la miseria de la tierra* (Li-Tai-Po) [Li Bai]

Schon winkt der Wein im gold'nen
Pokale,
Doch trinkt noch nicht, erst sing' ich
euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll auflachend
in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht, liegen würdest
die Gärten
der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der
Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.
Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des
goldenen Weins!
Hier diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser
leeren,
Das sind die Dinge, die zusammen
passen.
Ein voller Becher Weins zur rechten
Zeit
Ist mehr wert als alle Reiche dieser
Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.
Das Firmament blaut ewig und die
Erde
Wird lange fest steh'n und aufblüh'n im
Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn
du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich
ergötzen
An all dem morschen Tande dieser
Erde!
Seht dort hinab! Im Mondschein auf
den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt.
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein
Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des
Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit,

Ya refulge el vino en las copas de oro,
pero no bebáis aún. ¡Tengo que
entonar una canción!
El canto de la aflicción,
que entre risas resonará en vuestras
almas.
Cuando la aflicción se acerca,
se marchitan los jardines del alma,
se ahogan y mueren la alegría y el
canto.
Sombria es la vida, también lo es la
muerte.
¡Señor de estas mansiones,
tus bodegas rebosan
de vino dorado!
¡Aquí, reclamo para mí este laúd!
Tocar el laúd y vaciar los vasos,
esas son cosas para hacerse juntas.
¡Un cáliz lleno de vino en el momento
adecuado
vale más que todas las riquezas de esta
tierra!
Sombria es la vida, también lo es la
muerte.
El firmamento es siempre azul, y la
tierra
se fortalecerá largo tiempo para
floreecer en primavera. Pero tú,
hombre, ¿cuánto vas tú a vivir?
¡Ni cien años posees para gozar
todas las corruptas fruslerías de esta
tierra!
¡Mirad allí abajo! ¡En el claro de luna,
entre las tumbas,
se esconde una forma salvaje,
espectral!
¡Es un mono!
¡Oíd cómo sus gruñidos
desgarran el dulce aroma de la vida!
¡Tomad ahora el vino!
¡Ya es el momento, compañeros!
¡Apurad vuestras copas doradas
hasta el fondo!

Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

¡Sombría es la vida, también lo es la
muerte!

II. *El solitario en otoño* (Chang-Tsi) [Quian Qi]

Herbstnebel wallen bläulich überm
See;
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Mann meint, ein Künstler habe Staub
von Jade
Über die feinen Blüten ausgetreut.
Der süsse Duft der Blumen ist
verflogen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel
nieder.
Bald werden die verwelkten, gold'nen
Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser zieh' n.
Mein Herz ist müde. Meine kleine
Lampe
erlosch mit Knistern; es gemahnt mich
an den Schlaf.
Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh, ich hab' Erquickung
not!
Ich weine viel meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu
lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr
scheinen,
Um meine bitteren Tränen mild
aufzutrocknen?

Las nieblas del otoño cubren de azul el
lago;
de escarcha cubiertas están las hierbas.
Parece que un artista hubiera
espolvoreado de jade
los tenues pétalos.
El dulce aroma de las flores se ha
disipado.
Un viento frío encorva ahora sus finos
tallos.
Pronto, agostadas
las hojas doradas
de los lotos,
flotarán sobre el agua.
Mi corazón está cansado. Mi lamparita
se apagó con un chisporroteo,
convocándome al reposo.
¡Voy hacia ti,
acogedor retiro!
¡Sí, dame descanso, necesito solaz!
Lloro mucho en mi soledad,
el otoño se prolonga demasiado en mi
corazón.
Sol del amor, ¿no has de volver
a brillar,
para secar mis amargas
lágrimas?

III. *De la juventud* (Li-Tai-Po) [Li Bai]

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weissem Porzellan.
Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.
In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.
Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.
Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.
Alles auf dem Kopfe stehend
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weissem Porzellan;
Wie ein Halbmond steht die Brücke,
Umgekehrt der Bogen, Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

En medio de la laguna
se alza un pabellón de verde
y blanca porcelana.
Como el lomo de un tigre
se curva el puente de jade
hasta el otro lado del pabellón.
En la casita, sentados los amigos,
vestidos con gusto, beben, platican,
algunos escriben versos.
Sus mangas de seda se deslizan
hacia atrás, sus sedosos casquetes
caen airosos sobre el cuello.
En la apacible superficie
de la laguna todo esto se refleja
como en un caprichoso espejo.
Todo se ve del revés en el pabellón
de verde y blanca porcelana.
Como una media luna permanece el puente,
invertido su arco. Los amigos,
vestidos con gusto, beben, platican.

IV. *De la belleza* (Li-Tai-Po) [Li Bai]

Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Uferrande.
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie,
Sammeln Blüten in den Schoss und rufen
Sich einander Neckereien zu.
Gold' ne Sonne webt um die Gestalten
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süssen Augen wider.
Und der Zephir hebt mit Schmeichelkosen
das Gewebe
Ihrer Ämel auf, fürth den Zauber
Ihrer Wohlgerüche durch die Luft.
O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Uferrand auf mut' gen Rossen?
Weithin glänzend wie die Sonnenstrahlen,
Schon zwieschen dem Geäst der grünen
Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!
Das Ross des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin,
Über Blumen, Gräser, wanken hin die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm die
hingesunk' nen Blüten,
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiss die Nüstern!
Gold' ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Und die schönste von den Jungfrau' n sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung,
In dem Funkeln ihrer grossen Augen,
In dem Dunkel ihres heissen Blicks
Schwingt klagend noch die Erregung
ihres Herzens nach.

Jóvenes doncellas recogen flores,
recogen lotos a la orilla del río.
Entre arbustos y hojas se sientan,
agrupan pétalos en su regazo y se llaman
entre sí con burlas.
El dorado sol envuelve sus formas,
las refleja en el agua fúlgida,
el sol refleja sus esbeltos talles
y sus ojos delicados, y el céfiro
acaricia con ternura la tela
de sus mangas, esparciendo la magia
de sus fragancias por el aire.
Oh, ved como se divierten los jóvenes
allí, junto a la ribera, sobre briosos caballos,
centelleando a lo lejos como los rayos del sol;
bajo las ramas de los verdes sauces
brota de un lado a otro la juvenil bandada.
Relincha exultante el corcel de uno de ellos,
recela, da un respingo y galopa de nuevo,
sobre flores y hierbas balanceando los cascos,
que trituran en impulsiva tempestad
los pétalos pisoteados.
¡Hey! ¡Cómo agita en torbellino sus crines,
humeando hirvientes sus ollares!
El dorado sol envuelve las figuras,
las refleja en el agua fúlgida.
Y la más bonita de las muchachas les mira
largamente, llena de anhelos.
Su compostura altiva sólo es fingida:
en el centelleo de sus ojos grandes,
en la oscuridad de sus ardientes miradas vibra
aún, como un lamento,
el desasosiego de su corazón.

V. *El borracho en primavera* (Li-Tai-Po) [Li Bai]

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh' und Plag' ?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
den ganzen, lieben Tag!
Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!
Was hör' ich beim Erwachen?
Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei,-
Mir ist als wie im Traum.
Der Vogel zwitschert: Ja! Der Lenz,
Ist da, sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf,
der Vogel singt und lacht!
Ich fülle mir den Becher neu
Und leer' ihn bis zum Grund,
Und singe,
bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!
Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf' ich wieder ein.
Was geht mich denn
der Frühling an?
Lasst mich betrunken sein!

Si la vida es sólo un sueño,
¿A qué vienen la angustia y el
esfuerzo?
Yo bebo hasta no poder más,
¡bebo todo el santo día!
Y cuando no puedo beber más
pues garganta y alma están saciadas
¡voy vacilante hasta mi puerta
y duermo maravillosamente!
Qué escucho cuando despierto?
¡Silencio!
Canta un pájaro en un árbol.
Le pregunto si la primavera ha venido,
todo me parece un sueño.
Gorjea el pájaro: ¡Sí, la primavera está aquí,
vino durante la noche!
Yo le oigo en profundo éxtasis,
¡el pájaro se ríe y canta!
Lleno de nuevo mi copa
y la apuro hasta las heces,
y canto hasta que la luna reluce
sobre el negro firmamento.
Y cuando no puedo cantar más,
me quedo otra vez dormido.
¿Qué tiene que ver conmigo la
primavera?
¡Dejadme ser un borracho!

VI. *La despedida* (Mon-Kao-Yen y Wang-Wei) [Mong Hao-Ran] (Las palabras y versos anotados en cursiva fueron escritos por Gustav Mahler)

Die Sonne scheidet hinter dem
Gebirge.

In alle Täler steigt der Abend nieder
mit seinen Schatten, die voll Kühlung
sind.

O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
der Mond am blauen Himmelsee
herauf. Ich spüre eines feinen Windes
Weh' n hinter den dunklen Fichten!
Der Bach singt voller Wohlklang durch
das Dunkel.

Die Blumen blässen im
Dämmerlicht.

*Die Erde atmet voll son Ruh' und
Schlaf. Alle Sehnsucht will nun
träumen, die müden Menschen geh' n
heimwärts, um un Schlaf vergess' nes
Glück und Jugend neu zu lernen!*

Die Vögel hocken still in ihren
Zweigen.

Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner
Füchten. Ich stehe hier und harre
meines Freundes; Ich harre sein zum
letsten Lebenwohl! Ich sehen mich, o
Freund, an deiner Seite die Schönheit
dieses Abends zu genießen!

Wo bleibst du? Da lässt mich lang
allein!

Ich wandle auf und nieder mit
meiner Laute auf Wegen, die von
weichem Grase schwellen.

O Schönheit! O ewigen Liebens-,
Lebens trunk' ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den
Trunk des Abschieds dar. Er fragte ihn,

a) *Esperando a un amigo*

El sol desaparece tras las montañas.
En los valles cae la tarde
con sus sombras cargadas de frío.

¡Olí, mirad! Cómo un barco de plata
canta melodioso, el arroyo entre las
sombras: las flores palidecen en el
ocaso. La tierra respira en busca de
sueño y descanso.

Flota la luna sobre el mar azul del
ciclo.

¡Siento el temblor de una suave brisa
tras los oscuros abetos!

Todo anhelo se transforma en sueño.

*Los hombres cansados regresan al
hogar, ¡para de nuevo
aprehender*

*en el sueño la felicidad y juventud
olvidadas!*

Los pájaros se acurrucan en sus ramas
en silencio.

El mundo duerme...

Atraviesa las sombras de mis abetos
un viento frío.

Aquí estoy, esperando a mi amigo;
le aguardo para darle un último adiós.

Deseo, ¡oh, amigo!, disfrutar a tu lado
la belleza de este atardecer.

¿Dónde estás? Hace ya tanto que me
dejaste solo.

Vago de un lado a otro con mi laúd
por senderos henchidos de tierna
gleba.

¡Oh, belleza! ¡Oh, eterno mundo
embriagado de amor y de vida!

b) *Despedida del amigo*

Él desmontó de su caballo y ofreció
la bebida de la despedida.

wohin er führe und auch warum es
 müsste sein.
 Er sprach, und seine Stimme war
 umflort: «Du mein Freund,
 mir war auf dieser Welt das Glück
 nicht hold!
 Wohin ich geh? Ich geh', ich wandre in
 die Berge.
 Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
 Ich wandle nach der Heimat, meiner
 Stätte.
 Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
 Still ist mein Herz, und harret seiner Stunde!
*Die liebe Erde allüberall
 blüht auf im Lenz und grünt
 Auf's neu! Allüberall und ewig
 blauen licht die Fernen!
 Ewig... Ewig... Ewig...
 Ewig... Ewig... Ewig...»*

Le preguntó a dónde
 se dirigía y por qué había de ser así.
 Él le habló, su voz estaba velada:
 ¡Amigo mío, la suerte no me fue
 propicia en este mundo!
 ¿A dónde voy? Voy a vagar por las
 montañas.
 Busco reposo para mi corazón
 solitario.
 ¡Vuelvo a mi patria, a mi hogar!
 Nunca volveré a alejarme de ellos.
 Tranquilo está mi corazón y aguarda su hora:
*¡La amada tierra florece en primavera
 por doquier y
 reverdece nuevamente! ¡Por todas partes y
 eternamente refulge azul el horizonte!
 Eternamente... Eternamente...
 Eternamente... Eternamente...
 Eternamente... Eternamente...»*

«En la conmemoración mahleriana de Viena, Karajan reservó para una sola sesión La Canción de la Tierra y esa sesión tuvo lugar no en la gran sala de conciertos, sino en la Ópera. No fue capricho ninguna de las dos cosas. La Canción de la Tierra dura tanto como una sinfonía larga y Mahler las quería largas para que, paradójicamente, no lo fueran (...). Bien escogido lo de la Ópera, no sólo porque allí trabajase Mahler, sino porque La Canción de la Tierra no es sinfonía, ni *Lied*, ni drama, pero está llamando a una decoración singular». Estas palabras de Sopena son la introducción ideal para empezar a abrirnos camino hacia la que es, por consenso unánime, la obra más hermosa de su autor, esto dicho con el ánimo de la más escueta reasunción del concepto de «hermosura».

El 9 de diciembre de 1907, como ya sabemos, Gustav y Alma Mahler abandonaban Viena. En la estación, para despedir al músico que se dirigía a Cherburgo con la intención de embarcar hacia Estados Unidos, se hallaban Arnold Schönberg, Alexander van Zemlinsky, Alfred Roller y Bruno Walter. A mediados de diciembre Mahler y su esposa llegaron a Nueva York. El primero de enero de 1908 el ya mítico compositor-director debutaba en su nuevo puesto del Metropolitan neoyorquino con una de sus partituras predilectas, *Tristán e Isolda*. El éxito fue enorme: Richard Aldrich, el crítico del *New York Times*, se refería a la función hablando de «un latido de dramática belleza». ¿Era todo esto la culminación de una carrera, el cenit del triunfo? Quizás externamente, pero no en el mundo interior de su protagonista.

Mahler había abandonado Europa con el estigma del fracaso. Su labor ingente, impagable, al frente de la Ópera de Viena, de la que había sido rector sumo durante diez años, había quedado truncada por su irrevocable dimisión a causa de las intrigas,

los celos, la suspicacia antisemítica y la envidia. Su música seguía sin conocer el refrendo popular, aunque él continuase dedicado a su actividad creativa animado por la confianza de sus íntimos y, sobre todo, por su inquebrantable fe en un reconocimiento póstumo. La mayor de sus hijas, «Putzi» (María), había muerto inesperadamente al principio del verano sin haber cumplido siquiera cinco años. A él mismo se le diagnosticaba, semanas más tarde, el principio de una enfermedad de corazón que podía ser a la larga mortífera. Incluso su misma vida matrimonial iniciaba un proceso de crisis que culminaría dos años más tarde para restablecerse sólo en los últimos meses de la vida del compositor.

En este estado emocional, Mahler recibió, cerca ya del final del verano de ese amargo 1907, un regalo de su amigo y admirador Theobald Pollack: el libro *Die chinesische Flöte (La Flauta China)*, una antología de antiguos poemas chinos traducidos al alemán por Hans Bethge. El músico se identificó inmediatamente con el espíritu de las poesías y concibió la adaptación de algunos de los mismos de cara a la composición de un nuevo ciclo de canciones. De este modo germinó esta «Lied-Symphonie» o «sinfonía-canción», donde el músico regresó a la forma *Lied* por última vez para darle la vuelta y componer toda una sinfonía sobre su base. Sin embargo, aunque Alma asegura que llegó a realizar algunos bocetos, los acontecimientos de aquel año no le permitieron concentrarse en la tarea, y a la vuelta del Tirol (tras la muerte de *Putzi*, la familia Mahler, compuesta ahora por Gustav, Alma y Anna —*Gucki*— había abandonado Maiernigg y se había establecido en Schluderblach, cerca de Toblach) el *Sommer-Komponist (Compositor de verano)*, como él acostumbraba tildarse, regresó a Viena sin ningún fruto creativo.

En mayo de 1908 volvió Mahler a Europa. Su primera actuación europea fue en Wiesbaden, para dirigir su *Sinfonía n.º 1*. Al iniciarse el verano de 1908, volvieron a Toblach, entonces en el Tirol austriaco (y tras la Primera Guerra Mundial, encuadrado en el mapa italiano bajo el nombre de Dobbiacco), donde se dispusieron a pasar sus vacaciones dedicados a sus actividades habituales. Los primeros días del estío fueron angustiosos para el músico: los síntomas de su dolencia cardíaca se habían agudizado y los médicos le obligaron a someterse a un riguroso régimen de vida. Debía llevar en todo momento un podómetro, atender a sus pulsaciones y latidos, reducir los ejercicios físicos y evitar cualquier intensidad emocional. Mahler, fanático como había sido de los largos paseos por las montañas, las excursiones en bicicleta o la natación, llegó a obsesionarse con tales trabas fisiológicas, convirtiéndolas en un tormento. Bruno Walter le sugirió en una de sus cartas un viaje al norte de Europa como remedio espiritual. La contestación de Mahler a su amigo fue airada y trágica:

«¿Qué es toda esa tontería acerca del alma y su enfermedad? ¿Y dónde crees que debo ir para curarme? Para encontrarme a mí mismo debo quedarme aquí solo. Desde que siento este terror he tratado de dirigir mis ojos y oídos a cualquier parte, pero para redescubrirme debo aceptar los horrores de la soledad. De ninguna manera tengo un pánico hipocondríaco a la muerte, como tú supones. Siempre he sabido que debo morir [...], pero ahora he perdido la serenidad y confianza

Pero a medida que transcurría el verano, empezó a operarse un cambio en su actitud, y optó por desahogar sus preocupaciones sobre la partitura hasta que paulatinamente se fue sumergiendo en la creación de la obra que había concebido el año anterior, inspirada en los textos del libro de Bethge. La superstición musical de que su muerte llegaría tras terminar la *Novena Sinfonía* le obligó a buscar otro nombre. Sería una canción, una canción inmensa, la canción que dedicaría al mundo: «La Canción de la Tierra». Y esta inmersión en una nueva actividad compositiva, que había fracasado en el verano anterior, fue comportando una extraña transformación en su estado espiritual. Tanto Walter como Schönberg nos han dejado impresiones coincidentes acerca de la indefinible serenidad que Mahler parecía irradiar en septiembre, terminada ya la partitura, y que le acompañaría casi permanentemente hasta su muerte en 1911: «Nunca podré olvidar —escribe Bruno Walter— su expresión cuando me dijo cómo, con motivo de una excursión campestre a Moravia, había sentido que el mundo era mucho más hermoso que nunca y con qué particular felicidad había aspirado el olor de la tierra y de los campos».

Podría titularse este ensayo según el lema de la hermosa película de John Huston, *A Walk with love and Death (Paseo con el amor y la muerte)*. La muerte, y el texto lo da a entender en varias ocasiones, es un tema clarísimo de esta «sinfonía para tenor y contralto». Pero en la misma medida lo es el amor, ya no en abstracto, como lo fuera en la *Tercera Sinfonía (Lo que me dice el amor, se llamaba el movimiento final)*, sino concretado en ese afecto entrañable a la «amada tierra», y por ende al mundo todo que a ese enfermo del corazón se le puede escapar de las manos inesperadamente. Deryck Cooke ha expresado esta bipolaridad admirablemente: «punzante conciencia dual de la amargura de la mortalidad y del dulce y sensitivo éxtasis de estar vivo».

Por ello, ¿resulta incoherente esta *Canción de la Tierra*, en la evolución de su autor, tras la monumental *Octava*, también llamada por Cooke *La canción de los cielos*? No, al contrario. Mahler había sublimado no poco de su inconsciente al hacer suyos los versos finales del *Fausto* de Goethe («... el Eterno femenino / nos impulsa»). Al concebirla como su obra más afectiva, Mahler llegaba a algo que sólo podría expresarse volviendo otra vez al cine, citando unas líneas de Norberto Alcover sobre *Gritos y susurros* de Bergman: allí, como en *Das Lied*, «el psicoanálisis asume positivamente el sentimiento femenino de forma absoluta».

La profunda gama sensitiva que alberga *La Canción de la Tierra* puede hacernos perder de vista las abundantes dosis de cerebralidad con que Mahler ha escrito su obra: el control del material sonoro al que Mahler había accedido en la etapa última de su carrera es tan formidable que da impresión de espontánea sencillez lo que es veraz tarea de alquimista. Tras la pirueta técnica de la *Sinfonía de los Mil*, compuesta en un verano, *Das lied von der Erde* muestra un dominio de recursos aún mayor (aunque los medios sean numéricamente inferiores) que en la obra precedente. Si bien

la escala pentatónica (Re-Mi-Sol-La-Do), empleada ya en la *Cuarta Sinfonía*, puede entenderse como concesión de la pieza a lo «chinesco», en la presente obra Mahler sigue fiel a sus características de estilo: el contrapuntismo melódico, el esquema de la variación permanente, sus intervalos de cuarta descendente y tercera ascendente, y la ya tradicional ampliación numérica (como en las sinfonías *Segunda*, *Tercera*, *Quinta* y *Séptima*) de los cuatro movimientos tradicionales, seis en este caso. Como en la *Tercera Sinfonía*, también de seis movimientos, también panteísta en su ideario, el tiempo final es un largo *Adagio*.

El primer movimiento, *Allegro pesante*, «Canción báquica por la miseria de la Tierra», nos propone una desesperada invocación en favor de la bebida como consuelo a la fugacidad artificiosa de la vida. Cada «stanza» del poema de Li-Tai-Po concluye con el terrible refrán «Sombría es la vida, también lo es la muerte», que en cada aparición se eleva un semitono (Sol menor, La bemol menor, La menor). Quizá nunca como en esta canción alcanzó Mahler los niveles de lo absolutamente genial en la orquestación, con una fusión única de tremendismo (la aparición del simio entre las tumbas) y exquisitez (la descripción del azul del firmamento).

El segundo movimiento, «El solitario en otoño», es un tiempo lento en Re menor. Su estructura se basa en un símil poético: las nieblas otoñales que cubren el lago al comienzo se contraponen a las lágrimas del hombre para quien «el otoño se prolonga demasiado en mi corazón», actuando como bisagra del esquema un verso que Mahler subraya deliberadamente, con no poco de doliente subjetividad: «Mi corazón está cansado».

Los tres movimientos siguientes, más breves, cumplen función de intermedios, aunque el último de ellos prepara el camino para el tiempo final. «De la juventud», en Si bemol mayor, es, a pesar del empleo de la escala pentatónica, radicalmente vienés en su abandonado languidez. Su sección central, que hace referencia al reflejo «como en un caprichoso espejo» del pabellón de porcelana en el lago, evoca musicalmente una obra que Mahler ya conocía en esa fecha, *Salome* de Richard Strauss. «De la belleza» (Sol mayor) acentúa las conexiones con la *Tercera Sinfonía*: la primera parte del poema, que describe el jugueteo de las muchachas a la orilla del río recogiendo flores, se vincula temáticamente con el segundo tiempo de aquella sinfonía, «Lo que me dicen las flores del campo»; la deslumbrante aparición de los jinetes, otro de los grandes momentos orquestales de Mahler, no es ajeno al siguiente movimiento de la misma obra, «lo que me dicen los animales en la pradera». El final del poema, tratado como una intimista canción de cuna, es un portento de finura tímbrica. «El Borracho en Primavera», quinto movimiento, en La mayor, es un nuevo himno de Li-Tai-Po a las ventajas de la bebida; la estridencia de los pasajes extremos se compensa aquí con el despertar del bebedor que interroga a un pájaro (melodía del *piccolo*) sobre la llegada de la primavera.

Hasta este momento, *Das Lied* ha durado aproximadamente media hora. El movimiento que resta va a durar otro tanto; en él, «Der Abschied» («La despedida»),

Mahler ha reunido en una dilatada estructura dos poemas de autores diferentes, Mong-Kao-Yen y Wang-Wei, que ha sometido a pequeños, pero muy importantes, variantes semánticas, y a los que ha añadido unos versos propios que van a funcionar como Coda del movimiento. «Der Abschied» es, para muchos, la cima expresiva de la lingüística de Mahler, y la perfección redonda, fríamente calculada, de su entramado es perfectamente equiparable a la de sus dos grandes pasajes sinfónicos, el *Finale* de la *Sexta Sinfonía* y el Andante inicial de la *Novena*.

Henri Louis de La Grange, en su formidable análisis de este tiempo, lo estudia como una forma sonata «*sui generis*»; prefiere ver en él un esquema de variaciones, desde luego no monotemáticas. Creo que ambas visiones son compatibles. La estructura rítmica, aunque sujeta a diversas alteraciones, es esencialmente la de una marcha, como también lo será el citado Andante de la inmediata *Novena*.

La forma en que Mahler inicia esta marcha puede haber sido modelo perfecto para Alban Berg: un Do grave entonado al unísono por violonchelos, contrabajos, arpa, contrafagot, trompas y gong. Sólo esta unidad tímbrica basta para crear una ambientación fascinante. Enseguida, el que habrá de ser uno de los motivos conductores, un quejumbroso *grupetto* de seis notas que entona el oboe. El esquema de variaciones empieza a irradiar con la entrada de la voz (otro Do grave doblado por los cellos), transfiriéndose la melodía del oboe a la flauta. El texto describe el principio del atardecer, «con sus sombras cargadas de frío». Otro motivo básico, una frase tremolada de dos clarinetes, cierra esta variación, ceñida a los tres primeros versos. La segunda se constituye en el momento más estremecido de la obra: la contralto en una melodía ascendente inolvidable, describe a la luna «como un barco de plata (...) sobre el mar azul del cielo»; el Fa agudo sobre la primera sílaba de «Silberbarke» es como la culminación de un deseo que, enseguida, se recogiera sobre sí mismo. Este pasaje es tan visceral que la emoción descriptiva del propio Mahler se nos transmite en esos acelerados latidos—‘pizzicato’ que acompañan la melodía.

En el verso «Siento el temblor de una suave brisa» cita Mahler, con las cuartas Sol-Do, una frase de *Urlicht* («... iba por un largo camino...»), el *Lied* de la sinfonía *Resurrección*. Como antes los clarinetes, son ahora los violonchelos quienes trazan una especie de punto y como antes de la tercera variación-sección. Esta plantea una ambigüedad tonal, subrayada la cantilena de la voz por terceras de clarinetes y arpa que preceden a la reaparición del *grupetto* del oboe. El poema nos habla del canto del arroyo y de la respiración de la tierra. Las texturas de la orquesta vuelven a simplificarse, en un proceso de eterización, para crear un ritmo ondulante del arpa en cuartas secundado por una mandolina. Al llegar al verso «todo *anhelo* se transforma en sueño» las cuerdas incorporan un nuevo tema, esencial ya hasta el final de la pieza: se trata de la melodía del *Lied* «Ich bin der Welt abhanden gekommen» («Me he vuelto un extraño para el mundo»), también empleado por Mahler en el famoso *Adagietto* de su *Quinta sinfonía*.

Aquí tiene lugar uno de las transformaciones operadas por el músico sobre los

versos originales. El texto de Mong-Kao-Yen decía: «los trabajadores vuelven a su casa anhelando dormir». El verso tuvo que provocarle a Mahler una inesperada conexión con su pasado. En 1884, a los veinticuatro años, Mahler había escrito en el séptimo de sus poemas dedicados a Johanna Richter estas palabras: «Y los hombres cansados cerraron sus ojos para reencontrar en el sueño la felicidad perdida». Al confrontarse con el poema chino, Mahler decidió adaptarle las líneas de su poesía de juventud, dejando estas frases que son acompañadas por el tema del «anhelo» («Ich bin der Welt») y por una cita en el clarinete de la *Sexta Sinfonía*: «Los hombres cansados regresan al hogar, ¡para de nuevo aprehender en el sueño la felicidad y juventud olvidadas!». Nunca estuvo Mahler más cerca de Schönberg y su *Pierrot Lunaire* que en esta secuencia. La sección se cierra con la frase «El mundo duerme...».

La cuarta variación («Aquí estoy, esperando a mi amigo») es una repetición casi literal de la primera; el tema del «anhelo» reaparece como «punto y coma» tras la voz «Lebewohl» («Adiós»). La siguiente sección, siempre con el tema de *Ich bin der Welt* como sustrato, tratado ahora en la escala pentatónica al empezar el verso «Vago de un lado a otro con mi laúd», concluye con una interjección de intimidad incomparable: «¡Oh, eterno mundo embriagado de amor y vida!».

La sexta variación es un intermedio instrumental entre los dos poemas. En ella se barajan los tres motivos esenciales (*grupetto* del oboe, frase de los clarinetes, tema del «anhelo») en una atmósfera de puro expresionismo y con una imaginación tal que hacen de este pasaje el segmento musical más asombroso creado por Mahler. Como premonición, termina la secuencia con la voz de los trombones «mit Wut» («con furor»), tal como habrán de escucharse en la *Novena Sinfonía*.

La primera *stanza* del poema de Wang-Wei *Despedida del amigo* repite el módulo de las variaciones primera y cuarta. La octava variación, al recoger las palabras del camarada esperado («¡Amigo mío, la suerte no me fue propicia en este mundo!», modula al modo mayor. En la variación siguiente cita Mahler su propio *Lied Um Mitternacht* («A medianoche») al decir el protagonista de la partida que va a buscar «reposo para mi corazón solitario». La décima y última variante acoge el tema del «anhelo» en la misma forma en que había aparecido en el tercer pasaje: «Vuelvo a mi patria, a mi hogar (...) Tranquilo está mi corazón y aguarda su hora».

Comienza así la insólita Coda, con palabras debidas al propio compositor. Es un recurso de inusitada belleza el que las primeras palabras, «¡la amada tierra florece en primavera...!», se oigan con el tema final de la *Segunda Sinfonía*, el de la *Resurrección*. Cuando la contralto, en el seráfico Do mayor de fondo, repite las palabras «eternamente...», la música parece disolverse imperceptiblemente en un ‘pianissimo’ infinito. Y esta invocación al oyente, sin paralelo en la historia de la música, no es sólo resignación ante la muerte, ni tampoco emblema de resurrección, es algo que en cierta medida se conecta con la idea del «eterno retorno», el deseo de *permanecer*, de *perdurar* más allá de la existencia misma, ser en el futuro. Casi es

ciencia-ficción musical, pero parece que Mahler nos estuviera diciendo: «Quiero estar siempre con vosotros y quiero estar a través de mi obra».

Cuando el músico, poco antes de su muerte, preguntaba a Bruno Walter, que estrenaría póstumamente la obra, «¿Crees que es soportable? ¿Crees que hará ir a las personas más allá de sí mismas?», era consciente de que había logrado expresar en ella su apasionado anhelo por la Vida.

18. NOVENA SINFONÍA: EL CANTO DE LA EXTINCIÓN

- I. *Andante comodo.*
- II. *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers (A tempo de un Ländler tranquilo).*
- III. *Rondo-Burleske (Allegro assai. Sehr trotzig) (Muy terco [obstinado]).*
- IV. *Adagio (Sehr langsam und noch zurückhaltend) (Muy lento y bastante reservado [íntimo]).*

Composición: Toblach, 1908-09.

Estreno: Viena, 26 de junio de 1912. Dirección: Bruno Walter.

Primera edición: Universal Edition. Viena, 1912.

Valles que ríen por doquier,
flores flotando en el aire,
¿por qué yacéis en mi agotado corazón?
¡Oh, cómo suspiran mis labios sedientos!
¿Por qué reposáis, mis pies cansados?
¡Viajad, compañeros de mi pena silenciosa!
Debo recorrer toda la belleza
que existe sobre la verde, verde tierra.

(Gustav Mahler, de un poema a Johanna Richter. Kassel, diciembre de 1884).

¡Qué impresionantes resultan esos poemas de juventud en los que Mahler canta, casi vive, su propia muerte treinta años antes de que ésta se produzca! Sopeña recuerda que en Mahler «se da plenamente el sueño romántico de que, en la estructura de su música, vida y obra sean inseparables».

Supersticiosamente, Mahler no quiso numerar como «Sinfonía número 9» la partitura que había redactado en el verano de 1907, *La Canción de la Tierra*, a pesar de haberla subtítuloado «Sinfonía para tenor, contralto y orquesta», pensando que así escaparía a la maldición de los grandes sinfonistas del XIX, Beethoven, Schubert, Dvorak, Brückner, que no habían conseguido pasar en sus catálogos de la *Novena Sinfonía*: si escribía una nueva obra en el género —la que por fin iba a denominar *Novena Sinfonía*— que, en realidad sería la décima de su inventario, nada le impediría continuar el ciclo con obras nuevas. La realidad es que Mahler dejó ultimadas diez sinfonías y sin concluir una undécima, pero la maldición se cumplió en el sentido de que la última obra que efectivamente terminó fue la que él denominara *Novena*.

La *Novena*, una suerte de Requiem de esta generación, es la antesala del verdadero final. «El primer movimiento es lo más extraordinario que ha escrito», comentó mucho más tarde Alban Berg a su esposa Helen. «Veo ahí la expresión de un amor extraordinario hacia esta tierra, el deseo de vivir en paz en ella, de disfrutar con plenitud de los dones de la naturaleza antes de que la muerte le sorprenda. Porque se

siente que ésta se aproxima inexorable y todo el movimiento está impregnado de signos precursores de muerte».

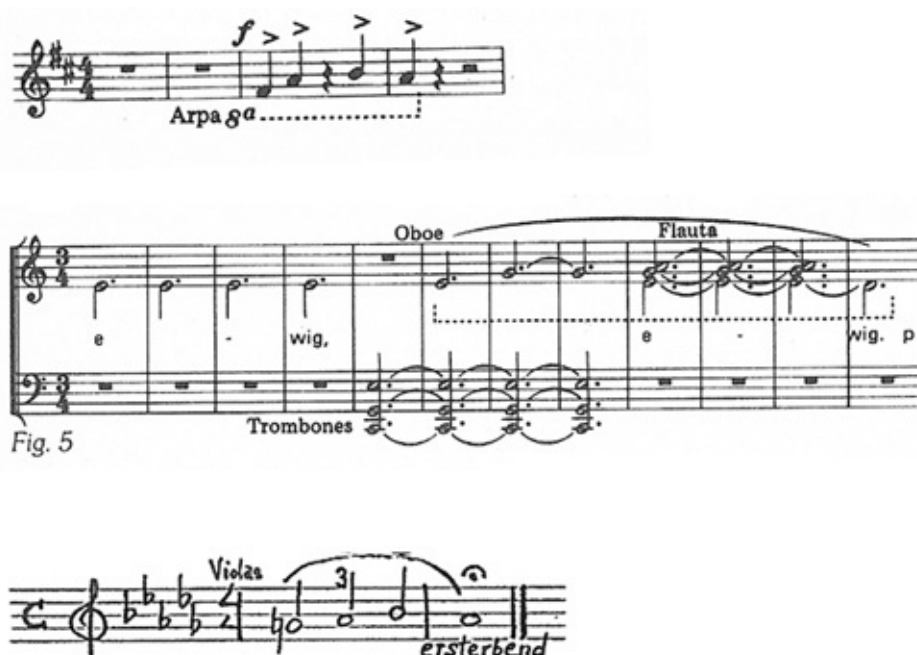
Es la *Novena* una obra de amor. En ella se materializa instrumentalmente la letanía de amor cantada en *Das Lied von der Erde*. Pero en estas dos obras el amor no se enfoca hacia Alma, o mejor, no lo centraliza la esposa. En un arco casi sideral vuelve Mahler a sus comienzos (por eso la transcripción del poema juvenil) y despliega su capacidad de expresión en un abrazo a la existencia como mundo, como universo, con mucho de iluminado panteísmo.

Los orígenes de la *Novena Sinfonía* hay que buscarlos en 1907, en la muerte de la hija mayor de Gustav y Alma, María (*Putzi*), y en el diagnóstico de su propia enfermedad letal, lo que, según palabras de Alma, marcó para Mahler «el principio del fin». Se puede decir que la sinfonía es personal, pero desde luego no es ni biográfica ni confesional. Se trata de música abstracta, como si surgiera independientemente de la voluntad de su autor, al margen de su subjetividad. Y pese a las ocasionales explosiones del primer movimiento y las ásperas disonancias del tercero, constituye una página serena, honda y nostálgica. Por lo demás, es la *Sinfonía* menos directamente armónica del autor —el acorde, como exponente de la función armónica, tiene una mínima y escueta utilización en la obra—. El dibujo es lineal, prescinde de las líneas verticales, y la escritura contrapuntística cumple aquí funciones que los grandes clásicos reservaban a la armonía. Ese contrapunto propio, que el propio músico señalara por su heterodoxia, llega aquí a su más consumado exponente; en sus dos últimas sinfonías, Mahler ha tentado dos experimentos o procesos diferentes de elaboración sinfónica, o mejor, de elaboración de una Sinfonía en función de dos procedimientos avocados, aunque funcionalmente diversos: el sonido en su estado o latencia inicial, y la linealidad de una sucesión de sonidos en su expresión más desnuda y descarnada.

Fue Deryck Cooke quien, al hablar de *La Canción de la Tierra*, anotó la sentencia de Hazlitt: «no hay hombre joven que crea que morirá alguna vez». Estas reflexiones pueden sernos de utilidad a la hora de entrar en contacto con la penúltima obra del ciclo sinfónico de Mahler. Como en *Das Lied von der Erde*, como ocurrirá también en la inconclusa *Décima Sinfonía*, se parte del tema de la muerte, una idea que ha permanecido anclada en la obra de Gustav Mahler desde sus primeras páginas creadoras. Se puede hablar de una muerte como «cuento» en las obras primerizas (*Das klagende Lied*, los primeros *lieder*). En las llamadas «Sinfonías Wunderhorn» hallaríamos una muerte como tránsito a la «transfiguración» (especialmente en la *Segunda Sinfonía* «Resurrección»). En la trilogía central de Sinfonías instrumentales y el ciclo de *Canciones a la muerte de los niños*, se presentaría la muerte como posibilidad desagradable, como injusticia irreparable, como transgresión de lo justo. Sólo en la trilogía final (*Das Lied*, *Novena* y *Décima Sinfonías*) va a sentirse la muerte como realidad, como vivencia previsible a corto plazo. Se puede, por ello, hablar de un doble nivel en este tema de la muerte dentro de la cosmología

mahleriana: el ideal, que presidiría las tres etapas citadas en primer lugar, y el real, que dominaría la trilogía «de la despedida», según otra denominación feliz de Cooke. De hecho, el Mahler de 1907 a 1911 se sabe amenazado por la enfermedad cardíaca que los médicos le han diagnosticado, la «endocarditis lenta» como entre nosotros ha señalado el Profesor Rof Carballo, y ha visto cumplirse la profecía de los *Kindertotenlieder* al morir su hija María. De ahí, como primer fruto, el largo canto de amor, despedida y anhelo de permanencia que es *La Canción de la Tierra*, que Mahler escribe entre 1907 y 1909. Apenas concluida la creación de esta obra, este Mahler, que se obstina en vigilar el ritmo de sus pulsaciones y en llevar constantemente un podómetro en sus paseos, inicia la composición de su *Novena Sinfonía* (que era de hecho su *Décima*, ya que a *Das Lied* lo había llamado *Sinfonía*).

Se puede decir así que la *Novena* empieza donde *Das Lied* termina, y la alusión no se hace sólo en términos de cronología. De hecho, el célebre motivo de cuatro notas que entona el arpa al comienzo de la *Sinfonía*, se encontraba en las voces del oboe y la flauta que acompañaban los «Ewig» finales de la *La canción de la Tierra*, con lo que Mahler establecía una, consciente o inconsciente, relación temática entre ambas obras.



Quizá esta tesis de la continuidad entre la obra cantada y la *Sinfonía* meramente instrumental resulta atacada si se recuerda que, años atrás, Mahler había expresado que siempre llegaba a un punto en sus obras en el que percibía la necesidad de la palabra para poder seguir adelante. Así, el tránsito vital del «protagonista» de la *Sinfonía «Titán»* se expresaba por medio de los versos del coral de la resurrección de Klopstock («He llevado aquí a la tumba al héroe de mi *Primera Sinfonía*», decía Mahler). También, tras la visión instrumental «humana» de las *Sinfonías Quinta*,

Sexta y *Séptima*, venía la visión coral «divina» de la faústica *Octava*. Empero, el caso vivido en *La Canción de la Tierra* era extremo: Mahler había llegado a una identificación tan íntima y personal con los poemas de Li-Tai-Po, Wang-Wei, Mon-Kao-Yen y Chang-Tsi, que era casi imposible que pudiera hallar otros textos equiparables para expresar el curso de sus sentimientos. Por este motivo, tenía que volver a una música «solo música», exclusivamente orquestal, sin ayudas de textos literarios, tenía, en fin, que volver a una música abstracta para proseguir su discurso sobre la vida, el amor y la muerte. Acaso si Mahler hubiera vivido algunos años más y hubiera entrado en conocimiento con la poesía de Rilke, no sería aventurado imaginarle poniendo música (o mejor, haciendo suyas musicalmente) a las *Elegías de Duino*.

Habría, además, otra causa para este retorno a lo instrumental; en *Das Lied*, Mahler, que no había dejado óperas, había llevado la voz humana a unos determinados límites de expresividad: sería lógico que el sempiterno sinfonista volviese ahora a su terreno para continuar la peroración en la forma y en el género que mejor dominaba y que más queridos le eran. Con estos razonamientos se quiere significar que una nueva página vocal o coral era prácticamente imposible en el proceso cíclico de Mahler, tanto por la dificultad casi insalvable de hallar un texto poético idóneo como por motivos interiores de paulatina introspección. Por lo demás, y volveríamos con esto a aludir al resistente hilo que une a *Das Lied* con la *Novena*, esta obra reviste unas calidades vocales evidentes. He aludido antes a la «horizontalidad» de la escritura de la *Novena* en contraposición a la «verticalidad» de otras obras del autor, que implica dejar en segundo plano la armonía y ceder el primero a la melodía. Ninguna otra página mahleriana de corte sinfónico-instrumental es tan «cantabile» como la *Novena*: los mismos temas básicos del primer movimiento, *Andante comodo*, y del último, *Adagio*, anteriormente reproducidos, poseen una entidad melódica que muy pocos pasajes del compositor han tenido previamente. La voz ha sido reemplazada por la orquesta, una orquesta cuyos recursos «vocales» son aún más amplios que los del mismo medio fonatorio, como muy bien ha señalado Holbrook.

En la *Novena* se plantea Mahler un conflicto dialéctico común a toda la trilogía final, la disyuntiva entre el «ser» y el «dejar de ser»; entre que todo tenga sentido o nada lo tenga; entre la fe religiosa y la duda racional; entre el amor y la ausencia de amor. Todas estas alternativas se entrecruzan y ramifican. Mahler había llamado al último tiempo de su *Tercera Sinfonía* «Lo que me dice el amor» y le había dado un sentido religioso explicando que «sólo Dios es amor». Había establecido, además, unas inquebrantables declaraciones de fe en sus *Sinfonías Segunda* y *Octava*, contrapuestas, la de la *Sinfonía* «Resurrección» a la «muerte sin resurrección» de la *Sexta Sinfonía*, y la de la «canción de los cielos» de la *Octava* a la «canción de la tierra» de *Das Lied*. Vida, fe, amor, de una parte; muerte, duda, desamor, de otra. La misma crisis matrimonial que Mahler vivía por las fechas de composición de la

Novena agravaba, incluso filosóficamente, el conflicto experimentado por el artista: Mahler había dedicado su *Octava Sinfonía*, su gran proclamación de fe, a su esposa, y en ello había sublimado sus luchas de las obras precedentes, buscando un pan-amor humano y celeste. Todo ello se tambaleaba ahora y se sometía a interrogante. En *La canción de la tierra* había hecho su aparición un dramático sentimiento de desesperanza, de desarraigo, confrontado con un cariño inefable hacia todo el entorno circundante, podríamos decir que hacia todas las «verdades» anteriores en las que Mahler había confiado. Al final la obra se resolvía en un «infinito anhelo» de permanencia y perdurabilidad. Y con este matiz comienza la *Novena*. Este enfermo busca dónde agarrarse, y no le basta la fe tan duramente adquirida. Hay en la obra, claro es, connotaciones personales, lo que podríamos denominar, parafraseando a Deryck Cooke «Trilogía de los desarraigos»: desarraigo de Viena y de Europa al cesar en la dirección de la Ópera Imperial; desarraigo afectivo, tras la muerte de su hija mayor y el inicio del desamor de su mujer; desarraigo de la vitalidad, al conocer los primeros síntomas de una lesión cardíaca. Pero es necesario intentar, por una vez, sin prescindir u obviar estos factores —¿qué harían sin ellos los biógrafos, los autores de notas de programa y/o los que no tienen nada que decir de Mahler?— centrarse en lo puramente musical de una estructura-escritura asombrosa, que llegó a conmocionar profundamente —Schönberg, Berg— a quienes ya iban por delante de Mahler en la hora de la ideación musical. Por ello reviste un máximo interés el examen del recorrido de los cuatro movimientos de la *Sinfonía*, para saber hasta dónde llegó Mahler en su exploración, hecha con escalpelo y sin compasión, de la «verdad de las verdades». Mahler, con un corazón que le funciona a espasmos, arrítmicamente, busca un asidero. La fe no le basta. Le falta el soporte de un afecto estable. Busca, pues, algo que él mismo no sabe a ciencia cierta lo que es, pero que le permitirá, en 1911, llegar en su *Décima Sinfonía* a la aceptación de la muerte en medio de una asombrosa y apacible serenidad. Sigamos, pues, su camino.

En esta obra, preludiando (un prelude veinte veces mayor que su postludio) lo ensayado por Alban Berg en, precisamente, «Preludium», la primera de las *Tres piezas para orquesta Op. 6*, se procura partir de un sonido único, casi el latir de un corazón, el *La* de los violonchelos, contestado más de mil compases después por el *La* de las violas, que abre y cierra la obra, como elemento generador y motriz de una estructura sinfónica, irradiador de los otros dos elementos motivicos sustanciales de la composición, el «grupetto» *Fa sostenido-La-Si-La* del arpa y el *a* modo de suspiro *Fa sostenido-Mi-Fa sostenido-La* de los violines, todo esto en la primera hoja de la partitura. En la *Décima Sinfonía*, el elemento generadormotriz será la línea («Reihe» en alemán, o sea, «serie») de las violas al comienzo de la obra, en un experimento aún más innovador que el anterior, cuyo trazado hemos podido conocer (aunque no «aprehender» tal como el compositor hubiera finalmente redactado) a través de «versiones ejecutables» como la de Deryck Cooke.

Alguna vez se ha sugerido que las primeras notas de la *Novena Sinfonía*

representan el quebrado ritmo del pulso del compositor: digamos que «puede ser», sin más compromiso. Programáticamente o no, el La/latido inicial llevado hasta la última página, donde Mahler ha escrito un sobrecogedor *ersterbend* (agonizando), indica un itinerario de vida y muerte, versión ampliada —diez veces el original— del *Von der Wiege bis zum Grabe (De la cuna a la tumba)* de Liszt^[52]. Después, una marcha fúnebre —la más gigantesca escrita desde la de la *Heroica* de Beethoven—, un primer *Scherzo* en donde los *Ländler* de las primeras obras del músico se agigantan a modo de «Summa», un segundo *Scherzo (Rondó-Burleske)* que desata con mordacidad cáustica todas las tensiones que el primer movimiento había expuesto y que el segundo disimulaba, y un *Adagio* conclusivo en el que, jugando con la inversión de los motivos iniciales de la obra, la Sinfonía, que ha ido creciendo hasta el paroxismo, se resuelve desintegrándose temática, dinámica e instrumentalmente hasta retornar a su latido primario, pero éste regresa entrecortado, dominado por amplísimos silencios que llegan a ser más penetrantes que el sonido mismo.

Es ya más significativa la vecindad del tema básico, la melodía de los violines, con el «Leit-motif» de la Sonata n.º 26, Op.81 a, de Beethoven, que lleva el expresivo título de «*Les Adieux*» y sobre cuyas primeras notas había escrito el autor de *Fidelio* las palabras «*Lebe wohl*», la poética expresión alemana de despedida.

The image displays two musical staves. The upper staff is for Beethoven's Sonata n.º 26, 'Les Adieux', marked 'Adagio'. The lower staff is for Mahler's 9th Symphony, first movement, marked 'Andante comodo' and 'pp Violines I'. Both staves show a melodic line in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

No tenía nada de casual la elección de esta música como punto de referencia: en 1875, cuando Mahler contaba quince años de edad, una audición de la mencionada Sonata beethoveniana le había abierto las puertas de la clase de Julius Epstein en el Conservatorio de Viena. Mahler citaba la página que más unida estaba al comienzo de su vida musical. El subtítulo «*Les Adieux*» es esencial, pues la página que había cerrado *La Canción de la Tierra* se llamaba «*Der Abschied*», o sea, «*La Despedida*»: con ello se evidenciaba aún más la conexión entre este primer movimiento de la Sinfonía y la obra precedente.

Mahler se ha mostrado a lo largo de su carrera compositiva como un hombre de «cuarta descendente», su intervalo predilecto. Subsiste esta preferencia en la *Novena*, pero matizada. En los dos primeros movimientos de la obra es el intervalo de 2.^a el que regula el devenir de las secuencias, mientras que la 4.^a domina el curso en la segunda mitad de la partitura. Nada más iniciarse la obra, plantea Mahler el conflicto

entre 2.^a menor, en el importante motivo del arpa, y 2.^a mayor, en la melodía principal. No se puede prescindir aquí del sustancial estudio de Deryck Cooke sobre las relaciones interválicas. La 2.^a menor «presupone una tensión semitonal que tiende a la tónica. En un esquema de modos menores plantea una situación de angustia y configura un contexto finalista». «La 2.^a mayor raramente se encuentra aislada como tensión expresiva. Es una nota neutral, común a los dos modos mayor y menor, puente entre la tónica y la tercera. Desde principios de siglo, sin embargo, no es raro que aparezca aislada, realizando una función equivalente a la de la 6.^a mayor: su agria disonancia en relación con el acorde mayor engendra una condición de anhelo, similar a la de la 6.^a mayor en relación a la dominante». Tensión entre anhelo y angustia, tal es el enfoque que conforma el primer tiempo de la obra.

Todo el movimiento, como Alban Berg expresara, está dominado por la idea de la presencia de la muerte, que determina la misma estructura formal (marcha fúnebre) y que se presenta en cierto momento «con la máxima potencia». Pero esta confrontación con la muerte, con la extinción física, se produce con mínima rebeldía. No hay aquí la lucha denodada, titánica, de las fuerzas positivas y negativas que se generaba en el movimiento final de la *Sexta Sinfonía*. En la *Novena* hay una resignación a duras penas, una aceptación no benevolente, pero en última instancia no hay un potencial positivo que se levante contra el clima general. Por eso el movimiento, tras una secuencia de voces que no se encuentran ni se escuchan (cadencia de trompa, flauta y violonchelos), termina como no queriendo molestar, buscando el silencio como reposo. Si la Sinfonía terminara en este punto, estaría ante una «muerte sin esperanza», ante un estadio de amargura aún más hondo que el marcado por *La canción de la tierra*, y, además, sin el apasionado anhelo de permanencia que estallaba en el final de aquella obra. Este movimiento representa el grado de pesimismo más alto alcanzado por Gustav Mahler hasta ese instante.

La secuencia de segundas persiste en el segundo movimiento, ahora en escalas ascendentes (primer tema del movimiento), pero creando una situación de descanso, dado que la tónica se alcanza al final de todas las interpelaciones. En este tiempo, un *Ländler* o vals lento austríaco de corte rústico, la desesperanza del primer movimiento se mantiene ante las alegrías de que hace gala el mundo circundante. Se intenta forzosamente una sonrisa que se termina transformando en mueca cuando se trata de sentir el ritmo imperante. Nada lejos queda este movimiento en su aspecto funcional del Vals que Tchaikovsky imponía como segundo tiempo de su *Sinfonía «Patética»*, una pieza cuyas concomitancias estructurales con la *Novena* mahleriana son enormes. De alguna forma, Mahler se va momentáneamente al mundo de las *Sinfonías Primera a Cuarta*, donde «las verdades» eran firmes y proporcionaban seguridad, y trata de repetir, de retomar ese ambiente sin especial éxito. El momento de los *Landlers* vitales y fogosos ha posado definitivamente.

El tercer movimiento, *Rondó-Burleske*, propone otra alternativa, que en el fondo es la huida: la ironía, el sarcasmo. «Si las viejas ideas no han dado resultado,

probemos a reírnos de ellas y de todo lo demás», así parece hablar Mahler en este tiempo sarcástico, en el que imperan la duda como sistema, la inseguridad, el miedo y el frenesí. El *Ländler* previo se transforma en grotesca pirotecnia contrapuntística, donde todo se cuestiona, incluso la propia capacidad creativa. Y así Mahler no vacila en parodiar la *Marcha del verano* del primer movimiento de su *Tercera Sinfonía* en la parte central del *Rondó*: la propia facultad creadora es puesta en duda con escapismo similar al que llevaba a «El borracho en primavera» de *Das Lied* a consumirse en la bebida.



Es Deryck Cooke, una vez más, quien ha analizado la compleja relación interválica. «La 4.^a aumentada —escribe Cooke— crea aquí un sentido de explosión, de desencadenamiento de fuerzas. Se trata de una nota que busca la modulación hacia la dominante: es la imagen de una aspiración activa, realizable. Su uso en estado simple, sin conexiones, como en el caso de la Novena, es una llamada a la antítesis, a la negación de algo y, en suma a la rebeldía, casi como satanismo»^[53].

Se llega aquí a la mayor de las desesperaciones: a ocultar la desesperación. Llegados a este punto pareceríamos abocados al síndrome de la máxima tragedia. Podría darse un final alucinado y enloquecido, elevando al cubo lo que era simple exponente en la página conclusiva de la *Séptima Sinfonía*. Pero no va a ser así, porque este viaje a las «regiones negras» del alma ha supuesto una introspección reveladora. Mahler ha buceado en las simas más oscuras de su interioridad, que es la de cualquier ser humano sometido a unas circunstancias adversas, y ha vuelto purificado del viaje. Y no sólo porque el enfrentamiento con los fantasmas de la mente suponga una liberación psicoanalítica de los mismos, sino también por la piedad que ello suscita. Mahler cierra entonces su *Sinfonía* con un *Adagio*, largo y cálido, de voz grave y de tono tranquilo, aunque la pasión dulce que recorría *La Canción de la Tierra* haga esporádicamente aparición en el discurso. Mahler, forzado por los acontecimientos, ha hallado algo que buscaba ignorante y que suelen conocer los hombres más viejos, quienes llegan a las edades más avanzadas, y que él, aún joven, a los cuarenta y nueve años, ha intuido quemando etapas: el valor de la vida humana vivida, que a él se le revela a través del descubrimiento-asunción de un sentimiento nuevo y humanizador, la compasión. Al recatar la Octava *Sinfonía* había pensado llamar al pasaje lento que introduce la escena final del «*Fausto II*» de

Goethe «Adagio-Caritas». Esta «caridad», que ahora se hace vivencia, se resume en una palabra anteriormente enunciada: piedad. No descubro nada al hablar de «piedad» en este movimiento final de la Novena, pues hace ya varios años Federico Sopena anotaba estas palabras, comentando esta obra en el concierto: «Es ahora, al final de estos tiempos lentos, cuando Mahler, mucho más que en los bancos de la universidad, se siente discípulo de la piedad de Bruckner»^[54].

Regresando, una última vez a Cooke, anotemos que el tema inicial del movimiento plantea desde el principio el empleo de la cuarta, «expresión del “pathos” en un modo menor, preservación del “status quo” en modalidad neutra, siempre en busca semitonal de la tercera, pero resignada si el encuentro no se produce». Asumidas la mortalidad y el sufrimiento, Mahler preserva su humanidad y la autenticidad del «ser» frente al «dejar de ser», gracias al «haber sido». El infinito amor de *Das Lied*, que va a alcanzar su cima en la *Décima*, retorna en este *Adagio* signado por una confianza distinta de la religiosa a secas: porque el que escribe los pentagramas se está dando a los otros con lo que tiene y con lo que puede ofrecer, su confianza brota del encuentro con el hombre mismo. En una hermosa secuencia, en dócil asunción autobiográfica, evoca Mahler el cuarto *Lied* de las *Canciones a la muerte de los niños*, el mismo que apareciera en el tiempo lento de la *Sexta Sinfonía* con la música de las palabras «¡El día es hermoso en aquellas alturas!», cerca ya del final del movimiento.

Mahler: Sinfonía nº 9 (Adagio)

Mahler: 4º Kinderstänlied [Tonalidad transpuesta]

mit inniger Empfindung

-schem! - Der Tag ist schön zu jenen Höhen!

Es La Grange quien, en sus relevantes conferencias en Harvard del año 1987, ha insistido en que, acaso, el tema último sobre la muerte que impregna toda la obra no sea la «profecía» de la extinción propia —así «cantada» por el propio Mahler—, sino más bien el «recuerdo» de la muerte en carne propia, esto es, el fallecimiento de la pequeña María Mahler, la hija mayor de Alma y Gustav. El músico, lo recuerda el mismo La Grange, literalmente borró de su entorno toda referencia a la trágica desaparición de su hija, al principio del verano de 1907, y ni siquiera cita el triste tema en su correspondencia. De otra parte, posadas las angustias por la salud propia de ese año 1907 y parte del siguiente —podómetro, vigilancia de la tensión, ausencia de toda actividad deportiva—, Mahler retornó entre 1908 y 1910 a su vieja hiperactividad —que le lleva, a sólo medio año de su muerte, a dirigir cuarenta y ocho conciertos en América entre noviembre y diciembre de 1910—; por ello, no es

absurdo pensar que, en 1909, en un acto de purificación y, recordémoslo una vez más, de piedad, sean los pentagramas de esta *Novena Sinfonía* los que asuman la muerte de María Mahler. La cita, justamente, de ese *Lied*, el ya anotado en la *Sinfonía en La menor*, «¡A menudo pienso que sólo han ido a dar un paseo!», cobra una trascendencia emocionante, casi sobrecogedora. Y es que Mahler cita precisamente la música unida a los versos más «transfigurados» del poema de Rückert, «los alcanzaremos en aquellas alturas, a la luz del sol, ¡el día es hermoso en aquellas alturas!». Es difícil no evocar, con turbación, aquella otra «transfiguración», la del paraíso «soñado» del final de la *Cuarta Sinfonía*, frente a esta otra catarsis ante el hecho de la herida que la muerte ha dejado en el alma.

En fin, en los mismos compases de cierre, aquellos en que la música debe ir «agonizando» según la expresiva acotación del pentagrama, un motivo de cuatro notas (!Fig. 1 C) parece elevarse como respuesta postrera a las cuatro notas del comienzo (!Fig 1 A.L) reafirmando el anhelo de *Das Lied*. Ha explicado Carlo María Giulini cómo para él, si la *Primera Sinfonía* representa el triunfo del hombre, la *Novena Sinfonía* supone «el triunfo del espíritu del hombre»; cuando en *La Canción de la Tierra* los «Ewig» («Eternamente») de la voz parecían traducir un «Quiero quedarme siempre con vosotros», la conclusión de la *Novena* mahleriana podría significar esto otro: «Sé que mi espíritu se ha de quedar con vosotros».

19. DÉCIMA SINFONÍA: PURGATORIO (O INFIERNO) Y FIN

Sinfonía n.º 10 (en Fa sostenido mayor).

1. *Andante. Adagio.*
2. *Scherzo I.*
3. *Purgatorio (oder Inferno) (Allegretto moderato. Nicht zu schnell)* (No demasiado rápido).
4. *Scherzo II: Der Teufel tanzt es mit mir* (El diablo baila conmigo) (*Allegro pesante. Nicht zu schnell*) (No demasiado rápido).
5. *Finale (Langsam, schwer. Ein wenig fließender, doch immer langsam)* (Lento, pesante. Un poco más fluido, pero siempre lento).

Composición: Toblach, Nueva York 1910-11.

Estreno: *Andante. Adagio* y *Purgatorio*: Vienna, 1924.

Reconstrucción de Deryck Cooke:

- a) primera versión, con los *Scherzos* incompletos: Londres, transmisión del Tercer Programa de la BBC, 19 de diciembre de 1960; Orchestra Philharmonia, director Berthold Goldschmidt.
- b) versión completa, en colaboración con Berthold Goldschmidt: Londres, Royal Albert Hall («Henry Wood Promenade Concerts» (PROMS) de la BBC), 13 de agosto de 1964; London Symphony Orchestra, director Berthold Goldschmidt.
- c) revisión, en colaboración con Berthold Goldschmidt, y David y Colin Matthews): Londres, Royal Festival Hall, 15 de octubre de 1972; New Philharmonia Orchestra, director Wyn Morris.
- d) revisión de Denis y Colin Matthews: 1989.

Reconstrucción de Clinton Carpenter: 1946-1966; primera interpretación, 1983, Chicago Civic Orchestra, Gordon Peters.

Reconstrucción de Joe Wheeler: 1945-1977, cuatro versiones: 1958, 1964, 1966 y 1977; primera interpretación de la versión de 1966, Orchestra of the Manhattan School of Music, director Jonel Perlea, 1966.

Reconstrucción de Remo Mazzetti Jr.: a) primera versión, 1989; Saint Louis Symphony Orchestra, Leonard Slatkin (1994); b) versión revisada, 1997; Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, Jesús López Cobos, 1999.

Reconstrucción de Rudolf Barshai: 2000; San Petersburgo, diciembre de 2000, director Rudolf Barshai.

Reconstrucción de Nicola Samale y Giuseppe Mazzuca: 2001-2008. Estrenada el 22 de septiembre de 2008 en Perugia, Italia, por la Sinfónica de Viena y Martin Sieghart.

Reconstrucción de Yoel Gamzou: 2009. Estrenada por la International Mahler Orchestra y Yoel Gamzou el 5 de septiembre de 2009, Berlín.

Primeras ediciones:

- a) Facsímil: Zsolnay, Viena 1924.
- b) Andante. Adagio y Purgatorio: Ed. Krenek-Schalk-Zemlinsky, Associated Music Publishers, New York 1951.

Reconstrucción de Deryck Cooke: Associated Music Publishers, New York, y Faber Music Ltd, Londres 1976.

Durante el que habría de ser el último verano de su vida, el de 1910, Mahler compaginó los arduos preparativos para el estreno de su *Octava Sinfonía* y sus conciertos en París, Roma y Colonia, con el trabajo incansable, febril incluso, en una nueva Sinfonía: la página que, como se ha dicho, significaba supersticiosamente traspasar la «terrible» barrera de las «Nueve Sinfonías», no cruzada por Beethoven, Schubert, Bruckner o Dvorak; de hecho, la nueva composición era su undécima página dentro del género, ya que *La Canción de la Tierra*, aunque no numerada como tal, había sido bautizada como «Sinfonía». En cualquier caso, Mahler entendía que la partitura ahora abordada era la *Décima* de su ciclo. El músico nunca concluyó esta obra, un hecho que abriría una de las más encendidas polémicas de nuestra cercana historia musical, precisamente a causa de los esfuerzos —meritorios y bien intencionados todos, digámoslo por adelantado— emprendidos para dar término a la partitura o, al menos, presentarla en su estado inconcluso de manera «ejecutable».

Aunque, como habremos de ver más adelante, la «Performing Version» del británico Deryck Cooke ha terminado por imponerse en el ámbito del estudio y la — posible— interpretación de esta creación mahleriana, el propio musicólogo mencionado animó la redacción de trabajos afines al suyo, con loable sentido de investigador que no pretende estar en posesión de la verdad y entiende que ésta puede discernirse a través de ópticas diversas. Así, junto a Cooke o tras él, han marchado el compositor dodecafonista, también inglés, Joseph Wheeler, el estudioso estadounidense Clinton Carpenter, el también americano Remo Mazetti Jr. o el director de orquesta ruso Rudolf Barshai, cuyas «ediciones» completas de la partitura que nos ocupa han conocido interpretaciones públicas —Wheeler al final de los 70, Carpenter en 1983, Mazetti en el 89, Barshai en 2000—, si bien no todas han sido publicadas editorialmente. Existen, además, «soluciones» parciales, que no han abordado la reconstrucción global de la pieza, sino sólo segmentos de la misma, mayoritariamente del *Finale*.

El esquema concebido por Mahler para la *Décima Sinfonía* era similar al adoptado, en su día, para la *Séptima*: cinco movimientos, *Adagios* el primero y el último, *Scherzos* el segundo y el cuarto, y un breve *Allegretto* como episodio central. Resulta realmente triste que Mahler no pudiera completar la obra a su gusto, porque los fragmentos que nos han llegado indican que estamos ante una obra de transición, como lo era la *Séptima*. Pero esta transición, ¿habría sido hacia el único punto posible, esto es, hacia la escuela preconizada por el joven Schönberg y sus aún más jóvenes discípulos Berg y Webern? Es muy difícil determinarlo; se pueden detectar «direcciones» en la inconclusa partitura, tendencias, pero en líneas contrapuestas: la Sinfonía mira tanto al futuro como al pasado. Estamos ante una «obra bisagra», como el torso conocido de la partitura parece indicarnos, que acaso nos permite discernir, aprehender, por la mera vía del conocimiento, hasta qué punto había llegado Mahler en su pensamiento sinfónico.

En una primera aproximación, la desnudez tímbrica, el sincero expresionismo ambiental, el escarceo ambiguo en lo tonal —lo que Bernstein ha llamado «flirteo con la atonalidad»—, pueden sugerir una vecindad con el primer Schönberg (aclaremos: no con el pre-Schönberg de 1890-93, anterior a la *Noche Transfigurada*, sino con el de la *Sinfonía de Cámara n.º 1*, obra que parece dibujarse, a veces, entre los pentagramas de esta *Décima*). Pero este parentesco formal es mero accidente, puede ser comunión-simbiosis de espíritu, si se quiere, pero no posee carácter determinante. A poco que la Sinfonía se analiza en profundidad, se advierte que, «más allá de las notas» como el mismo Mahler decía, la nostalgia por el ayer, y aún más que eso, el cariño infinito por «todo» lo de antes —y este «antes» empieza nada menos que en Beethoven—, por «la gran línea del sinfonismo germánico» —frase de Bernstein, nuevamente—, es tan descomunal, tan intenso y vigoroso que resulta aventurado y desmedido concebir la *Décima* como la gran página vanguardista de un autor en trance de unirse a la escuela de Viena como militante. El enorme interés de la *Décima* radica en su expectatividad, en su posibilismo, en lo que pudo haber sido: lo que quiere decir en último término, ambivalencia, o mejor dicho, polivalencia.

Se da un problema serio —se cita muy poco— en el Mahler-compositor de los últimos años, problema que se une a las preocupaciones intensísimas del Mahler-hombre: es el sentirse preterido, saberse desfasado, frente al quehacer de los más jóvenes. Mahler, que había sido «avant garde» en *Das klagende Lied*, en los *Ruckert-Lieder*, en la *Sexta*, en la *Séptima*, en el mismo «Totenfeier» de la *Segunda Sinfonía* —no olvidemos aquella inefable, casi espantada, recepción de Bülow—, comprende, y él con más claridad que ningún otro, que en 1909 la música toma otros derroteros, en los que él podrá ser espectador privilegiado, sin duda inspirador, pero ya no protagonista: Mahler, que ha podido sugerir tantas secuencias del *Wozzeck* —timbres, ambientes, sonoridades, mundos, ideas de la composición toda—, no habría podido escribirlo, sin embargo. Esa sensación dual ha poseído, con la fuerza que casi todos los sentimientos primarios podían despertar en su endotimia, al Mahler de los años

últimos y las obras finales. Tal vez por eso, el que Mahler muera en medio de la creación de la *Décima*, sea casi «oportuno» (dicho esto en un sentido estético, nunca histórico); acaso también importe que Mahler, el que siempre buscaba algo diferente de lo anterior, esté en la *Décima* volviendo a escribir en parte la *Novena*. «¿Habría Mahler subido la pendiente de la montaña para acampar junto a Schonberg?», se pregunta Bernstein: la fascinación de la *Décima* subyace en esa condicionalidad del «si Mahler...». Tal vez haya sido mejor así: nunca sabremos con certeza cómo pudo haber sido. Hasta en esto, sobre todo en esto, Mahler había de ser leyenda.

* * *

Buscar en la papelería de los compositores extintos y rescatar los papeles arrojados a la misma. Definición inmisericorde, desde luego, para lo que podríamos llamar «trabajos de reconstrucción de originales inconclusos». Pero se trata de una ley no escrita: de los grandes autores se quiere todo, hasta lo que no llegaron a escribir o, al menos, a terminar. La nómina musical de peripecias reconstructivas es amplísima, y no es de ayer: *Réquiem* de Mozart, *Octava y Décima Sinfonías* de Schubert, *Novena Sinfonía* de Bruckner, *Tercera Sinfonía* de Elgar... Pero pocos casos con tanta concurrencia de «terminaciones» como el de la *Sinfonía n.º 10* de Gustav Mahler.

La historia de la obra es hoy sobradamente conocida, por lo que trataré de esbozar un recorrido telegráfico de la misma.

- 1910-11. Composición: Toblach, Nueva York 1910-11.
- 1911. 18 de mayo: muere Gustav Mahler en Viena.
- 1924. Alma Mahler entrega al editor Zsolnay la mayor parte del manuscrito, publicado como tal en facsímil. Ernst Krenek, con la colaboración de terceros, arregla dos movimientos (I. *Andante-Adagio* y III. Purgatorio) para la ejecución. Alban Berg examina el manuscrito. Octubre: Schalk dirige en Viena los dos movimientos.
- 1942. Jack Diether entrega a Dmitri Shostakovitch una copia del facsímil en la edición Zsolnay y le insta a completar la obra. Shostakovich rechaza la propuesta en 1949.
- 1946. Alma Mahler y Jack Diether piden a Arnold Schönberg que complete la obra, propuesta que es finalmente rechazada. Clinton Carpenter, en Chicago, comienza a trabajar sobre la edición Zsolnay.
- 1953. Joseph (Joe) Wheeler, en Londres, tras recibir de Diether una copia del manuscrito, comienza a trabajar en una posible versión completa de la obra.

- 1954. Hans Wollschläger, en Alemania, empieza a trabajar en una posible versión íntegra de la *Décima*.
- 1958. Rudolf Barshai descubre la obra a través del director de orquesta Arvid Janssons, que lleva a Rusia la grabación de Hermann Scherchen del *Andante-Adagio*.
- 1959. La BBC inglesa comienza a preparar unas emisiones de cara al centenario de Mahler, que se encargan al musicólogo Deryck Cooke, el cual empieza a trabajar sobre el facsímil de 1924, desconociendo la labor ya en curso de Carpenter, Wheeler y Wohlschläger.
- 1960. La BBC emite la realización parcial de Cooke. Alma Mahler prohíbe todas las interpretaciones de la obra.
- 1962. Wollschläger interrumpe su trabajo en la obra.
- 1963. Harold Byrns, Jack Diether y Jerry Bruck visitan a Alma en Nueva York y consiguen que escuche la emisión de la BBC, tras lo cual la viuda de Mahler, emocionada, decide levantar su prohibición.
- 1963-4. Anna Mahler y Henry-Louis de la Grange descubren otras cuarenta páginas del manuscrito, que hacen llegar a Cooke. Alma Mahler autoriza por escrito el trabajo de Cooke.
- 1964. 13 de agosto: estreno de la *Performing Version*, en cinco movimientos, de la *Décima Sinfonía*, preparada por Deryck Cooke (Berthold Goldschmidt, Londres). Erwin Ratz edita en Viena (Universal Edition, Gustav Mahler: *Sämtliche Werke*, Band XI) el *Adagio-Andante* redactado por Mahler en su versión original. Fallece Alma Mahler.
- 1965. Wheeler completa su versión, que revisará varias veces.
- 1966. Carpenter completa su versión. La versión de Wheeler es estrenada en Nueva York (Jonel Perlea, Manhattan School of Music Orchestra). Noviembre: Eugéne Ormandy interpreta y graba la versión de Cooke con la Orquesta de Filadelfia.
- 1967. La Sociedad Mahler de Viena publica una nueva versión facsímil, ahora íntegra, del manuscrito de Mahler (*Gustav Mahler. X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift*), en edición de Erwin Ratz.
- 1972. La versión de Cooke, revisada, se estrena y graba en Londres (Wyn Morris, New Philharmonia).
- 1974-5. Wohlschläger, tras escuchar la grabación indicada, escribe a Cooke para comunicarle que abandona definitivamente su trabajo en la obra.

- 1976. Muere Deryck Cooke. Se publica la versión revisada de Cooke, en colaboración con Goldschmidt y los hermanos Matthews (Cooke II).
- 1983. Se estrena la versión de Carpenter. (Gordon Peters, Chicago Civic Orchestra). Remo Mazzetti, en Nueva York, empieza a trabajar en una nueva versión de la obra.
- 1986. Se interpretan tres movimientos de la versión de Mazetti en Holanda (Gaetano Delogu).
- 1989. Los hermanos Mathews publican una tercera versión, revisada, de la edición de Deryck Cooke (Cooke III). Mazetti completa su versión.
- 1994. La versión de Mazzetti es interpretada y grabada (Leonard Slatkin, St. Louis Symphony).
- 1995. Primera grabación de la versión de Carpenter (Harold Farberman, Philharmonia Hungarica).
- 1997. Mazetti revisa su versión.
- 1999. Estreno de la segunda versión de Mazetti (Jesús López Cobos, Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña).
- 2000. Rudolf Barshai completa su versión y la estrena en San Petersburgo.
- 2008. Estreno de la versión de Nicola Samale y Giuseppe Mazzuca.
- 2009. Estreno de la versión de Yoel Gamzou.

* * *

Los papeles de Mahler, por otra parte, dan una idea bastante precisa de la estructura de la obra querida por el autor. Pocas semanas antes de su muerte, el músico anotó:

Sinfonía n.º 10
Andante. Adagio.

Scherzo I.

Purgatorio (oder Inferno) (Allegretto moderato. Nicht zu schnell) (No demasiado rápido).

Scherzo II: Der Teufel tanzt es mit mir (El diablo baila conmigo) (Allegro pesante. Nicht zu schnell) (No demasiado rápido).

Finale (Langsam, schwer. Ein wenig fließender, doch immer langsam)
(Lento, pesante. Un poco más fluido, pero siempre lento).

De otra parte, el esquema se complementa con una realidad: la del manuscrito que Mahler deja en poder de Alma («maravillosas palabras de amor que recibo del más allá», según anota la joven viuda en su diario, en el mes de diciembre de 1911), y que la esposa va a guardar celosamente durante trece años. En 1924, Alma se dirigió al joven compositor Ernst Krenek, entonces recién casado con su hija Anna, mostrándole el manuscrito y sugiriéndole la posibilidad de terminar la obra. Krenek se mostró pesimista al respecto y decidió «editar» los dos movimientos aparentemente más terminados, el *Adagio* inicial y el tercer tiempo («Purgatorio»-*Allegretto moderato*). Desgraciadamente, se vio «auxiliado» en su tarea editorial por voces más «avezadas», tales como las de Franz Schalk —en su día falsificador de las Sinfonías de Bruckner, ahora dispuesto a repetir su «hazaña» con los pentagramas mahlerianos—, Alexander von Zemlinsky y un alumno de Alban Berg, Otto Jokl. Años más tarde, el propio Krenek renegaría de un trabajo plagado de errores e incongruencias. Sólo en 1964, Erwin Ratz editó en Viena (Universal Edition, *Gustav Mahler: Sämthiche Werke*, Band XI) el *Adagio* tal como había sido redactado por Mahler, ya que este movimiento había quedado plenamente concluido y orquestado en el manuscrito mahleriano. En el mismo año 1924, Alma entregó al editor Zsolnay la mayor parte del manuscrito, publicado como tal en facsímil.

Durante los años siguientes, se escucharon fuertes críticas —entre ellas la de Alban Berg— contra la edición de lo que, aparentemente, «era» la *Décima Sinfonía* de Mahler. En los años 30, Richard Specht, uno de los primeros estudiosos de la obra de Mahler —que había aconsejado a Alma la publicación del manuscrito en 1924—, sugirió a la esposa del músico la posibilidad de ir más allá de lo hecho por Krenek y asociados en torno a la *Décima*; tal como Susan M. Filler relata en *Artistic Morality versus Musical Reality*, Specht recomendó a Alma dirigirse a «algún músico de verdadera estatura, devoto de Mahler y familiarizado con su estilo», proponiéndole el nombre de Arnold Schönberg. La llegada del nazismo, la marcha de Schönberg a Estados Unidos y el largo peregrinaje de Alma y Franz Werfel por Europa durante la guerra iban a desbaratar todos estos planes. En 1942, según revela el propio interesado, el musicólogo canadiense Jack Diether trató de interesar a Shostakovich en el tema manteniendo casi siete años de correspondencia con el compositor soviético —obviamente, como Schönberg, músico de altura, apasionado mahleriano y gran conocedor del estilo—, cerrados en 1949 con una definitiva negativa del autor de *Lady Macbeth de Mtsensk*. Diether se entrevistó con Alma, cercana ya a los setenta años: el nombre de Schönberg volvió a mencionarse, y ahora, tanto el compositor como la viuda de Mahler (ya entonces viuda también de Werfel) vivían en Estados Unidos, lo que facilitaba las cosas. Schönberg, finalmente, se reunió con

Alma y con Diether, y durante más de una hora examinó el manuscrito. Su respuesta fue, como la de Shostakovich, negativa: contaba entonces setenta y cinco años y padecía graves problemas de la vista que le dificultaban el trabajo incluso en su propia música. Así, Schönberg, que ya había rechazado años atrás la tarea de completar la *Lulu* de Berg, denegaba la oferta de dar forma interpretativa a la *Décima* de Mahler.

Por los mismos años, el musicólogo inglés Deryck Cooke, nacido en Leicester en 1919, empezó a examinar el facsímil editado en 1924 por Zsolnay: algunos años más tarde, en 1960, la BBC —a cuyo cuerpo asesor pertenecía— le encargó un amplio estudio sobre el tema de la inconclusa *Décima* de cara al centenario de Mahler. Cooke retornó al facsímil y, paulatinamente, llegó a la conclusión, en sus propias palabras, de que «Mahler no había dejado un ‘pudiera ser’, sino un ‘casi es’». Cooke preparó así para su interpretación en la BBC el *Adagio* y el «Purgatorio» editados en el 24 —pero expurgando las impurezas editoriales—, más el *Finale*, ampliamente elaborado en el facsímil según el sistema de cuatro pentagramas conjuntos que Mahler solía emplear en la preorquestación de sus obras, así como una versión incompleta de los dos *Scherzos*. Las reacciones ante la audición incitaron a Cooke a continuar su investigación, tratando de reconstruir más cuidadosamente los dos *Scherzos*, movimientos segundo y cuarto de la obra, de los que igualmente aparecían numerosas acotaciones orquestales en el facsímil, aunque incompletas. Sin embargo, Alma, advertida por Bruno Walter —ambos con más de ochenta años en 1960—, prohibió drásticamente a Cooke y a la BBC la difusión de la versión realizada por el musicólogo de la obra: ni Walter ni Alma habían llegado a oír la transmisión de la BBC.

En 1962 fallecía Bruno Walter. Harold Byrns, también director de orquesta, consiguió finalmente convencer a Alma para que escuchara una cinta con la interpretación realizada por Berthold Goldschmidt en 1960 para la BBC, audición preparada técnicamente por Jerry Bruck: entre lágrimas, Alma reconoció, al oír la música, que «nunca había pensado que hubiera tanto de Mahler en ese manuscrito». De inmediato, escribió a Cooke la siguiente carta:

«Querido señor Cooke:

El señor Byrns me ha visitado hoy en Nueva York. Me ha leído sus excelentes artículos sobre la *Décima* Sinfonía de Mahler y su autorizada partitura. Tras ello, le expresé mi deseo de escuchar, finalmente, la cinta de la BBC de Londres. Me emocioné tanto con esta interpretación que en seguida le rogué al señor Byrns que volviera a poner la cinta. Entonces comprendí que había llegado el momento de que yo reconsiderara mi decisión previa impidiendo las interpretaciones de esta obra. He decidido, por tanto, de una vez y para siempre, darle mi total autorización para que haga interpretar su edición de la obra en cualquier parte del mundo.

Sinceramente suya,

Alma Maria Mahler».

Asimismo, Alma hizo llegar a Cooke las páginas del manuscrito no dadas en su día para publicación y que venían a rellenar las lagunas de los *Scherzos*. Alma falleció en Nueva York en 1964, apenas unos meses después de haber dado su permiso a la edición de Deryck Cooke, pero no llegó a oír la versión ejecutable de toda la obra, estrenada poco antes en Londres, el 13 de agosto de 1964. Al final de los sesenta, cuando aparecieron las páginas del manuscrito que Anna Mahler facilitó asimismo a Cooke, el musicólogo revisó escrupulosamente su edición con la colaboración de Colin y David Mathews, y publicó la «edición definitiva de la versión interpretable de la obra», estrenada también en Londres el 15 de octubre de 1972. Cooke fallecería cuatro años más tarde.

Voces muy diversas se han alzado contra el trabajo de Cooke, en actitud no del todo justificada tras la carta, antes transcrita, de Alma Mahler: citemos los casos de Bernstein, Solti, Boulez, Klemperer, Ratz o Tennstedt, así como, en el área mediterránea, las posturas de Vignal o Sopena. La honestidad de Cooke —la partitura se ha publicado en edición facsímil del manuscrito íntegro en 1976, con expresa indicación de que se trata de la «versión interpretable de la obra en el estado en que fue dejada por su autor»— y la seriedad de su trabajo, en cualquier caso, han hallado amplio eco internacional, y en el momento de publicarse este texto existen catorce versiones fonográficas de la partitura y toda una nueva hornada de directores (Sanderling, Inbal, Levine, los fallecidos Martinon y Ormandy, Rattle, Morris, Wyss, Chailly, Wigglesworth, Sokol, Hauser) interpreta la pieza con regularidad. Señalemos igualmente que otras ediciones o reconstrucciones del manuscrito (Wheeler, Carpenter, Wollschläger, Mazzetti, Barshai) no han tenido, hasta el momento, la aceptación generalizada que la realización de Deryck Cooke disfrutara.

Como muy bien señala Donald Mitchell, la *Décima* nos revela que el Mahler final había pasado «de la resignación de la Novena Sinfonía y de La Canción de la Tierra a una reconciliación»: el cambio operado por Mahler sobre el plan tonal de la obra es bien significativo, ya que, en origen, el músico había planeado concluir la obra en Si menor, mientras que en el manuscrito optó por cerrar la Sinfonía con una apasionada Coda en Fa sostenido mayor, que, por otro lado, recoge su vital intensidad en un clima de profunda serenidad espiritual.

Una larga melodía cromática de las violas en solitario inicia el primer movimiento en Fa sostenido menor. Trombones, clarinetes y trompas se unen al total de las cuerdas; en una tercera sección las cuerdas se suceden en un diálogo arcos-*pizzicato*. Las violas inician de nuevo su cantinela y las secciones precedentes se repiten. Sobre las cuerdas se escucha la voz de la flauta; clarinete, fagot y oboe se incorporan más tarde sobre el trémolo de las cuerdas. Un pasaje en semicorcheas de los clarinetes conduce a una nueva confrontación entre las dos familias. El oboe traza trinos sobre las frases de los violines, clarinetes y fagotes entonan un breve coral respondido por el solo del violonchelo y el arpa. Las violas inician nuevamente su melodía para pasar a un nuevo diálogo arcos-madera con expresivos solos del violín, la flauta y la viola.

Los trombones acompañados por flauta se unen a la melodía en negras de las cuerdas. Las maderas vuelven a aparecer para dejar solas a las cuerdas que desarrollan su melodía acompañadas en algunos momentos por los trombones. Los violines, en el n.º 25, inician una melodía solitaria que parece extinguirse lentamente. De súbito, tético clímax, un inesperado 'fortissimo' de toda la orquesta construye una estremecedora disonancia sobre el silencio anterior. El *fortissimo* se repite en el número 28, compás 208, citando diez grados de la escala cromática. Los violines entran al tiempo sobre una nota sobreaguda; sólo le han faltado a Mahler dos notas para enunciar la totalidad de la escala cromática en forma de acorde, aunque esas dos notas restantes se escuchan por resonancia armónica, lo que origina un insólito «cluster», nada menos que en 1911, culminando en un desesperado La de las trompetas. Tras esta tempestad, el movimiento recobra la calma y avanza decididamente a su final. Largos pasajes a solo de las cuerdas con leves intervenciones de los vientos. Una amplia cadencia etéreamente instrumentada, devuelve el discurso musical a una atmósfera de sutileza dinámica, aunque muy distinta en su anhelante expectativa de lo que fuera el comienzo de la obra. Los compases finales recuerdan inconscientemente las últimas notas del adagio de la *Cuarta Sinfonía*; blancas mantenidas de las maderas sobre largos pedales de los violines. Una escala ascendente del arpa conduce a un «pianissimo» de los violines y las flautas en su región más aguda. Un *pizzicato* de las cuerdas graves cierra el movimiento.

El primer *Scherzo*, en Fa sostenido menor, debuta con acordes extremos en el registro, que hoy día se asocian con las obras de Bernard Herrmann: el tono violento, delirante, es hermano en el sentido del *Rondó-Burleske* de la *Novena*. El tercer movimiento, empero, va a alterar lo que parecía secuencia repetitiva. Mahler escribió en el manuscrito *Purgatorio o Infierno*, pero tachó la última palabra... o la tachó Alma, ya que, como Colin Matthews ha estudiado exhaustivamente, la tinta de la tachadura es distinta de la del resto del manuscrito. Aparentemente se trata de un breve intermedio en Si bemol menor, íntimamente relacionado con el *Lied* del *La trompa Mágica* «*Das irdische Leben*». Mahler ha anotado en el pentagrama expresiones como «¡¡Piedad!!», «¡¡Oh, Dios!!, ¿por qué me has abandonado?», «¡Muerte!», y al final del movimiento «Hágase tu voluntad».

Al comienzo del segundo *Scherzo*, Mahler escribió: «El diablo baila conmigo, / ¡locura, poséeme, maldito de mí!, / ¡destrúyeme para que pueda olvidar que existo!». En contraposición, se escucha un tema rápido y otro lento, este último una especie de vals irónico y leve, como música de café vienés, que se intercala con citas del *Purgatorio* y del primer movimiento de *La Canción de la Tierra*. La música va desintegrándose lentamente, hasta que un golpe seco, *fortissimo*, en un gigantesco tambor militar corta la secuencia. Sobre este golpe, Mahler ha escrito: «¡Ay, sólo tú sabes lo que significa! ¡Adiós, mi lira!». La persona aludida es Alma, y la clave del momento está, precisamente, en el libro de *Recuerdos*, escrito mucho antes de la

versión de Cooke.

«Marie Uchatius —escribe Alma del invierno de 1908, en Nueva York—, una joven estudiante de artes me visitó un día en el Hotel Majestic. Al oír un ruido confuso, nos asomamos por la ventana y vimos una larga procesión por la ancha calle que bordeaba el Central Park. Era el cortejo fúnebre de un bombero, de cuya heroica muerte nos habíamos enterado por los periódicos. Los que encabezaban el cortejo estaban casi directamente por debajo de nosotros cuando la procesión se detuvo y el maestro de ceremonias avanzó y pronunció una breve alocución. Desde la ventana de nuestro undécimo piso sólo podía conjeturar lo que decía. Hubo una breve pausa y luego un golpe sobre un tambor enfundado, seguido de un silencio de muerte. Luego la procesión siguió su camino y todo terminó. La escena nos arrancó lágrimas y miré ansiosamente hacia la ventana de Mahler. También él se había asomado a la ventana y por su rostro corrían las lágrimas. El breve golpe de tambor le impresionó tan profundamente que lo usó en la Décima Sinfonía».

El mismo golpe seco enlaza con el *Finale*, la más siniestra música escrita por el compositor. Por cinco veces, la música intenta avanzar y su curso es cortado por el latido del gran tambor cubierto. El metal grave cita el motivo del *Purgatorio*. Paulatinamente, por medio de un emotivo solo de flauta, una onda melódica empieza a irradiarse desde la tonalidad de Re menor hasta Fa sostenido mayor. Transplantado el protagonismo a las cuerdas, la música comienza a elevarse anhelante, como al final del *Adagio* inicial, pero los golpes intermitentes del funesto tambor rompen el proceso ascendente. En el centro del movimiento, los temas del *Purgatorio* adquieren un carácter grotesco, constituyendo otro «a modo de desarrollo» —como en el primer movimiento—, que se va a cerrar con el mismo clímax de diez notas escuchado en la secuencia de apertura de la obra. Pero tengamos en cuenta otra parte del estudio de Colin Matthews sobre el manuscrito: el acorde cuasicluster lo escribió Mahler primero en el *Finale* —todo parece indicar que ese auténtico alarido surgió al conocer el “affaire” con Gropius—, y al hacer la versión orquestal del primer movimiento lo transplantó al clímax de ese tiempo, táctica que ya había empleado otras veces en su música (por ejemplo, con los dos golpes de timbal que abren el tercer movimiento de la *Segunda Sinfonía*, tomados de un pasaje posterior de ese mismo tiempo). Resuena ahora el tema de las violas que iniciara la Sinfonía, pero inesperadamente la melodía se transforma, como indica Michael Kennedy, en un «ardiente canto de vida y amor». La música se expande, renace, crece, todo ello desde una olímpica paz: los motivos de los movimientos precedentes cobran nueva vida, a la luz del insistente Fa sostenido mayor. Y al fondo de esta música está Alma, en un inmenso canto de amor labrado por el hombre que, de este modo, hace su ofrenda última al mundo todo, y se personifica ahora, finalmente, «fáusticamente», en el ser amado. Cuando, ya desvaneciéndose, las maderas puntúan el tenue hilo conductor de la música, anota: «¡Vivir por ti! ¡Morir por ti!», y en los últimos compases, cuando de súbito los violines se elevan octava y media en *fortissimo*, antes de que los sonidos se detengan, un nombre cruza de un lado a otro la página: «¡Almschi!». Como Alma anotara en *Mein Leben* poco antes de morir: «Todo hombre puede todo, pero debe estar también

dispuesto a todo».

* * *

Si quiera sea de manera muy escueta, parece necesario, a la luz de las recientes ediciones impresas y fonográficas de otras opciones de «realización» de la Sinfonía, hacer una referencia comparada a las varias posibilidades de conocimiento de la obra. Fijémonos en aquellas versiones de las que existe partitura editada y edición discográfica. Tomemos, para esta comparación, los primeros cincuenta compases del tiempo final, aproximadamente —según el ‘tempo’ escogido—, los 3’30” a cuatro minutos iniciales de este movimiento.

La primera nota del manuscrito es ese golpe de tambor que Mahler ha escuchado en Nueva York en 1908, y que le hace anotar «Sólo tú sabes lo que significa», acotación ya reseñada, dirigida —como casi todas las de la partitura—, naturalmente a Alma. Mahler ha escrito en su partitura «vollständige gedämpfte Trommel», o sea, «tambor completamente seco» o «sordo» o «asordinado». Cooke, en detallada nota adicional de su edición —que, insistamos en el dato, incorpora la transcripción del manuscrito mahleriano a pie de página—, señala cómo Berthold Goldschmidt y él mismo tentaron diversos instrumentos percutivos de membrana o parche para obtener ese sonido «sordo», no reverberante, buscado por el compositor, y que finalmente se decidieron por lo que el musicólogo inglés anota en el pentagrama como «grosse Militärtrommel» («gran tambor militar»), con la acotación, derivada del texto de Mahler, «immer gedämpft» («siempre sordo», esto es, «asordinado», «cubierto»). Cooke especifica en el ‘organicum’ de su edición de 1975 que el instrumento debe ser un «gran tambor militar enfundado, de doble lado, con un diámetro mínimo de 1 m 20 cms».

En los compases inmediatos, en los que el tambor resuena seis veces —hasta el c. 24—, Mahler ha anotado bajo la escala ascendente en corcheas que proviene del tercer movimiento (*Purgatorio*) «dos contrafagotes». Cooke pasa el motivo a la tuba baja y reserva para los contrafagotes el cierre del mismo, el Mi en blancas que marca la armonía (c. 3-4, 6-7, 8-9). La célula Si bemol – Re - Si bemol, varias veces citada, que Mahler asigna a «dos trompas», es respetada por Cooke, que confía la inmediata progresión armónica de c. 12-15 y luego 21-24 a trompas y madera grave (clarinetes bajos, fagot y contrafagotes), en segmentos del manuscrito en donde Mahler ha dejado la notación, pero sin indicación instrumental.

En el c. 28, donde comienza la hermosa línea melódica que irradia desde Re menor, Cooke vuelve a respetar la explícita acotación mahleriana, que adjudica el protagonismo a una flauta. Mahler ha anotado un muy sucinto acompañamiento de redondas que Cooke asigna a violonchelos y contrabajos, y descifra, por analogía, una indicación gráfica que está presente en otros manuscritos mahlerianos, unas pequeñas líneas verticales de curso ascendente que, en otras composiciones, han

hallado reflejo notacional posterior para el arpa (c. 37 y 41). Cuando la progresión arriba a Fa sostenido mayor, Mahler anota (c. 44) «violines», y Cooke sigue la indicación del manuscrito.

El británico Joe Wheeler empezó a trabajar en 1952 sobre el facsímil de 1924, es decir, varios años antes de que Deryck Cooke iniciara su trabajo en el tema, pero no concluyó su versión hasta 1966, esto es, dos años después del estreno y de la primera grabación (Eugéne Ormandy) de la labor de su compatriota. Obviamente Wheeler debe mucho a Cooke, aunque sus soluciones son globalmente más parcas, más «desnudas». Siguiendo a Cooke, pide también un tambor militar («muffled drum», «tambor sordo» o «asordinado», indica en su partitura), e igualmente confía a la tuba el primer diseño, y a las trompas el motivo más breve de tres notas. Reduce el contingente en la doble progresión de c.12-15 y 21-24 (Cooke aumenta aquí a cuatro trompas, que Wheeler deja en las dos previas, y prescinde de clarinete bajo en la madera para quedarse sólo con los contrafagotes), y confía obviamente la melodía iniciada en c. 28 a la flauta, anotando exactamente igual que Cooke las intervenciones del arpa, y engarza, también como su colega, con los primeros violines.

El americano Clinton Carpenter fue el primero de todos los mentados en plantearse una edición orquestal completa del facsímil editado por Zolsnay en 1924, e inició su investigación en 1942, pero no concluyó su trabajo, al igual que Wheeler, hasta 1966, o sea, dos años después de que se presentara la «versión ejecutable» de Cooke. Carpenter dio a conocer una versión revisada en 1982. Frente a la ya citada honestidad y seriedad de Cooke, y por contraste con la desnudez instrumental de Wheeler, Carpenter no vacila en completar, no ya el manuscrito, sino la composición en su conjunto, para lo cual toma materiales de otras Sinfonías mahlerianas y de *La canción de la tierra*, añade contrapuntos de su propia creatividad y expande secciones enteras «al estilo de Mahler», lo cual lleva a Theodore Bloomfield a señalar, en su comentario al Festival de Holanda de 1986, que el musicólogo de Chicago «cruza con creces la línea entre editar y componer». Se ha dicho que el trabajo en cuestión es la «Primera Sinfonía de Carpenter basada en la Décima de Mahler». La realidad es que el tratadista enmienda hasta el único movimiento completado por Mahler, el *Andante-Adagio*, al que añade diversos efectos percutivos. De otra parte, es innegable que Carpenter domina la técnica instrumental con virtuosismo. Yendo al arranque del *Finale*, la primera opción adoptada es que el tambor militar —escuetamente un bombo— suene en «piano», y no en “forte”, como el mismo Mahler ha anotado. Carpenter lo justifica explicando que Mahler estaba en un piso undécimo y el sonido de la calle tuvo que llegarle muy amortiguado. Bien, pero entonces, ¿por qué el mismo Mahler escribió «f» en el manuscrito, y «sforzando» en las siguientes apariciones del tambor? Carpenter confía el motivo en corcheas a los contrabajos, y bajo la doble célula (seis notas y tres notas para las trompas) elabora un contrapunto de nuevo cuño en violas y violonchelos, que persiste hasta la aparición del tema en la flauta; aquí el tema es permanentemente acompañado por las arpas, con notación

ideada por el musicólogo, y el mismo tema, en su tramo final pasa a clarinetes y oboes, hasta llegar a la entrada de los violines, que es respetada, aunque persiste un contracanto en la cuerda grave que tampoco ha sido redactado por Mahler y la misma línea melódica es signada con «portamenti» diversos.

Remo Mazzetti Jr., también americano, llega al tema de la *Décima* con posterioridad a todos los citados, aunque se reconoce deudor de Carpenter y, naturalmente, de Cooke. Su primera versión data de 1983, con revisiones en 1985 y 1986, y la segunda versión revisada se fecha en 1996. Sin llegar a los excesos de Carpenter, Mazzetti también decide enmendar la plana al propio Mahler en el primer movimiento, con la presencia adicional (eso sí, discreta) de la percusión. En el inicio del *Finale*, pide, como Cooke, un tambor enfundado, respetando el «forte» mahleriano, y pasa a los contrabajos la voz de la tuba anotada por Cooke, respetando la petición de Mahler de las trompas para la célula de tres notas. La progresión a modo de coral de c. doce-quince y la posterior es confiada a violas y violonchelos, y se vuelve a respetar la acotación del autor para la flauta en el tema más amplio, si bien —como Carpenter— prefiere pasar la línea, en el discurso, a otros instrumentos de madera: aquí las prestaciones del arpa se limitan a los compases señalados por Mahler, llegándose a la peroración de los violines sin añadidos compositivos.

La versión más reciente, Rudolf Barshai, año 2000, no ha sido editada hasta fechas muy recientes, pero en la nota al programa del estreno en San Petersburgo el director de orquesta decía haber basado su versión en apuntes que Dmitri Shostakovich —que, como sabemos, consideró en los años cuarenta la posibilidad de abordar la edición de la obra— le enseñó acerca de su trabajo, definitivamente no realizado, sobre el facsímil del manuscrito de Mahler. No sólo eso, Barshai ha trabajado con apuntes realizados en los años veinte por Alban Berg —que consideró también la posibilidad de completar la partitura—, y, desde luego, ha estudiado comparativamente el facsímil de 1924-1967 con la versión de Cooke. La suya es también una edición realizada con formidable competencia y seriedad, y sus soluciones son complementarias, cuando no coincidentes, respecto de la de Cooke.

Si nos atenemos a nuestro pasaje de análisis, el músico ruso recurre, como Cooke (o Mazetti) al tambor militar enfundado, en «forte», pero acompaña los golpes de los compases 1, 4, 6 y 15 por un trémolo de los contrabajos, lo que crea un inesperado efecto de (falsa) resonancia del ataque percutivo. Siguiendo a Cooke, confía el diseño ascendente grave a la tuba, pero siguiendo también a Mahler dobla su voz con los contrafagotes que el autor ha anotado en el manuscrito, y en un caso, c. 20, deja la célula de tres notas de las trompas —que emplea previamente— a los fagotes, en solitario. De modo parejo, deja el cierre de la segunda mención del coral (c. 24) a los contrafagotes en «ff», en significativo resultado tímbrico. En la sección previa a la entrada de la flauta solista —también respetada, siguiendo el manuscrito—, añade a las trompas y fagotes de Cooke la peculiar voz del corno inglés. Como el británico, apunta diseños ascendentes para el arpa y confía desde el c. 44 la melodía a los

violines, anotando su acompañamiento a las violas.

Personalmente, mi respeto y devoción van hacia el trabajo de Cooke, pero no dudaría en ubicar a este estupendo «Latecomer» que es Barshai como muy honrosa segunda opción. Pero tampoco discutiría —todas las otras versiones lo adveran— que registrar la papelera de uno de los grandes es, en última instancia, una actividad enriquecedora.

20. TRANSCRIPCIONES, REVISIONES Y REORQUESTACIONES DE OTROS MÚSICOS HECHAS POR GUSTAV MAHLER

A lo largo de su brillante carrera como Director de Orquesta, Mahler dedicó parte de su tiempo a modificar, reorquestar o incluso terminar obras de otros músicos, faceta que le supuso no pocos detractores. Los motivos de tal «osadía» están parcialmente explicados en la sección biográfica de este libro (la incorporación de un mayor número de músicos a la orquesta, la petición expresa de los descendientes de otros o la mera modificación por motivos estéticos propios). Pero para realizar este subcatálogo, es necesario tener en cuenta que se trata de una sección no cerrada, ya que tal y como bien explica La Grange, a día de hoy se siguen descubriendo nuevas partituras modificadas por el músico. No todas ellas han sido grabadas en disco, pero sí existe un buen número registradas en estudios de grabación que serán enumerados en la siguiente parte discográfica.

Transcripciones

J. S. Bach: *Suite de las Obras Orquestales* (Obertura, Rondó y *Badinerie* de la *Suite n.º 2*; Aria y Gavota de la *Suite n.º 3*).

A. Bruckner: *Sinfonía No. 3*. Transcripción para piano a cuatro manos.

Reorquestaciones

L. V. Beethoven: *Sinfonías No.1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 y 9.*

L. V. Beethoven: *Oberturas Coriolano, Egmont, La Consagración del Hogar y Leonora (Nos. 2 y 3).*

L. V. Beethoven: *Cuarteto de Cuerda No. 11 (Arreglo para orquesta de cuerda).*

A. Bruckner: *Sinfonías No. 4, 5 y 6.*

W. A. Mozart: *Sinfonías 40 y 41.*

F. Schubert: *Cuarteto de Cuerda No. 14 La muerte y la Doncella. (Arreglo para orquesta de cuerda); Cuarteto No. 12 Quartett-Satz; Sinfonía No. 9.*

R. Schumann: *Sinfonías Nos.1, 2, 3 y 4. Obertura Manfred.*

B. Smetana: *Obertura de La novia vendida.*

R. Wagner: *Obertura de Los Maestros Cantores.*

C.-M. V. Weber: *Obertura de Oberón.*

Revisiones de óperas con aportaciones propias

A. Zemlinsky: *Es War Einmal*.

C.-M. V. Weber: *Die Drei Pintos, Euryanthe. Oberon*.

W. A. Mozart: *Las bodas de Fígaro*.

III

DISCOGRAFÍA^[*]

Nota preliminar

En 1995, el tratadista húngaro-canadiense Péter Fülöp (Budapest, 1949) publicó su libro «Mahler Discography», bajo los auspicios de la Fundación Kaplan. En su trabajo, de absoluta referencia —y, por cierto, actualmente casi desaparecido de las librerías a uno y otro lado del Atlántico—, Fülöp contabilizaba mil ciento sesenta y ocho grabaciones de la obra de Gustav Mahler. En la hora presente, cuando este libro se reedita, las referencias superan con creces las dos mil, como el propio Péter Fülöp ha explicado —explica, de hecho, en su Web de Internet^[55]— al justificar la imposibilidad de una puesta al día de su magna labor, aunque el especialista en cuestión optó en el 2009 por publicar una segunda edición de su magna obra, de nuevo con el patrocinio de la Fundación Kaplan, recopilando más de 2500 ediciones. Si se piensa en Bach, Haydn, Mozart, incluso en Beethoven o Brahms, dos mil grabaciones en algo menos de un siglo de historia de la fonografía pueden no parecer excesivas; pero si consideramos que el «corpus» de la obra de Mahler se concentra, prácticamente, en once Sinfonías, seis ciclos de canciones, una cantata y una pieza de cámara inconclusa, habrá que convenir en el que el «boom» mahleriano de los últimos cuarenta años ha sido, y sigue siendo, espectacular. Sin ánimo alguno de enmendar planas o alcanzar cotas inexploradas, esta discografía trata, a fecha límite de abril de 2010, de poner al día ese esfuerzo. Por ello, la primera idea que se quiere transmitir al lector es que este inventario no es antológico, sino que pretende ser lo más completo posible de todas las grabaciones de la obra de Mahler.

Tal planteamiento sería impracticable sin recurrir a las compilaciones internaútics del mentado Péter Fülöp y del estudioso francés Vincent Mouret, cuyas *Webs* se indican en la bibliografía que cierra este texto y a las que obviamente hemos de remitir al lector para un futuro «aggiornamiento» de estos datos. Es, asimismo, referencia obligada el doble trabajo —hasta 1986 y desde ese año hasta 1996— del norteamericano Lewis Smoley, centrado exclusivamente en las Sinfonías, aunque su texto, frente a las propuestas de globalidad de las ediciones precitadas o del mismo libro que el lector tiene en sus manos, tiene carácter de antología, y se aglutina en torno a las interpretaciones preferidas del comentarista.

Las dos primeras compilaciones anotadas no ofrecen valoración de las interpretaciones, en tanto que los dos volúmenes de Smolley lo hacen a través del comentario; el sistema de asteriscos, de una a tres, que es el adoptado por el responsable de este texto, supone una tercera posibilidad, con algunas matizaciones. En muchos casos, se ha cerrado el asterisco respectivo dentro de un paréntesis, que quiere indicar, por ejemplo, así [**(*)], que a la interpretación le falta un último grado de calidad, musical o técnica del registro, para acceder a una valoración plena de tres estrellas, que sería así: [***]. A la hora de buscar un signo que pondere un valor histórico o interpretativo sobresaliente, la estrella [✿] señala una producción de carácter excepcional. Indico ya que, en el conjunto de estas más de dos mil

grabaciones, los discos que presentan tal valoración son pocos. También se debe señalar, yendo al extremo opuesto, que, en ciertos casos —también pocos—, la ausencia completa de asteriscos, o sea [], indica que de dicha producción es mejor no comentar nada.

La puntuación de referencia abre cada epígrafe, en el que los nombres de los intérpretes se estratifican según un esquema director —solista(s)— conjunto. Este sería un ejemplo, tomado de la *Sinfonía n.º 4*:

[**] Bernard Haitink; Elly Ameling (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (20-22.XII.1967) Philips/
LP-CD

La ordenación de las producciones es cronológica y, siempre que es posible, se señala la fecha de la grabación. Cuando hay constancia de que ésta se haya realizado en vivo, en concierto, se indica con una palabra inglesa generalmente aceptada, más concisa que los vocablos españoles previos, «Live». Si hay general ignorancia acerca de un dato, se indica con interrogantes [¿?], que pasan a ser cursivas [¿?] si dicho desconocimiento es exclusivo del autor de este texto. Al término del epígrafe, se anota la compañía fonográfica y el formato de la grabación, que puede ser múltiple: 78 (disco de 78 rpm), LP (disco microsurco de 33 rpm), CD (*compact-disc*), DVD (Digital Video Disc), DVD-A (DVD-Audio) o SACD (Super Audio CD).

En determinados casos, se puntualizan, mediante nota a pie de página, facetas específicas del registro (idioma en el que se canta, cortes en la partitura, coexistencia de versiones discutibles).

Son bastantes los casos en los que el autor de este trabajo ha conocido, a través de las páginas de referencia de Fülöp, Mouret o Smolley, grabaciones de las que no tenía noticia anterior; pero con humilde satisfacción ha habido también registros reseñados o «fichados» por quien esto firma que no figuraban en las recopilaciones citadas, y de los que, por agradecimiento y reciprocidad, se ha dado noticia a los especialistas citados. Esto implica, aunque tal aclaración pueda parecer innecesaria, que la «cuarta» fuente de consulta, comprensiblemente la más frecuentada, haya sido la propia colección del autor de este trabajo, en el que, en la medida de lo posible, se han complementado o completado las informaciones de las otras compilaciones (por ejemplo, en la indicación de la tesitura de las voces, aunque hasta en esto pueda haber materias opinables, o mediante notas aclaratorias), enmendado algunos errores o discrepancias, o actualizado determinados datos. Es obvio que un trabajo de estas características nunca está cerrado, y el autor, como en la edición previa, agradecerá cualquier comunicado, acotación o rectificación que se desee hacer a este texto.

OBRA DE JUVENTUD

(Movimiento de) Cuarteto con piano

- [**(*)] Amsterdam Concertgebouw Piano Quartet (1973) Concertge-bouw/LP
- [**] Salvatore Accardo, Claude Lavoix, Philip Pellegrino, Kurt; Kanngiesser (1974) PDU/LP.
- [**] Ensemble I (1975) Adelcord/LP.
- [¿?] Elysian Piano Quartet, (1976) Spectrum/LP.
- [**(*)] Italian Piano Quintet (1977) Ricordi (I)/LP. Alexei Lyubimov, Gidon Kremer, Yuri Bashmet, Daniel Fertsman (1977) Melodiya/LP.
- [¿?] Beethoven Quartet (1978) Musica Viva Australia (Au)/LP.
- [**] Idil Biret, London Quartet (1980) Finnadar/LP.
- [**(*)] Gemini Ensemble (1980) CBS (N)/LP.
- [**(*)] Alvarez Piano Quartet (1981) Bellaphon/LP.
- [***] Siidwestdeutsche Piano Quartet (1981) Thorofon (A)/LP.
- [¿?] Beethoven Piano Quartet (1983) CBS (Ar)/LP.
- [**] Ivaldi Quartet (1983) Erato/LP.
- [¿?] Kristine Schilde, Kurt Heymann, Jan Rieber, Udo Bode (1986) MD+G/LP.
- [**(*)] Kicr Bogino, Paul Vernikov, Tabea Zimmermann, Sven Kimanen; (1985) Kuhmo Records (Fi)/LP.
- [***] Domus Quartet (1988) Virgin/CD.
- [**] Villiers Quartet (1988) Etcetera/CD.
- [**] Alpe Adria Ensemble (1991) Hungaroton/CD.
- [**] Michelangelo Quartet, (1991) Nuova Era/CD.
- [¿?] Johnny Pearson, Lansdowne String Trio (1992) Lansdowne Series (E)/CD.
- [**] Kremerata Musica (1994) DG/CD.
- [**(*)] Zurich Piano Quartet (1994) Wiediscon/CD.
- [**(*)] Pro Arte Quartet, (1996) Arte Nova/CD.
- [**(*)] Dietrich Cramer, Beethoven Trio (21-23.XII.1998) Camerata/CD.
- [***] Matts Jansson, Holmer Quartet (8.11.1998) Simax/CD.
- [***] Sachiko Kayahara, Prazak Quartet (5-7-IX.2001) Praga/CD.
- [**(*)] Vienna Piano Trio, Johannes Flieder (6-8.XII.2004) MDG/CD.
- [🌸] Christoph F.schenbach, David Kim, Choong-Jin Chang, Efe Baltacigil (Live, III.2006) Ondine/CD-SACD.

Sinfonía Versión ejecutable de Alfred Schnittke de los dos movimientos del Cuarteto con piano

- [***] Ludmilla Berlinsky, Borodin Quartet (1990) Virgin Classics/CD.
- [***] Ralf Gothoni, Mark Lubotsky, Matti Hirvikangas, Martti Rousi (VIII. 1994) Ondinc/CD.

Das klagende Lied: versión original en tres movimientos (1880)

- [**(*)] Ken Nagano; Eva Urbanova (sop.), Jadwiga Rappé (mezzo), Hans-Peter Blochwitz (ténor), Hakan Hagegard (baritono); Hallé Choir, Orq. Hallé, Manchester (8-12.X.1997) Erato/CD.

Sinfonía Das klagende Lied: versión revisada en dos movimientos (1899)

- [**(*)] Zoltán Fekete; Ilona Steingruber (sop.), Sieglinde Wagner (mezzo), Erich Majkut (tenor); Wiener Kammerchor, Orq. Sinf. de Viena (1951) Mercury/LP.
- [**] Fritz Mahler; Margaret Hoswell (sop.), Lili Chookasian (contralto), Rudolf Petrak (tenor); Hartford Symphony Chorale, Hartford Symphony Orchestra (1959) Vanguard/LP.
- [***] Wyn Morris; Térésa Zylis-Gara (sop.), Anna Reynolds (mezzo), Andor Kaposy (tenor); The Ambrosian Singers, Orq. New Philharmonia, Londres (1-2.IV. 1967) Delysee/LP; nimbus/CD.
- [**] Herbert Ahlendorf; Martha Bohacova (sop.), Véra Soukupova (mezzo), Ivo Zidek (tenor); Cesky Filharmonický Sbor, Orq. Sinfónica de Praga (21-22.XII.1971) Supraphon/LP.
- [***] Bernard Haitink; Heather Harper (sop.), Norma Procter (contralto), Werner Hollweg (tenor); Groot Omroepkoor, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (17-18.11.1973) Philips/LP-CD.
- [*(*)] Heinz Rögner; Renate Frank-Reinecke (sop.), Vera Soukupova (mezzo), Eberhard Büchner (tenor), Coro y Orq. Sinfónica de la Radio de Berlín (Live, IX. 1978) Veriton/LP^[56].
- [**] Wolfgang Gönnenwein; Ulrike Sonntag (sop.), Rosemarie Lang (mezzo), Stefan Margita (tenor); Süddeutscher Madrigalchor Stuttgart, Orchester der Ludwigsburger Festspiele (Live, 1990) Bayer Records (A)/CD.
- [**] Andras Ligeti; Katalin Szendrenyi (sop.), Klara Takacs (mezzo), Denes Gulyas (tenor); Magyar Radio es Televizio Enekkara, Orq. Sinfónica de Budapest (¿1990?) Hungaroton/CD.
- [¿?] Geoffrey Simon; Victoria Gydov (sop.), Leslie Green (tenor), Diane Radabaugh (mezzo); Northwest Mahler Festival Chorus & Orchestra (Live, 14.VII.2002) Northwest Mahler Festival/CD.

Sinfonía Das klagende Lied: versión en tres movimientos, original del 1.º ("Waldmärchen") y revisada de 2.º y 3.º ("Der Spielmann" y "Hochzeitstück").

- [***] Pierre Boulez; Elisabeth Söderström (sop.), Evelyn Lear (sop.), Grace Hoffman (mezzo), Ernst Haefliger (tenor), Gerd Nienstedt (baritono), Stuart Burrows (tenor); London Symphony Orchestra Chorus, Orq. Sinfónica de Londres (1969; IV. 1970)^[57] CBS/LP; Sony/CD.
- [***] Herbet Kegel; Magdalena Hayosyova (sop.), Rosemarie Lang (mezzo), György Korondi (tenor), Jürgen Kurth (baritone); Mitteldeutschen Rundfunks Chor, Orq. Sinfónica de la Radio de Leipzig (Live, X.1980) OOO Classics/CDR.
- [***] Gennadi Rozhdstvensky; Teresa Cahill (sop.), Janet Baker (mezzo), Robert Tear (tenor), Gwynne Howell (bajo); BBC Symphony Chorus, BBC Singers, Orq. Sinfónica de la BBC (Live, 20.VII.1981) BBC Radio Classics/CD.
- [***] Sir Simon Rattle; Helena Dose (sop.), Alfreda Hodgson (mezzo), Robert Tear (tenor), Sean Rae (baritono); City of Birmingham Symphony Chorus, Orq. Sinfónica de la Ciudad de Birmingham (12-13. X.1983 & 24.VI.1984) F.MI/LP-CD.
- [***] Riccardo Chailly; Susan Dunn (sop.), Brigitte Fassbaender (contralto), Markus Baur (tenor), Werner Hollweg (tenor), Andreas Schmidt (baritono); Städtischer Musikverein Düsseldorf, Orq. Sinfónica de la Radio de Berlín (Deutsch Symphonie-Orchester, Berlín) (III.1989) Decca/CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Cheryl Studer (sop.), Waltraud Meier (mezzo), Reiner Goldberg (tenor), Thomas Alfen (baritono); Shin-Yuh Kai Chorus, Orq. Philharmonia, Londres (Live, XI.1990) DG/CD.
- [***] Richard Hickox; Joan Rodgers (sop.), Linda Finnie (mezzo), Hans-Peter Blochwitz (tenor), Robert Hayward (baritono); Bath Festival Chorus, Waynflete Singers, Orq. Sinfónica de Bournemouth (24-25. VII.1993) Chandos/CD.
- [***] Michael Tilson Thomas; Marina Shaguch (sop.), Michelle DeYoung (mezzo), Thomas Moser (tenor), Serguei Leiferkus (baritono); San Francisco Symphony Chorus, Orq. Sinfónica de San Francisco (29-31.V & 2. VI. 1996) RCA/CD.
- [***] Hartmut Haenchen; Charlotte Margiono (sop.), Birgit Remmert (mezzo), Christian Eisner (tenor), Jochen Kupfer (baritono); Chor des Bayerischen Rundfunks, Orq. Filarmónica de Holanda (Live, 5-6.

III.2000) NedPho/CD-SACD.

Sinfonía Preludio Sinfónico (atribuido a Mahler, autoría dudosa)

[***] Neeme Järvi; Orq. Nacional de Escocia (89".XI.1992) Chandos/CD.

OBRA VOCAL

Tres Canciones (dedicadas a Josephine Poisl)

- [***] Janet Baker (mezzo), Geoffrey Parsons (1983) Hyperion/LP-CD.
- [***] Thomas Hampson (barítono), D. Lutz (1992) Teldec/CD.
- [***] Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (Live, 15-III.-1996) Chatelet/CD.
- [***] Ruth Gabrielli (mezzo), Johannes Kutrowatz (VII-2002) Organu Classics/CD^[58].

Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud): versión con acompañamiento de piano

1. *Frühlingsmorgen.*
2. *Erinnerung.*
3. *Hans und Grethe.*
4. *Serenade.*
5. *Fantasie aus Don Juan.*
6. *Um Schlimme Kinder artig zu machen.*
7. *Ich ging mit lust.*
8. *Aus! Aus!*
9. *Stärke einbildungskraft.*
10. *Zu Strassburg aus der Schanz.*
11. *Ablösung in Sommer.*
12. *Scheide und meiden.*
13. *Selbstgefühl*
14. *Nicht wiedersehen.*

- [**] (3) Suzanne Sten (mezzo), Leo Taubman (1940) CBS/78.
- [***] (1) Elisabeth Rethberg (soprano); (1941) EJS/LP.
- [***] (1,2,3,7,9,11,12,14) Desi Halban (mezzo), Bruno Walter (16.XII.1947) CBS/78-LP; Sony/CD.
- [***] (2,5,6,9,11,12) Anny Felbcrmayer (mezzo), (1,3,4,7,8, 10,13,14) Alfred Poell (barítono); Viktor Graef (1952) Vanguard/LP-CD.
- [***] (1-14) Ilona Stcingrubcr (mezzo), Herbert Hãfner (VI.1952) SPA-CBS/LP.
- [¿?]] (?) Gerhard Pechner (barítono), ¿? (1954) Royale/LP.
- [**(*)] (7) Tiana Lemnitz (mezzo), Fritz Ramin (Live, 4.VII.1957) Rococo/LP.
- [***] (1,3,6,7) Christa Ludwig (mezzo), Gerald Moore (2-5. V.1959) EMI/LP.
- [***] (5,10,11,13) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Karl Engel (17-18.VI.1959) DG/LP.
- [***] (10,13) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Gerald Moore (VII.1962) FMI/CD.
- [**] (7,11) Elisabeth Rutgers (soprano), Alfred Holecek (20-22. VIII.1962) Supraphon/LP.
- [***] (7) Christa Ludwig (mezzo), Erik Werba (Live, 10.VIII.1963) Orfeo/CD.
- [*(*)] (2) Nadiesda Yureneva (mezzo), Tamara Saltikova (1964) Melodiya (R)/LP^[59]

- [**] (3,13) Erika Kóth (soprano), Günter Weissenborn (¿1964?) Eurodisc/LP.
- [¿?] (¿?) Erika Koth (soprano), Gerald Moore (¿?) Eurodisc/LP.
- [***] (1,2,3,7,11,12) Judith Raskin (soprano), George Schick (VI.1965) EPIC7LP; Sony/CD.
- [***] (1,3,6,14) Helen Mc Kinnon (soprano), Anthony Lindsay (IX.1965) John Hassell Recording (I)/LP.
- [**] (1) Lois Marshall (soprano), Waldo Kilburn (Live, 2.IX.1966) CBC/LP.
- [**(*)] (2,3,14) Regina Resnik (mezzo), Richard Weitach (11.III.1968) CBS/LP, Sony/CD.
- [🌸] (1,2,4,5,6,7,10,11,12,13,14) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Leonard Bernstein (5-6.XI.1968) CBS/LP; Sony/CD.
- [🌸] (1,2,4,5,6,7,10,11,12,13,14) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Leonard Bernstein, (Live, 8.XI.1968) Myto/CD.
- [🌸] (6) Elisabeth Schwarzkopff (soprano), Geoffrey Parsons (20-27.X.1968) EMI/LP-CD.
- [**] (5) Donald Bell (tenor), John Newmark (11.XII.1968) London (C)/LP.
- [***] (1,12) Janet Baker (mezzo), Gerald Moore (1968) EMI/LP.
- [***] (1,2,3,5,6,7,9,12,14) Anna Reynolds (mezzo), Geoffrey Parsons (1969) Oiseau Lyre/LP-CD.
- [¿?] (1,3,7) Rey Nishiuchi (tenor), Volker Renick (¿1969? ¿1972?) Polydor-DG (J)/LP.
- [***] (1,2,5,6,7,10,11,13,14) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Karl Engel (Live, 6.11.1970) BBC Legends/CD.
- [**] (6, 11,13) Karl-Theodor Clemens (barítono), Maria Kalamkarian (1970) Calig/LP.
- [***] Lisa della Casa (soprano), Michio Kobayashi (Live, 5.V.1970) Relief (S)/LP.
- [**] (1) Elisabeth Coymans (mezzo), Rudolf Jansen (18-19.XII.1972) EMI(H)/LP.
- [***] (10,12,13,14) Hermann Prey (barítono), Michael Krist ¿1972? Philips/LP.
- [*(*)] (3) Mikiyo Saito (soprano), David Garvey (Live, 1973) MRI/LP.
- [***] (1-14) Roland Hermann (barítono), Geoffrey Parsons (12-13.VIII.1974) EMI/LP-CD.
- [**] (2,3) Ana María González (mezzo), Enrique Ricci (1975) EMI (Ar)/LP.
- [***] (1,5,6,10,11,12,13,13) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Wolfgang Sawallisch (Live, 7.VIII.1976) Orfeo/CD.
- [**(*)] (11) Elly Ameling (soprano), Dalton Baldwin (¿1976? ¿1977?) Philips/LP.
- [***] (1-14) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Daniel Barenboim (5-10.11.1978) EMI/LP-CD.
- [¿?] J. Howel, P.O'Brien (¿1978?) Exon Audio/LP.
- [**(*)] (6-14) Hanna Schaer (mezzo), Christian Ivaldi (1979) Arion/LP.
- [***] (13) Walter Berry (barítono), Rudolf Buchbinder (Live, 17.VIII.1979) Orfeo/CD.
- [***] (9,12) Brigitte Fassbaender (contralto), Irwin Gage (¿X.1979? ¿III.1980?) EMI/LP.
- [¿?] Helen McKinnon, Geoffrey Parsons, 1979 ABC Transcription Service/LP.
- [¿?] Edita Gruberova, Erik Werba, 1979 BBC Transcription Service (E)/ LP.
- [**] (12) Glenda Maurice (mezzo), Dalton Baldwin (Live, III.1980) CBS/LP Sony/CD.
- [**(*)] (1,2,3,6,7,9,11,12) Margareta Hallin (mezzo), Rolf Lindblom (17-18.VI.1980) Proprius/LP-CD.
- [¿?] Holger van Bergen, K.Yasui, 1980 Telefunken/LP.
- [¿?] Lucia Popp, Geoffrey Parsons, 1980 Lucky Ball/CD.
- [*(*)] (2,3) Eugenia Moldoveanu (mezzo), Viorica Cojocariu-Lambrache (11.1981) Electrecord/LP.
- [**] (1,2,8,10,14) Volker Freibott (tenor), Richard Becker (V.1981) Elrec Engelsmann Life Rec.(A)/LP.
- [***] (6,7,9,11,14) Lucia Popp (soprano), Geoffrey Parsons (Live, 18.VII.1981) Orfeo/CD.
- [**] (1,3,6,9) Alice Duschak (mezzo), David Garvey (1982) Educo/LP.
- [🌸] (1,2,3,6,7,9,11,12,14) Lucia Popp (soprano), Geoffrey Parsons (14-17.1.1983) Acanta/LP; Arts/CD.
- [🌸] (114) Janet Baker (mezzo), Geoffrey Parsons (24-25.11.1983) Hyperion/CD^[60].
- [**(*)] (2,9,14) Birgit Finnilá (mezzo), Geoffrey Parsons (29.11 & 21-22.III.1984) Bluebell/LP-CD
- [***] (1,2,3,5,7,9,11,12,14) MariAnne Haggander (soprano), Lars Roos (28. V & 14.IX.1984) Bluebell/LP-CD.
- [**] (13) Peter Weber (barítono), Erik Werba (¿1984?) Preiser/LP-CD.

- [¿?] (7) Olga Warla (mezzo), Jorg Dcmus (¿1984?) EMI (Ar)/LP.
- [**] (14) Josef Loibl (barítono), Fabio Luisi (¿1984? ¿1985?) FSM/CD.
- [**] (3,6) Tiziana K. Sojat (mezzo), Fabio Nieder (5-9-VIII.1985) FONE/LP.
- [¿?] (1, 13) Keiko Hibi (mezzo), Alfred Spiri (1986) Camerata (J.)/CD.
- [**] (1,2,11) Maria Basheva (mezzo), Iliana Batambergaska (¿1986?) Balkanton (B)/LP.
- [**] (1,2,5,9,12,13) Magdalena Hajossyova (mezzo), Marian Lapsansky (18-19. X.1987) Opus/LP-CD.
- [***] (12) Jessye Norman (mezzo), Geoffrey Parsons (Live, XI, 1987) Philips/CD.
- [***] (1,2,4,5,7,8) Anne Sofie von Otter (mezzo), Ralph Gothoni (XII. 1987) DG/LP-CD
- [**] (3) Regina Klepper (mezzo), Erik Werba (1987) Koch/CD.
- [*(*)] (6) Richard Beilharz (tenor), Claude-Erik Nandrup (1988) RBM Records/LP-CD.
- [¿?] (1,2,4,5,12,14) Mira Zakai (mezzo), Yonathan Zak (1988) Koch/CD.
- [***] (6,7,10,11,12,14) Thomas Hampson (barítono), Geoffrey Parsons (III. 1989) Teldec/CD.
- [**(*)] (10-14) Siegfried Jerusalem (tenor), Siegfried Mauser (IX.1989) Virgin/CD.
- [**(*)] (1,2,3,7,8,9,10,11,12,13,14) Hanna Schaer (mezzo), Françoise Tillard (20-22.III,1990) Adda/CD.
- [**] (2,3,7,12) Keiko Hibi (mezzo), Alfred Spiri (1991) Camerata(J)/CD.
- [***] (7,11) Lucia Popp (soprano), Irwin Gage (Live, 8, VII.1991) BBC Legends/CD.
- [***] (4,8,9,13) Thomas Hampson (barítono), David Lutz (1.1992) Teldec/CD^[61].
- [***] (7) Claudine Carlson (mezzo), Gustav Mahler (Piano Rolls) (21-22, VI.1992) Pickwick/CD.
- [**(*)] (2,6,7,8,9,11,12,13,14) Yumiko Samejina (mezzo), Helmut Deutsch (1992) Denon/CD.
- [**] (1,11,12) Yuko Kamahora (soprano), Takashi Obara (1992) RCA Victor (J)/CD.
- [***] (1,5,6,7,12) Christa Ludwig (mezzo), Charles Spencer (Live, 24.IV.1994) RCA/CD.
- [¿?] Mechthild Rich, I.Denes, 1994 Charade (G)/ CD.
- [**(*)] (1,2,5,6,7,11,12,14) Mitsuko Shirai (mezzo), Hartmut Holl (1994-95) Capriccio/CD.
- [***] (6,9,10,11,12) Anne Gjevang (mezzo), Einar Steen-Nôkleber (IX.1995) Victoria/CD.
- [***] (1-14) Angelika Kirchschrager (mezzo), Helmut Deutsch (12-16.V.1996) Sony/CD.
- [***] (1,4,11,13) Christian Eisner (barítono), Charles Spencer (24.I & 1.VII.1996) Ars Musici/CD.
- [***] 11-14J Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (Live, 15.III.1996) Chatelet/DVD^[62].
- [**(*)] (1,3,7,11) Karita Manila (soprano), limo Ranta (VI.1997) Ondine/CD.
- [**(*)] (6,7,10,11,14) Cornelia Kallisch (mezzo), Gabriel Dobner (11-12, IX.1997) MD+G/CD.
- [**] (7,12) Simone Lyne Comtois (mezzo), Marc Bourdeau (1998) SNE/CD.
- [**(*)] (1,3,7,11,12) Katarina Karneus (mezzo), Roger Vignoles, (VII.1998) EMI/CD.
- [¿?] Yuko Kamahora (mezzo), R.Jansen (1998)Point Records/CD.
- [¿?] Ralph Kohn (barítono), Graham Johnson (1999) Opera Omnia/CD.
- [**] (7) Birgit Ensminger-Busse (mezzo), Gerd Kirsch (IX.2000) Organo Phon/CD.
- [¿?] (8) Kyra Astfalk (mezzo), Frederic Sommer (4-5. X.2000) RBM/CD.
- [***] (1, 2, 7, 12, 14) Sabine Ritterbusch (mezzo), Heidi Kommercll (2224 ¯, VIII.2001) Audite/CD.
- [**] (11) Maiena Ernman (mezzo), Francisca Skoogh (811.1.2002¯) Nytorp Musik/CD.
- [**] (2,6) Hélène Blajan (mezzo), Noël Lee (11.2002) 3D CLASSICS.
- [**] (6,8) Ruth Gabrielli (mezzo), Johannes Kutrowatz (VII.2002) Organum Classics/CD^[63].
- [**(*)] (4,5) Sylvia Schwartz (mezzo), Julio Muñoz (4-7.XI.2002) Emec/CD.
- (14) Alice Coote (mezzo), Julius Drake (2002) EMI/CD.
- [**] (14) Wiebke Hoogklimmer (mezzo), P.Walliser (1619¯.XII.2002) Thorofon/CD.
- [**] (10, 11, 13, 4) Christian Hilz (barítono); Katia Bouscarrut (1.2003) ¯L/CD.
- [***] (1,3,5,10,11,12,14) Stephan Genz (barítono); Roger Vignoles (13-17. I, 2003) Hyperion/CD.
- [**(*)] (6,8,9,10,12,14) Ralph Kohn (barítono), Graham Johnson (VII.2003) Opera Omnia/CD.
- [**(*)] (7,8,9,11,12) Diana Damrau (mezzo), (6,8,9,10,13,14) Ivan Paley (barítono); Stephan Matthias Lademann (V,IX.2003) Telos/CD.

- [**(*)] (7,13) Jale Papila (barítono); Michale Balke (14-17. VIII.2004) Genuine/CD.
[**(*)] (3,7) Brigitte Prammer (mezzo); Manfred Schiebel (IX.2005) Preiser/CD.
[**(*)] (1,2,10,12,7,13) Christianne Stotjin (mezzo); Julius Drake (10-13.IV.2006) Onyx/CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
arreglo para piano solo de Gustav Mahler*

- [🌸] (7) Gustav Mahler (9.XI.1905) Welte Mignon/Piano Roll-LP-CD; Conifer/CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión con orquesta de Lothar Windsperger*

- [**(*)] (7) Grethe Stückgold (mezzo); Orq. de la Staatstoper, Berlin; Orkar Fried (1921) Naxos/CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión con orquesta de Robert Heger*

- [***1] (3) Elisabeth Rethberg (soprano); Orq. ¿?, Alfred Wellenstein (1941) EJS/LP.
[***] (1,3,7,12) Anny Felbermayr (mezzo); Orq. Sinf. de Vicna, Felix Prohaska (1951)Vanguard/LP-CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión con orquesta de Harold Byrns*

- [***] (1,5,10,11)13,14) Bernd Weikl (barítono); Orq. Philharmonia, Londres; Giuseppe Sinopoli (28-29.1.1985) DG/CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión con orquesta de David y Colin Matthews*

- [**(*)] (1,3,9,10,11,13,14) Jill Gomez (soprano); Bournemouth Sinfonietta, John Carcwc (16-18.XI.1991) Unicorn/CD.
[***] (7,9,11,13) Ruth Ziesak (soprano); Royal Philharmonic, Daniele Gatti (20-21,31.1 & 31.11.1999) RCA/CD.
[**] (10) Lucille Beer (soprano); The Colorado Mahler Festival Orchestra, Robert Olson (16-18.1.1999) Colorado Mahler MF/CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión con orquesta de Luciano Berio*

- [**(*)] (1,2,3,6,7,10,11,12,14) Andreas Schmidt (barítono); Orq. Sinf. de la Radio de Berlín, Cord Garbcn (6,11-13.V.1992)RCA/CD.
- [***] [1,2,3,5,6,7,8,10,14) Thomas Hampson (barítono); Orq. Philharmonia, Londres; Luciano Berio(X.1992) Teldec/CD.
- [**(*)] (2,6,10,1 I,14)Dagmar Peckova (mezzo); Orq. Fil. de Praga, Jiri Belohlavek (1-2.VII & 11-13.IX.1996) Supraphon/CD.
- [**] (11) Simon Kecnlyside (barítono); Orq. Sinf. De la Ciudad de Birmingham, Sir Simon Rattle (IX.1997) EMI/CD.
- [**] Lucille Beer (soprano), The Colorado Mahler Festival Orchestra, Robert Olson. (Live, 15-16.1.2000) Colorado Mahler MF/CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión con acompañamiento de violín y piano (?)*

- [¿?] (2) Irina Shikunova (mezzo); Lev Gorelik (piano), Tamara Miansolova (violin) (1981) Melodiya/LP.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión para conjunto de viento de M. Christianson*

- [¿?] (4) Brass Arts Collective (1994) Hacksound Record/CD.

*Sinfonía Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Canciones y tonadas de juventud):
versión para coro (¿)*

- [*(**)] (12) Georg Grün; Coro de Cámara de Saarbrücken (13.XI.2004,4-7.II.2005) Carus-Verlad/CD.

* * *

*Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones de un camarada errante): versión con
orquesta*

1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht.
2. Ging heut' morgen über's Feld.
3. Ich hab' ein glühend Messer.
4. Die zwei blauen Augen von meinem Schatz.

- [***] Hermann Schey (barítono); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Willem Mengelberg (Live, 23.XI.1939) MRF/LP; Q Disc/CD.

- [**] Carol Brice (mezzo); Orq. Sinf. de Pittsburgh, Fritz Reiner (5.II.1946) CBS/78-LP; Sony/CD.
- [**(*)] Eugenia Zareska (mezzo); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Eduard van Beinum (1947)Decca/78-LP.
- [**(*)] Hermann Schey (barítono); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Otto Klemperer (Live, 24.XI.1948) [64]" Archiphon, Audiophile/CD.
- [**] Heinrich Schlusnus (barítono); Orq. Sinf. de la Radio de Hesse, Winfried Zillig (12.IV.1950)DG/LP-CD.
- [**] Josef Metternich (barítono); Orq. Sinf. RIAS, Berlin; Leopold Ludwig (1950)Urania/LP; Berlin Classics/CD
- [**] Blanche Thebom (mezzo); ¿?, *Sir Adrian Boult* (1950) EMI/78-LP-CD.
- [🌸] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Filarmónica de Viena, Wilhelm Furtwängler (Live, 18.VIII.1951) Grandi Interpreti/CD[65].
- [🌸] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Filarmónica de Viena, Wilhelm Furtwängler (Live, 19.VIII.1951) Cetra/LP; Orfeo/CD.
- [🌸] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Philharmonia, Londres; Wilhelm Furtwängler (24-35.VI.1952) EMI/LP-CD.
- [**(*)] Alfred Poell (barítono); Orq. Fil. de Viena, Wilhelm Furtwängler (Live, 30.XI.1952)Fonit Cetra/LP-CD.
- [**] Marta Krasova (mezzo); Orq. Fil. Checa, Antonio Pedrotti (1953) Ultraphon/78-LP[66]. I Norman Foster (barítono); Orq. Sinf. de Bamberg, Jascha Horenstein (VI.1954)V0x/LP-CD.
- [****] Nan Merriman (mezzo); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Eduard van Beinum (8-12.XII.1956) Philips/LP-CD.
- [****] Kirsten Flagstad (soprano); Orq. Fil. de Viena, *Sir Adrian Boult* (V.1957) Decca/LP-CD.
- [****] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Nacional de la ORTF; Francia; Carl Schuricht (Live, 9.IX.1957) Rare Moth/CD.
- [**] Christa Ludwig (mezzo); Orq. Philharmonia, Londres; André Cluytens (Live, 12.XII.1957)BBC Music/CD.
- [**] Lucretia West (mezzo); Orq. Sinf. de Viena, Hermann Scherchen (VI. 1958) Westminster/LP-CD.
- [****] Christa Ludwig (mezzo); Orq. Philharmonia, Londres; *Sir Adrian Boult* (18.X. 1958)EMI/LP-CD.
- [****] Maureen Forrester (contralto); Orq. Sinf. de Boston, Charles Munch (29.XII.1958) RCA/LP.
- [*(*)] Rita Gorr (mezzo); Orchestre Radio-Lyrique de la RTF; Pierre-Michel Lecomte (1960) Chant du Monde/LP.
- [**(*)] Mildred Miller (mezzo); Columbia Symphony Orchestra, Bruno Walter (30.VI & 1.VII.1960) CBS/LP; Sony/CD.
- [****] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Sinf. NHK, Tokyo; Paul Kletzki (Live, 24.X.1960)EMI/DVD.
- [****] Hermann Prey (barítono); Orq. Sinf. de la Radio de Berlin, Kurt Sanderling (1960)Eterna/LP; Berlin Classics/CD[67].
- [¿?]
- [¿?] Tejichi Nakayama (mezzo); Orq. Sinf. de Tokyo, Kazuo Yamada (11.1962) Toshiba (J)/LP-CD.
- [**(*)] Eugenia Zareska (mezzo); Orq. Nacional de la ORTF, Francia; Carl Schuricht (Live, 20.11.1962) Stradivarius/CD.
- [**(*)] Vera Soukupova (mezzo); Orq. Filarmónica Checa, Vaclav Neumann (3 5.XII.1962) Supraphon/LP-CD.
- [🌸] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Nueva York, William Steinberg (Live, 27.XI.1964)NY Philharmonie Editions/CD.
- [****] Janet Baker (mezzo), Orq. Hallé, Manchester; *Sir John Barbirolli* (4.V.1967) EMI/LP-CD.
- [*(*)] Dan Iordachescu (barítono); Orq. Fil. George Enescu, Mihai Bredeceanu (VI.1967) Electrecord (R)/LP.
- [****] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, Rafael Kubelik (11-12.XII.1968) DG/LP-CD.
- [**(*)] Christa Ludwig (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Karl Bohm (Live, 17.VIII.1969) Orfeo/CD.
- [**] Yvonne Minton (mezzo); Orq. Sinf. de Chicago, *Sir Georg Solti* (IV. 1970) Decca/LP-CD.
- [**(*)] Hermann Prey (barítono); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Bernard Haitink (27-28.V.I 1970) Philips/LP-CD.

- [***] Anna Reynolds (mezzo); Orq. de Cámara Inglesa, Benjamin Britten (Live, 19.VI.1972) BBC Music/CD.
- [**] Robert Tear (tenor); Academy of St. Martin-in-the-Fields, Sir Neville Marriner (VII.1973) Argo/LP
- [**(*)] Roland Hermann (barítono); Symphonica of London, Wyn Morris (XI.1973)SYMR/LP; Independent/CD
- [¿?] Udo Reinemann (barítono); Orq. de la Ópera de Monte-Carlo, David Josefowitz (V & VI.1977) Guilde Int.du Disque/LP.
- [*] Marilyn Horne (mezzo); Orq. Fil. de Los Angeles, Zubin Mehta (XI.1978)Decca/LP-CD.
- [**] Sandor Solyom-Nagy (barítono); Orq. Sinf. de la Radio Húngara, György Lehel (VI. 1978) Hungaroton/LP-CD.
- [**] Frederica von Stade(mezzo); London Philharmonie, Sir Andrew Davis (8,15-16.XII.1978) CBS/LP-CD.
- [**(*)] Benjamin Luxon (barítono); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Bernard Haitink (Live, 25.XII. 1978) Philips/CD.
- [**] Siegfried Lorenz (barítono); Orq. de la Gewandhaus, Leipzig; Kurt Masur (I.1979)Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [***] Thomas Hampson; London Philharmonie, Klaus Tennstedt (Live, 1980) Rare Moth/CD.
- [**(*)] Klara Takacs (mezzo); Orq. del Estado Húngaro, Adam Fischer (XL 1981)Hungaroton/LP-CD.
- [¿?] Andrzej Hiolski (barítono); Orq. Sinf. de la Radio de Polonia, Kazimierz Kord (Live, 1982)Muza (P)/LP.
- [¿?] Fu Haijing (barítono); Central Ballet Orchestra, Bian Zu Shan (1984) China Records/LP.
- [****I] Brigitte Fassbaender (contralto); Orq. Philharmonia, Londres; Giuseppe Sinopoli (IX.1985) DG/LP-CD.
- [*(*)] Bernadette Greevy (mezzo); Orq. Sinf. Nacional de Irlanda, Janos Fürst (26-27.1.1987) Naxos/CD.
- [**(*)] Ann Murray (mezzo); Royal Philharmonie, Andrew Litton (VI & VII 1987) Virgin/LP-CD.
- [**(*)] Brigitte Fassbaender (contralto); Orq. Sinf. de la Radio de Berlin (Deutsches Symphonie-Orchester); Riccardo Chailly (IX.1988) Decca/CD.
- [**] Thomas Allen (barítono); Orq. de Cámara Inglesa, Jeffrey Tate (16-17.V.1989) F.MI/CD.
- [**(*)] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Daniel Barenboim (12-17.IV. 1989) Sony/ LP-CD.
- [**(*)] Jessye Norman (mezzo); Orq. Fil. de Berlin, Bernard Haitink (XII.1989) Philips/CD.
- [***] Thomas Hampson (barítono); Orq. Fil. de Viena, Leonard Bernstein (II.1990)DG/CD-LD-DVD.
- [**] Linda Finnie (mezzo); Orq. Nacional de Escocia, Neeme Järvi (27,29.XII. 1990)Chandos/CD.
- [¿?] Catherine Robbin (mezzo); Kitchener-Waterloo Symphony Orchestra, Raffi Armenian (1990) CBC Records/CD.
- [**(*)] Andreas Schmidt (barítono); Orq. Sinf. de Cincinnati, Jesús López Cobos (30.1 V & 1.V.1991) Telarc/CD.
- [***] Thoms Hampson (barítono); London Philharmonic, Klaus Tennstedt (Live, 26.IX.1991) Rare Moth/CD.
- [**(*)] Hakan Hagegard (barítono); Orq. Fil. de Nueva York, Kurt Masur (Live, 23-5.IV.1992) Teldec/CD.
- [***] Jorma Hynninen (barítono); Orq. Sinf. de Viena, Eliahu Inbal (23,28.V.1992) Denon/CD.
- [***] Doris Soffel (mezzo); Orq. Sinf. de Viena, Eliahu Inbal (4-5.VII.1992) Denon/CD.
- [*(*)] Anne Sofie von Otter (mezzo); Orq. de la NDR, Hamburgo; John Eliot Gardiner (III.1993) DG/CD.
- [*] Hidenori Komatsu (barítono); Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo, Cord Garben (27-31.III & 15-16. V.1995) Naxos/CD.
- [**(*)] Dagmar Peckova (mezzo); Orq. Fil. de Praga, Jiri Belohlavck (30.VIII Sc 20.IX.1995) Supraphon/CD.
- [**] Ivan Kusnjer (barítono); Orq. Fil, Checa, Jiri Belohlavek (Live, 28-29.IX.1995) Supraphon/CD.
- [**] Frederica von Stade (mezzo); Orq. Sinf. de Atlanta, Yoel Levi (11-12.VII. 1998) Telarc/CD.
- [**(*)] Bernarda Fink (mezzo); Bayerischen Landesjugendorchester, Martin Turnovsky (Live, 5.X.1999) Arco Diva/CD.
- [¿?] Gi-Hong Jun (barítono), Bucheon Philharmonic Orchestra, Hun-Joung Lim (Live, 27.XI.1999) KBS Media/DVD.
- [¿?] Volker Maria Rabe (barítono); International Youth Orchestra Academy, Larry Livingston (22-24.

IV.2000) IJO/CD.

- [¿?] Thomas Pfeiffer (barítono); Württembergische Philharmonie Reutlingen, Martin Studer (25-30.1 6 17 -21.IV.2001) EBS/CD.
- [***] Thomas Quasthoff (barítono); Orq. Fil. de Viena, Pierre Boulez (VI.2003) DG/CD-SACD.
- **(*) [Herman Wallen (barítono); Orq. Sinf. de Helsinborg, Hannu Lintu (18-23.VIII.2003) Claves/CD.
- [¿?] Christian Hilz (barítono), Orq. Juvenil de Munich, Mark Mast (Live, 16.VIII.2003) Man Roland/CD.
- [**(*)] Christopher Maltman (barítono); Orq. Philharmonia, Londres; Benjamin Zander (I.2004) Telarc/CD-SACD.

Sinfonía Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): versión con acompañamiento pianístico de Gustav Mahler

- [***] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Leonard Bernstein (4.XI.1968) Sony/LP-CD.
- [***] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Leonard Bernstein (Live, 8.XI,1968) Myto/CD.
- [***] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Karl Engel (Live, 16.11.1970) BBC Legends/CD.
- [**(*)] Frederica von Stade (mezzo), Martin Isepp (Live, VIII.1978) Gala/LP.
- [***] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Daniel Barenboim (5-10.11.1978) EMI/LP-CD.
- [***] Brigitte Fassbaender (contralto), Irwin Gage (¿X.1979? & ¿III.1980?) EMI/LP.
- [***] Janet Baker (mezzo), Geoffrey Parsons (24-25.11.1983) Hyperion/LP-CD.
- [**(*)] Gabriele Schreckcnbach (mezzo), Philipp Moll (X.1989) Capriccio/CD.
- [**] (2) Claudine Carlsson (mezzo), Gustav MAHLER (piano roll)(21-22.VI-1992) Pickwick/CD.
- [**(*)]] Thomas Hampson (barítono), David Lutz (1.1992) Teldec/CD.
- [**(*)] Margaret Price (soprano), Thomas Devey (IX. 1994) Forlane/CD.
- [***] Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (Live, 15.III.1996) Chatelet/DVD.
- [**] (3) Eleni Matos (mezzo), Daniel Blumenthal (Live, 16.V.1996)Cypress/CD.
- [**(*)] Christian Eisner (barítono), Charles Spencer (24.1 & 1.VII.1996) Ars Musici/CD.
- [¿?] Gwen A. Pykett (mezzo), Renee Hostetler (1999) United Methodist Church/CD.
- [**] Roman Trekel (barítono), Burhard Kchring (17,19.IX & 8-9.X.2002) Berlin Classics/CD.
- [¿?] Konrad Jarnot (barítono), Helmut Deutsch (2003) Oehms Classics/CD.

Sinfonía Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): versión para orquesta de cámara de Arnold Schönberg

- [**] Anna Holroyd (mezzo); Camerata de Versailles, Amaury du Closel (1985) Auvidis/CD.
- [**(*)] Jean-Luc Chaignaud (baritono); M. Moragues, P. Meyer, H. Austbö, L. Bessette, I. Berteletti, M. Marder, Arditti String Quartet (Live, 13,22.XI. 1989) Montaigne/CD.
- [**] John Bröcheler (baritono); Schönberg Ensemble, Reinbert de Leeuw (1991) KOCH/CD.
- [**] Jeffrey Black (baritono); Sydney Soloists, John Harding (26.VI.1998) ABC Records/CD.
- [**(*)] Olaf Bar (baritono); Linos Ensemble (6-9.X.1999) Capriccio/CD.
- [**] Susan Platts (mezzo); The Smithsonian Chamber Players, The Santa Fe Pro Musica Linos Ensemble; Kenneth Slowik(III.2001) Dorian/CD.
- [**] Christian Gerhaer (baritono); Hyperion Ensemble (III & C V.2002) Arte Nova/CD.

Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): versión para conjunto de viento de Larsen

- [*] Jing Ling Tam (baritono); University of Texas at Arlington Wind Ensemble; R. C. Lichtenwalter (Live, 8.11.1990) Mark Custom/CD^[68].

Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): versión para banda de Smith

[*] Carolyn Tueller Lewis (mezzo); Utah State University Concert Band, Max F. Dalby (Live, 1965) Century Custom/LP[69].

*Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante):
versión para coro masculino de Fukunaga*

[¿?] Ryosuke Hatanaka; Coro Wagner de la Universidad de Keio (¿?) King (J)/LP.

[¿?] Ryosuke Hatanaka; Coro Wagner de la Universidad de Keio (Live, 4.IX.1976) All Wagner Festival (J)/LR

*Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): “Ging
heute Morgen über Felds”, arreglo para piano solo de Gustav Mahler*

[✿] Gustav Mahler (piano) (9.IX.1905) Welte Mignon/Piano roll-LP-CD.

*Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante):
arreglo para conjunto de viento de Kretz*

[¿?] Bravissimo Viena (7-10.III. 1992) Marcophon/CD.

*Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante):
versión para conjunto de flautas de Zeumer*

[**] Joseph Paschnek; Brühl Flute Ensemble (IX & X.1995) Bella Musica (A)/CD.

*Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante):
versión para trompeta y piano de Phil Snedecor*

[*] Phil Snedecor (trompeta), Pauk.Skevington (13-15.VI.2002) Summit/CD.

*Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante):
versión para trombón y piano de Mark Hetzler*

[¿?] Mark Hetzler (trombón), Lissa Leonard (2001) Summit/CD.

Sinfonía Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): versión

para trombón bajo y piano de Donald Knaub

[¿?] Donald Knaub (trombón), ¿? (1999) Crystal/CD.

Sinfonía Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): versión para tuba y piano de Daniel Perantoni y J. Yutzy

[¿?] Daniel Perantoni (tuba), ¿? (IV.1993) Summit/CD.

Sinfonía Lieder Eines Fahrenden Gesellen (Canciones del camarada errante): temas en arreglo para conjunto de jazz por Uri Caine

[***] Caine, Uri & His Jazz Band (11-26.VI.1996) Winter & Winter/CD.

[***] Caine, Uri & His Jazz Band (Live, 19.VII.1998) Winter & Winter/CD.

* * *

Lieder aus “Des KnabenWunderhorn” (Canciones de “El muchacho de la trompa mágica”): versión con orquesta

1. *Trost im Unglück.*
2. *Der schildwache nachtlid.*
3. *Verlorne Müh’.*
4. *Wer hat dies Liedlein erdacht?*
5. *Das irdische Leben.*
6. *Des Antonius von Padua Fischpredigt.*
7. *Rheinlegendchen.*
8. *Lied des Verfolgten im Turm.*
9. *Wo die schönen Trompeten blasen.*
10. *Lob des hohen Verstandes.*
11. *Revelge.*
12. *Der Tambourg’sell.*
13. *Urlicht.*
14. *Es sungen drei Engel.*
15. *Die himmlische Leben.*

[**(*)] (4) Grete Stückgold (soprano); Orq. de la Staatsoper, Berlin; Oskar Fried (¿1915? ¿1919?)

Gramophon/78; Naxos/CD.

- [***] (13) Sarah Charles-Cahier (mezzo); Orq. de la Staatsoper, Berlín; Selmar Meyrowitz (1.X.1930) Naxos/CD.
- [***] (7,12) Heinrich Schlusnus (barítono); Orq. de la Staatsoper, Berlín; Hermann Weigert (1931) Polydor/78-LP; Naxos/CD.
- [¿?] Elizabeth Rethberg; Alfred Wallenstein (1941) E.J.S./LP.
- [***] (3,4,5,6,7,9,13) Lorna Sydney (mezzo), (1,2,8,10,11,12) Alfred Poell (barítono); Orq. Sinf. de Viena, Felix Prohaska (1950) Vanguard/LP-CD.
- [***] (13) Anny Felbermayer (mezzo); Orq. Sinf. de Viena, Felix Prohaska (1951) Vanguard/LP.
- [***] (4,9) Hilde Güden (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Bruno Walter (Live, 6.XI.1955) Andante/CD.
- [***] (9) Elisabeth Schwarzkopf (soprano); Orq. Fil. de Viena, Bruno Walter (Live, 29.V.1960) Bruno Walter Society/LP-CD.
- [**(*)] (5) Jennie Tourel (mezzo); Orq. Fil. de Nueva York, Leonard Bernstein (16.II.1960) CBS/I,P; Sony/CD.
- [**] (7,10,11) Teichi Nakayama (barítono); Orq. Sinf. de Tokyo, Kazuo Yamada (1962) Toshiba (J)/LP-CD.
- [**(*)] (4,5) Evelyn Lear (soprano), (6,7) Thomas Stewart (barítono) (1,2,3,8,9-Dúo); Orq. Fil. de Berlín, Richard Kraus (1962) VAI Audio/CD.
- [**(*)] (9) Vera Soukupova (mezzo); Orq. Fil. Checa; Vaclav Neumann (3,5.XII.1962) Supraphon/LP-CD.
- [***] (3,4,5,6,7,9,14) Maureen Forrester (contralto), (1,2,8,10,11,12) Heinz Rehfuss (barítono); Orq. del Festival de Viena, Felix Prohaska (27.V & c 1.VI. 1963) Vanguard/LP-CD.
- [¿?] Jessye Norman, ¿? (¿1963?) H.R.E./LP.
- [🌸] (5,9) Christa Ludwig (mezzo); Orq. Philharmonia, Londres; Otto Klemperer (17-19.II.1964) FMI/LP-CD.
- [***] (4,5,6,7,9) Janet Baker (mezzo), (10,11,12) Geraint Evans (barítono) (1,2,3,8-Dúo); London Philharmonic, Wyn Morris (III.1966) Delyse/LP; Nimbus/CD.
- [***] (7,9) Irmgard Seefried (soprano); Orq. Nacional de la ORTF, Manuel Rosenthal (Live, 14.1.1967) FMI/DVD.
- [🌸] (4,5,6,7,9,13) Christa Ludwig (mezzo), (10,11,12) Walter Berry (barítono) (1,2,3,8-Dúo); Orq. Filarmónica de Nueva York, Leonard Bernstein (X.1967 & 11.1969) CBS/LP; Sony/CD.
- [🌸] (5,7,10) Elisabeth Schwarzkopf (soprano), (4,6,11,12) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono) (1,2,3,8,9-Dúo); Orq. Sinf. de Londres, George Szell (III.1968) EMI/LP-CD.
- [***] (4,5) Elly Ameling (soprano); Orq. de Cámara Inglesa, Benjamin Britten (Live, 22.VI.1969) BBC Legends/CD.
- [***] (3,5,7,9) Yvonne Minton (mezzo); Orq. Sinf. de Chicago, Sir Georg Solti (IV. 1970) DFCCA/LP-CD.
- [**] (5,7,10) Kathrin Graf (mezzo), (2,4,6,11,12) Udo Reinemann (barítono); Orq. de la Ópera de Montecarlo, David Josefowitz (¿1974? ¿1976?) Concert Hall/LP; Guilde Int. Du Dique/CD.
- [***] (4,5,7,9) Jessye Norman (mezzo), (6,10,11,12) John Shirley-Quirk (barítono) (1,2,3,8-Dúo); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Bernard Haitink (27-29.IV.1976) Philips/LP-CD.
- [**(*)] (3,4,5) Eva Csapo (mezzo); London Philharmonie, Klaus Tennstedt (Live, 1976) En Lärnes/CD-R.
- [**(*)] (11) Karel Berman (barítono); Orq. Fil. Checa, Vaclav Neumann (19-12.X.1977) Supraphon/LP-CD.
- [**] (13,14) Evelyn Lear (soprano); Orq. del Teatro La Fenice, Venecia; Ralf Weikert (Live, 1978) VAI Audio/CD.
- [***] (3,5,7,10) Eva Ander (mezzo), (4,6,11,12) Istvan Gati (barítono) (1,2,8,9-Dúo); Orq. Sinf. de la Radio Húngara, György Lehel (6-10-VI.1978) Hungaroton/LP-CD.
- [**] (4,7) Frederica von Stade (mezzo); London Philharmonie, Sir Andrew Davis (8,15-16.XII.1978) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] (3,7) Maureen Forrester (contralto); Orq. Sinf. de Winnipeg; Piero Gamba (3.III.1979) MMG/LP.
- [***] (4,5,7,9,10) Brigitte Fassbaender (contralto), (1,2,6,8, 11,12) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Sinfónica de la Radio de Saarbrücken, Hans Zender (23.IV.1979) CPO/CD.
- [***] (4,5,7,9) Lucia Popp (soprano), (6,10,11,12) Bernd Weikl (barítono) (1,2,3,8-Dúo); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, Sir Colin Davis (Live, 12.VI.1979) Lucky Ball/CD.

- [**(*)] (1,4,5,13) Margaret Price (soprano); Orq. Sinf. de Chicago, Claudio Abbado (Live, 1.X.1981) Lucky Ball/CD.
- [✿] (6,8,10,11) Tom Krause (barítono); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Bernard Haitink (Live, 25.XII.1981) Philips/CD.
- [**(*)] (2,8,11,12) Siegfried Lorenz (barítono); Staatskapelle Berlin, Otmat Suitner (12.111.1982) Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [***] (1-12) Lucia Popp (soprano), Tom Krause (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Giuseppe Sinopoli (Live, 11.IX.1982) Lucky Ball/CD.
- [**] (10.11,12) Thomas Stewart (barítono); Orq. Fil. de Amsterdam, Anton Kersjes (Live, 1983)VAI Audio/CD Popp/Weikl - C. Davis, 1984 Lucky Ball/CD.
- [***] (4,5,7,9) Lucia Popp (soprano), (6,10,11,12) Bernd Weikl (barítono) (1,2,3,8-Dúo); London Philharmonie, Klaus Tennstedt (11.1985 & III.1986) EMI/LP-CD.
- [**(*)] (11,12) José van Dam (barítono); Orq. Nacional de Lille, Jean-Claude Casadesus (XI. 1986)Forlane/CD.
- [***] (4,5,6,7,9,13) Lucia Popp (soprano), (10,11,12) Andreas Schmidt (barítono) (1,2,3,8-Dúo); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam, Leonard Bernstein (Live, 14-16.X.1987)DG/LP-CD.
- [***] (4,5,6,7,9,13) Lucia Popp (soprano), (10,11,12) Andreas Schmidt (barítono) (1,2,3,8-Dúo); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam, Leonard Bernstein (Live, 24.X.1987)Fachmann/CD.
- [**] (9) Margareta Hintermeier (mezzo); Orq. Sinf. de Viena, Elio Boncompagni (Live, 17.1 V. 1988) Amadeo/CD.
- [***] (5,6,13) Brigitte Fassbaender (contralto); Orq. Sinf. de la Radio de Berlín, Riccardo Chailly (IX.1988) Decca/CD.
- [**(*)] (1-12) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Daniel Barenboim (12-17-IV.1989)Sony/CD.
- [**(*)] (4,5,6,9) Ann Murray (mezzo), (7,10,11,12) Thomas Allen (barítono) (1,2,3,8-Dúo); London Philharmonie, Sir Charles Mackerras (X. 1990) Virgin/CD.
- [**(*)] (4,5,7,13) Jard Van Nes (mezzo), (6,10,11,12)John Bröcheler (barítono) (1,2,3,8,9-Dúo); Hot Gelders Orkst, Roberto Benzi (1-3.VII. 1992) Ottavo/CD
- [***] (4,5,9,13) Iris Vermillion (mezzo), (6,10,11,12) Bernd Weikl (barítono) (1,2,3,7,8-Dúo); Orq. Sinf. de Viena, Elisha Inbal (10-14.IV.1996)Denon/CD.
- [**(*)] (4,5,7,9,13) Dagmar Peckova (mezzo); Orq. Fil. de Praga, Jiri Belohlavek (1-2.VII & 11-13.IX.1996) Supraphon/CD.
- [**] (2,3,4,6,9,11,12)Simon Keenlyside (barítono); Orq. Sinf. de la Ciudad de Birmingham, Sir Simon Rattle (IX.1997) EMI/CD.
- [**] (3,4,5,7,9,13) Anne-Sofie von Otter (mezzo), (1,3,6,8, 10-12) Thomas Quasthoff (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Claudio Abbado (11.1998) DG/CD.
- [**(*)] (5,6,7,9) Waltraud Meier (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, Lorin Maazel(Mar.9-12.III.1998) RCA/CD.
- [**] (6) Caroline Whisnant (mezzo); The Colorado Mahler Festival Orchestra, Robert Olson (16-18.1.1999) Colorado Mahler Fcst/CD.
- [**(*)] (1,2,6,7,8,10,11) Dietrich Henschel (barítono); Orq. Hallé, Manchester; Kent Nagano (V.1999) Teldec/CD.
- [***] (3,4,9,10,15) Barbara Bonney (soprano), (13) Sara Fulgoni (mezzo), (10) Gösta Winbergh (tenor), (1,2,5,6,7,8,11) Matthias Goerne (barítono); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Riccardo Chailly (19-20,23.VI-2000) Decca/CD.
- [**(*)] (3,5,7,9,10) Anna Larsson (mezzo), (1,2,4,6,8,11,12) Bo Skovhus (barítono); Orq. Sinf. de la Radio Nacional Danesa, Adam Fischer (14.IX.2001) DRS/CD.
- [**(*)] (3,4,5,7,9,10) Julie Simson (mezzo), (1,2,6,8,11,12) Philip Kraus (barítono), Colorado Mahler Festival Orchestra, Robert Olson (13-14.1.2001) Colorado MahlerFest/CD.
- [¿?] (2) Monika Mannerström (mezzo), (11) Erik Nelson Werner (barítono), International Youth Orchestra Academy, Larry Livingston (13-16.IV.2001)IJO/CD.
- [¿?] (4,7) Monika Mannerström (mezzo), (10) Oliver Weidinger (barítono) (1,8/Dúo), International Youth

- Orchestra Academy, Edgar Siepenbusch (29.III & 1.IV.2002) IJO/CD.
- [***] (6,10,11,12) Thomas Quasthoff (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Claudio Abbado (Live, 24.IX.2001) En Larmes/CD.
- [**] (5,9,10) Dorothea Röschmann (soprano); Mahler Chamber Orchestra, Daniel Harding (27-28.1.2004) Virgin/CD.
- [***] (7) Thomas Hampson (barítono); Orq. Sink de la Radio de Baviera, Mariss Jansons (Live, 12.IV.2004) En Larmes/CD.
- [**] (4,5,7,9,10) Barbara Hölzl (mezzo); Württembergische Philharmonie Reutlingen, Adriano Martinelli D'Arcy (X.2004) Gramola/CD.
- [**] (4,5,7,9) Anneli Peebo (mezzo); Voraalberg Symphony Orchestra, Christoph Ebcrlé (Live, 16.4.2005) VMS/CD.
- [*(**)] (2,3,4,5,7) Sarah Connolly (mezzo), (1,6,8,9,10,11,12) Dietrich Henschel (barítono); Orq. de los Campos Eliseos, Philippe Herreweghe (X.005) Harmonia Mundi/CD.

Sinfonía Lieder aus “Des KnabenWunderhorn” (Canciones de “El muchacho de la trompa mágica”): versión con acompañamiento pianístico

- [**(*)] (4) Luta Mysz.Gmeiner (mezzo), ¿piano? (1926) Naxos/CD.
- [**(*)] (4) Lula Mysz.Gmeiner (mezzo), Julius Dahlke (1928) Polydor/78.
- [***] (4) Elisabeth Schumann (soprano), George Reeve (18.11.1930) F.MI/78.
- [**] (4) Mary Paull (soprano), Kenneth Hieber (1948) Vanguard/LP.
- [***] (4,7) Anny Felbermayer (mezzo), Alfred Poell (baritono); Viktor Graef (1952) Vanguard/LP.
- [***] (6,7) Christa Ludwig (mezzo), Gerald Moore (XI.1957) EMI/LP-CD.
- [***] (2,4,5,9,10) Christa Ludwig (mezzo), Gerald Moore (3-5.V.1959) EMI/LP-CD.
- [***] (6) Dietrich Fischer-Dieskau (baritono), Karl Engel (17,18.VI.1959) DG/LP.
- [¿?] (4,7) Rosemay Rogatsy (mezzo), James Robertson (¿1961?) Kiwi/LP.
- [***] (6) Dietrich Fischer-Dieskau (baritono), Gerald Moore (Live, VII.1962) EMI/LP-CD.
- [***] (6,7,13) Christa Ludwig (mezzo), Erik Werba (Live, 10.Vili.1963) Orfeo/CD.
- [*] (4,7) Nadiesda Yureneva (mezzo), Tamara Saltikova (1964) Melodiya/LP^[70].
- [***] (4,9) Judith Raskin (soprano), George Schick (VI.1963) Epic/LP.
- [**] (4,5,7) Lois Marshall (soprano), Waldo Kilburn (Live, 2.IX.1966) CBC/LP.
- [¿?] (7) Jeannctte Zarou (mezzo), John Coveart (1966) CBC/LP.
- [***] (7) Maureen Forrester (contralto), John Newmark (Live. 13.III.1967) CBC/LP.
- [**] (5,10) Regina Resnik (mezzo), Richard Weitach (11.III.1968) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] (6,10) Elisabeth Schwarzkopf (soprano), Geoffrey Parsons (10.IV.1968) EMI/LP-CD.
- [*] (4,5,6,7,9,13) Christa Ludwig (mezzo), (10,11,12) Walter Berry (baritono) (1,2,3,8-Duo); Léonard Bernstein (Live, 24.IV.1968) CBS/LP; Sony/CD.
- [**] (4,9) Donald Bell (baritono), John Newmark (II.XII. 1968) Decca/LP.
- [***] (6,7,9) Helen Watts (mezzo), Irwin Gage, (¿1969?) Telcfunken/LP.
- [***] (6,7,9) Irmgard Seefried (soprano), Erik Werba (Live, 29.V.1969) Orfeo/LP-CD.
- [***] (7) Irmgard Seefried (soprano), Erik Werba (XII. 1969) Odeon/LP. [***]
- [***] (9) Dietrich Fischer-Dieskau (baritono), Hermann Reutter (4-13.V.1970) EMI/LP-CD.
- [***] (7) Lisa della Casa (soprano), Michio Kobayashi (Live, 5.V.1970) Relief/LP.
- [***] (5,9,13) Jessye Norman (mezzo), Irwin Gage (1971) PHILIPS/LP-CD.
- [¿?] (7) Mikiyo Saito (mezzo), David Garvey (1973) MRI/LP.
- [***] (11,12) Roland Hermann (baritono), Geoffrey Parsons, (12-13.VIII.1974) Claves/LP-CD.

- [***] (5,7) Norma Procter (contralto); Paul Hamburger (1975) Prelude/LP.
- [🌸] (2,4,5,6,7,8,9,11,12) Dietrich Fischer-Dieskau (baritono), Wolfgang Sawailisch (Live, 7.VIII. 1976) Orfeo/GD.
- [***] (6,10,11,12) Hermann Prey (baritono), Michael Krist (¿1977?)Philips/LP.
- [***] (1-12) Dietrich Fischer-Dieskau (baritono), Daniel Barenboim (5-10.11.1978) EMI/LP-CD.
- [**(*)] (10) Benjamin Luxon (baritono), David Willison (13.VI.1978) Argo/LP.
- [**] (4,5,13,14) Hanna Schaer (mezzo), Christian Ivaldi (1979) Arion/LP.
- [***] (4,6,9,10,1 I,12)Walter Berry (baritono), Rudolf Buchbinder (Live, 17.VIII.1979) Orfeo/CD.
- [***] (7,9) Brigitte Fassbaender (contralto), Irwin Gage (¿X.1979? / ¿111.1980?) EMI/LP.
- [**] (6) Elisabeth Guy-Kommer (mezzo), (10) Eberhard Kummer (1,2,8-Dúo); Roman Ortner (1980) Prciser/LP.
- [**] (3,9) Josef Loibl (baritono), Fabio Luisi (1981) FSM/LP.
- [**] (9) Alice Duschak (mezzo), David Garvey (1982) Educo/LP.
- [**] (7) Olga Warla (mezzo), Jörg Demus (¿1983?) EMI/LP
- [*] (10) Tiziana K. Sojat (mezzo), Fabio Nieder (5-9.VIII.1985) Fone/CD.
- [🌸] (3,5,6,7,9,10) Brigitte Fassbaender (contralto), John Wustman (IX & XI.1986) Acanta/LP-CD.
- [*] (7) Maria Basheva (mezzo), Iliana Batambergaska (1986) Balkanton/LP.
- [***] (4,5,7) Jessye Norman (mezzo), Geoffrey Parsons (Live, XI, 1987) Philips/CD.
- [**(*)] (3,7,9,10) Anne-Sofie von Otter (mezzo), Ralph Gothoni (XII.1987) DG/CD.
- [¿?] (10) Richard Beilharz (baritono), Claude-Erik Nandrup (1988) RBM/LP-CD.
- [¿?] (4,7,9,10) Marianne Hirsti (mezzo), Rudolf Jansen (13.16. VI.1989) Victoria/CD.
- [***] (6,7,8,11,12) Siegfried Jerusalem (tenor), Siegfried Mauser (IX.1989) Virgin/CD.
- [**] (7,10) Theo Adam (baritono), Rudolf Dunckel (1.1990) Berlin Classics/CD.
- [**(*)] (4,5,6) Hanna Schaer (mezzo), Françoise Tillard (20-22.III.1990) Adda/CD.
- [***] (4,7,9) Lucia Popp (soprano), Irwin Gage (Live, 8.VII.1991) BBC Legends/GD.
- [***] (1-15) Thomas Hampson (baritono), Geoffrey Parsons (XI. 1991 & VI. 1993) Teldec/CD.
- [**] (4,7,9,10) Yumiko Samejima (mezzo), Helmut Deutsch (1992) Denon/CD.
- [***] (15) Yvonne Kenny (soprano), Gustav Mahler (piano roll) (1992) Pickwick/CD.
- [***] (5,7) Christa Ludwig (mezzo), Charles Spencer (Live, 15,18.1.1993) RCA/CD.
- [***] (5,6,7,9,10,13) Margaret Price (soprano), Thomas Devey (IX. 1994) Forlane/CD.
- [**(*)] (5,6,7,9,10) Mitsuko Shirai (mezzo), Hartmut Holl (1994-95) Capriccio/CD.
- [**(*)] (3,5,7,10) Anne Gjevang (mezzo), Einar Steen-Nokleberg (IX. 1995) Victoria/CD.
- [**(*)] (6,7,10,12) Christian Eisner (baritono), Charles Spencer (24.1 & 1.VII.1996) Ars Musici/CD.
- [***] (1-12) Thomas Hampson (baritono), Wolfram Rieger (Live, 15.III.1996) Chatelet/DVD.
- [**(*)] (5,7,9) Doris Soffel (mezzo), Bengt-Åke Lundin (¿1997?) Caprice/CD.
- [**] (7,10) Cornelia Kallisch (mezzo), Gabriel Dobner (11-12.IX.1997) MD+G/CD.
- [¿?] (4,7,10)Simone Lyne Comtois (mezzo), Marc Bourdeau (1998) SNE/CD.
- [**(*)] (4,10) Felicity Lott (soprano), Graham Johnson (III. 1999) Forlane/CD.
- [¿?] (4,7) Birgit Ensmingcr-Busse (mezzo), Gerd Kirsch (IX.2000) Organo Phon/CD.
- [**] (4,5,6,7,9,15) Kyra Astfalk (soprano), Frederic Sommer (4-5.X.2000) RBM/CD.
- [**] (7) Sabine Ritterbusch (mezzo), Heidi Kommerell (22-24.VIII.2001) Auditc/CD.
- [**] (4) Hélène Blajan (mezzo), Noël Lee (11.2002) 3D Classics/CD. (4,6,7,9,10) Thomas E. Bauer (baritono), Uta Hielscher (Live, 20.VII.2002) RcalSound/CD.
- [¿?] (2-12) Thomas E. Bauer (baritono), Uta Hielscher (22-25.X.2002) Ars Musici/CD.
- [**] (5,7,13)Alice Cootc (mezzo), Julius Drake (2002) EMI.

Sinfonía Lieder aus “Des KnabenWunderhorn” (Canciones de “El muchacho de la trompa mágica”): versión para conjunto de cámara de Philip West

[**] (3, 4,7,9,10) Jean de Gaetani (mezzo); The Eastman Chamber Orchestra, David Effron (17-21.V.1989) Bridge/CD.

Sinfonía Lieder aus “Des KnabenWunderhorn” (Canciones de “El muchacho de la trompa mágica”): transcripción para piano de Elena Kuschnerova

[**] (4,12) Elena Kuschnerova (Live, 21.VII.2001) Real Sound/CD.

* * *

Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños): versión con orquesta

1. *Nun will die Sonn' so hell aufgehn.*
2. *Nun seh' ich wohl.*
3. *Wenn dein Mütterlein.*
4. *Oft denk' ich.*
5. *In diesem Wetter.*

[***] Heinrich Rehkemper (barítono); Orq. de la Staatsoper, Berlín; Jascha Horenstein (1928) Polydor/78-LP; Naxos/CD.

[**(*)] Karl Schmitt-Walter (barítono), Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt, Winfried Zillig (Live, 4.IX. 1949) Music & Arts/CD.

[🌸] Katheen Ferrier (contralto); Orq. Fil. de Viena, Bruno Walter (4.X.1949) EMI/78-LP-CD.

[***] Marian Anderson (mezzo); Orq. Sinf. de San Francisco, Pierre Monteux (26.11.1950) RCA/LP-CD.

[**] Lorri Lail (mezzo); Orq. Sinf. RIAS, Berlin; Rolf Kleinert (¿1950?)Urania/LP.

[**] Vera Rozsa (mezzo); Orq. Sinf. de Viena, Zoltán Fekete (¿1950?) Mercury/LP.

[***] Flermann Schey (barítono); Orq. de la Residencia de La Haya, Willem van Otterloo (24-25.VI.1951) Philips/LP-CD.

[🌸] Kathleen Ferrier (contralto); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Otto Klemperer (Live, 12.VII.1951) Decca/LP-CD.

[***] Norman Foster (barítono); Orq. Sinf. de Bamberg, Jascha Horenstein (VI.1954)Vox/LP-CD.

[***] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Rudolf Kempe (20-21.VI.1955) F.MI/LP-CD.

[**] George London (barítono); Orq. Sinf. de la WDR, Colonia; Otto Klemperer (Live, 17.X.1955) Cetra/LP; Hunt/CD. (VI.1954)Vox/LP-CD.

[***] Marian Anderson (mezzo); Orq. Nacional de la ORTF, Francia; Jascha Horenstein (Live, 23.XI.1956) Music & Arts/CD.

[**(*)] Lucretia West (mezzo); Orq. Fil. de Berlin, Hans Knappertsbusch (Live, 19.IV.1956) Arkadia/LP; Hunt/CD.

- [**(*)] Kirsten Flagstad (soprano); Orq. Fil. de Viena, Sir Adrian Boult (19.V.1957) Decca/LP-CD. (VI.1954)Vox/LP-CD.
- [***] Lucretia West (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Hermann Scherchen (12,16. VI. 1958) Westminster/LP. (VI.1954)Vox/LP-CD.
- [***] Christa Ludwig (mezzo); Orq. Philharmonia, Londres; André Vandernoot (18.X.1958)F.MI/LP-CD.
- [***] Maureen Forrester (contralto); Orq. Sinf. de Boston, Charles Munch (28.XII.1958) RCA/LP.
- [**(*)] Rita Qorr (mezzo). Orq. Nacional de la ORTE, Francia; Desirée-Emile Inghelbrecht (Live, 13.X.1959) Chant du Monde/LP.
- [¿?] Tejichi Nakayama (mezzo); Orq. Sinf. de la NHK, Wilhelm Schlichter (1959) RCA (J)/LP.
- [***] Sona Cervená (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Leipzig, Hermann Scherchen (Live, 1.X.1960) Tahra/CD.
- [**(*)] Jennic Tourel (mezzo); Orq. Fil. de Nueva York, Leonard Bernstein (16.11.1960) CBS/LP; Sony/CD.
- [✿] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Karl Böhm (19.VIII.1962) Melodram/LP.
- [**(*)] Vera Soukupová (mezzo); Orq. Fil. Checa, Vaclav Neumann (Live, 28.XI. 1962)Supraphon/LP-CD.
- [✿] Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Karl Böhm (16-17.IV. 1963) DG/LP-CD.
- [***] Hilde Rössl-Majdan (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Heinz Wallberg (V.1965) Concert Hall/LP; Festival/CD.
- [***] Vera Soukupová; Orq. Fil. Checa, Karel Ancerl (1966) Tahra/CD. [**(*)] John Shirley-Quirk; Orq. de Cámara Inglesa, Benjamin Britten (1966) BBC Transcription Service (E)/LP.
- [***] Janet Baker (mezzo); Orq. Nacional de Escocia, Jascha Horenstein (3.III.1967) BBC Music/CD.
- [***] Janet Baker (mezzo); Orq. Hallé, Manchester; Sir John Barbirolli (4.V.1967) EMI/LP-CD.
- [**] Bernadette Greevy (mezzo); Orq. Sinf. de Londres, Claudio Abbado (Live, 11.IX.1967)Hunt/CD.
- [*] Marilyn Horne (mezzo); Royal Philharmonic, Henry Lewis (VIL1969)Decca/LP-CD.
- [***] Hermann Prey (barítono); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Bernard Haitink (27-28.V.1970) Philips/LP-CD.
- [***] Christa Ludwig (mezzo); Staatskapelle Dresden, Karl Böhm (Live, VIII.1972) Orfeo/CD.
- [***] Janet Baker (mezzo); Orq. Fil. de Israel, Leonard Bernstein (1,5-6.XI.1974) CBS/LP; SONY/CD.
- [**(*)] Christa Ludwig (mezzo); Orq. Fil. de Berlin, Herbert von Karajan (8-9.V.1974) DG/LP-CD.
- [***] Maureen Forrester (contralto); Orq. del Concertgebouw. Amsterdam; Kirill Kondrashin (Live, 20-XI.1975) Radio Nderland/LP.
- [**(*)] Klara Takacs (mezzo); Orq. Sinf. De la Radio Húngara, György Lehel (VI.1978)Hungaroton/LP-CD
- [**(*)] Christa Ludwig (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Karl Böhm (Live, 6.VIII.1978)Fachmann/CD[71].
- [**(*)] Siegfried Lorenz (barítono); Orq. de la Gewandhaus, Leipzig; Kurt Masur (1.1979) Eterna/LP; Berlin Classics/CD1978.
- [**] Krystina Szostek-Radkowska (mezzo); Orq. Fil. de Varsovia, Stanislaw Wislocki (1979) Muza(P)/LP.
- [¿?] Geraldine Decker; Vilem Sokol (1978-9)SYSC/LP.
- [***] Brigitte Fassbaender (contralto); Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo; Klaus Tennstedt (Live, 18.XI.1980) Rare Moth/CD.
- [✿] Brigitte Fassbaender (contralto); Orq. Fil. de Munich, Sergiu Celibidache (Live, 30.VI.1983) Topazio/CD.
- [*(*)] Agnes Baltsa (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Lorin Maazel (25.IV.1985)CBS/CD.
- [**(*)] José van Dam (barítono); Orq. Fil. de Lille, Jean-Claude Casadesus (IV. 1986) Forlane/LP-CD.
- [**] Bernadette Greevy; Janos Fürst (1987)Naxos/CD.
- [**(*)] Brigitte Fassbaender (contralto); Orq. Sinf. de la Radio de Berlin, Riccardo Chailly (IX.1988)Decca/CD.
- [**] Waltraud Meier (mezzo); Orq. de Paris, Daniel Barenboim (11.1988) Erato/CD.
- [***] Thomas Hampson (barítono), Orq. Fil. de Viena, Leonard Bernstein (Live, X.1988) DG/CD-LD-DVD.
- [**(*)] Jessye Norman (mezzo); Orq. Sinf. de Boston, Seiji Ozawa (Live, XII.1988)Philips/CD.
- [¿?] Catherine Robbin (mezzo), Kitchener-Waterloo Symphony Orchestra, Raffi Armenian (1990) CBC

Records/LP.

- [**] Birgitta Svenden (mezzo), Orq. Fil. de Niza, John Carewe (VII & XI.1990)Forlane/CD.
- [*(*)] Linda Finnie (mezzo); Orq. Nacional de Escocia, Neeme Järvi (20,24.X. 1991)Chandos/CD.
- [**(*)] Andrés Schmidt (barítono); Orq. Sinf. de Cincinnati, Jesús López Cobos (30.IV & 1.V.1991) Telarc/CD.
- [**(*)] Marjana Lipovsek (mezzo); Orq. Fil. de Berlin, Claudio Abbado (Live, 3-4.IX. 1992)Sony/CD.
- [***] Doris Soffel (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt, Eliahu Inbai (9-10.VI.1992) Denon/CD.
- [**(*)] Bryn Terfel (barítono); Orq. Philharmonia, Londres; Giuseppe Sinopoli (XI.1992) DG/CD.
- [**] Hidenori Komatsu (barítono); Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo; Cord Garben (27-31.III & 15-16.V.1995) Naxos/CD.
- [***] Marjana Lipovsek (mezzo); Orq. Fil. de Berlin, Bernard Haitink (Live, 10. V. 1995) GNP/CD.
- [**] Dagmar Peckova (mezzo); Orq. Fil. de Praga, Jiri Belohlavek (IX. 1995) Supraphon/CD.
- [**] Karoly Fekete, Janos Kovacs (1996)Chant-Art/CD.
- [**] Thomas Hampson; Valeri Gergiev (1998)GNP/CD.
- [**] Waltraud Meier (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, Lorin Maazel (9-12.III.1998) RCA/CD.
- [**(*)] Cornelia Kallisch; Orq. Sinf. de la SWR, Baden-Baden y Feiburg; Michael Gielen (25-26-VI.1998) Hänssler/CD.
- [**(*)] Bernarda Fink; Orq. Juvenil de Baviera, Martin Turnovsky (1999) Arcodiva (Q/CD.
- [**] Dietrich Henschel (barítono); Orq. Hallé, Manchester; Kent Nagano (V.1999)Teldec/CD.
- [**] Ingrid Tobiasson (mezzo); Orq. Fil. de Estocolmo, Sixteen Ehrling (7-9.VII.2000)Caprice/CD.
- [**] Roman Trekel; Orq. Sinf. de la Mitteldeutschen Rundfunks, Fabio Luisi (Live, 7.IX.2001) Sounds Supreme/CD.
- [**(*)] Michelle DeYoung (mezzo); Orq. Sinf. de San Francisco, Michael Tilson Thomas (Live, 19-23.IX.2001) San Francisco Sym/CD.
- [¿?] Klaus Mertens (barítono); Orq. Sinf. Metropolitana de Tokyo, Gary Bertini (Live, 22.XI.2002)Fontec (J)/CD.[**(*)] Nmon Ford (barítono); Colorado Mahler Festival Orchestra, Robert Olson (2002) Colorado MahlerFest/CD.
- [**(*)] Anne-Sofie von Otter (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Pierre Boulez (VI.2003) DG/CD-SACD.
- [**(*)] Maria Riccarda Wesseling (mezzo); Nouvel Ensemble Contemporain, Pierre-Alain Monot (10-17.VIII.2003) Claves/CD.
- [***] Iris Vermillion (mezzo); Orq. Sinf. de Berlin, Eliahu Inbal (Live, 26.VII.2004) RTVE Musica/CD.
- [**(*)] Lilli Paasikivi (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, Mariss Jansons (Live, 10.XII.2004) En Larmes/CD.

Sinfonía Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños): versión con acompañamiento pianístico

- [¿?] Maureen Forrester; B.Brott (1968)CBC Transcription (Ca)/LP.
- [¿?] G. Schubert-Traykova, R.Raichev (1974)Balkanton (B)/LP.
- [¿?] Hedwig Fassbender, D. Köhnlein (1988)Stadt Karlsruhe (G)/LP.
- [¿?] Marthe Kessler, E. Acel (1988) Electrecord (R)/LP.
- [¿?] Gertrud Strüh-Dippold (mezzo), Wolfgang Kaiser (VI.1983) Pair Music/LP.
- [**(*)] Birgit Finnilä (mezzo), Geoffrey Parsons (29.11 Sc 21-22.III.1984) Blucbell/CD.
- [**] Vyatcheslav Kagan-Paley (mezzo), Irina Kolesnikova (Live, 15.IV.1989) Melodiya/CD.
- [**(*)] Gabriele Schreckenbach (mezzo), Philipp Moll (X.1989) Capriccio/CD.
- [***] Thomas Mohr/barítono), Uwe Sandner (1990) Canterino/GD.
- [***] Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (III.1996) EMI/CD.

- [¿?] Fumiko Nishimatsu (mezzo), Yasuko Furukawa (Live, 17.11.2002) S-Two (J)/CD.
 [¿?] Claudie Verhaeghe (barítono), Pierre Etcheverry (2000) Arcobaleno/CD.
 [**] Christian Gerhaher (barítono), Gerold Huber (III & V.2002) Arte Nova/CD.
 [**(*)] Ralph Kohn (barítono), Graham Johnson (VII.2003) Opera Omnia/CD.

Sinfonía Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños): versión para orquesta de cámara de Reibert de Leeuw

- [***] Jard van Nes (mezzo); Schönberg Ensemble, Reinbert de Leeuw (1991) Koch/CD.

Sinfonía Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños): versión para orquesta de cámara de Amaury du Closel

- [**] Claire Brua (mezzo), Atelier Lyrique et Symphonique du Centre, Amaury du Closel (Live, III. 1997) Image Entertainment/DVD.

Sinfonía Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños): versión con acompañamiento de órgano de Jörg Abbing

- [**] Phillip Langshaw (barítono), Jörg Abbing (órgano) (IX.2001) Sicus Klassik/CD.

Sinfonía Kindertotenlieder («Nun seh' ich wohl»): arreglo para voz y conjunto de jazz.

- [¿?] Katy Moffatt (vocalista), D.J.Bonebrake, John Sawoski, Dan Brownfield (1998) Mouthpiece/CD.

Sinfonía Kindertotenlieder («Nun seh' ich wohl»): arreglo de temas para conjunto de jazz.

- [***] Uri Caine Sc His Jazz Band (11-26.VI.1996) Winter Sc Winter/CD.
 [***] Uri Caine Sc His Jazz Band (Live, 19.VII.1998) Winter Sc Winter/CD.

* * *

Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): versión con orquesta

1. *Blicke mir nicht in die Lieder!*
2. *Ich atmet' einen linden Duft!*
3. *Liebst du um Schönheit?*
4. *Ich bin der Welt abhanden gekommen.*
5. *Um Mitternacht.*

- [***] (4) Sara Charles-Cahier (mezzo); Berliner Staatsoper Orchester, Selmar Meyrowitz (1.X.1930) Ultraphon/78-LP; Naxos/CD.
- [***] (4) Kerstin Thorborg (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Bruno Walter (Live, 24.V.1936) F.MI/78-LP-CD.
- [*(*)] (2) Charles Kullman (barítono); Orq. ?, *Sir Malcom Sargent* (20.VI.1938) Columbia/78; Music & Arts/CD^[72].
- [**] (1-5) Ilona Steingruber (mezzo); Orq. Sinf. de Viena, Zoltán Fekete (1946) Mercury/LP.
- [**(*)] (1-5) Alfred Poell (barítono); Orq. Sinf. de Viena, Felix Prohaska (1951) Vanguard/LP-CD.
- [✿] (2,4,5) Kathleen Ferrier (contralto); Orq. Fil. de Viena, Bruno Walter (14-20.V.1952) 2Decca/LP-CD.
- [***] (2) Hilde Güden (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Bruno Walter (Live, 6.XI. 1955)Andante/CD.
- [***] (1-5) Maureen Forrester (contralto); Orq. Sinf. RIAS Berlin, Ferene Fricsay (16.IX.1959) DG/LP-CD.
- [**] (2,4,5) Jennie Tourel (mezzo); Orq. Fil. de Nueva York, Leonard Bernstein (16.11.1960) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] (2,4) Elisabeth Schwarzkopf (soprano); Orq. Fil. de Viena, Bruno Walter (Live, 29.V.1960)Bruno Walter Society/LP-CD.
- [***] Maria Stader (soprano); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam, Erich Leinsdorf (Live, 9.VII.1960) Radio Nederland (H)/LP.
- [**] (1,3,4,5) Sena Jurinac (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt, Istvan Kertesz (Live, 25.III.1962) Melodram/LP-CD. (1-5) Maura Moreira (mezzo); Orq. Sinf. de Innsbruck, Robert Wagner (23-26.V.1962) Vox/LP-CD.
- [***] (1,2,4,5) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Berlin, Karl Böhm (18.VI.1963) DG/LP-CD.
- [✿] (2,4,5) Christa Ludwig; Orq. Philharmonia, Londres; Otto Klemperer (17-19.II-1964)EMI/LP-CD.
- [***] (4) Irmgard Seefried (soprano); Orq. Nacional de la ORTF, Francia; Manuel Rosenthal. (Live, 14.1-1967) EMI/DVD.
- [***] (4) Janet Baker (mezzo); Orq. Hallé, *Sir John Barbirolli* (4.V.1967) EMI/LP-CD.
- [***] (1,2,4,5) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Orq. Fil. de Viena, Zubin Mehta (Live, 20.VIII.1967) Orfeo/CD.
- [**(*)] (2,4,5) Annelies Burmeister (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Leipzig, Heinz Bongartz (1968)Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [✿] (1-5) Janet Baker (mezzo); Orq. New Philharmonia, Londres; *Sir John Barbirolli* (17,18.VII 1969) EMI/LP-CD.
- [*(*)] (1-5) Marilyn Horne (mezzo); Orq. Sinf. de la RAI, Roma; Henry Lewis (Live, 18/VI.1971) Arkadia/LP; Bongiovanni/CD.
- [**(*)] Christa Ludwig (mezzo); Orq. Fil. de Berlin, Herbert von Karajan (8,9.V.1974) DG/LP-CD.
- [**(*)] (1,4,5) Karel Berman (barítono); Orq. Fil. Checa, Vaclav Neumann (10-12.X.1977) Supraphon/LP-CD.
- [¿?] Udo Reinemann, D. Josefowitz (1977) Guilde Int.du Disque/LP.
- [**] (1,2,3,4) Andrzej Hiolski (barítono); Orq. Sinf. de la Radio Polaca, Tadeusz Strugala (1977)MUZA/LP.
- [**] (1-5) Marilyn Horne (mezzo); Orq. Fil. de Los Angeles, Zubin Mehta (III.1978)DECCA/LP.
- [**(*)] (1-5) Frederica von Stade (mezzo); London Philharmonie, *Sir Andrew Davis* (8,15-16.XII.1978) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] (1-5) Yvonne Minton (mezzo); Orq. Sinf. de Londres, Pierre Boulez (V.1979)CBS/LP; Sony/CD.
- [***] (1-5) Siegfried Lorenz (barítono); Orq. Sinf. de la Radio de Berlin, Günter Herbig (1.1.1980 & XII.

1982) Etcma/LP; Berlin Classics/CD.

- [**] (1-5) Hanna Schwarz (mezzo); Orq. Sinf. de Chicago, Claudio Abbado (12.11.1981) DG/LP-CD.
- [**(*)] (1-5) Jard van Nes (mezzo); Het Gelders Orkest, Yoav Talmi (1984)Ottavo/LP-CD.
- [**(*)] (1-5) José van Dam (barítono); Orq. Nacional de Lille, Jean-Claude Casadesus (IV. 1986) Eorlane/LP-CD.
- [**(*)] (1-5) Janet Baker (mezzo); Orq. Sinf. de Londres, Michael Tilson Thomas (1987)CBS-Sony/CD.
- [**(*)] (1-5) Brigitte Fassbaender (contralto); Orq. Sinf. de la Radio de Berlín, Riccardo Chailly (IX.1988) Decca/CD.
- [***] (4) José van Dam; Orq. Sinf de la RTBF, Bégica; Ronald Zollman (1988) DMI/CD.
- [**(*)] (1,2,4) Thomas Allen (barítono), Orq. de Cámara Inglesa, Jeffrey Tate (16-17.V.1988 & 16.X.1989) EMI/CD.
- [***] (1-5) Thomas Hampson (barítono); Orq. Fil. de Viena, Leonard Bernstein (Live, 11.1990) DG/CD-LD-DVD.
- [**] (1-5) Catherine Robbin (mezzo); Kitchener-Waterloo Symphony Orchestra, Raffi Armenian (1990) CBC Records/CD.
- [***] (1,2,4,5) Andreas Schmidt; Orq. Sinf. de Cincinnati, Jesús López Cobos (30.IV. & 1.V.1991) Telarc/CD.
- [***] (1-5) Doris Soffel (mezzo); Orq. Sinf. de Viena, F.iahu Inbal (4-5.VII.1992) Denon/CD.
- [***] José van Dam (barítono); Orq. de Cleveland, Christoph von Dohnanyi (Live, 27.VII.1992)Cleveland Orchestra/CD.
- [***] (4) Marjana Lipovsek (mezzo); Orq. Fil. de Berlin, Claudio Abbado (Live, 3.IX.1992) Sony/CD.
- [**(*)] (1-5) Christa Ludwig (mezzo); Orq. Fil. de La Scala, Milán; Riccardo Muti (Live, 1992) Sony/LD.
- [**] (1-5) Anne Sofie von Otter (mezzo); Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo; John Fliot Gardiner (1.1993) DG/CD.
- [**][**] (1-5) Mitsuko Shirai (mezzo); Academy of Saint. Martin-in-the-Fields, Sir Neville Marriner (1994-5) Capriccio/CD Bernadette Greevy (mezzo); Franz-Paul Decker (1994) Naxos/CD.
- [**(*)] (1-5) Hidenori Komatsu (mezzo); Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo; Cord Garben (27-31.III & 15-16.V. 1995) Naxos/CD.
- (1-5) Dagmar Peckova (mezzo); Orq. Fil. de Praga, Jiri Belohlavek (IX.1995) Superphone/CD.
- [**] (1-5) Waltraud Meier (mezzo); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, Lorin Maazel (9-12.III.1998) RCA/CD.
- [**(*)] (1,2,4,5) Dietrich Henschel (barítono); Orq. Hallé, Manchester; Kent Nagano (V.1999)Teldec/CD.
- [**] (4) Marie-Nicole Lemieux (mezzo); Orq. Sinf. de La Monnaie, Bruxclas; Marc Soustrot (Live, 25-27. V.2000) Cypres/CD.
- [**] (1-5) Alison Browner (mezzo); Württembergische Philharmonie Reutlingen, Norichika Iimori (17-19. X.2001) Tempus/CD.
- [**] (1-5) Nmon Ford (barítono); Colorado Mahler Festival Orchestra, Robert Olson (Live, 12-13.1.2002) MahlerFest/CD.
- [**] (1-5) Lucille Beer (mezzo); Colorado Mahler Festival Orchestra, Robert Olson (2003) Colorado Mahler-Fest/CD.
- [***] (1-5)Violeta Urmana (mezzo); Orq. Fil. de Viena, Pierre Boulez (VI.2003) DG/CD-SACD.
- [**] (1-5) Waltraud Meier (mezzo); Orq. Nacional de Francia, Myung-Whun Chung (Live, 30.IV.2004) En Larmes/CD.
- [***] (1-5) Barbara Hölzl; Württembergische Philharmonie Reutlingen, Adriano Martinolli D'Arcy (X.2004) Gramola/CD.

*Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): versión con
acompañamiento pianístico*

- [*] (2) Suzanne Sten (mezzo), Leo Taubman (1940) Pearl/CD.
- [**(*)] (2) Elisabeth Schumann (soprano), John Wills (1945) SJG/CD.
- [**(*)] (1-5) Ljuba Welitsch (soprano), Paul Ulanowsky (30.III.1953) Sony/CD^[73].
- [**] (2,4) Richard Holm (barítono), Herta Klust (1954) Melodram/LP-CD.
- [***] (4) Christa Ludwig (mezzo), Gerald Moore (XI.1957) EMI/LP-CD.
- [***] (1,2,3,4) Norman Foster (barítono), Heinrich Schmidt (30.XII.1958) Pye/LP.
- [***] (2,3,5) Christa Ludwig (mezzo), Gerald Moore (3-5.V.1959) EMI/LP-CD.
- [***] (4,5) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Gerald Moore (VII.1962) EMI.
- [**] (2) Elisabeth Rutgers (soprano), Alfred Holecek (20-22.VIII.1962) Supraphon/LP.
- [***] (4) Christa Ludwig (mezzo), Eric Werba (Live, 10.VIII. 1963) Orfeo/CD.
- [*] (4) Nadiesda Yureneva (mezzo), Tamara Saltikova (1964) Melodiya/LP^[74].
- [**] (2,3,4) Kerstin Meyer (mezzo), Marianne Moberger (17.XI.1964) Philips/LP.
- [***] (2,3) Judith Raskin (soprano), George Schick (VI.1965) Epic/LP.
- [**] (1-5) Martha Modi (soprano), Frederick Marvin (Live, 5.III.1956) Gebhardt/LP.
- [***] (2) Elisabeth Schwarzkopff (soprano), Geoffrey Parsons (10.IV.1968) Virgin/CD.
- [***] (1.2.4.5) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Leonard Bernstein (6.XI.1968) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] (1.2.4.5) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Leonard Bernstein (Live, 8.XI.1968) Myto/CD.
- [**] Kurt Widmer (barítono), E.Schmid (1969)Claves/LP.
- [***] (1,2,4,5) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Karl Engel (Live, 16.11.1970) BBC Legends/CD.
- [***] (4) Lisa della Casa (soprano); Michio Kobayashi (Live, 5.V.1970) Relief/CD.
- [***] (2,3,4) Jessye Norman (mezzo), Irwin Gage (Live, 1971) Melodram/LP.
- [***] (3,4) Jessye Norman (mezzo), Irwin Gage (1971) Philips/LP-CD.
- [***] 4) Norma Procter (mezzo), Paul Hamburger (1974) Prelude/LP.
- [***] (1,2) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono); Wolfgang Sawallisch (Live, 7.VIII.1976) Orfeo/CD.
- [**(*)] (2) Elisabeth Schwarzkopff (soprano), Geoffrey Parsons (Live, 6.II.1977) Bella Voce/LP.
- [**(*)] (1,2,3,4) Hermann Prey (barítono), Michael Krist (1977) Philips/LP-CD.
- [***] (1-5) Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Daniel Barenboim (5-10-11.1978) EMI/LP-CD.
- [***] (2,4,5)Christa Ludwig (mezzo), Geoffrey Parsons (Live, 15.VII.1978) BBC Legends/CD.
- [¿?] (1-5) Carol Mayo (mezzo), Charles Eberhardt (1978) American Institute of Musical Studies/LP.
- [***] (4) Brigitte Fassbaender (contralto), Irwin Gage (¿X.1979?, ¿III.1980?) EMI/LP.
- [**] (2,4) Glenda Maurice (mezzo), Dalton Baldwin (III.1980) CBS/LP.
- [¿?] (1-5) Eileen Davis (mezzo), C. Kirchoff (1981) Silver Crest/LP.
- [**(*)] (1-5) Birgit Finnila (mezzo), Geoffrey Parsons (29.11 8c 21-22.III.1984) Bluebell/CD.
- [***] (3) Maureen Forrester (contralto), Sir Andrew Davis (1985) Fanfare/CD.
- [**] (1)3,5) Magdalena Hajossyova (mezzo), Marian Lapsansky (18-19.X.1987) Opus/CD.
- [***] (3) Arleen Auger (mezzo), Dalton Balwin (7-8.V.1988) Dclos/CD.
- [**] (1)2,4) Thomas Pfeiffer (barítono), Karl Michael Komma (22-23.VIII.1988).
- [**(*)] (2,3,4,5) Marjana Lipovsek (mezzo), Erik Wcrba (13-15.XI.1988) Orfeo/CD.
- [***] (1-5) Siegfried Jerusalem (tenor), Siegfried Mauser (IX.1989) Virgin/CD.
- [**] (1-5) Gabriele Schreckenbach (mezzo), Philipp Moll (X.1989) Capriccio/CD.
- [***] (1-5) Andreas Schmidt (barítono), Cord Garben (XI.1989) DG/CD.
- [**] (1,3,4,5) Theo Adam (barítono), Rudolf Dunckel (1.1990) Berlin Classics/CD.
- [¿?] (1-5) Thomas Mohr (barítono), Uwe Sandner (1990) Canterino/CD.
- [**] (3,4)Yumiko Samejima (mezzo), Helmut Deutsch (1992) Denon/CD.
- [**] (3,4) Monika Frimmer (mezzo), Liese Klahn (3-6.11.1992) EMI/CD.
- [***] (4,5) Christa Ludwig (mezzo), Charles Spencer (Live, 15-18.1.1993) RCA/CD.
- [**(*)] (1-5) Hanne Stavvad (mezzo), Tove Lonskov (Live, 1994) Danacord/CD.

- [**(*)] (1-5) Margaret Price (soprano), Thomas Devey (IX.1994) Forlane/CD.
 [**(*)] (1-5) Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (III.1996) EMI/CD.
 [**(*)] (1-5) Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (Live, 15.III.1996) Chatelet/DVD.
 [**(*)] (2) Heidi Grant Murphy (mezzo), Kevin Murphy (20-21,23.VI.1997) Arabesque/CD.
 [**(*)] (1,2,3,4) Katarina Karneus (mezzo), Roger Vignoles (VIL1998) EMI/CD.
 [**(*)] (1-5) Lorraine Hunt Lieberson (mezzo), Roger Vignoles (Live, 30.XI.1998) BBC/CD.
 [¿?] Silke Marchfeld (mezzo); L. Livingston (1999) IJO/CD
 [*(*)] (2) Jill Hausman (mezzo), Walter Winterfeldyt (17.VII.2000) Orchard/CD^[75].
 [**] (1-5) Marie-Nicole Lemieux (mezzo), Daniel Blumenthal (2000) Cypres/CD.
 [**(*)] (4) Rénée Fleming (soprano), Jean-Yves Thibaudet (2000) DG/CD.
 [**] (3,4) Sabine Ritterbusch (mezzo), Heidi Kommereil (22-24.VIII.2001) Audite/CD.
 [**] (2,4) Hélène Blajan (mezzo), Noël Lee (11.2002) 3D Classics/CD.
 [¿?] (1,2,4,5) Thomas E. Bauer (barítono), Uta Hielscher (Live, 15.VIII.2002) RS/CD.
 [¿?] (1-5) Thomas E. Bauer (barítono), Uta Hielscher (22-25.X.2002) Ars Musici/CD.
 [**] (2,3,4,5) Alice Coote (mezzo), Julius Drake (2003) F.MI/CD.
 [*(**)] (1-5) Konrad Jarnot (barítono), Helmut Deutsch (2002) Oehms Classics/CD.
 [*(**)] (3) Susan Graham (mezzo), Malcolm Martineau (Live, 14.IV.2003) Erato/CD.
 [**] (1-5) Max Lembeck (barítono), Andreas Ruppert (27-30.IV.2003) Gebhardt/CD.
 [*(**)] (1-5) Roman Trekel (barítono), Bukhard Kehring (21-22.X.2003) Berlin Classics.
 [¿?] (1-5) Ann Murray (mezzo), Malcolm Martineau (4-7.V.2005) Clear Classics/CD.
 [*(**)] (1-5) Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (18.VIII.2005) Orfeo/CD.
 [**(*)] (4,5) Christianne Stotjin (mezzo), Julius Drake (10-13.IV.2006) Onyx/CD.

Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): arreglo para conjunto de cámara de P. West

- [**(*)] (1-5) Jean de Gaetani (mezzo); The Eastman Chamber Ensemble, David Effron (17-21.V.1989) Bridge/CD.

Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): versión con acompañamiento de órgano de Jörg Abbing

- [*(*)] (1-5) Phillip Langshaw (bajo), Jörg Abbing (órgano) (IX.2001) Sykus Classics/CD.

Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): versión con acompañamiento de guitarra de Bill Frisell (n.º 3: «Liebst du um Schönheit?»)

- [*(*)] (3) Renee Fleming (soprano), Bill Frisell (guitarra) (2.IX.2005) Decca/CD.

Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): N.º 4, «Ich bin der Welt abhanden gekommen», versión con acompañamiento de piano y orquesta de cámara

de S. Edelmann

- [**] (4) Renee Fleming (soprano), Jean-Yves Thibaudet (piano), Orq. de Cámara de la Filarmónica Checa, Frantisek Preisler (2000) DG/CD^[76].

Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): N.º 4, «Ich bin der Welt abhanden gekommen», versión para oboe de caccia y orquesta de cuerdas de Marcel Ponseele

- [**] (4) Marcel Ponseele, Ensemble il Gardellino (IX.2004) Accent/CD.

Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): arreglo para coro de Clytus Gottwald (n.º 4: «Ich bin der Welt abhanden gekommen»)

- [***] (4) Schola Cantorum Stuttgart, Clytus Gottwald (Live, 7.II.1984) Cadenza/CD.
[**] (4) The Rodolfus Choir, Ralph Allwood (XII.1995) Herald/CD.
[***] (4) Kammerchor Stuttgart, Frieder Bernius (6.II & 1.VII & 25.IX.1996) Carus Verlag/CD.
[**] (4) Vocalensemble Landsberg, Karl Zepnik (1.II.1998) Ambitus/C.
[**(*)] (4) Det Norske Solistkor, Grete Pedersen Helgerod (26.VI.1999) Simax/CD.
[**] (4) Choeur de Chambre Accentus, Laurence Equilbey (11.2001) Native/CD.
[¿?] (4) Coro Sine Nomine, Johannes Hiemetsberger (1.2004) ORF/CD.
[*]**] (4) Coro de Cámara de Saarbrücken, Georg Grün (13.XI.2004, 4-7.II.2005) Carus Verlag/CD.
[***] (4) SWR Vocalensemble Stuttgart, Marcus Creed (15.XII.2004) Hänssler/CD.

Sinfonía Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): N.º 5, “Um Mitternacht”, versión con acompañamiento de órgano (?)

- [¿?] (5) Aaltje Noordewier-Reddingius (soprano), Anthon van der Horst (órgano) (1928) Columbia/78 rpm.
[**] (5) Gertraude Göpner (mezzo), Tillmann Benfer (X.1999) Sound Starton/CD.

OBRA SINFÓNICA

Integrales de las Sinfonías

- [***] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante - Adagio) + Kindertotenlieder (2 versiones), Rückert Lieder (selección), Lee Venora, Reri Grist, Erna Spoorenberg, Gwyneth Jones, Gwyneth Annear (sopranos), Norma Procter (contralto), Anna Reynolds, Jennie Tourel, Martha Lipton, Janet Baker (mezzos), John Mitchinson (tenor), Vladimir Ruzdjak (barítono), Donald McIntyre (bajo); The Collegiate Chorale, Schola Cantorum, Coro de niños de la Iglesia de la transfiguración, Orq. Fil. de Nueva York; Coro del Festival de Leeds, Coro de la Sinf. de Londres, Orpington Junior Singers, Highgate School Boy's Choir, Fincley Children's Music Group, London Symphony [Sinf. n.º 8] [+ (2) en la segunda edición en CD]^[77]; Orq. Fil. de Israel [Kindertotenlieder]. Dir.: Leonard Bernstein. (Gr. 1960-1975) CBS GMS 1-5000/LP, 15 LPS; Sony SX12K 9499/CD, 12 CDs.
- [*(**)] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante-Adagio). Elly Ameling, Ileana Cotrubas, Heather Harper, Hanneke van Bork (sopranos), Maureen Forester (contralto), Aafje Heynis, Birgit Finnilä, Marianne Dieleman (mezzos), William Cochran (tenor), Hermann Prey (barítono), Hans Sotin (bajo); Coros infantiles délas Iglesias de St. Willibrod y St. Pius X. Amsterdam; Toonkustkoor, Amsterdam; De Stern des Volks, Amsterdam; Collegium Musicum Amstelodamensej Coro de la Radio de Holanda; Orq. del Concertebouw, Amsterdam. Dir.: Bernard Haitink. (Gr. 1962-1971) Philips 442 050-2, 10 CDs.
- [***] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinf. n.º 10 (Andante - Adagio); Martina Arroyo, Edith Mathis, Elsie Morison, Erna Spoorenberg (sopranos), Norma Procter (contralto), Julia Hamari, Marjorie Thomas (mezzos), Donald Grobe (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Franz Crass (bajo); Coro de la Radio de Baviera, Coro de niños de Tölz, Coro de la NDR/Hamburgo, Coro de la WDR/Colonia, Escolania de la Catedral de Regensburg, Coro Motete de Munich; Orq. Sinf. Radio de Baviera. Dir.: Rafael Kubelik. (Gr. 1967-1971) DG Collectors Edition, 463 738-2,10 CDs.
- [*(**)] Mahler: Sinfonías n.ºs 1-9, Sinf. 10 (Andante - Adagio). Beverly Sills, Netania Davrath, Jeannine Crader, Lynn Owen, Blanche Christensen (sopranos), Florence Kopleff, Nancy Williams, Marlena Kleinman (mezzos), Stanley Kolk (tenor), David Clatworthy (barítono), Malcolm Smith (bajo). Coro del Tabernáculo Mormón, Salt Lake City; Coros de la universidad de UTA; Coros Infantiles de las Escuelas de Salt Lake City. Orq. Sinf. de Utah. Dir.: Maurice Abravanel. (Gr. 1964-1976) Vanguard 08 4013 79/LP-CD, 11 CDs.
- [*(**)] Mahler: Sinfonías 1-9. Yuri Simonov (1), Hans Vonk (2), Jascha Horenstein (3), Hartmut Haenchen (4 & 6), Vaclav Neumann (5 Sc 9), Kurt Masur (7), Neeme Jarvi (8) María Oran (soprano) (2), Jard van Nes (mezzo) (2), Norma Procter (contralto) (3), Alexandra Coku (soprano) (4), Ulla Gustafsson Marianne Haggender, Carolina Sandgren (sopranos) (8), Ulrika Tenstam, Anne Gjevang (mezzos) (8), Seppo Ruohonen (tenor) (8), Mats Persson (barítono) (8), Johann Tilli (bajo) (8); Dutch Theatre Choir (2), Ambrosian Singers (3), Wandsworth School Boys Choir (3), Estonian Boys Choir (8), Brunnsbo Children's Choir (8), Gothenborg Opera Chorus (8), Royal Stockholm Philharmonic Choir (8); Royal Philharmonic (1), Orq. de la Residencia de La Haya (2), Orq. Sinf. de Londres (3), Orq. Fil. de Holanda (4 & 6), Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (5,7 & 9), Orq. Sinf. de Göteborg y Orq. de la Ópera de Göteborg (8). (Gr. 1966-1994) Brilliant Classics 99549,11 CDs.
- [*(**)] Mahler: Sinfonías 1-9. Kiri Te Kanawa, Heather Harper, Lucia Popp, Arleen Auger, Isobel Buchanan (sopranos), Yvonne Minton (contralto), Helga Dernesch, Mira Zakai, Helen Watts (mezzos), René Kollo (tenor), John Shirley-Quirk (barítono), Martti Talvela (bajo); Coro de la Sinf. de Chicago, Coro de la Ópera Estatal de Viena, Wiener Singverein, Niños Cantores de Viena; Orq. Sinf. de Chicago. Dir.: Sir Georg Solti. (Grab. 1970-1984). Decca 430 804-02,10 CDs.
- [**(*)] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante - Adagio). Edith Mathis, Lucia Popp, Elisabeth Conell, Edith Wiens, Felicity Lott (sopranos), Doris Soffel, Ortrun Wenkel (contraltos), Trudeliess Schmidt, Nadine Denize (mezzos), Richard Versalle (tenor), Jorma Hynnincn (barítono), Hans Sotin (bajo); Southend Boys Choir; Tippin School Boy's Choir; Coro de la London Philharmonic; London Philharmonic. Dir.: Klaus Tennstedt. (Gr. 1977-1983) EMI 5 72941 2, 11 CDs.
- [***] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante-Adagio). Gabriela Benackova, Magdalena Hajossyova, Inga Nielsen, Daniela Sounova (sopranos), Eva Randova (contralto), Christa Ludwig, Vera Soukupova, Libuse Marova (mezzos), Thomas Moser (tenor), Wolfgang Schöne (barítono), Richard Novak (bajo);

Coro Infantil Kuhn, Coro de la Radio de Praga, Coro de la Fil. Checa; Orq. Fil. Checa. Dir.: Vaclav Neumann. (Grab. 1978-1983) Supraphon, 14 CDs.

- [**] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinf. n.º 10 (Andante - Adagio). Cheryl Studer, Sylvia McNair, Jessye Norman, Andrea Rost (sopranos.), Frederica von Stade, Waltraud Meier, Anne Sofie von Otter (mezzos), Rosemarie Lang (contralto), Peter Seiffert (tenor), Bryn Terfel (barítono), Jan-Hendrk Rootering (bajo); Niños Cantores de Viena, Escolania de Tölz; Konzertvereinigung des Wiener Staatsopernchor; Coro Filarmónico de Praga; Vienna Boys Choir; Coro Arnold Schoenberg, Berlin; Orq. Fil. de Berlín [Sinf. 1,5 & 8], Orq. Fil. de Viena [Sinf.2, 3, 4, 9 & 10], Orq. Sinf. de Chicago [Sinf.6 & 7]. Dir.: Claudio Abbado. (Gr. 1978-1995) DG 447 023-2, 12 CDs.
- [***] Mahler: Sinfonías 1-9 + Lieder eines fahrenden Gesellen, Kindertotenlieder, Rückert-Lieder. Helmut Wittek (tiple), Gerti Zeumer, Lucia Popp, Judith Biegen, Barbara Hendricks, Margaret Price, (sopranos), Agnes Baltsa, Trudeliese Schmidt (contraltos), Christa Ludwig (mezzos), James King, Kenneth Riegel (tenores), Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Hampson, Hermann Prey, Andreas Schmidt, (barítonos), José van Dam (Bajo). The Brooklyn Boys Chorus, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, The New York Choral Artists, Tölz Boys' Choir, The Vienna Boys Choir, Wiener Singverein, The Westminster Cathedral Choir. Orq. Fil. de Viena, Orq. Fil. de Nueva York, Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam. Dir.: Leonard Bernstein. (Gr. 1980-1989) DG 2894590802 (16 CDs). Mahler: Sinfonías 1-9, Sinf. 10 (Andante - Adagio), Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños). Jessye Norman, Kiri te Kanawa (sopranos), Marilyn Horne (*mezzosoprano*), Kenneth Riegel (tenor), Benjamin Luxon (barítono). Coro del Festival de Tanglewood. Orq. Sinf. de Boston. Dir.: Seiji Ozawa. (Gr. 1980-1993) Philips 470 871 - 2,14 CDs.
- [**(*)] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante-Adagio) + Kindertotenlieder. Eva Marton, Jessye Norman, Kathleen Battle, Sharon Sweet, Pamela Coburn (sopranos), Brigitte Fassbaender (contralto), Agnes Baltsa, Florence Quivar (mezzos), Richard Leech (tenor), Sismund Nimgern (barítono), Simon Estes (bajo); Niños Cantores de Viena; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor; Orq. Fil. de Viena. Dir.: Lorin Maazel. (Gr. 1983-1990). Sony SX14K 48 198, 14 CDs.
- [***] Mahler: Sinfonías n.ºs 1-10, Das Lied von der Erde. Teresa Cahill, Helen Donath, Hildegard Heichele, Faye Robinson (sopranos), Jane Henschel, Livia Budai, Doris Soffel (contraltos), Jard van Nes (*mezzosopranos*), Hermann Prey (barítono), Kenneth Riegel, Peter Schreier (tenores), Harald Stamm (bajo); Bavarian Radio Chorus, Berlin RIAS Chamber Chorus, Dale Warland Singers, Hesse Radio Children's Chorus, Limburg Cathedral Boys Choir, North German Radio Choir Stuttgart Radio Symphony Chorus; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt. Dir.: Eliahu Inbai. (Gr. 1985-1992) Denon/CD; Brilliant Classics (Netherlands) 2216592052, 15 CDs. Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante-Adagio). Lyudmila Hadfzhieva, Maria Temeshi, Darina Takova (sopranos), Tamara Takac, Boryana Tabakova (contraltos), Janos Bandi (tenor), Paul Kovacs (barítono),mTamash Syule (bajo); Coro Nacional de Bulgaria «Svetoslav Obretenov», Coro de la Radio Nacional Búlgara, Coro de niños de la Radio Nacional Búlgara. Orq. Fil. de Sofia. Din: F.mil Tabakov. (Gr. 1987-1996) Capriccio 49043,15 CDs.
- [***] Mahler: Sinfonías n.ºs 1-9, Sinf. 10 (Andante-Adagio) + Das klagende Lied, Sechs frühe Lieder [Orq. Harold Byrns], Lieder eines fahrenden Gesellen, Kindertotenlieder, Das Lied von der Erde. Cheryl Studer, Angela Maria Blasi, Edita Gruberova, Rosalind Plowright, Sumi Jo (sopranos), Brigitte Fassbaender (contralto), Waltraud Meier, Hanna Schwarz, Iris Vermillion, Kazuko Nagai (mezzos), Reiner Goldberg, Keith Lewis (tenor), Bernd Weikl, Thomas Allen, Bryn Terfel (barítonos), Hans Sotin (bajo). Coro Philhar, New London Children's Choir, Coro Shin-Yuh Kai, The Southend Boys' Choir; Orq. Philharmonia, Londres; Staatskapelle Dresden (Das Lied von der Erde). Dir.: Giuseppe Sinopoli. (Grab. 1988-1996) DC, 471451-2; 2001; 15 CD.
- [***1 Mahler: Sinfonías 1-9, Sinf. N.º 10 (Andante - Adagio). Tina Kiberg, Eva Johansson, Inga Nielsen, Majken Bjerno, Henriette Blonde-Hansen (sopranos), Kirsten Dolberg, Anne Gjevang (contraltos), Raimo Sirkia (tenor), Jorma Hynninen (barítono), Carsten Stabell (bajo); Coro Infantil de Copenhague, Coro Filarmónico de Berlín, Coro de la Radio Nacional Danesa; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Danesa. Dir.: Leif Segerstam. (Gr. 1990-1994) Chandos 9572(12), 12 CDs.
- [***] Mahler: Sinfonías 1-9. Charlotte Margiono, Alessandra Marc, Gwynne Geyer, Regina Nathan (sopranos), Larissa Diadkova, Birgit Rcmert, Doris Soffel (contraltos), Nancy Maultsby (mezzo), Vinson Cole (tenor), David Wilson-Johnson (barítono), Andreas Silvestrelli (bajo); Coro Infaltil de Elburg, Coro de la opera de Leipzig, Coro de la radio de Holanda; Orq. Fil. de la Radio de Holanda.

Dir.: Edo de Waart. (Gr. 1992-1995). RCA 74321 276012,14 CDs.

- [*(**)] Mahler: Sinfonías 1-9, Des Knaben Wunderhorn (7 canciones). Edinburgh Bach Choir, Edinburgh Royal Choral Union, Edinburgh Youth Choir, Jubilo, Members of the National Youth Choir of Scotland, Edinburgh Children's Choir, Ladies of the Edinburgh Bach Choir. Marni Rachel Lamb, Joanne Armstrong, Shelley.Everall, Claire Seaton (sopranos), Sandra Porter, Heather Boyd, Susannah Spicer (mezzos), Jennifer Higgins (contralto), Andrew Carwood (tenor), Kevin Greenlaw, Christopher Foster (barítonos), Michael Bundy (bajo). Scottish Sinfonía. Dir.: Neil Mantle. (Gr. 1996-2003) Scottish Sinfonía, 14 CDS, SS001-010^[78].
- [***] Sinfonías 1-9 + Ensayos de las Sinfonías 5.^a y 9.^a y comentarios de Leonard Bernstein: *Cuatro formas de decir adiós (La Novena Sinfonía de Mahler)* y *Gustav Mahler: Das Lied von der Erde*. Sheila Armstrong, Edith Mathis, Edda Moser, Judith Biegen, Gerti Zeumer (sopranos), Ingrid Mayr, Agnes Baltza (contraltos), Janet Baker, Christa Ludwig (mezzos), Kenneth Riegel, René Kollo (tenores), Hermann Prey (barítono), José van Dam (bajo); Coro del Festival de Edimburgo, London Symphony (Sinf. 2), Orq. Fil. de Israel (Das Lied von der Erde), Niños Cantores de Viena, Coro de la Ópera Estatal de Viena, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde; Orq. Fil. de Viena. Dir.: Leonard Bernstein. DG DVD VIDEO UCGE 00110-9 (9 discos).

Sinfonía n.º 1 en Re mayor «Titán»

- [**] Bruno Walter; NBC Symphony Orchestra (Live, 8.IV.1939) Grammofono 2000/LP, Seven Seas/CD.
- [***] Dimitri Mitropoulos; Minneapolis Symphony Orchestra (4.XI.1940) Columbia/78-LP; Sonyal/CD.
- [**] Bruno Walter - Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (1947) Tahra/CD.
- [**] Bruno Walter, Bavarian St. (1950) Orfeo/CD.
- [**] Bruno Walter; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 12.11.1950) As Disc/CD.
- [**] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 21.X.1951) Cetra/CD.
- [***] Jascha Horenstein; Orq. Sinf. de Viena (1952) Vox/LP-CD.
- [***] Charles Adler; Orq. Sinf. de Viena (Live, 1952) Tahra/CD.
- [¿?] Ernst Broramski; Radio Sinfonie Orchester Berlin (1953) Urania/LP, Vanguard/CD.
- [***] William Steinberg; Pittsburgh Symphony Orchestra (10.11.1953) Capitol/LP, EMI/CD.
- [**(*)] Bruno Walter; Orq. Fil. de Nueva York (25.1.1954) CBS/LP-CD.
- [**] Rafael Kubelik; Orq. Fil. de Viena (VI.1954) Decca/LP-CD. Paul Kletzki; Israel Philharmonic Orchestra (1954) EMI/LP-CD.
- [**] Hermann Scherchen; London Philharmonic Orchestra (XI. 1954) Westminster/LP-CD.
- [¿?] Gerd Rubahn (?); Sinf. de Berlin (1954) Royale/LP.
- [**] Bruno Walter; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 1955) Movimento Musica/LP-CD.
- [¿?] Hans Rosbaud; Orq. Fil. de Berlin (1955) Passion & Concentration/CD.
- [*(*)] Sir John Barbirolli; Manchester Hallé Orchestra (11, 12.VI.1957) Pye/LP, Vanguard/CD.
- [**] Sir Adrian Boult; London Philharmonic Orchestra (VIII.1958) Everest/LP-CD.
- [***] Sir John Barbirolli; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 10:1.1959) NYP Editions/CD.
- [**(*)] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 9.1.1960) Cetra/LP, Hunt/CD.
- [***] Bruno Walter; Columbia Symphony Orchestra (14, 21.1, 4 & 6.11.1961) CBS/LP, Sonyal/CD.
- [**(*)] Paul Kletzki; Orq. Fil. de Viena (13-15.1.1961) EMI/LP-CD.
- [**] Hans Rosbaud; Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden (Live, 13.IX.1961) Concordia/LP, Stradivarius/CD.
- [**] Otmar Suitner; Staatskapelle, Dresden (22-24.V.1962) Eterna/LP, Berlin/CD.
- [**] Bernard Haitink; Concertgebouw Orchestra, Amsterdam (18-20.IX.1962) Philips/LP-CD.
- [***] Erich Leinsdorf; Boston Symphony Orchestra (21.X.1962) RCA/LP-CD.
- [**] Hans Schmidt-Isserstedt; Symphonie Orchester des Norddeutschen

- Rundfunks (Live, 1962) Arlecchino/LP, Tahra/CD.
- [*] Denis Zsoltay; Suddeutsche Philharmonie (1962) Intercord/LP-CD.
- [**] Zubin Mehta; Orq. Sinf. de Montreal (Live, 21.IX. 1963) Place des Arts/CD.
- [***] Sir Georg Solti; Orq. Sinf. de Londres (17, 18.1, 3, 5.II.1964) Decca/LP-CD.
- [**(*)] Willem van Otterloo; Wiener Festspiele Orchester (1964) Guide Int. del Disque/LP.
- [***] Karel Ancerl; Orq. Fil. Checa (19-21.XII.1964) Supraphon/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Nueva York (4, 22.X.1966) CBS/LP, Sony/CD.
- [***] Rudolf Kempe - Orq. Sinf. de la BBC, 1965 BBC Music/CD.
- [*(*)] Igor Markevitch; Orchestra della RAI, Torino (Live, 10.III.1967) Stradivarius/CD.
- [**(*)] Igor Markevitch; Orq. Nacional de l'ORTF (Live, 21.VI.1967) Montaigne/CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (20-23.X.1967) DG/LP-CD.
- [**(*)] Kyril Kondrashin; Orq. Fil. de Moscú (11.IV. 1969) Melodiya/LP-CD.
- [***] Jascha Horenstein; Orq. Sinf. de Londres (29, 30.IX.1969) Unicorn/LP-CD.
- [¿?] Chester J. Petranek; Montgomery CSYO (Live, 6.VI.1970) Marc Custom/LP.
- [**(*)] Jean Martinon; Japan PO (1970) F.xton (J)/DVD.
- [**(*)] Carlo Maria Giulini; Orq. Sinf. de Chicago (30.III. 1971) F.MI/LP-CD.
- [**] Erich Leinsdorf; Royal Philharmonie (19,20.IV.1971) Decca/LP-CD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (18-20.V.1972) Philips/LP-CD.
- [**(*)] Zubin Mehta; Jeunesses MWO (1973) Jeunesses Mus/LP.
- [**] Moshe Atzmon; North German RSO (1973) North German R./ LP.
- [**(*)] Zubin Mehta; Orq. Fil. Israel (1974) Decca/LP-CD.
- [¿?] John Randolp Masters; Philadelphia MGSO (¿1973?) Oryx Basic Rec.Lib/LP.
- [**] Maurice Abravanel; Utah SO (V.1974) Vanguard/LP-CD.
- [**(*)] James Levine; London Symphony (24,25.VIII. 1974) RCA/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Vicna (1974) D.G.G./ LD-DVD.
- [**(*)] Zubin Mehta; Orq. Fil. de Israel (XII.1974) Decca/LP-CD.
- [¿?] Ernst Wurstenberg; Orq. Sinf. de Lubeck (¿1974?) Carrere (F)/LP.
- [¿?] Rafael Kubelik; London Symphony (1975) Live Supreme/CD.
- [¿?] Klaus Tennstedt; Orq. Sinf. de Boston (1976) OOO Classics/CD.
- [**(*)] Otmar Suitner; NHK Sym Orch (1976) NHK Transe.(J)/LP. Bernard Haitink; London PO (1976) BBC Transe.(E)/ LP.
- [**] Gaetano Delogu; London Philharmonie Orchestra (11.1976) EMI/LP-CD.
- [*(*)] Carlos Paita; Royal Philharmonie Orchestra (XI.1976) Lodia-Decca/LP-CD.
- [¿?] Zubin Mehta; Los Angeles PO (1976) Lucky Ball/CD.
- [**] Klaus Tennstedt; North German RSO (1977) First Classics (J)/CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; London PO (4,5.X.1977) EMI/LP-CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 25.XII.1977) Philips/CD.
- [**] Hans Swarowsky; Orq. Sinf. de Bamberg (¿1977?) Euphoria/LP.
- [¿?] Robert Marcellus; World Youth SO (1977) Silver Crest/LP.
- [¿?] Vilem Sokol; Seattle YSO (¿1978-9?) SYSC7LP.
- [**] Lorin Maazei; Orq. Nacional de Francia (22.III.1979) CBS/LP-CD.
- [¿?] Louis Campiglia; San Diego Youth Symphony (11.VIII.1979) Distinctive Impres./LP.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (1979) Sardana Records/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (3-8.X.1979) Supraphon/LP-CD.
- [**(*)] Herbert Kegel; Orq. Fil. de Dresde (5-8.XI.1979) Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [***] Harold Farbrman; London Symphony (XL 1979) MMG/LP-CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (1979) Originals/CD.

- [¿?] Bernhardt Klee; Berlin RSO (1979) Lucky Ball/CD.
- [**(*)] Zubin Mehta; Orq. Fil. de Nueva York (10,25.XI.1980) CBS/LP, sony/c;d.
- [🌸] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (1980) Telepool-Dreamlifs (J)/DVD.
- [**] Leonard Slatkin; Saint-Louis Symphony Orchestra 27-29.III.1981 Telarc/LP-CD.
- [**] Claudio Abbado; Orq. Sinf. de Chicago 21,23.11.1981 D.G.G./LP-CD. Kirill Kondrashin; North GRSO (1981) En Larmes/CD.
- [**] Riccardo Muti; Orq. de Filadelfia (Live, 1982) Philadelphia Archive/LP.
- [**(*)] Igor Markevitch; Orq. E la Gewandhaus, Leipzig (Live, 1982) Tahra/CD.
- [**] Sir Georg Solti; Orq. Sinf. de Chicago X.1983 Decca/LP-CD.
[***]Erich Leinsdorf; Orq. de Cleveland (Live, 1983) Lucky Ball/CD.
- [¿?] Claudio Abbado; London Symphony (Live, 1983) Lucky Ball/CD.
- [¿?] Eiji Oue; Greater Boston Youth Symphony (Live, 1984) Afka/LP, Arts/CD.
- [**] Riccardo Muti; Orq. de Filadelfia 18, 23.11.1984 EMI/LP-CD.
- [**(*)] Arpad Joo; Orq. Fil. de Amsterdam (VI.1984) Sefel/LP-CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (3-4.X.1985) CBS/LP, SONY/CD.
- [***] Eliahu Inbal; Frankfurt RSO (28.11, 1.III.1985) Denon/LP-CD.
- [¿?] Gary Bertini; Orq. Fil. de Berlin (Live, 1985) FKM/CD.
- [¿?] Yuhichi Takubo; Narashino P (Live, 1985) Narashino PO (J)/ CD.
- [**] Hiroshi Wakasugi; Staatskapelle Dresden (23-29.VIII.1986) Eterna/LP-CD.
- [*] Anton Nanut; Orq. Sinf. RTV Eslovena, Ljubljana (1986) Stradivari/CD.
- [*] Horia Andrcescu; Orq. Sinf. Moldova (IV. 1986) Electrccord/LP.
- [¿?] Qui van Woerdekom; Amersfoorts YO (1987) Levob/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlin (1,2.IV.1987) Philips/CD.
- [**(*)] Andrew Litton; Royal Philharmonie (VII&VIII.1987) Virgin/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (8-10.X.1987) DG/LP-CD.
- [¿?] Leonard Bernstein; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (1987) Hallo (J)/CD.
- [**(*)] Seiji Ozawa; Orq. Sinf. de Boston (X.1987) Philips/CD.
- [**(*)] Sir Colin Davis; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (IV.1988) Novalis/LP-CD.
- [***] Andre Vandernoot; RTBF SO (1988) Weitblick/CD.
- [**] Zdenek Rosier; Slovak PO (1988) Naxos/CD.
- [**] Pavel Urbanek; Orq. del festival de Praga (1988) I.ascrLght/CD.
- [*(*)] Hans Edelmann; Oprq. Del Conservatorio de Stuttgart (1988) Xenophone/CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Orq. Filarmonía, Londres (11.1989) DG/CD.
- [**(*)] Christoph von Dohnanyi; - Orq. de Cleveland (19.11.1989) Decca/CD.
- [**(*)] Emil Tabakov; Orq. Fil. de Sofia (III.1989) Capriccio/CD.
- [**] Edo de Waart; Orq. de Minnesota (IV. 1989) Virgin/CD.
- [**] Adam Fischer; Orq. Gustav Mahler del Festival de Kassel (Live, 8.VII.1989) AMU Records/CD.
- [**] Chihiro Hayashi; Orq. Sinf. de la Radio Nacional de Polonia (IX.1989) Fontec/CD.
- [**] Jacek Kasprzyk; London Symphony (X.1989) Collins/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Berlin (Live, XII.1989) DG/CD.
- [**(*)] Yondani Butt; London Symphony, (23.24.V.1990) IMP Classics/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; Orq. Sinf. de Chicago (V,VI.1990) EMI/CD-DVD.
- [¿?] Ondrej Lenard; Shinsei Nihon SO (1990) Jod Classics (J)/CD.
- [**] Vladimir Fedoseyev; URRS RTVSO (1990) Melodiya/LP.
- [**] Jean-Claude Casadesus; Orq. Nacional de Lille (16-19.1.1991) Forlane/CD.
- [**(*)] Sir Charles Mackerras; Real Orq. Fil. de Liverpool (1,2.VII. 1991) EMI/CD.
- [***] Gary Bcrtini; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (21-23.XI.1991) EMI/CD.

- [**] Ronald Zollman; Young Philharmoni (1991) Adda/CD
- [**(*)] Yevgeny Svetlanov; Orq. Sinf. del Estado Ruso (1992) Saison Russe-HM/CD.
- [**(*)] Kurt Masur; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 23-25.IV.1992) Teldec/CD.
- [**] Kenichiro Kobayashi; Orq. del Estado Húngaro (VI.1992) Canyon Classics/CD.
- [**(*)] Armin Jordan; Orq. de la Suisse Romande (XI.1992) Erato/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (XL 1992) Canyon Classics/CD.
- [¿?] Marc Albrecht; Slovenian PO (1992) Slovenian Philh/CD.
- [***] Leif Segerstam; Orq. Sinf. de la Radio Danesa (1993) Chandos/CD.
- [¿?] Daniel Nazareth; Middle German RSO (1993) MDR/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (1993) Pandora's Box/CD.
- [**] James Judd; Orq. Fil. de Florida (15,17.IX.1993) Harmonia Mundi/CD.
- [***] Edo de Waart; Orq. Fil. de la Radio de Holanda (Live, 16.X.1993) RCA/CD.
- [**] Neeme Järvi; Orq. Nacional de Escocia (1993) Chandos/CD.
- [**] Michael Halasz; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca (1993) Naxos/CD.
- [¿?] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (1993) Lucky Ball/CD.
- [¿?] Hans-Peter Frank; Weimar Staatskapelle (1993) Pool/CD.
- [*(**)] Yuri Simonov; Royal Philharmonic (VI. 1994) Tring, Brilliant/CD.
- [**] Christof Prick; Bundesjugend Orchester (1994) Ars Musici/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlin (1994) Philips/LD-DVD.
- [**] Alan Gilbert; Japan Virtuoso SO (1994) Alfa Classics (J)/CD.
- [***] Riccardo Chailly; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (20,21.V.1995) Decca/CD.
- [**] Adrian Leaper; Orq. Fil. de Gran Canaria (3-7.V.1996) Arte Nova/CD.
- [***] Christoph Eschenbach; Houston Symphony (Live, 2.III.1997) Koch/CD.
- [**] Hans Vonk; St.Louis SO (Live, 25-27.IX.1997) Arch Media/CD.
- [**(*)] Manfred Honeck; Orq. Sinf. de la BBC (Live, 11.11.1998) BBC Music Magazine/CD.
- [**] Michael Schonwandt; Orq. Sinfónica de Berlín (4.XL 1998) Denon/DVD.
- [**] Kenichiro Kobayashi; Orq. Fil. Checa (Live, 13-15.III.1998) Canyon Classics (J)/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Orq. Sinf. de Chicago (V.1998) DG/CD.
- [**] Libor Pesek; Orq. Fil. de Praga (1998) Music Vars/CD.
- [¿?] Mark Mast; Munich YO (Live, 1998) Münchner Jugend/CD.
- [**(*)] Michael Tilson Thomas; Orq. Sinf. de San Francisco (Live, 16-19.IX.1998) SFS Media/CD.
- [*(**)] Neil Mantle; Scottish Sinfonía (Live, 29-30.VIII.1999) Scottish Sinfonia/CD.
- [¿?] Hun-Joung Lim; Orq. Fil. de Bucheon (Live, 27.XI.1999) KBSMedia/CD.
- [**] Michio Inoue; Nueva Orq. Fil. de Japón (Live, 30.IX.1999) Exton (J)/CD.
- [**(*)] Harmut Haenchen; Orq. Fil. de Holanda (20,21.XI.1999) NedPho/CD.
- [*(*)] Heribert Brandt; Arte Sinfónica Orchester (1999) Deutsche Austrophon/CD.
- [***] Mariss Jansons; Orq. Fil. de Oslo (1999) Simax/CD.
- [**] Paul Freeman; Orq. Sinf. Nacional Checa (2.11.2000) ICN Polyart/CD.
- [**] Fabio Luisi; Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks (Live, 17.III.2000) Live Supreme/CD.
- [**] Vladimir Fedoseyev; Orq. Sinf. Tchaikovsky (Live, 23-24.1.2001) Relief/CD.
- [**] Esa-Pekka Salonen; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 27.IV.2001) En Larmes/CD.
- [**] Esa-Pekka Salonen; Orq. Filarmonía, Londres (Live, 2001) Sounds Supreme/CD.
- [**] Sir Roger Norrington; Orchestra of the Age of Enlightenment (Live, 30.IX.2001) Sounds Supreme/CD.
- [***] Michael Tilson Thomas; Orq. Sinf. de San Francisco (Live, 19-23.IX.2001) San Francisco Sym. Media/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 18.11.2002) En Larmes/CD.
- [¿?] Ricco Sacconi; Orq. Fil. de Budapest (20-21.V.2002) BPO Live/CD.

- [¿?] Michael Gielen; Orq. Sinf. Radio SWF Baden-Baden y Freiburg (Live, 2002) Sound Supreme/CD.
- [***] Michael Gielen; Orq. Sinf. Radio SWF Baden-Baden y Freiburg (Live, 11-13.VI.2002) Hänssler/CD.
- [***] Christoph Eschenbach; Orq. del Festival de Schleswig-Holstein (Live, 28.VII.2002) En Larmes/CD.
- [**] Gabriel Chmura; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (15-17.1.2003) Accord/CD.
- [**] Gerard Schwarz; Real Orq. Fil. de Liverpool (Live, 10-13.23.111.2003) RL.PO/CD.
- [***] Günther Herbig; Orq. Sinf. de la Radio de Saarbrücken (Live, 111.2003) Live Supreme (J)/CD-R.
- [¿?] Alexander Briger; Japan Virtuoso Symphony Orchestra (22-23.IX.2003) May Corporation/CD.
- [¿?] Hun-Joung Lim; Orq. Fil. de Bucheon PO (Live, 29.XI.2003; Centro de las Artes, Seúl) KBS Media/DVD.
- [***] Christoph Eschenbach; Orq. de Filadelfia (Live, 14.V.2004) En Larmes/CD.
- [¿?] Jeffrey Milarsky; Columbia University Orchestra (Live, 4.IV.2004) Cuo/CD.
- [**(*)] Benjamin Zander; Orq. Philharmonia, Londres (12-14.VII.2004) Telarc/SACD.
- [¿?] Christoph von Dohányi; Orq. de la NDR, Hamburgo (Live, 13.IX.2004) En Larmes(J)/CD.
- [¿?] Kenichiro Kobayashi; Orq. Fil. de Japón (Live, 27,28.1.2005; Suntory Hall, Tokio) Exton (J)/SACD.

Sinfonía n.º 1, versión original de Budapest en 5 movimientos

- [**(*)] Wyn Morris; Orq. New Philharmonia, Londres (3-14.IX.1970) (*Versión de 1889, con «Blumine»*) PYE/LP-CD.
- [**(*)] Hiroshi Wakasugi; Tokyo Symphony Orchestra (Live, 20.X.1989) (*Versión de 1889, con «Blumine»*) Fontec (J)/CD Fontec (J)/CD
- [**(*)] Ole Kristian Ruud; Orq. Sinf. de Norrköping (24-28.XI.1997) (*Versión de Hamburgo, 1893, con «Blumine»*) Simax/CD.
- [**] Robert Olson; Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, 17-18.1.1998) (*Versión de 1889, con «Blumine»*) Colorado MahlerFest/CD.
- [**] Zsolt Hamar; Pannon Philharmonie Orchestra (13-16.IX.2004) (*Versión de 1889, con «Blumine»*) Hungaroton/CD.
- [¿?] Anthony Hermes; Hagen Philharmonie Orchestra (Live, 11-12.IV.2005) (*Versión de Hamburgo, 1893, con «Blumine»*) Acousence/CD, DVD.

Sinfonía n.º 1, versión revisada en 4 Movimientos más «Blumine»

- [**] Frank Brieff; Orq. Sinf. New Haven (V.1968) Odyssey/LP.
- [**(*)] Eugene Ormandy; Orq. de Filadelfia (21.V.1969) RCA/LP-CD.
- [**] Ernst Bour; Orq. Sinf. SWF, Baden-Baden (5-6.III.1974) Südwestfunk (G)/ EP.
- [*(**)] Seiji Ozawa; Orq. Sinf. de Boston (3-17.X.1977 & 1984 [Blumine]) DG/LP-CD.
- [**(*)] Ivan Fischer; Orq. Sinf. Estado Húngaro (XI.1981) Hungaroton/LP-CD.
- [**(*)] Zubin Mehta; Orq. Fil. Israel (VII.1986) CBS/LP-SONY/GD. Zubin Mehta; Orq. Fil. Israel (1987) FKM/CD.
- [*(**)] Karl-Anton Rickenbacher; Orq. Sinf. de Bamberg (V.1988) Virgin/CD.
- [*(**)] Jacek Kasprzyk; Orq. Philharmonia, Londres (VII.1990) Collins/CD.
- [*(*)] Simon Rattle; Orq. Sinf. de la Ciudad de Birmingham (16-19.XII.1991) EMI/CD.
- [*(**)] Leif Segerstam; Orq. de la Radio Nacional Danesa (8-9, 11.1, 2-3.VI.1993) Chandos/CD.
- [**] Neeme Järvi; Royal Scottish Nacional Orchestra (15-16.XI.1993) Chandos/CD.
- [**(*)] Günter Neuhold; Baden State Orch (1994) Antes Edition (G)/CD.

- [¿?]
- Gregory Sullivan Isaacs; Cascade Symphony Orchestra (Live, X.1998) Cascade/CD.
- [**(*)] Yoel Levi; Orq. Sinf. de Atlanta (25-26.IX.1999) Telarc/CD.
- [**(*)] Christoph Eschenbach; Orq. del Festival Schleswig-Holstein (2002) En Larmes/CD.
- [**(*)] Benjamin Zander; Orq. Filarmonía, Londres (1.2004) Telarc/SACD.
- [**] Zsolt Hamar; Pannon Eilharmonikusok (13-16.IX.2004) Hungaroton/SACD.

Sinfonía n.º 1: movimiento «Blumine»

- [***] Benjamin Britten; Orq. de Cámara Inglesa (1967) BBC Transcription/LP; BBC/CD.
- [***] Yoav Talmi; Arnhem Philharmonie (1984) Ottavo/CD
- [***] Harmut Haenchen; Orq. Fil. de Holanda (1989) Capriccio, Brilliant/CD.
- [**] Hans-Peter Frank; Weimar SK (1993) Pool/CD.
- [***] James Judd; Orq. Fil. de Florida (1993) Harmonia Mundi/CD.
- [**] Michael Halasz; - Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (1993) Naxos/CD.
- [¿?]
- Paul Polivnick; New Hampshire MFO (1996) New Hampshire Music Festival/CD.

Sinfonía n.º 1: 1.ª Movimiento

- [¿?]
- Kohtaro Satoh; New Japan PO (1998) NHK (J)/CD.
- [**] Josef Krips; Orq. Sinf. de Viena (¿) Trax Music/CD.

Sinfonía n.º 1: 4.º Movimiento

- [¿?]
- Kazuo Yamada; New SO (1988) Jasrac (J)/CD.
- [¿?]
- Gabrielle Ben-Dor; New York ASSO (1992) Mark Custom/CD.

Sinfonía n.º 1: versión para banda Sinf. de Gordon Finlay

- [**] Gordon Finlay; Band Sinf. de la Universidad del Pacífico (1964) Century Custom Records/LP.

Sinfonía n.º 1: versión para piano a cuatro manos de Bruno Walter

- [**(*)] Prague Piano Duo (10,16.111.2003) Praga/CD-SACD.

Sinfonía n.º 1: versión para piano (1 solista) de Chitose Okashito a partir de la versión para piano a cuatro manos de Bruno Walter

- [**(*)] Chitose Okashiro (2001) Chateau/CD.

Sinfonía n.º 1: arreglo para sintetizador de Makoto Sasaki

[¿?] Makoto Sasaki (1996) Fujitsu (J)/CD.

Sinfonía n.º 1: 1.ª movimiento, arreglo para 2 órganos (?)

[¿?] Scott Kumer, Thomas Weisflog (?) Meridian/CD.

Sinfonía n.º 1: 2.º Movimiento, arreglo para piano (?)

[***] Mijail Kazakevich (1994) Conifer/CD.

Sinfonía n.º 1: 3.ª movimiento, temas adaptados a conjunto de jazz

[***] Uri Caine; Uri Caine Jazz Band (1996) Winter & Winter/CD.

[***] Uri Caine; Uri Caine Jazz Band (1998) Winter & Winter/CD.

Sinfonía n.º 1: 3er movimiento, temas arreglados para conjunto de contrabajos

[¿?] Geoffrey Simon; London Double Bass Sound (1998) Cala/CD.

Sinfonía n.º 1: 4.º movimiento, arreglo para banda de Ray Farr

[**] Ray Farr; Eikanger-Þjorsvik Musikklag (1999) Doyen/CD.

* * *

Sinfonía n.º 2 en Do menor, «Resurrección»

[*(*)] Oskar Fried; Gertrud Bindcrnagel, Emmi Leisner, Berliner Dom Chor, Berliner Staatstoper Orchester, 1924 Pearl/Naxos (Grammophon/78-LP-CD).

[**] Eugene Ormandy; Corinne Franck-Bowenn, Ann O'Malley Galloghy; Twin City Chorus, Orq. Sinf. Minneapolis, 1935 Biddulph (1.VI.1935) RCA Victor/78-LP-CD.

[**(*)] Bruno Walter; Nadine Conner, Joan Watson; Westminster Choir, Orq. Fil. de Nueva York (Live, 5.XII.1948) NY Philharmonic/LP^[79].

[**] Bruno Walter; Maria Cebotari, Rosette Anday; Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor, Orq. Fil. de Viena, 1948 Decca (Live, 16.IX.1948) Bruno Walter Society/LP-CD.

- [**(*)] Otto Klemperer; Valda Bagnall, Florence Taylor, Hurlstone Choral Society, Sydney. Symphony Orchestra (Live, 23.IX.1950) Doremi/CD^[80].
- [**(*)] Otto Klemperer; Kathleen Ferrier, Jo Vincent; Amsterdam Toonkunstkoor, Orq. Concertgebouw, Amsterdam, 1951 Decca (Live, 12.VII.1951) Decca/LP-CD.
- [**] Otto Klemperer; Ilona Steingruber, Hilde Rössl-Majdan; Akademiekammerchor, Orq. Orq. Sinf. de Viena, 1951 VOX V.1951 Vox/LP-CD.
- [***] Bruno Walter; Emilia Cundari, Maureen Forrester; Westminster Choir, Orq. Fil. de Nueva York, 1958 SONY (17,18&21.II.1958) Columbia/LP-CD.
- [¿?] Carl Schuricht; Hanni Mack-Cosack, Herta Töpfer; Stuttgart Bach Choir, Southwest German Radio Vocal Ensemble, South German Radio Orchestra (Live, 1958) Lucky Ball/CD.
- [**] Carl Schuricht; Edith Selig, Eugenia Zareska; Coros de la ORTF, Orq. Nacional de la ORTF (Live, 20.11.1958) Melodram/CD.
- [**(*)] Hermann Scherchen; Mimi Coertse, Lucretia West; Akademiekammerchor, Orq. de la Ópera Estatal de Viena (VI.1958) MCA/LP; Westminster/CD.
- [¿?] Josef Blatt; Alice Duther, Janet Ast; Michigan University Chorus and Symphony Orchestra (Live, 4.IV.1958) Wuom/LP.
- [**(*)] Cari Schuricht; Ruth Margret Pütz, Marga Höffgen; Chor der Frankfurter Singakademie, Orq. Sinf. Radio Hesse (Live, 1960) Originals/CD.
- [***] Otto Klemperer; Elisabeth Schwarzkopf, Hilde Rossl-Majdan; Coro Philharmonia, Orq. Philharmonia; Londres, 1961/2 (22-24.XI.1961 & 15-24.III.1962) EMI/LP-CD.
- [**(*)] Leopold Stokowski; Rae Woodland, Janet Baker; B.B.C. Chorus & Choral Society, Harrow Choral Society, Goldsmith's Choral Union, Orq. Sinf. de Londres, 1963 (Live, 30.VII.1963) Intaglio/LP, Penzance/LP-CD.
- [***] Otto Klemperer; Heather Harper, Janet Baker; Coro y Orq. Philharmonia, Londres (Live, 19.XII.1963) Lucky Ball - Testament/CD.
- [**(*)] Otto Klemperer; Galina Vishnevskaja, Hilde Rossl-Majdan; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Orq. Fil. de Viena (Live, 13.VI.1963) Music ÔC Arts/CD.
- [**] Leonard Bernstein; Lee Venora, Jennie Tourel; Collegiate Chorale, Orq. Fil. de Nueva York, 1963 (29 & 30.IX.1963) Columbia/LP; Sony/CD.
- [**(*)] Otto Klemperer; Heather Harper, Janet Baker; Bayerisches Rundfunk Chor, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 28.1.1965) Hunt/Nuova Era/CD.
- [**(*)] Otto Klemperer; Heather Harper, Janet Baker; Bayerisches Rundfunk Chor, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera EMI (Live, 29.1.1965) CD.
- [**] Claudio Abbado; Stefania Woytowicz, Lucretia West; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Orq. Fil. de Viena Hunt (Live, 4.VIII. 1965) CD.
- [***] Sir Georg Solti; Heather Harper, Helen Watts; London Symphony Chorus, Orq. Sinf. de Londres Decca (V.1966) LP-CD.
- [**] Sir John Barbirolli; Maria Stader, Janet Baker; St. Hedwig Cathedrale Choir, Orq. Fil. de Berlin (Live, 3.VI.1965) Passion & Concentration/CD (J); Testament/CD.
- [**] Maurice Abravanel; Beverly Sills, Florence Kopleff; University of Utah Civic Chorale, Utah Symphony Orchestra (IV. 1967) Vanguard/LP-CD.
- [**(*)] Leopold Stokowski; Veronica Tyler, Maria-Lucia Godoy; Twin City Chorus, Orq. de Filadelfia (Live, 9.XI.1967) Arkadia, Stokowski Society/CD.
- [**] Bernard Haitink; Elly Ameling, Aafje Heynis; Coro de la Radio de Holanda, Orq. Concertgebouw, Amsterdam (26-29.V.1968) Philips/LP-CD.
- [**(*)] Rafael Kubelik; Edith Mathis, Norma Procter; Bayerisches Rundfunk Chor, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera DG (27.11-2.III.1969) LP-CD.
- [¿?] Takashi Asahina; ?, Orq. Fil. de Osaka (1969) Teichiku Record(J)/LP.
Eugene Ormandy; Evelyn Mandac, Birgit Finnilä; Singing City Choirs, Orq. de Filadelfia

- (18 & 19.III.1970) RCA/LP-CD.
- [**(*)] *Sir* John Barbirolli; Helen Donath, Birgit Finnilä; Stuttgart Staatschule Chor, Stuttgart Darstellende Kunst Chor, Orq. Sinf. SWDRF, Stuttgart (17.VI.1970) Hunt/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Loma Hey wood, Christa Ludwig; Orq. de Cleveland, Coro de la Orq. de Cleveland (Live, 9.VII.1970) First Classics/CD.
- [**(*)] Otto Klemperer; Anne Finley, Alfreda Hodgson; Coro New Philharmonia, Orq. New Philharmonia, Londres (Live, 16.V.1971) Arkadia/CD.
- [***] Rudolf Kempc; Sheila Armsstrong, Anna Reynolds; New Philharmonia Chorus, Münchner Philharmoniker (Live, 10.IX.1972) BBC Legends/CD.
- [*(*)] Vaclav Jiracek; ?, Orq. Sinf. de la Radio Checa (?) Murray Hill/LP^[81].
- [**] Pierre Boulez; Felicity Palmer, Tatiana Troyanos; London Philharmonie Choir, B.B.C. Choral Society, B.B.C. Symphony Orchestra (Live, 1973) Enterprise, Documents/CD.
- [**(*)] Herbert Kegel; Elisabeth Breul, Annelies Burmeister; Coro y Orq. Sinf. de la Radio de Leipzig (Live, 15.IV. 1975) Weitblick/CD. Leonard Bernstein; Sheila Armstrong, Janet Baker; Edinburgh Festival Chorus, Orq. Sinf. de Londres (31.VIII & 1-2.IX. 1973, 8.III.1974) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Sheila Armstrong, Janet Baker; Edinburgh Festival Chorus, Orq. Sinf. de Londres (Live, 1-2.IX.1973) DG/LD-DVD^[82].
- [**(*)] Wyn Morris; Elisabeth Ander, Alfreda Hodgson; Ambrosian Singers, Sinfónica of London (V.1974) SYMR/LP; Independent/CD.
- [**(*)] Leopold Stokowski; Brigitte Fassbaender, Margaret Price; London Symphony Chorus, Orq. Sinf. de Londres (22-27.VII, 10-14.VIII 1974) RCA/LP-CD.
- [***] Zubin Mehta; Christa Ludwig, Ileana Cotrubas; Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor, Orq. Fil. de Viena (11.1975) Decca/LP-CD.
- [¿?] Takashi Asahina; Sakae Himoto, Yuhko Ohfuji; Coro y Orq. Fil. de Osaka (Live, 9.VI.1976) Tosiba/LP.
- [**] Claudio Abbado; Marilyn Horne, Carol Neblett; Coro Sinfónico de Chicago, Orq. Sinf. de Chicago (13-16.11.1976) DG/LP-CD.
- [**(*)] Rafael Kubelik; Edith Mathis, Doris Soffel; Coro y Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 1977) Hallo/CD.
- [**] Akeo Watanabe; Toshiko Tsunemori, Vera Soukupova; Japan Chorus Union, Orq. fil. de Japón (Live, 8.IV.1978) Tokyo FM/CD.
- [**(*)] *Sir* Georg Solti; Lucia Popp, Mira Zakai, Coro de la Catedral de St. Hedwig, Orq. Fil. de Berlin (Live, 3.III.1979) FKM/CD.
- [*(**)] Yuri Temirkanov; Yevgenia Gorokhovskaya, Galina Kovalyeva; Coro de la Opera Estatal de Leningrado, Orq. Sinf. de Leningrado (1980) Melodiya/LP.
- [**] *Sir* Georg Solti; Isobel Buchanan, Mira Zakai; Coro Sinfónico de Chicago, Orq. Sinf. de Chicago (V.1980) Decca/LP-CD.
- [***] Vaclav Neumann; Eva Randova, Gabriela Bcnackova-Capova; Coro de la Fil. Checa, Orq. Fil. Checa (11-16.VI.1980) Supraphon/LP-CD.
- [**] Hiroshi Wakasugi; Yoko Abe, Gwendolyn Killebrew; Coro del Colegio de Música Kunitache, Orq. Sinf. de Tokyo (Live, 10.XI. 1980) Tokyo SO/LP.
- [**] Klaus Tennstedt; Edith Mathis, Doris Soffel; Norddeutscher Rundfunk Chor, Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo (Live, 29.IX.1980) First Classics/CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; Edith Mathis, Doris Soffel; London Philharmonie Choir, London Philharmonie Orchestra (14-16.V.1981) EMI/LP-CD.
- [***] Harold Farberman; Felicity Lott, Helen Watts; Brighton Festival Chorus, Royal Philharmonie Orchestra (14 & 16.V.1981) Vox/LP-CD.
- [**] Simon Rattle; Jill Gomez, Alfreda Hodgson; Philharmonia Chorus, Orq. Philharmonia, Londres (Live, 1.IX.1981) Pandora's Box/CD.
- [¿?] Kazuo Yamada; Katsura Nakazawa, Toshiko Shimura, Kyoto Municipal University of Art Chorus, Beryozka Chorus, Orq. Sinf. de Kyoto (Live, 29.V.1981) RCA/LP.
- [¿?] Seiji Ozawa; Yukie Okura, Naoko Ihara, Shin-Yukai Chorus, New Japan Philharmonie (Live, 28-29.V.

- 1982) New Japan PO/LP.
- [***] Zubin Mehta; Kathleen Battle, Maureen Forrester; Westminster Choir, Orq. Fil. de Nueva York (Live, 7.III.1982) NY Philharmonic Editions/CD.
- [***] Rafael Kubelik; Edith Mathis, Brigitte Fassbaender; Bayerisches Rundfunk Chor, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 8.IX.1982) Audite/CD.
- [**] Leonard Slatkin; Kathleen Battle, Maureen Forrester; Coro de la Sinf. de San Luis, Orq. Sinf. de San Luis (10-12.X.1982) Telarc/LP-CD.
- [***] Lorin Maazel; Eva Marton, Jessye Norman; Konzert-vereinigung Wiener Staatsopernchor, Orq. Fil. de Vicna (5-10.1.1983) CBS/LP; Sony/CD.
- [**(*)] Otmar Suitner; Magdalena Hajosyova, Utah Pricw; Berlin Staatsopernchor, Staatskapelle Berlin (XI-XII. 1983) Eterna/LP-CD.
- [¿?] Kenichiro Kobayashi; Chieko Tanaka, Naoko Ihara; Kobe College Music Department Sc Kyoto Sangyo University Glee Club Choirs, Orq. Fil. de Osaka (Live, 2.XII.1983) Camerata/CD.
- [¿?] Leonard Bernstein; Barbara Hendricks, Jessye Norman; The Choir of St. Patrick's Cathedral, New Amsterdam Singers, Orq. Fil. de Nueva York (Live, 14.1.1984) Rare Moth/CD.
- [***] Bernard Haitink; Roberta Alexander, Jard van Nes; Groot Omroepkoor, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 25.XII.1984) Philips/CD.
- [**] Günter Neuhold; Cecilia Casdia, Christa Ludwig; Coro de RTV de Cracovia, Orq. Sinf. de Emilia Romagna (6-7,11.V.1985) Cetra/LP.
- [**(*)] Eliahu Inbal; Helen Donath, Doris Soffel; Chorus des Norddeutscher Rundfunk, Hamburg, Dale Warland Singers, Radio Sinfonie Orchester Frankfurt (28-29.III.1985) Denon/CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Rosalind Plowright, Brigitte Fassbaender; Coro Philharmonia, Orq. Philharmonia, Londres (IX.1985) DG/CD.
- [¿?] Claudio Abbado; Karita Mattila, Christa Ludwig; Berliner Konzertchor, Hamburg, Wiener Jeunesse Chor, European Community Youth Orchestra (Live, Aug.14.1985) DMM/Berliner Festspiele (G)/CD.
- [¿?] Rafael Frühbeck de Burgos; Elizabeth Knighton, Marta Senn, Choral Arts Society, National Symphony Orchestra, Washington (Live, 5.XI.1985) National Symphony Orch/LP.
- [**] Simon Rattle; Arleen Auger, Dame Janet Baker; City of Birmingham Symphony Chorus, Orq. Sinf. Ciudad de Birmingham (V & VI.1986) EMI/CD.
- [**] Seiji Ozawa; Marilyn Horne, Kiri Te Kanawa; Tanglewood Festival Chorus, Orq. Sinf. de Boston (XII.1986) Philips/CD.
- [**] Hans Vonk; Maria Orán, Jard van Nes; Nederlands Theater Koor, Orq. de la residencia de La Haya (1986) Vanguard, Hague Philharmonic Publ./LP; Brilliant/CD.
- [¿?] Takashi Asahina; Yukie Ookura, Yuko Tsuji; Japan Shinsei Chorus, Mitaka Shimin Chorus, Japan Shinsei Symphony Orchestra (Live, 16.VII.1986) Nami/LP.
- [**] Emil Tabakov; Tiha Genova, Vessela Zorova; Coro Nacional Búlgaro, Orq. Fil. de Sofia (1.1987) Capriccio/CD.
- [**(*)] Leonard Berntein; Barbara Hendricks, Christa Ludwig; Westminster Choir, Orq. Fil. de Nueva York (IV. 1987) DG/CD.
- [***] Takashi Asahina; Kiyomi Toyoda, Naoko Ihara; Chorus of the Mukogawa Women's University, Kwansei Gakuin Glee Club, Osaka Philharmonic Orchestra. (Live, 26.IV.1987), Firebird/CD.
- [**(*)] Gilbert Kaplan; Benita Valente, Maureen Forrester; The Ardwin Singers, BBC Welsh Chorus, Cardiff Polyphonic Choir, The Dyfeld Choir, Orq. Sinf. de Londres y Coro (VIL 1987) IMP, MCA Records/LP-CD.
- [**] Zubin Mehta; Florence Quivar, Sylvia Greenberg; The Nacional Choir «RIVAT», The Tel-Aviv Philharmonic Choir, Orq. Fil. de Israel (Live, 13.X.1988) CDI, Pickwick/CD.
- [¿?] Tadaaki Otaka; Shinobu Satoh, Naoko Ihara; Nikikai Chorus, Tokyo Philharmonic Orchestra (Live, 30.VIII.1989) Fun House/CD.
- [**] Eduardo Mata; Sylvia Mac Nair, Jard van Nes; Dallas Symphony Choir, Dallas Symphony Orchestra (14-16, 26.IX.1989) Pro Arte/CD.

- [**(*)] Mariss Jansons; Felicity Lott, Julia Hamari; Coro Académico Estatal de Ltonia, Coro y Orq. Fil. de Oslo (10-15.XI.1989) Chandos/LP-CD.
- [¿?] Bernard Haitink; Charlotte Margiono, Jard van Nes; Groot Omroepkor, Rotterdams Philharmonisch Orkest. (Live, 24.V.1990) Rotterdam Phil. Orch/CD.
- [¿?] Stuart Challender; Rosamund Illing, Elisabeth Campbell; Sydney Philharmonic Choir, Sydney Symphony Orchestra ABC Classics (Live, 30.VI & I.VII. 1990) CD.
- [¿?] Yoshinori Kawachi, Yukie Okura, Kazuko Nagai, Asao Chorus, Saymama City «Daiku» Utau-Kai, Philharmonic Ensemble Orchestra (Live, 1.IV.1990) Nami Records/CD. f]Klaus Bernbacher; Gabriele Fontana, Cornelia Berger, Bremen
Brahms Choir, Lippstadt Musikverein Choir, Hamm Musikverein Choir, Orq. Eil. Alemana del Noroeste (Live, 14.IX.1990) Radio Bremen (G)/CD.
- [**] Jean-Claude Casadesus; Ewa Podles, Teresa Zylis-Gara; Stuttgarter Oratorienchore, Orq. Nacional de Lille (IV. 1991) Forlanc/CD.
- [**(*)] Gary Bertini; Krisztina Laki, Florence Quivar; Stuttgarter und Kölner Rundfunk Chor, Kölner Rundfunk Sinfonie Orchester (29.IV-4.V.1991) F.MI/CD.
- [**(*)] Leif Segerstam; Tina Kiberg, Kirsten Dolberg; Coro de la Radio Nacional Danesa, Orq. de la Radio Nacional Danesa (21-23.IX.1992) Chandos/CD.
- [*(*)] Claudio Abbado; Cheryl Studer, Waltraud Meier; Arnold Schönberg Chor, Orq. Fil. de Viena (XI.1992) DG/CD.
- [****] Herbert Blomstedt; Ruth Ziesak, Charlotte Hellekant; Coro de la Sinf. de San Francisco, Orq. Sinf. de San Francisco Dccca/CD.
- [****] Edo de Waart; Charlotte Margiono, Birgit Remmert; Coro de la Radio de Holanda, Orq. Fil. de la Radio de Holanda (Live, 4.IX.1993) RCA/CD.
- [**(*)] Antoni Wit; Hanna Lisowska, Jadwiga Rappe; Coro Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Orq. Sinf. de la Radio Nacional de Polonia NAXOS (9-17.XI.1993) CD.
- [****] Bernard Haitink; Sylvia Mac Nair, Jard van Nes; Ernst Senff Chor, Orq. Fil. de Berlín (1.1993) Philips/CD.
- [****] Bernard Haitink; Sylvia Mac Nair, Jard van Nes; Ernst Senff Chor, Orq. Fil. de Berlin (Live, 20 & 22.1.1993) Philips/DVD.
- [****] Vaclav Neumann; Livia Aghova, Marta Benackova; Coro de la Fil. Checa, Orq. Fil. Checa (11-17, 19 & 20.11.1993) Canyon Classics/CD.
- [¿?] Lorin Maazel; Christa Ludwig, Nina Raudo; Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor, Orq. Fil. de Viena (Live, 24.VII.1993) Pandora's Box/CD.
- [¿?] Jules van Hessen; Alexandra Nagelkrcrk, Eleonora Volkert, Eindhoven Oratorium Society, Philips Orkest Vereniging (Live, 27.XI.1993) Philips/CD.
- [**] Milan Horvat; Olga Gracelj, Eva Novzak-Houzka; Coro Académico de Ljubljana «Iwan Goran Kovacic», Filarmonía Eslovaca (Live, 1993) GMS, Digital Conccrto/CD.
- [¿?] Shigenobu Yamaoka; Shin Sasaki, Chieko Annen, Fukkatsu Choir, Narashino Philharmonic Orchestra (Live, 20.XI.1994) Narashino Phil (J)/CD.
- [**] Zubin Mehta; Nancy Gustafson, Florence Quivar; Coro Fil. de Praga, Orq. Fil. de Israel (I & E 11.1994) Teldec/CD.
- [¿?] Yoko Matsuo; Megumi Hashiramito, Naoko Iitara; Kyoto Sangyo University Glee Club Chorus, Konan & Baika Women's College Choirs, Gifu University Choir, Ashiya Symphony Orchestra (Live, 5.VI.1994) BBM (J)/CD.
- [¿?] Bernard Haitink; Charlotte Margiono, Jard van Nes; Groot Omroepkor, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 5.V.1995) GNP/CD.
- [¿?] Kazuyoshi Akiyama; Kiyomi Toyoda, Yuko Tsuji; TFM Choir, Toyohashi Female Choir, Ina Mixed Choir, Toyohashi Symphony Orchestra (Live, 16.VII.1995) Toyohashi SO (J)/CD.
- [¿?] Takashi Asahina; Junko Yokaa, Setsuko Takemoto; Musashino Choir, Orq. Fil. de Osaka (Live, 23.VII. 1995) Canyon Classics/CD.
- [**] Isaac Karabtchevsky; Soile Isokoski, Katia Lytting; Coro y Orq. del Teatro La Fenice de Venecia (Live,

29.11.1996) Fonit Cetra/CD.

- [**] Evgeny Svetlanov; Natalia Cuerassimova, Olga Alexandrova; Gran Coro Académico de la TV Rusa, Orq. Sinf. del Estado Ruso (III.1996) Saison Russe, Harmonia Mundi/CD.
- [**] Armin Jordan; Silke Kaiser, Cornelia Kaliisch; Coro «Le Motet» de Ginèbra; Coros del Grand Théâtre de Genève, Orq. de la Suisse Romande (Live, 26 & 28.VI.1996) Mediaphon/CD.
- [**(*)] Michael Gielen; Juliane Banse, Cornelia Kallisch; Europa Chor Akademie, Rundfunk Chor Berlin, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg (3-7.VII.1996) Hänssler/CD.
- [*(**)] Kenichiro Kobayashi; Livia Aghova, Marta Benackova; Coro Fil. de Praga, Orq. Fil. Checa (3-6.VI.1997) Exton/CD.
- [¿?] Günter Neuhold; Gabriele Maria Ronge, Delores Ziegler; Chor des NDR, Chor des Bremer Theater, Philharmonisches Staatsorchester Bremen (Live, 30.1. & 4.II. 1997) Antes Edition/CD.
- [**] Fabio Luisi; Jard van Nes, Fionnuala McCarthy; Wiener Singverein, Niederösterreichisches Tonkünstler Orchester Orfeo (Live, 1.III.1997) CD.
- [**(*)] Christoph von Dohnányi; Ruth Ziesak, Nancy Maultsby; Coro y Orq. de Cleveland Orchestra (Live, 26.III.1998) CD.
- [***] Valery Gergiev; Galina Gorchakova, Olga Borodina; Chorus of the Mariinsky Theater, Kirov Orchestra (Live, VII.1998) 000 Classics/CD.
- [**] Andrew Litton; Heidi Grant Murphy, Petra Lang; Dallas Symphony Chorus, Dallas Symphony Orchestra DELOS (Live, 10-13.IX.1998) CD.
- [**(*)] Oleg Cactani; Monika Straube, Hélène Bernardy; Opernchor Chemnitz, Singakademie Chemnitz, Kinder-chor der Oper Chemnitz, Robert-Schumann-Philharmonie (Live, 10-11.XI.1998) Arts Music/CD-DVD.
- [**(*)] Christoph Eschenbach; Florence Quivar, Nadja Stadelmann; Coro y Orq. de la NDR, Hamburgo (Live, 29.VI.1998) Treasure of the Earth/CD.
- [¿?] Philippe Auguin, Angela Maria Blasi, Jane Henschel; Coro de la ópera de Nüremberg, Orq. Fil. de Nürembrg (Live, 13.XI.1998) RAM (G)/CD.
- [¿?] John Neschling, Claudia Riccitelli, Mariana Pantcheva; Coro Sinfónico Estatal de Sao Paulo, Coro Lírico Municipal de Sao Paulo; Orq. Sinf. Estatal de Sao Paulo (Live, 9-11.VII.1999) Sao Paulo (Br)/CD.
- [**(*)] Robert Olson; Caroline Whisnant, Lucille Berr; Colorado Mormon Chorale, Colorado Chorale, Cherry Creek Chorale, The Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, 16-17.1.1999) MF/CD.
- [**(*)] Seiji Ozawa, F.miko Suga, Nathalie Stutzmann; Shinyu-Kai Choir, Saito Kinen Orchestra (Live, 2,3,4.1.2000) Sony/CD.
- [¿?] Hartmut Haenchen; Alexandra Coku, Andrea Böinig; Tonkunstkoor, Nederlands Philharmonisch Orkest (Live, 4,5,6.1.2000) NedPho/CD.
- [**(*)] Yoel Levi; Barbara Bonney, Mary Phillips; Atlanta Symphony Chorus, Orq. Sinf. de Atlanta (V.2000 &c 1.2002) Telarc/CD.
- [¿?] Hun-Joung Lim; Jeong Ae Lee, Hyung Joo Jang; Coro y Orq. Fil. Bucheon (Live, 30.V.2000) KBS Media/DVD.
- [**(*)] Neil Mantle; Marni Rachel Lamb, Heather Boyd; Scottish Sinfonía & Chorus (Live, 27-28.VIII.2000) Scottish Sinfonia/CD.
- [¿?] Akira Jingu; Hisara Satoh, Kyohko Moroyama; Hitachi Chorale Familie, Hitachi Philharmonic Orchestra GS / Columbia (Live, 4.11.2001) CD.
- [¿?] Eric Hanson; Catherine Haight, Carmen Leon; Northwest Mahler Festival Orchestra, Northwest Mahler Festival Chorus (Live, 14.IV.2001) NWMF7CD.
- [***] Riccardo Chailly; Melanie Diener, Petra Lang; Prazsky Filharmonicky Sbor, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (2001) Dccca/CD.
- [**] Vladimir Fedoseyev; Elena Voznessenskaya, Degmar Peckova; Coro de Cámara de Moscú, Orq. Sinf. Tchaikovsky (Live, 6.11.2002, Gran Sala Conservatorio Moscú) Relief/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel - Gwendolyn Bradley, Iris Vermillion; Chor des Bayerischen Rundfunks, Orq. Sinf. de la

- Radio de Baviera (Live, 20.11.2002) En Larmes/CD.
- [**(*)] Michael Tilson Thomas; Claudia Barainsky, Nathalie Stutzmann; NDR Chor, NDR Sinfonieorchester (Live, 5.IV.2002) En Larmes/CD.
- [¿?] Kenichiro Kobayashi; Emiko Suga, Setsuko Takemoto; Tokyo Collage of Music Chorus, Orq. Fil. de Japón (11-12.VII.2002) Exton/CD.
- [**] Kazushi Ono; Susan Chilcott, Violeta Urmana; Choeurs du Théâtre de la Monnaie, Orchestre du Théâtre de la Monnaie (Live, X. 2002) Warner Classics/CD.
- [***] Gilbert Kaplan; Nadja Michael, Latonia Moore; Wiener Singverein, Orq. Fil. de Viena (XI-XII.2002) DG/CD-SACD.
- [***] Claudio Abbado; Eteri Gvazava, Anna Larsson; Orfeón Donostiarra, Orq. del Festival de Lucerna (Live, 14,19-20.VIII.2003) DG/CD.
- [***] Claudio Abbado; Eteri Gvazava, Anna Larsson; Orfeón Donostiarra, Orq. del Festival de Lucerna (Live, 21.VIII.2003) TDK/DVD.
- [**(*)] Helmut Rilling; Brigitte Geller, Iris Vermillion; Coro y Orq. del Festival de Stuttgart (Live, 30.VIII.2003) Rheingau Musik Festival/CD.
- [¿?] Jun Märkl; Michaela Kaune, Lioba Braun; Coro Nikikai, Orq. Sinf. NHK (Live, 3.X.2003, NHK Hall, Tokyo) Altus/CD.
- [***] Michael Tilson-Thomas; Isabel Bayrakdarian, Lorraine Hunt-Lieberson; San Francisco Chorus, Orq. Sinf. de San Francisco Orchestra (Live, VI.2004) SFS media/CD-SACD.
- [¿?] Myung-Whun Chung; Christine Schäfer, Petra Lang; Coro y Orq. Nacional de Francia (Live, 29.X.2004) En Larmes (J)/CD.
- [**(*)] Markus Stenz; Elizabeth Whitehouse, Bernadette Cullen; Melbourne Chorale, Orq. Sinf. Melbourne (2-4.XII.2004) ABC Classics/CD.

«Totenfeier»

- [**] Jesus López-Cobos, Radio Sinfonie Orchester Berlin (Live, 4.XII.1983) Schwann LP-CD.
- [**(*)] Karl-Anton Rickenbacher; Orq. Sinf. de Bamberg (5.1.1988) Virgin/CD.
- [**] Hiroshi Wakasugi; Orq. Sinf. de Tokyo (Live, 20.III.1990) Fontec/CD.
- [***] Hans Zender; Orq. de la SWF, Baden-Baden (1990) Bayer, Amati/CD.
- [***] Leif Segerstam; Orq. de la Radio Nacional Danesa (4.III.1991) Chandos/CD.
- [***] Pierre Boulez, Orq. Sinf. de Chicago (XII.1996) DG/CD.
- [*(**)] Thomas Ungar, Orq. del Conservatorio de Stuttgart (Live, 22.XI.1998) Col Legno/CD.
- [***] Riccardo Chailly; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (25-26.1.1999) Decca/CD.
- [¿?] Georges Pretre, Orq. Sinf. Alemana, Berlin (Live, 15.X. 2001) Sounds Supreme/CD.
- [**(*)] Ivan Fischer - Budapest Festival Orchestra (29.IX. 2001) En Larnes/CD.

Sinfonía n.º 2: 5.º Movimiento

- [***] Eduard Elipse; Annette de La Bije (sop.), Mia Greeve (mezzo), Massed Rotterdam Choirs, Rotterdam Philharmonie Orchestra (Live, 1959) (sólo última parte) Radio Nederland (H)/LP^[83].
- [*(*)] Peter Herman Adler; Jeanette Walters (sop.), Eunice Alberts (mezzo), University of Maryland Chorus, Orq. Sinf. de Baltimore (Live, 10.IV.1963) (sólo última parte) Dominion Records/LP^[84].
- [**] Leonard Bernstein; Netania Davrath (sop.), Jennie Tourei (mezzo), Tel Aviv Philharmonie Chorus, Orq. Fil. de Israel y Kol Yisrael Symphony Orchestra (Live, VII.1967) CBS/LP^[85].

- [**] Miltiades Caridis; Liselotte Hammes (sop.), Keiko Yano (mezzo), Barmen-Gemarke Chorus, Krefeld Schönhaus Choir, Orq. Sinf. de Duisburg (Live, 6.X.1976) (sólo última parte) Gema/LP^[86].
- [*] Alfred Neumann; June Leonard (sop.), Joanne Barnett (mezzo), Christ Congregational Church Choir & Orchestra (30-31.V.1980) Golden Crest/LP^[87].
- [¿?] Shigenobu Yamaoka; Yukiko Iwasaki (sop.), Chieko Annen (mezzo), Coro y Orq. Sinf. de la Universidad de Kyoto (Live, 17.1.1981) Kyoto University SO (J)/CD.
- [] Kazuo Yamada; New Symphony Orchestra (Live, 1.XL1983) (sólo un fragmento) Jasrac (J)/CD^[88].
- [**(*)] Franz Paul Decker; Edith Mathis (sop.), Bernadette Grevy (mezzo), Orfeón Donostiarra, Orq. Sinf. de Barcelona (Live, 1991) (sólo última parte) RTVE (E)/CD^[89].

Sinfonía n.º 2: 2.º movimiento, arreglo para violín y piano (?)

- [¿?] Russell Webber, Margaret Webber (¿?) Gemut Records/LP.

Sinfonía n.º 2: 2.º y 4.ª movimientos, temas adaptados a conjunto de jazz

- [***] Uri Caine; Uri Caine Jazz Ens (1996) Winter & Winter/CD.
- [***] Uri Caine; Uri Caine Jazz Ens (1998) Winter & Winter/CD.

Sinfonía n.º 2: 4.º movimiento, «Urlicht», versión con acompañamiento de órgano

- [¿?] Gretraude Göpner, Tillmann Benfer (X. 1999) Sound Starton/GD.

Sinfonía n.º 2: 4.º movimiento, «Urlicht», arreglo para conjunto de cámara (?)

- [**] Willem Breuker Kollektief (IV & V.1995) BVHAAST/CD.

Sinfonía n.º 2: 4.º movimiento, «Urlicht», arreglo para trompa y órgano (?)

- [**] Gregory Flint, Paul Vander Weele (V & VI. 1993) Centaur/CD.

Sinfonía n.º 2: ‘Collage’ de los movimientos 1.º y 5.º

- [] Kenichiro Kobayashi; Tapan Choral Society, Orq. Fil. de Tokyo (¿1998?) NHK (J)/DVD^[90].

* * *

Sinfonía n.º 3

- [**] Hermann Scherchen; Hilde Rössl-Majdan, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Orq. Sinf. de Viena (Live, 31.X.1050) Paragon/LP, Tahra-CD.
- [***] Charles Adler; Hilde Rössl-Majdan, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Sängerknaben, Orq. Sinf. de Viena (1951) SPA/LP, Conifer/CD^[91].
- [**] Charles Adler; Hilde Rössl-Majdan, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Sängerknaben, Orq. Sinf. de Viena (Live, 20.IV. 1952) Tahra/CD.
- [**] Dimitri Mitropoulos; Beatrice Krebs, Westminster Choir, Orq. Fil. de Nueva York (Live, 15/IV.1956) [Textos cantados en inglés] Etcetera/LP, Hunt-CD.
- [**] Carl Schuricht; Ruth Siewert, Südfunk Chor, Knaben-chor des Eberhard Ludwig Gymnasium, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart (Live, 7.IV. 1960) Archifon, Stradivarius/CD.
- [**] Hermann Scherchen; Sona Cervena, Frauen und Knaben Chören, Rundfunk Sinfonie Orchester, Leipzig (Live, 1.X.1960) Tahra/CD.
- [**] Dimitri Mitropoulos; Lucretia West, Kölner Rundfunkchor, Kölner Domchor, Kölner Westdutschen Rundfunk Symphonie Orchester (Live, 31.X.1960) Cetra/LP, Tahra/CD.
- [**(*)] Jascha Horenstein; Helen Watts, Highgate Children's Choir, Orpington Children's Choir, London Symphony Chorus, London Sympony Orchestra (Live, 1960) BBC Transcription/LP.
- [**] Leonard Bernstein; Martha Lipton, Chorus of the Schola Cantorum, Boys' Choir of the Church of the Transfiguration, Orq. Fil. de Nueva York (3.IV.1961) CBS/LP, SONY/CD.
- [**] Kirill Kondrashin; Valentina I.vvko, Moscow State Choir, Moscow State Children's Choir, Orq. Fil. de Moscú (¿1961, 1966?) Melodiya/LP, LYS/CD^[92].
- [***] Bernard Haitink; Maureen Forrester, Groot Omroepkoor, Sint Willibrord Kinderkoor, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (10-14.V.1966) Philips/LP-CD.
- [***] Erich Leinsdorf; Shirley Verret, New England Conservatory Chorus, Boston Boychoir, Boston Symphony Orchestra (10-11.X.1966) RCA/LO-CD.
- [***] Jean Martinon; Regina Resnick, Chicago Symphony Chorus, Chicago Children's Choir, Orq. Sinf. de Chicago (23-25.III.1967) GSO/GD.
- [***] Rafael Kubelik; Marjorie Thomas, Frauenchor des Bayerisches Rundfunk Chor, Tölzer Knabenchor, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 20.IV.1967) Audite/CD.
- [***] Rafael Kubelik; Marjorie Thomas, Frauenchor des Bayerisches Rundfunk Chor, Tölzer Knabenchor, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (23-26.V.1967) DG/LP-CD.
- [¿?]
- [**] Sir John Barbirolli; Orq. Fil. de Berlin (1967) Rare Moth/CD.
- [**] Sir Georg Solti; Helen Watts, London Symphony Chorus, Wandsworth School Boys' Choir, Orq. Sinf. de Londres (I.1968) Decca/LP-CD.
- [**] Sir John Barbirolli; Lucretia West, St Hedwig Dom Chor, St Hedwig Knaben Chor, Orq. Fil. de Berlin (Live, 8.III.1969) Hunt/CD.
- [**] Maurice Abravanel; Christina Krooskos, University of Utah Civic Chorale, Boys Choir of the Granite School District, Utah Symphony Orchestra (IV. 1969) Vanguard/LP-CD.
- [**] Sir John Barbirolli, Kerstin Meyer, Ladies of the Hallé Choir, Boys of Manchester Grammar School, Hallé Orchestra (Live, 23.V.1969) BBC Legends/CD.
- [🌸] Jascha Horenstein; Norma Procter, The Ambrosian Singers, Wandsworth School Boys' Choir, Orq. Sinf. de Londres (27-29.VII.1970) Unicorn/LP-CD.
- [**] Jascha Horenstein; Lucretia West, Cori della R.A.I., Torino, Orq. de la RAI, Turin (Live, 18.XII.1970) Rococo/CD.
- [¿?]
- [**] Vaclav Jiracek; ?, Orq. de la Radio Checa (?) Murray Hill/LP^[93].
- [**] Bruno Maderna; Ursula Boesc, Cori dell'Oratorio dell'Immacolata Concezione di Bergamo, Orchestra e Cori della R.A.I., Milano (Live, 12.1.1973) Arkadia/CD.

- [***] Pierre Boulez; Yvonne Minton, BBC Chorus, BBC Choral Society, Hartfordshire Country Youth Choir, West London Youth Choir, BBC Symphony Orchestra (Live, 1974) Artists/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Christa Ludwig, Konzertvereini-gung Wiener Staatsopernchor, Wiener Sangerknaben, Orq. Fil. de Viena (Live, X.1974) DG/LD-DVD.
- [**(*)] James Levine; Marilyn Horne, Chicago Symphony Chorus, Glen Ellyn Children's Chorus, Orq. Sinf. de Chicago (21-23.VII. 1975) RCA/LP-CD.
- [***] Pierre Boulez; Yvonne Minton, Camcrata Singers, Little Church around the Corner Boys' Choir, Trinity Church Boys' Choir, Brooklyn Boys' Choir, Orq. Fil. de Nueva York (Live; 23.X.1976) NYP Editions/CD.
- [¿?] Hanns-Martin Schneidt; Orq. Sinf. de Wuppertal (1978) MD+G/LP.
- [**] Zubin Mehta; Maureen Forrester, Los Angeles Master Chorale, California Boys' Chorus, Los Angeles Philharmonic Orchestra (III.1978) Decca/LP-CD.
- [**] Klaus Tennstedt, Ortrun Wenkel, London Philharmonic Choir, Southend Boys' Choir, London Philharmonie Orchestra (27-31.X. 1979) EMI/LP-CD.
- [¿?] Süss, Christian Orq. Sinf. de Heidelberg (1979) RBM Records (G)/LP.
- [***] Claudio Abbado; Jessye Norman, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Sangerknaben, Orq. Fil. de Viena (19-25.IX.1980) DC/LP-CD.
- [***] Vaclav Neumann; Christa Ludwig (mezzo), Cesky Filharmonicky Sbor, Kuhnuv Smiseny Sbor, Orq. Fil. Checa (16-9-XII. 1981) Supraphon/LP-CD.
- [**(*)] Gary Bertini; Jessye Norman (mezzo), Konzertvereini-gung Wiener Staatsopernchor, Wiener Sangerknaben, Orq. Sinf. de Viena (Live, 5.VI.1982) Lucky Ball/CD.
- [**] Sir Georg Solti; Helga Dernesch (mezzo), Chicago Symphony Chorus, Glenn Ellyn Children's Chorus, Orq. Sinf. de Chicago (XI.1982) Decca/LP-CD.
- [***] Heinz Rogner; Jadwiga Rappe (contralto), Berliner Rundfunk Sinfonie Chor, Berliner Rundfunk Knaben-chor, Orq. Sinf. de la Radio de Berlín (I.&X.1983) Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [***] Bernard Haitink; Carolyn Watkinson (mezzo), Groot Omroepkoor, Noord-Hollands Jongenskoor, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 25.XII.1983) Philips/CD.
- [¿?] Erich Leinsdorf; Orq. Fil. de Berlin (Live, 1984) FKM/CD.
- [¿?] Hans Vonk; Orq. de la Residencia de La Haya (Live, 1985) Hague Phil Publ.(N)/LP-CD.
- [***] Gary Bertini; Gwendolyn Killebrew (mezzo), Frauenchor des Westdeutschen Rundfunk und des Bayerischen Rundfunk, Knabenchor des Collegium Josephinum, Orq-Sinf. de la Radio de Colonia WDR (18-29.III. 1985) EMI/LP-CD.
- [***] Eliahu Inbai; Doris Soffel (mezzo), Frankfurter Kantorei, Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (18,19.IV. 1985) Denon/CD-(DVD).
- [**(*)] Lorin Maazel; Agnes Baltsa (mezzo), Konzertvereini-gung Wiener Staatsopernchor, Wiener Sangerknaben, Orq. Fil. de Viena (24-30.IV.1985) CBS/LP; SONY Classical-CD.
- [***] Klaus Tennstedt; Waltraud Meier (mezzo), London Philharmonie Choir, Eton Boys' Choir, London Philharmonie Orchestra (Live, 5.X. 1986) OOO Classics/CD.
- [**(*)] Michael Tilson Thomas; Dame Janet Baker (mezzo); London Symphony Chorus, Southend Boys' Choir, Orq. Sinf. de Londres (1987) CBS-SONY/CD.
- [***] Zubin Mehta; Margareta Hintermeier (mezzo), Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Sangerknaben, Orq. Fil. de Viena (Live, 26.IV.1987) Pandora's Box/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Christa Ludwig (mezzo), New York Choral Artists, Brooklyn Boys' Chorus, Orq. Fil. de Nueva York (Live, 25-28.XI.1987) DG/LP-CD.
- [¿?] Leonard Bernstein; Christa Ludwig (mezzo), New York Choral Artists, Brooklyn Boys' Chorus, Orq. Fil. de Nueva York (Live, 25-28.XI.1987) Rare Moth/CD.
- [**] Uros I.ajovic; Eva Novsal.Houska (mezzo), Zenski Zbor APZ France Preaeren, APZ Tone Tomic, Mladinski zbor RTV Slovenija, Orq. Fil. Eslovena, Ljubljana (Live, 27,29.XII.1988) Slovenian Philh (Sl)/CD.
- [¿?] Josip Daniel; Eva Novsal.Houska (mezzo), Zagreb RTV Choir, Rade Roncar Children's Choir, Orq. Sinf. de la RTV de Zagreb (¿1990?) Digital/CD.

- [**(*)] Emil Tabakov; Brigitte Pretschnner (mezzo), Bulgarian National Choir «Svetoslav Obretenov», «Bodra Smyana» Children's Choir, Orq. Fil. De Sofia (IV.1990) Capriccio/CD.
- [**] Hiroshi Wakasugi; Naoko Ihara (mezzo), Tokyo College of Music, Tokyo Broadcasting Children Chorus Group, Orq. Sinf. Metropolitana de Tokyo (Live, 6.VI.1990) Fontec/CD.
- [***] Bernard Haitink; Jard van Nes (mezzo), Frauen des Ernst Senff Chor, Tölzerknabenchor, Orq. Fil. de Berlín (XII.1990) Philips/CD.
- [***] Bernard Haitink; Florence Quivar (mezzo), Frauen des Ernst Senff Chor, Tölzerknabenchor, Orq. Fil. de Berlin (Live, 14,16.XII.1990) Philips/DVD.
- [***] Leif Segerstam; Anne Gjevang (mezzo), Radiokorets Damer, Kobenhavns Drengekor, Orq. Sinf. de la Radio Danesa (11-12.11.1991) Chandos/CD.
- [**(*)] Vladimir Ashkenazy; Christine Cairns (mezzo), Stockholm Radiokören, European Community Youth Symphony Orchestra (Live, 15.VIII.1991) Digital/CD
- [**] Neeme Järvi; Linda Finnie (mezzo), Royal Scottish Chorus Sc Junior Chorus, Orq. Nacional de Escocia (20,22,24.X,1991) Chandos/CD.
- [**(*)] Zubin Mehta; Florence Quivar (mezzo), Israel Kibbutz Choir Sc Israel National Choir «Rivât», The «Ankor» Children Choir, Orq. Fil. de Israel (10-20.III.1992) Sony/CD.
- [***] Seiji Ozawa; Jessye Norman (mezzo), Tanglewood Festival Chorus, American Boyschoir, Orq. Sinf. de Boston (Live, 22-24.IV. 1993) Philips/CD.
- [¿?] Kazuhiko Komatsu; Philh Ens Orchestra (1993) Philh Ens Orch.(J)/CD.
- [¿?] Eliahu Inbal; NHK SO (Live, 1993) Denon/CD.
- [***] Antoni Wit; Ewa Podles (mezzo), Chor Polskiego Radia w Krakowie, Krakowski Chor Chlopiacy, Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (1994) Naxos/CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Hanna Schwarz (mezzo), Philharmonia Chorus, New London Children's Choir, Orq. Philharmonia, Londres (I.&II.1994) DG/CD.
- [**(*)] Armin Jordan; Jadwiga Rappé (mezzo), Ensemble féminin de Musique vocale de Lausanne, Maîtrise du Conservatoire de Musique de Genève, Orq. de la Suisse Romande (IV.1994) Fnac Music, Virgin/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Marta Benackova (mezzo), Prazsky Komorni Sbor, Cesky Filharmonicky Detsky Sbor, Orq. Fil. Checa (31.VIII.-7.IX.1994) Canyon Classics (J)/CD.
- [***] Yevgeny Svetlanov; Olga Alexandrova (mezzo), Russian Academic Choir of the TV «Ostankino», The Moscow Boys' Capella, Orq. Sinf. del Estado Ruso (XII. 1994) Sainson Russe - Harmonia Mundi/CD.
- [***] Edo de Waart; Larissa Diadkova (mezzo), Groot Omroepkoor, Stadsknapenkoor, Elburg, Orq. Fil. de la Radio de Holanda (Live, 11.1995) RCA/CD.
- [**] Adrian Leaper; Nancy Herrera (mezzo), Coro de la Filarmónica de Gran Canaria, Orq. Filarmónica de Gran Canaria (11-14.X.1995) Arte Nova/CD.
- [¿?] Takashi Asahina; Kazuko Nagai (mezzo), Osaka Philharmonic Choir, Sumiyoshi Osaka Girls Choir, Osaka Philharmonic Orchestra (Live, 17.IX.1995) Canyon Classics (J)/CD.
- [¿?] Arpad Joo; Indiana USOMPO (1995) Indiana University/CD.
- [**] Esa-Pekka Salonen; Anna Larsson (mezzo), Women of the Los Angeles Master Chorale, Paulist Boy Choristers of California, Orq. Fil. de Los Ángeles (19,20.X.1997) Sonyal/CD.
- [***] Sir Simon Rattle; Birgit Remmcr (mezzo), Ladies of Birmingham Symphony Orchestra Chorus, City of Birmingham Symphony Youth Chorus, Orq. Sinf. Ciudad de Birmingham (X.1997) EMI/CD.
- [¿?] Norichika Iimori; Ashiya SO (1997) Ashiya SO(J)/CD.
- [***] Michael Gielen; Cornelia Kallisch (mezzo), Europa-Chor Akademie, Freiburger Domsingknaben, Orq. Sinf. de Baden-Baden y Freiburg, SWR (Live, 11.1997) Hänssler/CD.
- [**(*)] Jesús López-Cobos; Michelle DeYoung (mezzo), Cincinnati Symphony Orchestra Chorus, Cincinnati Symphony Orchestra (18,19.1.1998) Telarc/CD.
- [**(*)] Hartmut Haenchen; Katarina Karneus (mezzo), Toonkunstkor, Amsterdam, Jongenskoor van het Kathedrale Koor Sint Bavo, Haarlem, Orq. Fil. de Holanda (Live, III.1998) Nederlands Phil/CD.
- [**(*)] Glen Córtese; Mignon Dunn (mezzo), The Riverside Women's Choir, Manhattan School of Music Symphony Orchestra and Festival Chorus (Live, III.1998) Titanic/CD.
- [***] Andrew Litton; Nathalie Stutzman (mezzo), Dallas Symphony Chorus, Texas Boys Choir, Dallas

- Symphony Orchestra (Live, 14,15,16,19.V.1998) Delos/CD.
- [***] Günter Neuhold; Iris Vermillion (mezzo), Frauenchor der Sing Akademie, Frauen des Bremer Theaters, Tölzer Knabenchor, Orq. Fil. Estatal de Bremen (Live, 28-29.IX.1998) Antes Fdition/CD.
- [**] Ondrej Lenard; Chieko Teratani (mezzo), Japan Shinsei Symphony Chorus, Japan Shinsei Symphony Orchestra (Live, 13,15.VI.1999) Studio Frohla (J)/CD.
- [**(*)] Ken Nagano. Dagmar Peckova (mezzo), Coro de la Radio de Berlin, Knabenchor Hannover, Deutsches Symphonie Orchester, Berlin (Live, 14-15.IX.1999, XI.1999) Teldec/CD.
[***]Claudio Abbado; Anna Larsson (mezzo), London Symphony Chorus, City of Birmingham Symphony Youth Chorus, Orq. Fil. de Berlin (Live, 11.X.1999) DG/CD.
- [**(*)] Hans Vonk; Jard van Nes (mezzo), Residentie Kamerkoor en Rotterdams, Jongenskoor van het Kathedrale Koor Sint Bavo, Haarlem; Orq. de la Residencia de La Haya (Live, X.1999) Residentie Ork./CD.
- [**] Robert Olson; Lucille Beer (mezzo), Women's Choruses of the Colorado Symphony Chorus 8c Boulder Chorale, Colorado Children's Chorale, Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, 14,16.1.2000) Mahler Fest/CD.
- [¿?] Rico Sacani; Bernadett Wiedemann, Coro de la Opera Estatal Húngara, Orq. Fil. e Budapest (3-4. IV.2000) BPO Live/CD. Hun-Joung Lim; Cheong Ja Kim,; Coro Infantil, Coro y Or. Fil. de Bucheon (Live, 28.XI.2000) KBS Media/DVD.
[**]Geoffrey Simon; Northwest Mahler Festival Orchestra (Live, 2001) Northwest Mahler Festival/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Lioba Braun, Coro de Niños de Tölz, Coro de la Radio de Baviera, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 11.V.2001) En Larmes (J)/CD.
- [**] Eric Hanson; Diane Radabaugh, Northwest Mahler Festival Orchestra, Nortwest Boys Choir, Northwest Mahler Festival Chorus (Live, 15.VI.2001) NWMF7 CD.
- [***] Pierre Boulez; Anne Sofie von Otter, Niños cantores de Viena, Wiener Singverein, Orq. Eil. de Viena (11.2001) DG/CD-SACD.
- [***] Mariss Jansons; Randi Stene, Oslo Filharmoniske Kor, Guttekor, Orq. Fil. de Oslo (Live, 23-24. VIII.2001) Simax/CD.
[¿?]Marko Letonja Marjana Lipovsek, Corode Cámara Esloveno, Coro Consortium Musicum, Coro Juvenil de RTV Eslovena, Orq. Fil. Eslovena (Live, 12-13,IV. 2001) Slovenian Philh Orch/CD.
- [¿?] Kenichiro Kobayashi; Marta Benackova, Niiza Youth Choir, Tokyo Collage of Music Chorus, Orq. Fil. de Japón (26-27.IV.2001) Exton/CD.
- [**] Semyon Bychkov; Marjana Lipovsek; Coro de la Radio de Colonia, Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (Live, 1.2003) Avie/CD.
- [**] Andras Ligeti, Klara Csordas; Coro Nacional Húngaro, Coro Infantil de RTV Húngara, Orq. Sinf. Húngara Matav (Live, 27-28.11.2002) Matav/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Lioba Braun, Coro de Niños de Tölz, Coro de la Radio de Baviera, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 22.11.2002) En Larmes/CD.
- [***] Michael Tilson Thomas; Michelle DeYoung, Coro Infantil, Coro y Orq. Sinf. de San Francisco (Live, 25-28.11.2002) San Francisco Symphony Editions/CD.
- [¿?] Paavo Järvi; Ewa Podles, Coro Infantil y Coro de Radio France, Orq. Nacional de Francia (Live, 30.VI.2002) Sounds Supremc/CD.
- [**(*)] Neil Mantle; Sandra Porter, Edinburgh Chorus of the National Youth Choir of Scotland, Ladies of the Edinburgh Bach Choir (Live, 25-25.VIII.2002) Scottish Sinfonia/CD.
- [¿?] Kai Bumann; Brigitte Baileys, St.Laurentius Children's Choir, Cantaare Chorus, Swiss Youth Symphony Orchestra (Live, 8.V.2003) SJSO/CD.
- [**(*)] Benjamin Zander; Lilli Paasikivi, London Philharmonie Choir, Tiffin School Boys' Choir, Philharmonia Chorus, Orq. Philharmonia, Londres (28.11, 2-3.III.20) Telarc/CD.
- [**(*)] Ricardo Chailly; Petra Lang, Coro Fil. de Praga, Coro Infantil de Holanda, Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (5-9.V.2003) Decca/CD.
- [¿?] Christian Arming; Ann-Katrin Naidu, Tokyo FM Boys Choir, Ritsuyukai Choir, New Japan Philharmonie Orchestra New Japan PO (26.IX.2003) Fontec/CD.
- [¿?] Lorin Maazel; Marjana Lipovsek, Coro Infantil y Estatal de la Ópera de Baviera, Orq. Estatal de

Baviera (Live, 22.III.2004) En Larmes (J)/CD.

[*(**)] Hajime Teri Murai; Eliza Healy, Coro de niños de Maryland, Coro de Cámara de Peabody, Orq. Sinf. de Peabody (Live, III.2004) MP3/Internet^[94].

[***] Zubin Mehta; Marjana Lipovsek, Niños Cantores de Viena, Wiener Singverein, Orq. Estatal de Baviera (Live, 16.IX.2004) Farao/CD-SACD.

[¿?] Zdenek Macal; Birgit Remmert, Coro Infantil y Coro Fil. de Praga, Orq. Fil. Checa (5-6.V.2005) Exton/SACD.

Sinfonía n.º 3: 1^{er} Movimiento (fragmento)

[] Kazuo Yamada; New Symphony Orchestra (Live, 26.IX.1984) Jersac (J)/CD^[95].

Sinfonía n.º 3: 1ª Movimiento, arreglo para banda de Fores Asensi

Francisco R. Fores Asensi; Centro Instructivo Musical la Armónica (VII.1989) Wereld (N)/CD.

Sinfonía n.º 3: 2.º Movimiento

[¿?] Kirill Kondrashin, N/A Orq. Fil. de Moscú (Live, 16.IV.1967) Altus/LP.

Sinfonía n.º 3: 2.º Movimiento, arreglo para orquesta de cámara de Benjamin Britten

[***] Benjamin Britten; Orq. De Cámara Inglesa (22.VI. 1969) BBC Legends/CD.

Sinfonía n.º 3: 2.º Movimiento, arreglo para piano de Ignaz Friedmann

[***] Peter Froundjian (11.1991) Etcetera/CD.

Sinfonía n.º 3: 4.º movimiento, «O Mensch»

[**] Franco Mannino; Lucrecia West (mezzo), Orq. de la Academia de Sta. Cecilia, Roma (1971) Turnabout/LP-CD^[96].

[**] Pierre Cao; Erika Schmidt-Valentin (mezzo), Orq. de la Radio de Luxemburgo EMI/LP-CD.

[***] Michael Gielen; Christa Ludwig (mezzo), Orq. Sinf. de la ORF, Viena (Live, 28.IV.1978) ORF Production (Aus)/LP.

[¿?] (Dir.: ¿?); Florence Kopleff; Orq. ¿? Edition/LP.

[**] Sergiu Comissiona; Susana Poretsky (mezzo), Orq. Sinf. de RTVE (12-16.XII-1994) RTVE/CD.

Sinfonía n.º 3: 6.º Movimiento

[***] Sergiu Comissiona; Orq. Sinf. de RTVE (12-16.XII.1994) RTVF7CD.

Sinfonía n.º 3: 4.º, 5.º y 6.ª Movimientos

[¿?] Kirill Kondrashin; Iga Tiknusse, Coro Fil. Estatal de Letonia, Coro Infantil, Orq. Fil. de Moscú (1974) Eurodisc/LP, Chant du Monde/CD.

Sinfonía n.º 3: 6.º movimiento, arreglo para conjunto de viento de Yoshihiro Kimura

- [¿?] Heinz Friesen; Kinki University Band (Live, 23.IX.1997) Kinki University Band/CD.
 [**] Yoshihiro Kimura; Amagasaki Municipal Wind Orchestra (Live, 25.1.1998) Brain (J)/CD.

* * *

Sinfonía n.º 4 en Sol mayor

- [*(*)] Hidcmaro Konoye; Fiko Ktazawa (sop.), Nueva Orq. Fil. de Tokyo (28,29.V.1930) Parlophone/78; Denon/CD^[97].
- [**(*)] Willem Mengelberg; Jo Vincet (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (9.XI.1939) Philips/LP; Q Disq/CD.
- [**] Paul van Kempen; Corry Bijster, Hilversum Radio Orchestra (28.XII. 1948?) Telcfunkcn/78/CD(?)^[98].
- [**(*)] Bruno Walter; Desi Halban (sop.), Orq. Fil. de Nueva York (10.V.1945) CBS/78-LP; Sony/CD.
- [**(*)] Bruno Walter; Desi Halban (sop.), Orq. Sinf. de Boston (Live, 25.III.1947) Dante/CD.
- [**] Karel Sejna; Maria Tauberova, Orq. Fil. Checa (1950) Ultraphon/78-LP; Supraphon/CD.
- [***] Bruno Walter; Irmgard Seefried (sop.), Orq. Fil. de Viena (Live, 24.VIII.1950) Varese Sarabande/CD.
- [**(*)] Bruno Walter; Annelies Küpper (sop.), Städtisches Opernhaus und Museum Orchester, Frankfurt (Live, 4.IX.1950) Green Hill (J)/CD.
- [**] Hans Rosbaud; Eva Maria Rogner (sop.), Orq. Sinf. de la Südwestfunk, Baden-Baden (1951) Urania/LP-CD.
- [¿?] Gert Rubahn; ?; Sinf. de Berlin (¿1951?) Royale/LP.
- [***] Eduard van Beinum; Margaret Ritche (sop.); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (IV&V. 1952) Decca/LP-CD.
- [**(*)] Bruno Walter; Elisabeth Schwarzkopf (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 6.VI.1952) Globe/CD.
- [**(*)] Bruno Walter; Elisabeth Schwarzkopf (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 19.VI.1952) Music & Arts/CD.
- [***] Bruno Walter; Irmgard Seefried (sop.), Orq. Fil. de Nueva York (Live, 4.1.1953) Music & Arts/CD.
- [**] Otto Klemperer; Elfriede Trotschel (sop.), Orq.Sinf. de la Radio de Colonia, WDR (Live, 11.11.1954) Movi-mento Música/LP-CD.
- [**] Karl Eliasberg; Natalia Rozhdestvenskaya (sop.), Orq. Sinf. de la URSS (Live, 19.X. 1954) Melodiya/LP.
- [**(*)] Bruno Walter; Maria Stader (sop.), Orq. Nacional de la ORTF, Francia (Live,12.V.1955) Nuova Era/LP-CD.
- [***] Bruno Walter; Hilde Güden (sop.), Orq. Fil. de Viena (Live, 6.XI.1955) Andante/CD.
- [***] Otto Klemperer; Maria Stader (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 10.XI.1955) Audiophile/CD; Rare Moth/CD.
- [**(*)] Otto Klemperer; Elfriede Trotschel (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Berlin (RIAS) (Live, 18.11.1956) Melo-dram/LP; Hunt/CD.
- [***] Willem Van Otterloo; Teresa Stich-Randall (sop.), Orq. de la Residencia de La Haya (V & IX. 1956) Philips-Epic/LP.
- [**(*)] Otto Klemperer; Elisabeth Lindermeier (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, (Live, 19.X.1956) Golden Melodram/LP; Longanesi Periodici/CD.
- [***] Leopold Ludwig; Anny Schlemm (sop.), Dresden Staatskapelle (7,10.1.1957) DG/LP; Berlin Classics/CD.
- [***] Paul Klctzki; Emily Loose (sop.); Orq. Filarmonía, Londres (2,3,5.IV & 6,17.VI.1957) EMI/LP-CD.

- [***] Fritz Reiner; Lisa della Casa (sop.), Orq. Sinf. de Chicago (6,8.XII.1958) RCA/LP-CD.
- [*(*)] Gregory Miliar; Gloria Ciricillo, Manhattan School Orchestra (¿1960?) Olmsted/LP.
- [***] Leonard Bernstein; Reri Grist (sop.), Orq. Fil. de Nueva York (1.II.1960) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] Bruno Walter; Elisabeth Schwarzkopf (sop.), Orq. Fil. de Viena (Live, 29.V.1960) Bruno Walter Society/LP-CD.
- [**(*)] Istvan Kertesz; Edith Gabry, Orq. Sinf. de Bamberg (¿1960?)En Larmes/CD.
- [***] Sir Georg Solti; Sylvia Stahlman (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (20-21.11.1961) Decca/LP-CD.
- [***] Otto Klemperer; Elisabeth Schwarzkopf (sop.), Orq. Filarmonía, Londres (6,7,10,25.IV. 1961) EMI/LP-CD.
- [***] Benjamin Britten; Joan Carlyle (sop.), Orq. Sinf. de Londres (Live, 6.VII.1961) BBC Legcnds/CD.
- [***] Sir Georg Solti; Irmgard Seefried (sop.), Orq. Fil. de Nueva York (Live, 13.1.1962) New York Phil. Editions/CD.
- [🌸] George Szell; Judith Raskin (sop.), Orq. de Cleveland (1-2.X.1965) CBS/LP; Sony/CD.
- [**(*)] Hans Schmidt-Isserstedt; Ruth-Margaret Putz (sop.), Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo (Live, 9-10.1.1966) Arlecchino, Tahra/CD.
- [**] David Oistrakh; Galina Vishnevskaja (sop.), Orq. Fil. de Moscú (Live, 22.1.1967) Revelation/CD.
- [**(*)] Sir John Barbirolli; Heather Harper (sop.), Orq. Sinf. de la BBC (Live, 3.1.1967) Intaglio/CD.
- [**] Bernard Haitink; Elly Ameling (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (20-22.XII.1967) Philips/LP-CD.
- [***] Rafael Kubelik; Elsie Morison (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (18-20.IV. 1968) DG/LP-CD.
- [**(*)] Maurice Abravanel; Netania Davrath (sop.), Orq. Sinf. de Utah (IV. 1968) Vanguard/LP-CD.
- [**] David Oistrakh; Galina Vishnevskaja (sop.), Orq. Fil. de Moscú (1969) Melodiya-Chant du Monde/LP-CD.
- [**] Lorin Maazel; Heather Harper (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Berlín (RIAS) (11.1969) Nonesuch-Festival/LP; Nonesuch/CD.
- [**(**)] Lorin Maazel; Agnes Giebel (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Berlin (RIAS) (Live, 16.X.1969) Live Supreme (J)/CD.
- [**] Vaclav Jiracek; Eleana Kasolova (sop.), Orq. Sinf. de la Radio Checa, Praga (¿1969?) Murray Hill/LP^[99].
- [***] Jascha Horenstein; Margaret Price (sop.), London Philharmonic (23-24.X.1970) EMI/LP-CD.
- [¿?] Hans Zender; Edith Gabry (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Saarbrücken (XII.1971) Röchling-Burbach/LP.
- [**(**)] Pierre Boulez; Jan DeGaetani (sop.), BBC Symphony Orchestra (Live, 1970) Halloo (J)/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Edith Mathis (sop.), Orq. Fil. de Viena (Live, V.1972) DG/DVD.
- [**(*)] Hans Swarowsky; Gerlinde Lorenz (sop.), Orq. Fil. Checa (20-23.VI.1972) Supraphon/LP.
- [*(*)] Kirill Kondrashin; Galina Pisarenko (sop.); Orq. Fil. de Moscú (10.VII.1972) Melodiya/LP; LYS/CD^[100].
- [**] Rolf Kleinert; Stcfania Woytowicz (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Berlin (Live, 1972) Sounds Supreme/CD.
- [**(*)] James Levine; Judith Biegen (sop.), Orq. Sinf. de Chicago (22-23.VII.1974) RCA/LP-CD.
- [¿?] Uri Segal; Malvina Major (sop.), New Zealand Symphony Orchestra (14,16.X. 1975) F.MI (NZ)/LP.
- [***] Claudio Abbado; Frederica von Stade (mezzo), Orq. Fil. de Viena (Live, 22.VIII.1976) Lucky Ball/CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; Eva Csapó (sop.), Orq. Sinf. de la Südwestfunks, Baden-Baden (Live, 25.VIII. 1976) En Larmcs/CD.
- [***] Herbert Kegel; Celestina Casapietra (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Leipzig (20-22.XII.1976) Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; Phyllis Bryn-Julson (sop.), Orq. Sinf. de Boston (Live, 15.1.1977) OOO Classics/CD.

- [**] Sir Charles Mackerras; Sheila Armstrong (sop.), Orq. Sinf. de la BBC (Live, 4.V.1977) BBC Radio Classics/CD.
- [***] Claudio Abbado; Frederica von Stade (mezzo), Orq. Fil. de Viena (20-25.V.1977) DG/LP-CD.
- [**] André Previn; Elly Ameling (sop.), Orq. Sinf. de Pittsburgh (15-16.V.1977) EMI/LP-CD.
- [*(*)] Herbert von Karajan; Edith Mathis (sop.), Orq. Fil. de Berlin (22-24.1 & 22-24.11.1979) DG/LP-CD.
- [***] Zubin Mehta; Barbara Hendricks (sop.), Orq. Fil. de Israel (29-30.III.1979) Decca/LP-CD.
- [**(*)] Harold Farberman; Corinne Curry (sop.), Orq. Sinf. de Londres (XI.1979) VOX/LP; MMG/CD.
- [**] Herbert von Karajan; Edith Mathis (sop.), Orq. Fil. de Berlin (Live, 26.1.1980) Sardana/CD.
- [**] Sir Alexander Gibson; Margareth Marshall (sop.), Orq. Nacional de Escocia (14-15.IX.1980) Chandos/LP-CD.
- [**(*)] Vaclav Neumann; Magdalena Hayosyova (sop.); Orq. Fil. Checa (13-17.X. 1980) Supraphon/LP-CD.
- [*(*)] Vladimir Fedoseyev; Gedre Kaukayte (sop.), USSR Radio & TV Orchestra (IV. 1980) Melodiya/LP.
- [**] Edo de Waart; Margaret Price (sop.), Orq. Sinf. de San Francisco (1981) Philips/LP-CD.
- [**] Louis Stotijn; Met Wendela Bronsgeest (sop.), The Netherlands Youth Orchestra (Live, 21.1.1981) NSO/LP.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; Lucia Popp (sop.), London Philharmonic (5-7.V.1982) EMI.
- [***] Bernard Haitink; Maria Ewing (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 25.XII.1982) Philips/CD.
- [**] Sir Georg Solti; Kiri Te Kanawa (sop.), Orq. Sinf. de Chicago (IV. 1983) Decca/CD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Roberta Alexander (sop.), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (3,4.X. 1983) Philips/CD.
- [***] Lorin Maazel; Kathleen Battle (sop.), Orq. Fil. de Viena (3-6.XI.1983) Sony/CD.
- [**] Leonard Bernstein; Allan Bergius (tiple), Orq. Fil. de Viena (Live, 12.11.1984) Sardana/CD.
- [**] Hartmut Haenchen; Gabrielle M. Lechner (sop.), Fil. Eslovaca, Ljubljana (1985) RTL/LD.
- [**(*)] Elihu Inbal; Helen Donath (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (10-11.X. 1985) Denon/CD.
- [**] Jean-Claude Casadesus; Margaret Marshall (sop.), Orchestre National de Lille (IX.1986) Forlane/CD.
- [**(*)] Leonard Bernstein; Helmut Wittek (tiple), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 24-26.VI.1987) DG/CD.
- [**(*)] Seiji Ozawa; Kiri Te Kanawa (sop.), Orq. Sinf. de Boston (XL 1987) Philips/CD.
- [***] Gary Bertini; Lucia Popp (sop.), Kölner Rundfunk Sinfonie Orchester (30.XI & 4.XII.1987) EMI/CD.
- [**] Anton Nanut; Max-Emmanuel Cencic (tiple), Orq. Sinf. RTV Eslovena, Ljubljana (1987) Stradivari/CD.
- [**(*)] Michael Gielen; Christina Whittlesey (sop.), Orq. Sin. de la Südwestfunk, Baden-Baden und Freiburg (23-26.11.1988) Hänssler/CD.
- [**] Franz Welser-Möst; Felicity Lott (sop.), London Philharmonie (VI.1988) EMI/CD.
- [**(*)] Wyn Morris; Patricia Rozario (sop.), London Symphony (1989) London/CD.
- [**] Michiyoshi Inoue; Yvonne Kenny (sop.), Royal Philharmonie (3-5.IV.1989) ASV-RPO/CD.
- [**] Marius Bazu; Friedrich Haberstock (tiple), Hamburger Jugendorchester (Live, 7.IX.1989) GEMA/CD.
- [**(*)] Sir Neville Marriner; Mitsuko Shirai (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Stuttgart (4-13. X.1989, 19.VII.1990) Capriccio/CD.
- [***] Milan Horvath; Eva Andor (sop.), Orq. Fil. de Zagreb (¿1990?) Digital/CD.
- [**(*)] Emil Tabakov; Lyudmila Hadzhieva (sop.), Orq. Fil. de Sofia (1.1990) Capriccio/CD.
- [***] Leif Segerstam; Eva Johansson (sop.), Orq. Sinf. de la Radio Danesa (9,10.11.1990) Chandos/CD.
- [**(*)] Armin Jordan; Edith Wiens (sop.), Orq. de la Suisse-Romande (XI. 1990) Erato/CD.
- [**(*)] Hiroshi Wakasugi; Kiyomi Toyoda (sop.), Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 17.XI.1990) Fontec (J)/CD.
- [**] Neeme Järvi; Linda Finnie (sop.), Royal Scottish Orchestra (27,29.XI.1990) Chandos/CD.
- [*] Shunsako Tsutsumi; Ruri Usami (sop.), Tokyo City Opera Orchestra (Live, 17.1.1991) Ray (J) - Fanhouse/CD^[101].

- [**] Robert Hart Baker; Natalie Costa (sop.), Asheville Symphony Orchestra (Live, 9.II.1991) Sonos/CD.
- [**(*)] Giuseppe Sinopoli; F.dita Gruberova (sop.), Orq. Philharmonia, Londres (11.1991) DG/CD.
- [**] Esa-Pekka Salonen; Barbara Hendricks (sop.), Orq. Fil. de Los Ángeles (10,11.11.1992) Sony/CD.
- [**(*)] Stanislaw Skrowaczewski, Alison Hargan(sop.), Hallé Orchestra, Manchester (3-4.V.1991) IMP/CD.
- [***] Hartmut Haenchen; Alexandra Coku (sop.), Orq. Fil.de Holanda (5-7,9.X.1991) Laserlight, Brilliant/CD.
- [***] Bernard Haitink; Sylvia Mac Nair (sop.), Orq. Fil. de Berlin (Live, XI.1.1991) Philips/I.D-DVD.
- [**(*)] Christoph von Dohnanyi; Dawn Upshaw (sop.), Orq. de Cleveland (V.1992) Decca/CD.
- [***] Bernard Haitink; Sylvia Mac Nair (sop.), Orq. Fil. de Berlin (VI-1992) Philips/CD.
- [**(*)] Antoni Wit; Lynda Russell (sop.), Orq.Sinf. Nacional de la Radio Polaca, Katowice (26 & 28.VI, 14.IX. 1992) Naxos/CD.
- [***] Edo de Waart; Charlotte Margiono (sop.), Orq. Fil. de la Radio de Holanda (Live, 29.11.1992) RCA/CD.
- [***] James Conlon; Soile Isokoski (sop.), Orq. Gürzenisch de la Fil. de Colonia (Live, 3.V.1993) F.MI/CD.
- [*(**)] Janos Kovacs; Maria Sudlik (sop.), Fil. Eslovaca, Ljubljana (Live, 17-18.VI.1993) SF/CD.
- [**(*)] Sir Colin Davis; Angela-Maria Blasi (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (13-14.X. 1993) RCA/CD-SACD.
- [***] Vaclav Neumann; Pamela Coburn (sop.), Orq. Fil. Checa (22-27.XI.1993) Canyon/CD.
- [*(**)] John Eliot Gardiner; Barbara Bonney (sop.), Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo (Live, XI.1994) Disclosure (J)/CD.
- [**] Avi Ostrowsky; Lena Lootens (sop.), Orq. Fil. de la RTBN (1.1995) Dom-Discover/CD.
- [**] Jun-Ichi Hirokami; Inger Dam-Jensen, Royal Philharmonic (25-26.IV.1995) Denon/CD.
- [**(*)] Evgeni Svetlanov; Natalia Guerassimova (sop.), Orq. Sinf. del Estado Ruso (1.1996) Saison Russe - Harmonia Mundi/CD.
- [¿?] Ulrich Nicolai; Corinne Birke (sop.), Munich Music and Theatre School Orchestra (Live, 17.1.1996) Art Voice (A)/CD.
- [**(*)] Neil Mantle; Joanne Armstrong (sop.), Scottish Sinfonía) (Live, 25-26.VIII.1996) Scottish Sinfonía/CD.
- [**] Adrian Leaper; Hellen Kwon (sop.), Orq. Fil. de Gran Canaria (25.IX-3.X, 1996) Arte Nova/CD.
- [¿?] Larry Livingstone; Susanne Winter (sop.), International Youth Orchestra Academy (Live, 29-30.III, 1.IV. 1997) Ijo/CD.
- [¿?] Shunsaku Tsutsumi, Noriko Sasaki (sop.), Royal Metropolitan Orchestra (Live, 25-IV.1997) Harmony (J)/CD.
- [**(*)] Sir Simon Rattle; Amanda Roocroft (sop.), Orq. Sinf. de la Ciudad de Birmingham (V.1997) F.MI/CD.
- [***] Sir Simon Rattle; Christine Schäfer (sop.), Orq. Fil. de Berlin (Live, 20.11.1998) GNP/CD.
- [**] Heribert Beissel; Magdalena Schäfer (sop.), Philharmonisches Staatsorchester Halle (IV. 1998) Boll & Bellmann/CD.
- [¿?] Robert Groslot; Bernadette Degelin (sop.), Orq. Sinf. del Conservatorio de Amberes (Live, 29-30. VI.1998) Hogeschool Antwerpen/CD.
- [**(*)] Yoel Levi; Frederica von Stade (mezzo), Orq. Sinf. Atlanta (11-12.VII.1998) Telarc/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Juliane Banse (sop.), Orq. de Cleveland (IV. 1998) DG/CD.
- [*(**)] Daniele Gatti; Ruth Ziesak (sop.), Royal Philharmonic (20.I, 21,31.11.1999) RCA/CD.
- [*(**)] Hugh Wolf; Martina Jankova (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (Live, 9.VIII.1999) Hessischer Rundfunk/CD.
- [**(*)] Christoph Eschenbach; Angela Denoke (sop.), Orq. Sinf. NDR, Hamburgo (Live, 13.IX.1999) GNP/CD.
- [¿?] Pyoung Yong Lim; He Sun Kim (sop.), Orq. Fil. Janacek (14-17.XII.1998) Janacek Co/CD.
- [**(*)] Riccardo Chailly; Barbara Bonny (sop.), Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (16,20-21,24.IX. 1999) Decca/CD.

- [**(*)] Andrew Litton; Heidi Grant Murphy (sop.), Orq. Sinf. de Dallas (2-4.XII.1999) Delos/CD.
- [**] Ion Marin; Valdine Anderson (sop.), Orq. Sinf. de la BBC de Escocia (Live, 20.V.2000) BBC Music/CD.
- [*(**)] Benjamin Zander; Camilla Tilling (sop.), Orq. Philharmonia, Londres (6-8.VI.2000) Telarc/CD.
- [¿?] Hiroki Mitani; Emiko Abe (sop.), Narashino Philharmonic Orchestra (Live, 2.VII.2000) Narashino PO (J)/CD.
- [¿?] Adam Fischer; Diana Damrau (sop.), Musikalische Akademie des Nationaltheater-Orchester Mannheim ev. (Live, 26-27.III.2001) Landesbank Baden Württemberg/CD.
- [**(*)] Ivan Fischer; Amanda Roccroft (sop.), Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 18.VIII.2001) Sounds Supreme/CD.
- [¿?] Hun-Joung Lim, Edith Mathis (sop.), Orq. Fil. de Bucheon (Live, 2.IX.2002) KBS Media/DVD.
- [*(**)] Robert Olson; Julie Simson (sop.), Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, 13-14.1.2001) MF/CD.
- [**(*)] André Previn; Barbara Bonney (sop.), London Symphony (Live, 1.VII.2001) En Larmes/CD.
- [¿?] Michael Lessky; Akiko Nakajima (sop.), Junge Philharmonie Wien (Live, VII.2001) Uniqa/CD.
- [¿?] Michael Luig; tiple solista de la Escolania de Tölz (Live, 29.VII.201) Jugend Sinfonie Orch. des Landes Hesscn/CD.
- [**] Norichika Iimori; Alison Browner (sop.), Orq. Fil. de Württemberg-Reutlingen (17-19.X.2001) Tempus/CD.
- [***] Lorin Maazel; Anne Schwanewilms (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 4.III.2002) En Larmes/CD.
- [*(**)] Geoffrey Simon; Delphine Gillot (sop.), Northwest Mahler Festival Orchestra (Live, 14.VII.2002) Northwest Mahler Festival/CD.
- [¿?] Bernard Haitink; Barbara Frittoli (sop.), Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 11.X.2002) En Larmes/CD.
- [**(*)] Gary Bertini; Maki Mori (sop.), Orq. Sinf. Metropolitana de Tokio (Live, 24.XI.2002) Fontec/CD
- [**(*)] Hajime Teri Murai; ? (sop.), Orq. Sinf. de Peabody (Live, 2002) MP3/Internet^[102].
- [**(*)] Gerard Schwarz; Rosa Mannion (sop.), Real Orq. Fil. de Liverpool (Live, 2003) RLPO/CD.
- [*(**)] Roberto Paternostro; Petra Labitzke (sop.), Staatsorchester Kassel (Live, 12.VII.2003) Real Sound/CD.
- [**(*)] Rudolf Barshai; Madeline Bender (sop.), Orq. Fil. de Luxemburgo (Live, 16.V.2003) Live Supreme/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Miah Persson (sop.), Orq. Fil de Viena (Live, 24.VIII.2003) En Larmes/CD.
- [**] Yannick Nezet-Seguin; Karina Gauvin (sop.), Orchestre Métropolitain du Grand Montreal (Live, 2-3.10.2003) ATMA/CD.
- [***] Michael Tilson-Thomas; Laura Claycomb (sop.), Orq. Sinf. de San Francisco (Live, 24-28.IX.2003) SFS media/CD-SACD.
- [**] Daniel Harding; Dorothea Röschmann (sop.), Mahler Chamber Orchestra (27-8.1.2004) Virgin/CD.
- [***] Gary Bertini; Camilla Nylund (sop.), Deutsches Sinfonie Orchester, Berlin (Live, 29.11.2004) Dusclosure (J)/CD.
- [¿?] John Eliot Gardiner; Martina Jankova (sop.), Orq. Fil. Checa (Live, 5.X.2004) En Larmes/CD.
- [¿?] Myung-Whun Chung; Miah Persson (sop.), Orq. Nacional de Francia (Live, 17.XII.2004) En Larmes/CD.
- [*(**)] Claudio Abbado; Renée Fleming (sop.), Orq. Fil. de Berlin (Live, 28-29.V.2005) DG/CD-SACD.

Sinfonía n.º 4, arreglo para conjunto de cámara de Erwin Stein

- [**] John Harding; Clare Gormley (soprano); Solistas de Sidney (6,7.IX. 1998) ABC Classics/CD.
- [**] Howard Griffiths; Daniel Hellmann (tiple); Northern Sinfonía (III. 1999) Novalis/CD.
- [**] Linos Ensemble; Alison Browner (soprano) (22-23.X.1999 Sc 16-18.III.2000) Capriccio/CD.

- [***] Richard Westerfield; Heidi Grant Murphy (soprano), Orchestra of St Luke's (2000) Arabesque/CD.
- [**(*)] Kenneth Slowik; Christine Brandes (soprano); The Smithsonian Chamber Players Sc The Santa Fe Pro Música (III.2001) Dorian/CD.
- [***] Peter Stängel; Helene Lindqvist (soprano); Die Taschenphilharmonie (IX.2003) Preiser/CD.
- [**(*)] Thomas Christian Ensemble; Chistine Oelze (soprano) (28-30-V-2004) MDG/CD.
- [*(**)] Douglas Boyd; Kate Royal (soprano); Manchester Camerata (Live, 6.XI.2004) Avie/CD.

Sinfonía n.º 4: 1.ª movimiento, arreglo para flauta y acordeón (?)

- [¿?] The Cambridge Buskers (1985) DG/LP.

Sinfonía n.º 4: 2.º movimiento

- [**(*)] Karel Ancerl; Orq. Sinf. de Toronto (Live, 1972) Tahra/CD 2nd mvt only.
- [] Kazuo Yamada; New Symphony Orchestra (Live, 17.1.1988) (fragmento) Jasrac (J)/CD^[103].
- [¿?] Richard Edlinger; United Philh Vienna (1994) UPV/CD.

Sinfonía n.º 4: 3.ª Movimiento

- [***] Karel Ancerl; Orq. Fil. Checa (1972) (sólo una parte) Tahra/CD.
- [¿?] Keith Clark; California UStO (1978) Audio Engineering Assoc/LP.
- [***] Andre Vandernoot; RTBF SO (1988) (sólo una parte) DMI/CD.
- [***] Sergiu Comissiona; Orq. Sinf. de RTVE (XII.1994) RTVE/CD.

Sinfonía n.º 4: 3.ª Movimiento, arreglo para conjunto de cámara de C. Gar

- [**(*)] Cord Garben; Hanse Compagnie (3-5.V.1996) EMI/CD.

Sinfonía n.º 4: 4.º Movimiento

- [*(*)] Kirill Kondrashin; Galina Pisarenko (soprano); Orq. Fil. de Moscú (16.VI.1973) Eurodisc/LP.

Sinfonía n.º 4: 4.º Movimiento, transcripción para piano de Gustav Mahler

- [☼] Gustav Mahler (Piano Roll) (1905) Welte Company/piano roll Kaplan Foundation/CD.

Sinfonía n.º 4: 4.º Movimiento, con acompañamiento pianístico

- [**] Thomas Hampson (barítono), Geoffrey Parsons (piano) (XI.1991; VI. 1993) Teldec/CD.
- [**(*)] Yvonne Kenny (soprano); Gustav.Mahler (1905;21-22.VI.1992) Pickwick, Kaplan Foundation/CD.
- [**] Thomas Hampson (barítono), Wolfram Rieger (piano) (Live, 6.V.1995) Radio Nederland/CD.
- [**(*)] Kyra Astfalk, Kyra (soprano), Frederic Sommer (piano) (4-5.X.2000) RBM/CD.
- [¿?] Tomoko Matsunaga (soprano), Sadamune Ogasawara (piano) (8-9.IV.2003) I.ucis/CD.
- [¿?] Diana Damrau (soprano), Stephan Matthias Lademann (piano) (V.,IX.2003) Telos/CD.
- [**(*)] Diana Damrau (soprano), Stephan Matthias Lademann (piano) (Live, 13.VIII.2005) Orfeo/CD.

* * *

Sinfonía n.º 5

- [**(*)] Bruno Walter; Orq. Fil. de Nueva York (10.11.1947) CBS/78-LP; SONY/CD.
- [**(*)] Rafael Kubelik; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 21.VI.1951) Tahra/CD.
- [**(*)] Hermann Scherchen; Orq. Sinf. de Viena (VI.1953) MCA-Westminster/LP-CD^[104].
- [**(*)] Dimitri Mitropoulos; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia, WDR (Live, 1955) Movimento Musica/LP.
- [**(*)] Rudolf Schwarz; Orq. Sinf. de Londres (VU. 1958) Everest/LP-CD.
- [**(*)] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 2.1.1960) Replica/LP; Hunt/CD.
- [**] Hermann Scherchen; Orchestra Sinfónica de la RAI; Milán (Live, 8.IV.1962) Rococo/LP; Stradivarius/CD.
- [**(*)] Leonard Bernstein; Orq. Eil. de Nueva York (7.1.1963) CBS/LP; SONY/CD.
- [**(*)] Erich Leinsdorf; Orq. Sinf. de Boston (17,23,26. XI.1963) RCA/LP-CD.
- [**(*)] Kirill Kondrashin; Orq. Fil. de Moscú (¿1964?) MELODIYA/LP; LYS/CD.
- [***] Hermann Scherchen; Orq. de Filadelfia (Live, 30.X. 1964) Tahra/CD.
- [*(*)] Hermann Scherchen; Orq. Nacional de la ORTF, Francia (Live, 30.XI.1965) Harmonia Mundi/CD^[105].
- [***] Vaclav Neumann; Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (6-10.VI.1966) Eterna-Philips/LP; Berlin Classics/CD.
- [**] Pierre Boulez; Orq. Sinf. de la BBC (Live, 1968) Nuova Era/LP-CD.
- [***] Sir John Barbirolli; Orq. New Philharmonia, Londres (16-19.VII.1969) EMI/LP-CD.
- [**(*)] Karel Ancerl; Orq. Sinf. de Toronto (Live, 4.XI.1969) Tahra/CD.
- [**(*)] Sir Georg Solti; Orq. Sinf. de Chicago (III.1970) Decca/LP-CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Orq. Sinf. de la BBC (Live, 1970) Hunt/CD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (1-6.XII.1970) Philips/LP-CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (5-11.1.1971) DG/LP-CD.
- [¿?] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 1.1971) First Classics/CD.
- [**(*)] Hans Swarowsky; Orq. Sinf. de Viena (Live, 11.1971) Berlin Classics/CD.
- [**(*)] Antonio de Almeida; Orq. Sinf. de la Ópera de Monte Carlo (23-25.XI.1971) Guilde Int.du Disque/LP; Festival/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (Live, IV.&V.1972) DG/LD-DVD.
- [**(*)] Wyn Morris; Symphonica of London (1.1973) Independent/LP; Collins/CD.
- [***] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlín (13-16.11.1973) DG/LP-CD.
- [**] Bruno Maderna; Orq. Sinf. de la Rai, Milán (Live, 23.11.1973) Arcadia/CD.
- [***] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlin (Live, 28.VIII.1973) Fachmann/CD-CD.
- [***] Antal Dorati; Orq. Fil. de Estocolmo (14-15.IX.1973) Lyssna/LP.
- [**(*)] Gennadi Rozhdestvensky, Orq. Sinf. de la Radio de Moscú (Live, 23.XII.1973) Revelation/CD.
- [¿?] Thor Johnson; World Youth SO (Live, 1973) Silver Crest/LP.
- [**(*)] Maurice Abravanel; Orq. Sinf. de Utah (V.1974) Vanguard/LP-CD.

- [**(*)] Kirill Kondrashin; Orq. Sinf. Académica de la URSS (VIL 1974) Melodiya/LP; Chant du Monde/CD.
- [**] Zubin Mehta; Orq. Fil. de Los Ángeles (IV. 1976) Decca/LP-CD.
- [**] Vilem Sokol; Seattle YSO (Live, 1977) SYSC/LP.
- [**(*)] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (I.&II.1977) Supraphon/LP-CD.
- [**(*)] James Levine; Orq. de Filadelfia (17-18.1.1977) RCA/LP-CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; London Philharmonie (10-12.V.& 8.V.1978) EMI/LP-CD.
- [**(*)] Harold Farberman; Orq. Sinf. de Londres (1979) MMG/LP-CD.
- [**] Ling Tung; Grand Teton Mahler Festival Orchestra (Live, 1979) GTMF7 LP.
- [**] Claudio Abbado; Orq. Sinf. de Chicago (16-18.11.1980) DG/LP-CD.
- [***] Klaus Tennstedt; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 18.VI,1980) NY Phil. Editions/CD.
- [***] Günther Herbig; Orq. Sinf. de Berlin (1980) Eterna/LP; Corona Classics/CD.
- [*(*)] Pierre Cao; Orq. de la Radio de Luxemburgo (1980) Euromarché (F)/LP.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 12.VI.1981) Audite/CD.
- [***] Gary Bertini; Orq. de la Radio del Sur de Alemania, SRF (1981) Promoton (G)/LP.
- [**(*)] Leif Segerstam; Orq. Sinf. de la ORF, Viena (Live, 7.VI.1982) Lucky Ball/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (30.IX 8c 4.X.1982) Sony/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (Live, 21.IV.1983) Lucky Ball/CD.
- [**(*)] Claudio Abbado; Orq. Sinf. de Londres (Live, V.1983) Lucky Ball/CD.
- [**] Kenichiro Kobayashi; Japan PSO (1983) Toshiba/LP
- [**(*)] Günther Herbig; Orq. Fil. de la BBC (Live, 27.III.1984) BBC Radio Classics/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; London Philharmonic (Live, 13.IV. 1984) GNP/CD; Rare Moth/CD.
- [***] Tadaaki Otaka; Orq. Fil. de Tokyo (Live, 10.X.1984) Camerata/CD.
- [***] Otmar Suitner; Staatskapelle Berlin (IX 8c XII.1984) Fterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [¿?] Shunsaku Tsutsumi; Kyudai Philharmonic Orchestra (1984) Kyudai Philh KPO/LP-CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Orq. Philharmonia, Londres (25-27.1.1985) DG/CD.
- [¿?] Kenichiro Kobayashi; Kyoto Symphony Orchestra (1985) Kyoto SO/CD.
- [***] Eliahu Inbal; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (23,25.1.1986) Denon/CD.
- [**] Günter Neuhold; Orchestra Sinfónica dell'Emilia Romagna (Live, 9.V.1986) Fonit Cetra/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 25.XII.1986) Philips/CD.
- [**] Louis de Froment; Orq. Sinf. de la Radio de Luxemburgo (¿1987?) Black Pearl/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (Live, 30.VIII.1987) Live Classics/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (Live, IX.1987) DG/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (Live, 10.IX.1987) Sardana/CD.
- [**(*)] Hiroshi Wakasugi; Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 22.X.1988) Fontec/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlín (V.1988) Philips/CD.
- [**(*)] Christoph von Dohnányi; Orq de Cleveland (VII.1988) Decca/CD.
- [**(*)] Emil Tabakov; Orq. Fil. de Sofia (X.1988) Capriccio/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; London Philharmonic (Live, 13.XII. 1988) EMI/CD.
- [**] Jean-Claude Casadesus; Orq. Nacional de Lille (VIL 1989) Forlane/CD.
- [**] Zubin Mehta; Orq. Fil. de Nueva York (IX.1989) Teldec/CD.
- [**] Neeme Järvi; Real Orq. Nacional de Escocia (23-24.X.1989) Chandos/CD.
- [*(*)] Anton Nanut; Orq. Sinf. de la RTV Eslovena, Ljubljana (¿1989?) Digital/CD.
- [**] Sir Charles Mackerras; Real Orq. Eil. de Liverpool (I.1990) EMI/CD.
- [***] Gary Bertini; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (29.1& 3.11.1990) EMI/CD.
- [**(*)] Michiyoshi Inoue; Royal Philharmonie (Live, 9.V.1990) RPO-Canyon Classics/CD.
- [**(*)] Jukka-Pekka Saraste; Orq. Sinf. de la Radio de Finlandia (V. 1990) Virgin/CD.
- [**] Antoni Wit; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (16-18.VIII.1990) Naxos/CD.

- [***] Seiji Ozawa; Orq. Sinf. de Boston (Live, IX.1990) Philips/CD.
- [***] Sir Georg Solti; Orq. Sinf. de Chicago (Live, 30.XI.1990) Decca/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 9.XII.1990) OOO Classics/CD.
- [**(*)] Tadaaki Otaka; Orq. Sinf. de la BBC de Gales (27.IV.1991) BBC Music/CD.
- [*] Alain Lombard; Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine (1991) Forlane/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Eil. de Viena (Live, 1.XII.1991) Pandora's Box.
- [¿?]
- [¿?] Kenichiro Kobayashi; Japan Philharmonie Orchestra (1991) Canyon Classics/CD.
- [**] Lucas Vis; Orq. Sinf. Juvenil de Holanda (Live, 1991) NYO/CD.
- [**(*)] Milan Horvat; Orq. Fil. Eslovena, Ljubljana (Live, 24-25.IX.1992) SF/CD.
- [***] Edo de Waart; Orq. Fil. de la Radio de Holanda (Live, 17.X.1992) RCA/CD.
- [**(*)] Christoph Eschenbach; Orq. Sinf. de Houston (Live, 7.XII.1992) KRTS-KRTK/CD.
- [*] György Györovanyi Rath; Orq. Juvenil Italiana (Live, 1992) Caroman/CD.
- [¿?]
- [¿?] Ondrej Lenard; Shinsei Nihon Symphony Orchestra (1992) Club la Boheme (J)/CD.
- [¿?]
- [¿?] Kazuhiro Koizumi; Tokyo New Symphony Orchestra (1992) Fontec (J)/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (16-20.III.1993) Canyon - Emergo Classics/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Berlin (Live, V.1993) DG/CD.
- [**] Andrew Litton; Orq. Sinf. de Dallas (Live, IX. 1993) Delos/CD.
- [¿?]
- [¿?] Mak Ka-Lok; Orq. Fil. Rusa (1993) Hugo/CD.
- [¿?]
- [¿?] Shunsaku Tsutsumi; Shun Yu Kai Ore (Live, 1993) Shun Yu Kai Orchestra/CD.
- [***] Leif Segerstam; Orq. Sinf. de la Radio Danesa (20-22,25.IV.1994) Chandos/CD.
- [**] Gerard Schwarz; Tokyo Philharmonie Orchestra (Live, 30.VIII.1994) Fun House/CD.
- [**(*)] James Conlon; Orq. Gürzenisch de la Fil. de Colonia (31.VIII & 2.IX.1994) EMI/CD.
- [**] Peter Hirsch; La Jeune Philharmonie (8.IX.1994) Bank/CD.
- [**] Avi Ostrowsky; Orq. Fil. de la RTBN (1994) DOM - Discover/CD.
- [**] Yoel Levi; Orq. Sinf. de Atlanta (13-14.11.1995) Telarc/CD.
- [*(*)] Adrian Leaper; Orq. Fil. de Gran Canaria (20-24.IX. 1995) Arte Nova/CD.
- [**(*)] Evgeni Svetlanov; Orq. Sinf. del Estado Ruso (X.1995) Saison Russe - Harmonia Mundi/CD.
- [***] Hartmut Haenchen; Orq. Fil. de Holanda (Live, 12-15.XI,1995) NedPho/CD.
- [***] Mariss Jansons; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (1995) En Larmes/CD.
- [*(*)] Leonard Slatkin; Orq. Sinf. de St.Louis (1995) St.Louis SO/CD.
- [***] Pierre Boulez; Orq. Fil. de Viena (Live, 24.III.1996) Lucky Ball/CD.
- [***] Pierre Boulez; Orq. Fil. de Viena (25-26.III.1996) DG/CD.
- [**] Frank Shipway; Royal Philharmonie (1996) Tring/CD.
- [¿?]
- [¿?] Kazushi Ono; Orq. Fil. de Zagreb (1996) Zagreb PO (Y)/CD.
- [*(*)] Timothy Vernon; Orq. Sinf. de McGill (Live, 11.IV.1997) Fonovox/CD; Prometheus/DVD.
- [**] Fabio Luisi; Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks (Live, IV. 1997) Gib Classics/CD.
- [***] Eiji Oue; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (Live, 4-6.VI.1997) Denon/DVD Audio.
- [***] Daniel Barenboim; Orq. Sinf. de Chicago (Live, VI.1997) Teldec/CD; Arthaus/DVD.
- [🌸]
- [***] Rudolf Barshai; Junge Deutsche Philharmonie (Live, 9.IX.1997) Laurel/CD.
- [***] Riccardo Chailly; Orq. del Concertgebouw, Amster-dam (X.1997) Decca/CD.
- [**] Benjamin Zander; Orq. Fil. Juvenil del Conservatorio de Nueva Inglaterra (Live, 1997) CPI/CD.
- [*] Daniele Gatti; Royal Philharmonic (15-17.XI.1997) RCA-Conifer/CD.
- [**] Ken-Ichiro Kobayashi; Orq. Fil. Checa (Live, 15.XI.1997) Fuji/CD; Pony Canyon/DVD.
- [**(*)] Andrew Litton; Orq. Sinf. de Dallas (Live, 1997) Dorian/CD.
- [**] Jacek Kaspszyk; Orq. Sinf. de Londres (¿1997?) Collins/CD.
- [*] Peter Hirsch; Jeune Philharmonie (1997) Credit Communal Banque/CD.
- [*(*)] Paul Freeman; Orq. Fil. Checa (Live, 28.1.1998) Carlton/CD8.

- [**] Ken-Ichiro Kobayashi; Orq. Fil. Checa (11-13.III.1999) Canyon/CD.
- [¿?] Akira Jingu; Hitachi Philharmonic Orchestra (1999) Translive (J)/CD.
- [***] Günther Herbig; Orq. Sinf. de la Radio de Saarbrücken (Live, III.2000) Supreme/CD.
- [**(*)] Benjamin Zander; Orq. Philharmonia, Londres (7-10-VIII-2000) Telarc/CD.
- [**] George Alexander Albrecht; Weimar Staatskapelle (Live, 15.VIII.2000) OOO Classics/CD.
- [*] Mendi Rodan; The Israel Symphony Orchestra Rishon Le-Zion (Live, 12.IX.2000) ISO/CD.
- [**] Heribert Brandt; Arte Sinfónica Orchestra (¿2000?) Deutsche Austrophon/CD.
- [¿?] Jules van Hessen; Philips Symphony Orchestra (2000) Philips/CD.
- [**(*)] Valery Gergiev; Orq. Fil. Rotterdam (Live, 2.1.2001) Live Supreme/CD-R.
- [***] Christoph Eschenbach; Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo (Live, 12.1.2001) En Larmes/CD.
- [¿?] Zdenek Macal; Orq. Sinf. de Praga (Live, 13.11.2001) Music Vars/CD.
- [***] Hartmut Haenchen; Orq. Fil. de Holanda (Live, 24-27.III.2001) Pentatone/CD.
- [*(*)] Justus Frantz; Phil der Nationen (Live, 20.VIII.2001) Music Art/CD.
- [¿?] Yutaka Sado; Orq. Sinf. de la Radio de Stuttgart (17,19.X.2001) SWR/CD.
- [*(*)] Robert Olson; Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, 12-13.1.2002) Colorado Mahler Fest/CD.
- [***] Markus Stenz; Orq. Sinf. de Melbourne (Live, 5.II.2002) ABC Classics/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 6.III.2002) En Larmes/CD.
- [***] Sir Simon Rattle; Orq. Fil. de Berlin (Live, 7-10.IX.2002) EMI/CD-DVD.
- [***] Herbert Blomstedt; Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (Live, 21.VI.2002) Sound Supreme/CD.
- [¿?] Gerd Albrecht; Yomiuri Nippon Symphony Orchestra (22-23.1.2003) Exton/CD.
- [¿?] Amine Kouider; Orchestre International du Crous de Paris (Live, 21.III Sc 1.IV.2003) Classica/CD.
- [¿?] Zdenek Macal; Orq. Fil. Checa (Live, 9-10.X.2003) Exton/CD.
- [***] Michael Gielen; Orq-Sinf. de la SWR, Baden-Baden y Freiburg (9-10.XII.2003) Hänssler/CD.
- [¿?] Norichika Iimori; Orq. Fil de Württemberg-Reutlingen (IV.2003) EBS/CD.
- [**(*)] Hajime Teri Murai; Orq. Sinf. de Peabody (Live, 2003) MP3/Internet^[106].
- [**(*)] Eiji Oue; Hannover Hochschule für Musik Sc Theater Orchester (Live, VI.2003) Gutingi (A)/CD.
- [***] Ingo Metzmacher; Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 24.VIII.2003) En Larmes/CD.
- [**(*)] Jonathan Nott; Orq. Sinf. de Bamberg (15-19.IX. 2003) Tudor/CD.
- [**(*)] Yuri Temirkanov; Orq. Fil. de San Petersburgo (Live, 22.IX.2003) Water Lily Acoustics/CD.
- [**] Semyon Bychkov; Orq. Sinf. Radio Colonia (Live, 17.IV.2004) En Larmes (J)/CD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Orq. Nacional de Francia (Live, 1.VII.2004) Naïve/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Festival Lucerna (Live, 18-19.VIII.2004) Euro Arts/DVD.
- [***] Sir Simon Rattle; Orq. Fil. de Berlin (Live, 15.X.2004) En Larmes/CD.
- [**(*)] Sakari Oramo; Orq. Sinf. de la Ciudad de Birmingham (26,28.X.2004) Warner/CD.
- [¿?] Christian Arming; New Japan Philharmonic Orchestra (19-20.XI.2004) Fontec/CD.
- [**] John DePreist; London Symphony (29,30.V,2005) Naxos/CD.
- [**] Roger Norrington; Orq. Sinf. Radio de Stuttgart (Live, V.2005) Hänssler/CD.

Sinfonía n.º 5: transcripción para órgano de David Briggs

- [**(*)] David Briggs (órgano) (1-2.IV.1998) Priory/CD.

Sinfonía n.º 5: 1^{er} Movimiento, transcripción para piano de Gustav Mahler

[🌸] Gustav Mahler (Piano Roll) (1905) Welte Company/piano roll; Kaplan Foundation/CD.

Sinfonía n.º 5: 4.º Movimiento («Adagietto»)

- [**(*)] Willem Mengelberg; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (V.1926) Columbia/78-LP; Q Disc/CD.
- [***] Bruno Walter; Orq. Fil. de Viena (15.1.1938) EMI/78-LP-CD.
- [¿?] Arthur Winograd; MGM Orchestra (?) MGM/LP.
- [***] Paul Kletzki; Orq. Filarmonía, Londres (27.X.1959) EMI/LP-CD.
- [**] John Hopkins; Orq. Juvenil de Nueva Zelanda (3.IX.1960) NZYO, EMI/LP.
- [**(*)] Charles Gerhardt, Charles; National Philharmonic (1964) Reader's Digest/LP.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 8.VI.1968) Columbia/LP; Sony/CD.
- [¿?] Ettore Stratta; Orq. Fil. de Roma (?) Ampex/LP.
- [¿?] John Keating; London Symphony (1971) EMI/LP^[107].
- [**] Franco Mannino; Orchestra della Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma (1971) EMI/LP-CD.
- [*(*)] Pierre Cao; Orq. de la Radio Luxemburgo (?) Turnabout/LP-CD.
- [**] Urs Schneider; Camerata Helvetica (28-29.VI.1977) Jecklin/LP.
- [¿?] Daniel Spurlock; New York All-State String Orchestra (XII.1977) Mark Custom/LP.
- [**] Frank Shipway; Royal Philharmonie (1977) Chyme/LP; Vivace/CD.
- [*(*)] Jan Nesselmann; National Philharmonie (?) K-tel/LP
- [*] Yevgeny Svetlanov; Orq. Sinf. Estatal de la URSS (Live, 1982) Melodiya/LP.
- [**{*}] Ivan Fiseher; Orq. del Festival de Budapest (Live, 26.XII.1983) Hungaroton/LP-CD.
- [*(*)] Charles Dutoit; Orq. Sinf. de Montreal (Live, 18.XII.1983) VAI/DVD.
- [**(*)] Leonard Bernstein; miembros de orquestas de Nueva York (Live, 8.XL 1987) DG/CD.
[¿?]Victor Yampolsky; Orq. Sinf. de Nueva Zelanda (17,9.IV. 1990) Kiwi Paeifie (NZJ/CD.
- [¿?] Miehiyoshi Inoue; Orq. Sinf. de la Universidad de Kyoto (23.1.1990) Kyoto University SO (J)/CD.
- [**(*)] Gilbert Kaplan; London Symphony (3.VI.1991) Pickwick/CD.
- [**] Martin Fischer-Dieskau; Neues Berlin Kammerorchester (Live, 29.11.1992) IPPNW-Conccrts/CD.
- [*(**)] Orq. de Cámara Mito 29.XI, 1.XII.1993) Sony/CD
- [***] Sergiu Comissiona; Orq. Sinf. de RTVE (12-16.XII. 1994) RTVE Música (E)/CD.
- [**(*)] George Pehlivanian; Orq. Fil. de Monte Carlo (1994) Aria Music/CD.
- [**(*)] Jiri Belohlavek; Filarmonía de Cámara de Praga (IX.1995) Supraphon/CD.
- [**(*)] Kenneth Slowik, Kenneth; The Smithsonian Chamber Players (28.XI, 1.XII. 1995), Deutsche Harmonia Mundi/CD.
- [**] Carl Davis; Royal Philharmonie (11.1996) Tring/CD
- [***] Libor Pesek; Real Orq. Fil. de Liverpool (28,30.VIII. 1997) Conifer/CD.
- [**] Richard Tognctti, Richard; Orq. de Cámara de Australia (III.1997, 1.1998) Sony/CD.
- [¿?] Enrique Arturo Diemecke; Orq. Sinf. Nacional de Méjico (¿) Spartacus/CD.
- [**] Jacek Kasprzyk; London Symphony (?) Collins/CD.
- [¿?] Andre de Quadros; New Monash Orchestra (Live, 17.X.1998) Monash University (Au)/CD.
- [**] Paul Bateman; Filarmonía de Cámara de Praga (1999) Silva/CD.
- [¿?] Roger McMurrin; Orq. Sinf. Kyiv (1998) Music Kiev/CD.
- [*(**)] Martin Turnovsky, Martin; Bayerischen Landesjugendorchester (Live, 5.X.1999) - Arco Diva (C)/CD.
- [¿?] Ken Takaseki; Nueva Orq. Fil. de Japón (?) Universal Music (J)/CD.
- [*(**)] Kentaro Haneda; Orq. Fil. de Tokio (?) Canyon/CD
- [¿?] Yūko Mori; Conjunto de Cámara Nagaokakiyo (Live, 16.VII.2001) Fine NF (J)/CD.

- [¿s'] John Fiore; Orq. Sinf. de Düsseldorf (31.VIII, 2.IX.2001) Düsseldorf Symphoniker/CD.
 [**] Antony Walter; Sinfonía Australis (24.XI.2001) ABC Classics/CD.
 [**] David Heer; Orq. Sinf. de la Radio de Pilsen (26-28.X.2002) Claves/CD.
 [*(**)] Edgar Seipenbusch; International Youth Orchestra Academy (Live, 18-21.IV-2003) International YOA/CD.
 [**(*)] Alan Gilbert; Mahler Chamber Orchestra (Live, VIII.2003) Real Sound/CD.
 [**(*)] Roman Kofman; Orq. de Cámara de Kiev (27-28.XI.2003) MDG/CD.

Sinfonía n.º 5: 4.º Movimiento («Adagietto»), arreglo para piano de A.Kremski

- [**] Alan Kremski (¿1985?) Auvidis/CD.

Sinfonía n.º 5: 4.º Movimiento («Adagietto»), arreglo para piano de T. Goto

- [¿?] Yoshihiro Kondo (1999) Philips/CD.

Sinfonía n.º 5: 4.º Movimiento («Adagietto»), arreglo para piano de Florian Uhlig

- [*] Florian Uhlig (20-VIII.2002) RcalSound/CD.

Sinfonía n.º 5: 4.º Movimiento («Adagietto»), arreglo para coro de Gérard Pesson

- [*(*)] Laurence Equibey; Choeur de Chambre Accentus (11.2001) Naive/CD.

Sinfonía n.º 5: 4.º y 5.º Movimientos, arreglo para órgano de Matt Curlee

- [¿?] Matt Curlee (órgano) (¿1999?) Zarex/CD

Sinfonía n.º 5: 5.º Movimiento («Rondó-Finale»)

- [**(*)] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Berlín (Live, XII.1993) TDK/DVD.

* * *

Sinfonía n.º 6 en La menor «Trágica»

- [**(*)] Charles F. Adler; Orq. Sinf. de Viena (1952) SPA (Belter)/LP; Conifer/CD^[108].
- [**(*)] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 10.IV.1955) Replica/LP; NYP Editions/CD^[109].
- [**(*)] Eduard Elipse; Orq. Fil. de Rotterdam (Live, 25.VI.1955) Epic/LP^[110].
- [**] Dimitri Mitropoulos; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia WDR (Live, 31.VIII.1959) Fonit Cetra/LP; Hunt/CD.
- [*(*)] Hermann Scherchen; Orq. Sinf. de la Radio de Leipzig (Live, 4.X. 1960) Tahra/CD^[111].
- [**] Hans Rosbaud; Orq. Sinf. de la SWR (Live, 7.IV.1961).
Movimiento Musica/LP; Rococo/CD.
- [**(*)] Erich Leinsdorf; Orq. Sinf. de Boston (20, 21.IV.1965) RCA/LP-CD.
- [**(*)] *Sir* John Barbirolli; Orq. Fil. de Berlin (Live, 12.1.1966) Hunt/CD^[112].
- [***] Jascha Horenstein; Real Orq. Fil. de Estocolmo (Live, 15,17.IV.1966) Unicorn/LP; Nonesuch/CD.
- [****] Vaclav Neumann; Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (6-10.VI. 1966) Philips-Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [*(*)] Claudio Abbado; Orq. Sinf. de la RAI, Roma (Live, 15.IV.1967) Fonit Cetra/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Nueva York (2-6.V.1967) CBS/LP; SONY-CD.
- [**] Claudio Abbado; Orq. Sinf. de Viena (Live, 24.V.1967) Hunt/CD.
- [**(*)] *Sir* John Barbirolli; Orq. New Philharmonia, Londres (Live, 17-19-VII.1967) Rare Moth/CD^[113].
- [**(*)] *Sir* John Barbirolli; Orq. New Philharmonia, Londres (17-19-VII. 1967) EMI/LP-CD^[114].
- [***] George Szell; Orq. de Cleveland (Live, X.1967) Passion & Concentration/CD.
- [***] George Szell; Orq. de Cleveland (Live, X.1967) CBS/LP; SONY/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 7.XI.1968) Q DISC/CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 6.XII.1968) Audite/CD.
- [**(*)] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (7,8.XII.1968) DG/LP-CD.
- [**(*)] *Sir* John Barbirolli; Orq. New Philharmonia, Londres (Live, 22.1.1969) Hunt/CD.
- [**] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (29.1, 2.11.1969) Philips/LP-CD.
- [**(*)] *Sir* Georg Solti; Orq. Sinf. de Chicago (IV. 1970) Dcca/LP-CD.
- [¿?] James Levine; University Circle Orch (Live, 1970) Private Pressing/LP.
- [**] Vaclav Jiracek; Orq. Fil. Checa (1970) Murray Hill, Olympic/LP.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Viena (Live, 20.VII. 1972) Fachmann/CD.
- [***] Hans Zender; Orq. Sinf. de la Radio de Saarbrücken (Live, 4-7.IV.1973) CPO/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Orq. Sinf. de la BBC (Live, 1973) Artist/CD.
- [**(*)] Maurice Abravanel; Orq. Sinf. de Utah (V.1974) Vanguard/LP-CD.
- [**(*)] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlín (I.& 11.1975, II.SdII.1977) DG/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (Live, X.1976) DG/LD-DVD.
- [**(*)] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlin (Live, 27.VII.1977) Sardana/CD.
- [***] James Levine; Orq. Sinf. de Londres (7,9-10.11.1968) RCA/LP-CD.
- [***] Kirill Kondrashin; Orq. Fil. de Leningrado (V. 1978) Eurodisc/LP; LYS/CD.
- [¿?] Masaaki Hayakawa; Orq. de la Universidad de Tokyo (1978) Kikuchi Music Agent/LP.
- [**] Claudio Abbado; Orq. Sinf. de Chicago (3-6.II.1979 Sc 16.11.1980) DG/LP-CD.
- [**(*)] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (24-28.1V-1979) Supraphon/LP-CD.
- [***] Harold Farberman; Orq. Sinf. de Londres (XL 1979) MMG/LP-CD^[115].
- [***] Heinz Rogner; Orq. Sinf. de la Radio de Berlín (I Sc 11.1981) Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (30.IX Sc 4.X.1982) CBS/LP; Sony/CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; London Philharmonic (28-29.IV Sc 4-9.V.1983) EMI/LP-CD.
- [**] Erich Leinsdorf; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 10.VI.1983) Orfeo/CD.

- [***] Klaus Tennstedt; London Philharmonic (Live, 22.VIII.1983) Sardana/LP-CD.
- [***] Michael Gielen; Orq.Sinf. de la Radio de Berlin (Live, IX.1984) OOO Classics/CD.
- [***] Gary Bertini; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (21.IX.1984) EMI/LP-CD.
- [***] Eliahu Inbal; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (24-26.IV. 1986) Denon/CD.
- [***1 Giuseppe Sinopoli; Orq. Philharmonia, Londres (IX.1986) DG/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 23.X.1986) Rare Moth/CD.
- [**]Alain Lombard; Orq. de la Residencia de La Haya (X.1986) Hague Phil Publ./CD.
- [**(*)] Sir Simon Rattle; Orq. Fil. de Berlin (Live, 14.IX.1987) Pandora's Box/CD^[116].
- [**(*)] Michiyoshi Inoue; Royal Philharmonic (Live, 3-4.V.1988) ASV/CD.
- [***] Leonard Bernstein, Orq. Fil. de Vicna (Live, IX.1988) DG/CD.
- [¿?] Hiroshi Wakasugi; Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 26.1.1989) Fontec/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlín (4-6.IV. 1989) Philips/CD.
- [**] Hartmut Haenchen; Orq. Fil. Eslovaca, Ljubljana (13-16.III.1989) SF, Digital Concerto/CD.
- [***] Hartmut Haenchen; Orq. Fil. de Holanda (Live, 8,11-12.X.1989) Capriccio, Laserlight, Brilliant/CD.
- [**(*)] Riccardo Chailly; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (X.1989) Decca/CD.
- [**] Sir Simon Rattle; Orq. Sinf. de la Ciudad de Birmin-gham (14-16.XII.1989) EMI/CD^[117].
- [***] Evgeni Svetlanov; Orq. Sinf. del Estado Ruso (Live, 26.XII.1989) Art & Electronics/CD.
- [***] Evgeni Svetlanov; Orq. Sinf. del Estado Ruso (1990) Saison Russe, Harmonia Mundi/CD.
- [***] Leif Segerstam; Orq. Sinf. de la Radio Danesa (24-26.IX.1990) Chandos/CD.
- [**] Anton Nanut; Simfoniki RTV Slovenija, Ljubljana (¿1991?) Digital/CD.
- [**(*)] Christoph von Dohnányi; Cleveland Orchestra (20.V. 1991) Decca/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; London Philharmonie (Live, 4,7.XI.1991) EMI/CD.
- [**] Sidney Rothstcin; Reading Symphony Orchestra (Live, 18.11.1992) Mountain/CD.
- [***] Seiji Ozawa; Orq. Sinf. de Boston (Live, 30.1,4.11.1992) Philips/CD.
- [***] David Zinman; Orq. Sinf. de Baltimore (Live, 27-29.11.1992) BSO/CD.
- [**] Neeme Järvi; Real Orq. nacional de Escocia (8-9.XI.1992) Chandos/CD.
- [**] Antoni Wit; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (15-19.XII.1992) Naxos/CD.
- [**(*)] Emil Tabakov; Orq. Fil. de Sofia (X.1993) Capriccio/CD.
- [***] Benjamin Zander; Boston Philharmonie Orchestra (Live, III.1994) Carlton/CD.
- [***] Edo Waart; Orq. Fil. de la Radio de Holanda (Live, 19.III.1994) RCA/CD.
- [***] Pierre Boulez; Orq. Fil. de Viena (V.1994) DG/CD.
- [**(*)] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (23-26.1.1995) Canyon/CD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlin (Live, 10.V.1995) GNP/CD.
- [**(*)] Thomas Sanderling; Saint Petersburg Philharmonic (2-4.VII.1995) RealSound/CD.
- [**(*)] Zubin Mehta; Israel Philharmonic Orchestra (VII. 1995) Teldec/CD.
- [**] Yoel Levi; Orq. Sinf. Atlanta (26-27.VI. 1997) Telare/CD.
- [**] Fabio Luisi; Orq. de la Suisse Romande (Live, 1.X.1997) Espace-2/CD.
- [**] Geoffrey Simon; Northwest Mahler Symphony Orchestra (Live, VIII.1998) NWMF/CD.
- [*(*)] Glen Córtese; Manhattan School of Music Symphony Orchestra (Live, X.1998) Titanic/CD^[118].
- [**(*)] Fabio Luisi; Orq. Sinf. Mitteldeutschen Rundfunks (Live, 8.XII.1998) Sound Supreme/CD.
- [***] Michael Gielen; SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg (7-10.IX. 1999) Hänssler/GD.
- [***] Andreas Delfs; Milwaukee Symphony Orchestra (Live, 7-XI.1999) MP3/Internet^[119].
- [***] Günther Herbig; Orq. Sinf. de la Radio de Saarbrücken (Live, 26.XI.1999) Berlin Classics/CD.
- [¿?] Michiyoshi Inoue; New Japan Philharmonic Orchestra Live, 9.11.2000) Exton/CD.
- [¿?] Neeme Järvi; Japan Philharmonic Symphony (Live, 23.VI.2000) EMI-Toshiba/CD.
- [¿?] Simon Philipppo; Ernest Read Symphony Orchestra (Live, 29.X.2000) Dunelm/CD.

- [¿?] Andras Ligeti; Matav Szimfonikus Zenekar (Live, 8.11.2001) Matav/CD.
- [**(*)] Vladimir Ashkenazy; Orq. Fil. Checa (Live, 8.II.2001) Exton/CD.
- [***] Benjamin Zander; Orq. Philharmonia, Londres (22-25.V.2001) Telarc/CD^[120].
- [**(*)] Neil Mantle; Scottish Sinfonía (Live, 25-26.VIII.2001) Scottish Sinfonía/CD.
- [***] Michael Tilson.Thomas; Orq. Sinf. de San Francisco (Live, 12-15.IX.-2001) SFS Media/CD-SACD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Orchestre National de France (Live, 24,17.X.2001) Naïve/CD.
- [¿?] Hishayoshi Inoue; Japan Gustav Mahler Orchestra (Live, 25.XI.2001) JMO/CD.
- [***] Zubin Mehta; Orq. Fil. de Viena (Live, 9.XII.2001) En Larmes/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 6.III.2002) En Larmes/CD.
- [¿?] Gary Bertini; Orq. Sinf. Metropolitana de Tokyo (Live, 30. VI.2002) Fontec (J)/CD.
- [***] Mariss Jansons; Orq. Sinf. de Londres (Live, 27-28.XI.2002) LSO Live/CD^[121].
- [*(*)] Vladimir Fedoseyev; Orq. Sinf. Tchaikovsky (25-31.V.2001) Relief/CD.
- [*(**)] *Sir* Charles Mackerras; BBC Phil. (Live, 16.XI.2002) BBC Music Magazine/GD^[122].
- [¿?] Hun-Joung Lim; Orq. Fil. Bucheon (Live, 6.IX.2002) KBS Media/DVD.
- [**] Robert Olson; Orq. Festival Mahler, Colorado (Live, 11-12.1.2003) Colorado Mahler Fest/CD^[123].
- [***] Pierre Boulez; Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 13.IV.2003) En Larmes (J)/CD.
- [***] Pierre Boulez; Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 18.IV.2003) Preiser/CD.
- [***] Martin Sieghart; Orq. Fil. Arnhem (Live, 19-23.XII.2003) Exton (J)/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Fil. Berlin (Live, 3-5.VI.2004) DG/CD-SACD^[124].
- [***] Ivan Fischer. Orq. del Festival de Budapest (11.2005) Channel Classics/SACD^[125].
- [***] Mariss Jansons; Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (11.2005) RCO Live/SACD^[126].
- [¿?] Eiji Oue; Orq. Fil. de Osaka (Live, 20.III.2005) Fontec/SACD.
- [¿?] Myung-Whun Chung; Orq. Nacional de Francia (Live, 1.IV.2005) En Larmes (J)/CD.
- [***] *Sir* Simon Rattle; Orq. Fil. de Berlin y Viena (Live, 2.IV.2005) En Larmes/SACD^[127].
- [**(*)] Christoph Eschenbach; Orq. de Filadelfia (Live, XII.2005) Ondinc/SACD.
- [**(*)] Zdenek Macal; Orq. Fil. Checa (4-5.V.2006) Exton/SACD, DVD Audio.
- [***] Claudio Abbado; Orq. del Festival de Lucerna (11.VIII.2006) EuroArts/DVD.

Sinfonía n.º 6: 4.º Movimiento

[¿?] Kazuo Yamada; New Symphony Orchestra (1980) Jesrac (J)/CD.

Sinfonía n.º 6: versión para piano a cuatro manos de Alexander von Zemlinsky

1991 Silvia Zenker, Evelinde Trenkner - Piano a 4 manos (9-10-IV.1991) MD+G/CD[128].

* * *

Sinfonía n.º 7

- [**(*)] Hermann Scherchen; Orq. Sinf. de Viena (22.VI.1950) Orfeo/CD.
- [**(*)] Hans Rosbaud; Orq. Sinf. RIAS, Berlin (1953) Urania/LP-CD.
- [***] Hermann Scherchen; Orq. de la Ópera Estatal de Viena (VII.1953) MCA/LP-CD.
- [**(*)] Hans Rosbaud; Orq. Sinf. SWDRF, Stuttgart, Baden Baden (18-22.11.1957) Phoenix/CD.
- [**] Sir John Barbirolli; BBC Northern Symphony Orchestra, Hallé Orchestra (Live, 20.X.1960) BBC Legends/CD.
- [**] Maurice Abravanel; Utah Symphony Orchestra (XII.1964) Vanguard/LP-CD.
- [**(*)] Hermann Scherchen; Orq. Sinf. Toronto (Live, 22.IV.1965) Music & Arts/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Nueva York (14,15.XII.1965) CBS/LP; Sony/CD.
- [**] Bruno Maderna; Orq. Orq. Sinf. de Viena (Live, 27.V.1967) Hunt/CD.
- [**(*)] Vaclav Neumann; Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (V.1968) Berlin Classics/CD.
- [**(*)] Otto Klemperer; Orq. New Philharmonia, Londres (18-28. IX.1968) FMI/LP-CD.
- [**] Vaclav Jiracek; Orq. de la Radio Checa (¿1969) Murray Hill/LP.
- [***] Jascha Horenstein; Orq. New Philharmonia, Londres (Live, 29.VIII.1969) BBC Legends/CD.
- [**] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (19-22.XII.1969) Philips/LP-CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (27-29.XI.1970) DG/LP-CD.
- [*(*)] Sir Georg Solti; Orq. Sinf. de Chicago (V.1971) Dccca/LP-CD.
- [**] Bruno Maderna; Orchestra Sinfónica della RAI di Milano (Live, 24.XII.1971) Arcadia/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (X.1974) DG/DVD.
- [**(*)] Kirill Kondrashin; Orq. Fil. de Leningrado (3.III.1975) LYS/LP-CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 5.II.1976) Audite/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (11.XI.1977-23.1.1978) Supraphon/LP-CD.
- [***] Kirill Kondrashin; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 29.XI.1979) Tahra/CD.
- [**(*)] Michael Gielen; Orq. Sinf. de la ORF, Viena (7.III.1980) Lucky Ball/CD.
- [**(*)] James Levine; Orq. Sinf. de Chicago (14,15.VII.1980) RCA/LP-CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; London Philharmonic Orchestra (20-22.X.1980) EMI/LP-CD.
- [🌸] Rafael Kubelik; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 28.11:1981) NYP Editions/CD.
- [**(*)] Gary Bertini; Orq. Fil. de Berlin Lucky Ball (Live, Mar.28.III.1981).
- [**(*)] Flans Zender; Rundfunk-Sinfonie Orchester Saarbrücken (Live, 8.11.1.1982) CPO/CD.

- [**(*)] Kurt Masur; Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (IX.1982) Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (6-13.XII.1982) Philips/CD.
- [**] Claudio Abbado; Orq. Sinf. de Chicago (30.1, 1.II.1984) DG/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (Live, 30.IX.1984) Pandora's Box/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (1-4.X.1984) Sony/LP-CD.
- [**(*)] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Nueva York (25.XI-3.XII.1985) DG/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 25.XII.1985) Philips/CD.
- [***] Eliahu Inbal; Radio Sinfonie Orchester Frankfurt (14-17.V.1986) Denon/CD.
- [¿?] Russell Keable; Kensington Symphony Orchestra (1987) Dunelm/CD.
- [¿?] Klaus Tennstedt; Orq. de Filadelfia (Live, 5.11.1987) Navikiese Enterprise/CD.
- [¿?] Anton Nanut; Orq. Sinf. de la RTV Eslovena, Ljubljana (¿1988?) Digital/CD.
- [**] Seiji Ozawa; Orq. Sinf. de Boston (Live, III.1989) Philips/CD.
- [**] Hiroshi Wakasugi; Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 7.VI.1989) Fontec/CD.
- [***] Flartmut Haenchen; Orq. Fil. de Holanda (Live, 8,11,12.X.1989) Capriccio/CD.
- [**(*)] Emil Tabakov; Orq. Filármonica de Sofia (X.1989) Capriccio/CD.
- [***] Gary Bertini; Kölner Rundfunk Symphonie Orchester (9-15.11.1990) EMI/CD.
- [**(*)] Simon Rattle; City of Birmingham Symphony Orchestra (21,22.VI. 1991) EMI/CD.
- [***] Leif Segerstam; Orq. Sinf. de la Radio Danesa (4-6.XI.1991) Chandos/CD.
- [***] Edo de Waart; Orq. Fil. de la Radio de (1992) RCA/CD.
- [*(*)] Evgeni Svetlanov; Orq. Sinf. del Estado Ruso (11.1992) Saison Russe/CD.
- [**(*)] Giuseppe Sinopoli; Orq. Philharmonia, Londres (V.1992) DG/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlin (Live, 29,30.V.1992) Philips/DVD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlín (VI.1992) Philips/CD.
- [¿?] Hartmut Haenchen; Orq. Filármonía Eslovaca, Ljubljana (Live, 18,19.VI.1992) SF/CD.
- [¿?] Heinz Rögner; Orq. Sinf. de la Radio de Berlin (Live, 11.1993) Passion & Concentration/CD.
- [***] Michael Gielen; Orq. Sinf. SWDRF, Baden Baden und Freiburg (19-23.IV.1993) Intercord, Hanssler/CD.
- [***] Michael Gielen; Orq. Sinf. SWDRF, Baden Baden und Freiburg (Live, 2.IX.1993) Siidwestfunk/CD.
- [***] Klaus Tennstedt; London Philharmonic Orchestra (Live, 14,15.V.1993) EMI/CD.
- [**(*)] Riccardo Chailly; Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (IV.1994) Dcca/CD.
- [**] Michel Halasz; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (28.XI-2.XII.1994) Naxos/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Orq. de Cleveland (XL 1994) DG/CD
- [**(*)] Adrian Leaper; Orq. Fil. de Gran Canaria (21,26-30.VI.1995) Arte Nova/CD.
- [**] Russell Keable; Kensington Symphony Orchestra (3.VII.1995) Dunelm Records/CD.
- [¿?] Pierre Boulez; Orq. Fil. de Viena (Live, 15.VIII.1996) GNP/CD.
- [**(*)] Neil Mantle; Scottish Sinfonía (24-25.VIII.1997) Scottish Sinfonia/CD.
- [***] Michael Tilson-Thomas; Orq. Sinf. de Londres (11-13.XI.1997) RCA/CD.
- [**] Kenichiro Kobayashi; Orq. Fil. Checa (19,21.IX.1998) Canyon/CD.
- [**(*)] Yoel Levi; Orq. Sinf. de Atlanta (22-23.XI.1998) Telarc/CD.
- [¿?] Robert Groslot; Orq. Sinf. Conservatorio de Amberes (29-31.VI.1999) Hogeschool Atwerpen/CD.
- [**(*)] Claudio Abbado; Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, VIII.1999) Musicom/CD.
- [*(**)] Stefan Anton Reck; Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 11.VIII. 1999) Preiser/CD.
- [**(*)] Vladimir Ashkenazy; Orq. Fil. Checa (Live, 27,28.IV.2000) Exton/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Berlin (Live, 5-7.V.2001) DG/CD.
- [¿?] Fabio Luisi; Orq. Sinf. MDR (Live, V.2002) Sounds Supreme/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 3.VI.2002) En Larmes/CD.
- [¿?] Ryusuke Numajiri; Orq. Fil. Tokyo (Live, 10.X.2002) Exton/CD (J);

- [¿?] Michael Gielen; Orq. Sinf. SWF, Baden-Baden und Freiburg (Live, 2002) Supreme/CD.
- [¿?] Gary Bertini; Orq. Sinf. Metropolitana de Tokyo (Live, 29.VI.2003) Fontec (J)/CD.
[***]Andreas Delfs; Milwaukee Symphony Orchestra (Live, 12.VIII.2003) MP3/Internet^[129].
- [**(*)] Robert Olson; Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, 17-18.1.2004) Colorado Mahler Fest/CD.
- [**(*)] Daniel Barenboim; Staatskapelle Berlin (26-27.11.2005) Warner Classics/CD.
- [***] Michael Tilson Thomas; Orq. Sinf. de San Francisco (Live, 9-12.11.2005) SFS Media/SACD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. del Festival de Lucerna (Live, 17-18.VIII.2005) EuroArts/DVD.

Sinfonía n.º 7: versión para piano a cuatro manos de Alfredo Casella

- [***] Silvia Zenker, Evelinde Trenkner (piano a cuatro manos) (20-23.1.1992) MD+G/CD.

* * *

Sinfonía n.º 8

- [***] Leopold Stokowski; Frances Yeend, Uta Graf, Camilla Williams, Martha I. Ipton, Louise Bernhardt, Eugene Conley, Carlos Alexander, George London; Orq. Fil./Sinf. de Nueva York, Westminster Choir, Schola Cantorum, Public School 12 Boys' Chorus (Live, 9.IV.1950) NYPO Editions/CD.
- [**(*)] Hermann Scherchen; Elsa Maria Matheis, Daniza Ilitsch, Rosette Anday, Georgine Milinkovic, Erich Majcut, Otto Wiener, Georg Oegg; Wiener Akademiekammerchor, Wiener Singakademie, Wiener Knabenchor, Orq. Sinf. de Viena (Live, 13.VI. 1951) Tahra/CD.
- [**(*)] Eduard Flipse; Annelies Soukupova, Hilde Zadek, C. Bijster, A. Hermes, L. Fischer, A. Wood, Lorenz Fehenberger, F. Vroons, Hermann Schey, Gottlob Frick, D. Hollestelle; Rotterdams Philharmonisch Koor, Rotterdams Jongenskoor, Orq. Fil. de Rotterdam (Live, 3.VII.1954) Philips/LP.
- [***] Jascha Horenstein; Joyce Barker, Agnes Giebel, Beryl Hatt, Kerstin Meyer, Helen Watts, Kenneth Neate, Alfred Orda, Arnold van Mill; BBC Chorus, BBC Choral Society, Goldsmith's Choral Union, Hampstead Choral Society, Orpington Junior Singers, Emanuel School Boys' Choir, Orq. Sinf. de Londres (Live, 20.III.1959) BBC Legends/CD.
- [***] Dimitri Mitropoulos; Mimi Coertse, Hilde Zadek, Lucretia West, Ira Malaniuk, Giuseppe Zampieri, Hermann Prey, Otto Edelmann; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Singverein des Gesellschaft Musikfreunde Wien, Niños Cantores de Viena, Orq. Eil. de Viena (Live, 28.VIII.1960) Orfeo/CD.
- [**] Maurice Abravanel; Jeanine Grader, Lynn Owen, Blanche Chistensen, Nancy Williams, Marlena Kleinamn, Stanley Kolk, David Clatworthy, Malcolm Smith; University of Utah Civic Chorale, Salt Lake City Children Choir, Orq. Sinf. de Utah (XII. 1963) Vanguard/LP-CD.
- [*(**)] Leonard Bernstein; Erna Spoorenberg, Gwyneth Jones, Gwyneth Annear, Anna Reynolds, Norma Procter, John Mitchinson, Vladimir Ruzdjak, Donald Mac Intyre; London Symphony Chorus, Leeds Festival Chorus, The Orpington Junior Singers, Highate Schoolboys' Choir, Finchley Children Music Group, Orq. Sinf. de Londres (18-20.IV. 1966) Sony/LP-CD.
- [***] Rafael Kubelik; Martina Arroyo, Erna Spoorenberg, Edith Mathis, Julia Hamari, Norma Procter, Donald Grobe, Dietrich Fischer-Dieskau, Franz Crass; Chor des Bayerischen, Norddeutschen und Westdeutschen Rundfunks, Frauenchor des Münchener Motettenchors, Regensburger Domspatzen, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 24.VI.1970) Audite/CD-SACD.
- [***] Rafael Kubelik; Martina Arroyo, Erna Spoorenberg, Edith Mathis, Julia Hamari, Norma Procter (contralto), Donald Grobe (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Franz Crass; Chor des Bayerischen, Norddeutschen und Westdeutschen Rundfunks, Knaben der Regensburger Domspatzen, Frauenchor des Münchener Motettenchors, Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (25 & 26.VI.1970) DG/LP-CD.
- [***] Sir Georg Solti, Heather Harper, Lucia Popp, Arleen Auger, Yvonne Minton, Helen Watts, René Kollo,

- John Shirley-Quirk, Martti Talvela; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Singverein, Niños Cantores de Viena; Orq. Sinf. de Chicago (30.VIII & 1.IX.1971) Decca/LP-CD.
- [**] Bernard Haitink; Ileana Cotrubas, Heather Harper, Hanneke van Nork (sop.s), Birgit Finnila, Marianne Dieleman (mezzos), William Cochran (tenor), Hermann Prey (barítono), Hans Sotin (bajo); Toonkunstkoor, De Stern des Volks, Kinderkoor Sint Willibrord & Pius X, Collegium Musicum Amstelodamense, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (16-19.IX.1971) Philips/LP-CD.
- [¿?] Takashi Asahina; Sakae Himoto, Harumi Ozada, Kasuko Nagai, Tokiko Katsura, Kiyoko Haba, Tomijiro Ito, Takashi Mimuro, Ryoza Tate; Osaka College of Music and Men's Choruses, Asahi Chorus, Ivy Chorus, Kansai Opera and Quodelibet Choruses, Osaka, Kobe and Nara Broadcasting Children's Choruses, Osaka Philharmonic Orchestra (Live, 5,6.VII.1972) VOX/LP.
- [***] Wyn Morris; Joyce Baker, Elisabeth Simon, Norma Burrowes, Joyce Blackham, Alfreda Hodgson, John Mitchinson, Raymond Myer, Gwyne Howell; Symphonica of London, The Ambrosian Singers, Coro New Philharmonia, Londres; The Bruckner-Mahler Choir of London, Highate School Choir, The Orpington Junior Singers, Finchley Children's Music Group (20-22.XI.1972) SYMR/LP.
- [✿] Leonard Bernstein; Edda Moser, Judith Biegen, Gerd Zeumer, Ingrid Mayr, Agnes Baltsa, Kenneth Riegel, Hermann Prey, José van Dam; Orq. Fil. de Viena, Wiener Singverein, Niños Cantores de Viena, Wiener Staatsopernchor (28.VIII.1975) DG/LP-CD
- [**] Pierre Boulez; Edda Moser, Linda-Esther Gray, Wendy Eathorne, Elisabeth Conell, Bernadette Greevy, Alberto Remedios, Siegmund Nimsgern, Marius Rintzler; B.B.C. Chorus, B.B.C. Choral Society, B.B.C. Scottish National Chorus, Wandsworth School Choir, B.B.C. Symphony Orchestra (Live, VIII.1975) Artists/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Margaret Price, Judith Biegen, Gerti Zeumer, Trudeliess Schmidt, Agnes Baltsa, Kenneth Riegel, Hermann Prey, José van Dam; Wiener Singverein, Niños Cantores de Viena, Wiener Staatsopernchor, Orq. Eil. de Viena (Live, IX. 1975) DG/DVD.
- [¿?] Kazuo Yamada; Katsura Nakazawa, Mitsuko Sakai, Eiko Soga, Hiroko Kimura, Minako Nagano, Masaru Itabashi, Tadahiko Hirano, Takao Okkamura; Shonan Shimin Choir, Choeur Croix, Shonan Children Choir, Chigasaki Mixed Choir, Odawara Male Choir, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 12.11.1979) CBS/LP (J).
- [**] Seiji Ozawa; Faye Robinson, Judith Biegen, Deborah Sasson, Florence Quivar, Lorna Myers, Kenneth Riegel, Benjamin Luxon, Gwyne Howell; Tanglewood Symphony Chorus, Boston Boy Choir; Orq. Sinf. de Boston (Live, X.,XI.1980) Philips/LP-CD.
- [***] Michael Gielen; Faye Robinson, Margaret Marshall, Hildegard Heichele, Ortrun Wenkel, Hildegard Laurich, Mallory Walker, Richard Stilwell, Simon Estes; Figuraichor des Hessischen Rundfunks, Frankfurter Kantorei, Frankfurter Singakademie, Limburger Dom Singknaben, Opernhaus und Museum Orchester, Frankfurt (Live, 28.VIII.1981) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Gabriela Benackova-Çapova, Inge Nielsen, Daniéla Sounova, Véra Soukupova, Libuse Marova, Thomas Moser, Wolfgang Schöne, Richard Novak; Cesky Filharmonicky Sbor, Pevecký sbor Československeho Rozhlasu, Kuhnův Smisný Sbor, Orq. Fil. Checa (10-14.II.1982) Supraphon/LP-CD.
- [**(*)] André Vandernoot; Ruth Falcon, Roberta Alexander, Thea van der Putten, Jard van Nes, Elisabeth Cooymans, Anton de Ridder, Siegfried Lorenz, Robert Holl, Royal Men's Choir, Philips Philharmonie Choir, Eindhoven Christian Oratorium Choir, Eindhoven Choir, Eindhoven Madrigal Choir, Royal Choral Society, Civic Helmond Concert Choir, Brabant Orchestra (15-17.IX.1982) RCS (H)/LP.
- [¿?] Hiroyuki Iwaki; T. Tsunemori, E. Soga, Y. Iida, N. Ihara, M. Ara, K. Kobayashi, T. Kimura, T. Okamura, Waseda University Choir, Ohtsuma Women's University Choir, Kyoritsu Women's University Choir, University of Sacred Heart Choir, Jissen Women's University Choir, Shirayuri College Choir, Tokyo Arakawa Children's Chorus, Waseda University Orchestra (Live, 24.X.1982) Waseda university (J)/LP.
- [**] Arpad Joo; Eva Bartfai-Barta, Adrienne Csengery, Megan Dey-Toth, Julia Hamari, Klara Takacs, Miklos Molnar, Sandor Solyom Nagy, Josef Gregor, Hungarian Radio and TV Chorus, Budapest Choir, Miskolc and Nyiregyhaza Children's Choir, Budapest Symphony Orchestra (VI. 1983) Hungaroton/LP.
- [¿?] Jürgen Jürgens; Agnes Habercder, Sigrid Herman, Inc Kollccker, Gabriele Schreckenbach, Hildegard Laurich, Werner Neumann, Hans Guhl, Peter Meven, Christianeum Children's Choir, Hamburg Monteverdi Choir, Hamburg University Choir & Orchestra (Live, 8.11.1986) Private Edition

(A)/LP.

- [**(*)] Klaus Tennstedt; Elisabeth Connell, Edith Wiens, Felicity Lott, Trudeliese Schmidt, Nadine Denize, Richard Versalle, Jorma Hynninen, Hans Sotin; London Philharmonic Choir, Tiffin Schoolboys' Choir, London Philharmonic (20-24.IV, 8-10.X.1986) EMI/CD.
- [***] Lorin Maazel; Sylvia Greenberg, Roberta Alexander, Angela-Maria Blasi, Jessye Norman, Christa Ludwig, Werner Hollweg, Bernd Weikl, Kurt Rydl; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Tölzer Knaben-chor, Orq. Fil. de Viena (Live, VIII. 1986) Pandora's Box/CD.
- [***] Eliahu Inbal; Faye Robinson, Teresa Cahill, Hildegard Heichele, Livia Budai, Jane Henschel, Kenneth Riegel, Hermann Prey, Harald Stamm; Choeur des Norddeutschen, Bayerischen und Westdeutschen Rundfunks, Sudfunkchor Stuttgart, R.I.A.S. Kammerchor Berlin, Limburger Dom Singknaben, Hessischer Rundfunk Knabenchor, Radio Sinfonie Orchester Frankfurt (14-18.X.1986) Denon/CD.
- [***] Lorin Maazel; Sharon Sweet, Pamela Coburn, Florence Quivar, Brigitte Fassbaender, Richard Leech, Siegmund Nimsgern, Simon Estes; Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, O.R.F. Chor, Arnold Schönberg Chor, Niños Cantores de Viena, Orq. Fil. de Viena (19-24.VI. 1989) Sony/CD.
- [¿?] Ondrej Lenard; Konomi Nagoya, Fumiko Nishimatsu, Yoko Oshima, Misato Iwamori, Yuko Ofuji, Eiji Date, Hidemori Komatsu, Yasuo Yoshino; Shinsei-Nikkyo Chorus, Tokyo Laien Choir, The Little Spiritual Fantastic Singers in Arakawa, Tokyo, Shinsci Nihon Symphony Orchestra (Live, 8,10.VII 1989) Club La Bohème/CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Cheryl Studer, Angela-Maria Blasi, Sumi Jo, Waltraud Meier, Kasuko Nagai, Keith Lewis, Thomas Allen, Hans Sotin; Philharmonia Chorus, Southend Boys' Choir, Orq. Filarmonía, Londres (XI,XII. 1990) DG/CD.
- [¿?] Hiroshi Wakasugi; Shinobu Satoh, Misako Watanabe, Yukie Ohkura, Naoko Ihara, Yuri Oh-Hasemi, Makoto Hayashi, Fukuru Katsube, Keizo Takahashi; Shin-Yukai Chorus, Tokyo Broadcasting Children Chorus Group, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 24.1.1991) Fontec/CD (J).
- [***] Klaus Tennstedt; Julia Varady, Jane Eaglen, Susan Bullock, Trudeliese Schmidt, Jadwiga Rappe, Kenneth Riegel, Eike Wilm Schulte, Hans Sotin, London Philharmonic Choir, London Symphonie Chorus, Eaton College Boys' Choir, London Philharmonic (Live, 27-28-1-1991) EMI/LaserDisc-V HS-DVD.
- [**] Emil Tabakov; Lyudmila Hadzhieva, Tamara Takac, Boryana Rabakova, Janos Bandi, Pal Kovacks, Tamash Syule; Bulgarian National Choir «Svetoslav Obrete-nov», Chorus of Bulgarian National Radio, Children's Choir of Bulgarian National Radio, Sofia Philharmonic Orchestra (VI.1991) Capriccio/CD.
- [**(*)] Robert Shaw; Deborah Voigt, Margaret Jane Wray, Heidi Grant, Delores Ziegler, Marietta Simpson, Michael Sylvester, William Stone, Kenneth Cox; Ohio State University Chorale, Ohio State University Symphonic Choir, Master Chorale of Tampa Bay, Atlanta Boy Choir, Orq. Sinf. de Atlanta and Chorus (27-29.IV.1991) Telarc/CD.
- [**(*)] Gary Bertini; Julia Varady, Mari-Ann Häggander, Maria Venuti, Ann Howells, Florence Quivar, Paul Frey, Alan Titus, Siegfried Vogel; Chor des Westdeutschen Rundfunk, Chor des Süddeutschen Rundfunk Stuttgart, Choeur Philharmonique de Prague, Les petits Chan-teurs de Tokyo, Kölner Westdeutschen Rundfunk Sinfonie Orchester (Live, 12-14.XI.1991) EMI/CD.
- [*] Anton Nanut; Eva Kirchner, Elisabeth Kim, Anne Schwanenwilms, Etsuko Katagiri, Daniel Kim, Jochem Schmeckenbecher, Martin Krasnenko; Hungarian Jeunesses Choir, Slovenski Komorni Zbor, Zbor Consortium Musicum, Otroski Zbor RTV Slovenia (¿1992?) Digital/CD.
- [***] Leif Segerstam; Inga Nielsen, Majken Bjerno, Henriette Blonde-Hansen, Kirsten Dolberg, Anne Gjevang, Raimo Sirkia, Jorma Hynninen, Carsten Stabeil; Radiokoret, Philharmonischer Chor Berlin, KØbenhavns Drcngckor, Orq. Sinf. de la Radio Danesa (17,18,20.VII 1993) Chandos/CD.
- [**(*)] Claudio Abbado; Cheryl Studer, Sylvia Mc Nair, Andrea Rost, Anne Sofie von Otter, Rosemarie Lang, Peter Seiffert, Bryn Terfel, Jan-Hendrik Rootering; Coro de la Radio de Berlin, Prager Philharmonischer Chor, Tölzer Knabenchor (Live, II.1994) DG/CD.
- [***] Edo de Waart; Alessandra Marc, Gwynne Geyer, Regina Nathan, Doris Soffel, Nancy Maultsby, Vinson Cole, David Wilson-Johnson, Andrea Silvestrelli; Radio Filharmonisch Koor, Nederlands, Chor der Oper Leipzig, Stadsknapenkoor, Eiburg, Orq. Fil. Radio Holanda (Live, 17.IX.1994) RCA/CD.
- [**(*)] Neeme Järvi; Ulla Gustafsson, Mari-Ann Häggander, Carolina Sandgren, Ulrika Tenstam, Anne Gjevang, Seppo Ruhonen, Mats Persson, Johann Tilli; Göteborgs Operan Kör, Göteborgs Symfoniska Kör, Kungliga Filharmoniska Kören i Stockholm, Brunnsbökör, Estonian Boy's Choir; Orq. Sinf. de

- Göteborgs (M/S Estonia Foundation) (Live, 25,27.XI.1994) BIS, Brilliant/CD.
- [**(*)] Robert Olson; Oksana Krovvytsaka, Sheila Smith, Shauna Southwick, Julie Simson, Kristine Jepson, Kurt R. Hansen, Brian Steele, Eugene Green; Colorado MahlerFest Chorale, Colorado Mormon Chorale, Colorado Children's Chorale; Colorado MahlerFest Orchestra MahlerFest (Live, 14, 15.1.1995).
- [***] Riccardo Chailly; Alexandra Marc, Julia Faulkner, Cindya Sieden, Jard van Nes, Birgitte Remmert, Gary Lakes, Andreas Schmidt, Robert Holl, Prague Philharmonie Chorus, Kiihn's Choir, Haarlem St Bavo Boys' Choir, Breda Sacrament Youth Choir, Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 16.V.1995) Nederlands Radioes Disc/CD.
- [¿?] Naohiro Totsuka; M. Minawako Hiramatsu, F. Kamahara, E. Hiramatsu, M. Iwamori, K. Nagai, K. Fukui, A. Fukushima, F. Shimura, Tokyo Oratorio Society, Tokyo Laien Choir, Little Singers of Tokyo, Tokyo City Philharmonic Orchestra (Live, 14.X.1995) Tokyo City Phil. (J)/CD.
- [¿?] Michiyoshi Inoue; S.Sato, M. Shioda, Y. Kamahara, M. Teshima, K. Nagai, A. Wakamoto, A. Fukushima, T. Yamaguchi, Kyoto Interuniversity Chorus, Kyoto Boys Chorus, Kyoto Symphony Orchestra (Live, 18.X.1995) Tokyo SO (J)/CD.
- [**(*)] Sir Colin Davis; Alessandra Marc, Sharon Sweet, Elisabeth Norberg-Schulz, Vesselina Kasarova, Ning Liang, Ben Heppner, Sergei Leiferkus, René Pape; Coro de la Radio de Baviera, Coro de la Radio de Berlin, Südfunkchor Stuttgart, Tölzer Knabenchor; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 7, 8.VII.1996) RCA/CD.
- [**(*)] Evgeni Svetlanov; Galina Boiko, Natalia Guerassimova, Galina Borissova, Olga Alexandriva, Alexei Martynov, Dimitri Trapeznikov, Anatoly Safioulin; Coro Infantil y Doble Coro mixto de la Academia de Canto Coral de Moscú; Orq. Sinf. del Estado Ruso (31.VIII.-2.IX.1996) Saison Russe - Harmonia Mundi/CD.
- [***] Michael Gielen; Renate Behle, Margaret Jane-Wray, Christiane Boesiger, Dagmar Peckova, Eugenia Grünewald, Thomas Moser, John Bröcheler, Peter Lika; EuropaChor Akademie, Aurelius Sängerknaben, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg (Live, 21.XII. 1998) Hänssler/CD.
- [***] Riccardo Chailly; Jane Eaglen, Anne Schwanewilms, Ruth Ziesak, Sara Fulgoni, Anna Larsson, Ben Heppner, Peter Mattei, Jan-Hendrik Rootering; Groot Omroepkoor, Prazsky Filharmonicky Sbor, Jongens-koor van het Kathedrale Koor Sint Bavo, Haarlem, Jongenskoor van het Sakramentskoor, Breda; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (17-20.1.2000) Decca/CD.
- [**] Andrew Litton; Mary Jane Johnson, Christine Brewer, Heidi Grant Murphy, Gary Lakes, Jochen Schmeckenbecher, Philip Ens; Dallas Symphony Chorus, Orq. Sinf. de Dallas (V.2000) Delos/CD.
- [**(*)] Geoffrey Simon; Victoria Gdov, Hyun Joo Yang, Catherine Haight, Janna Waechter, Diane Radabaugh, Leslie Green, Stephen Janzen, Michael Delos; Northwest Mahler Festival Chorus; Northwest Mahler Festival Orchestra (Live, 16.VII.2000) NWMF7CD.
- [**] Franz Welser-Möst; Elizabeth Whitehouse, Hillebi Martinpelto, Martina Janková, Yvonne Naef, Jadwiga Rappe, Herbert Lippert, Peter Weber, Andreas Maceo, St.Florianer Sängerknaben, Prague Philharmonie Chorus, Vienna Singverein, Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 12-13.IX.2001) Musicom/CD.
- [***] Lorin Maazel; Sharon Sweet, Angela Maria Blasi, Laura Aikin, Cornelia Kallisch, Brigitte Pinter, Glenn Winlade, Jan-Hendrik Rootering, Siegmund Nimsgern; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera, Chor des Bayerischen Rundfunks, Coro de la Radio de Berlin, Südfunkchor Stuttgart, Tölzer Knabenchor (Live, 6.VI. 2002) En Larmes/CD.
- [**(*)] Sir Simon Rattle; Christine Brewer, Soile Isokoski, Rosemary Joshua, Birgit Remitiert, Jane Henschel, Jon Willars, David Wilson-Johnson, John Relyea; City of Birmigham Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Youth Chorus, Toronto Children's Chorus, Sydney Philharmonia Choirs, London Symphony Chorus, City of Birmingham Symphony Chorus, National Youth Orchestra of Great Britain (Live, 8.VIII.2002) En Larmes/CD.
- [¿?] Hun-Joung Lim; Jee-Wha Shin, Kyung-Hye Nah, Jeong-Won Park, Hyun-Jeong Lee, Hyun-Joo Chang, Hyun-Jae Park, Kee-Hong Cheon, Hyun-Kwang Ryu; World Vision Children, Bucheon civic, Seoul Metropolitan, Suwon civic, Anyang civic, Buchcon Philharmonic Orchestra (Live, 31.V.2003) KBS Media DVD.
- [(**)] Neil Mantle; Shelley Everall, Claire Seaton, Susannah Spicer, Jennifer Higgins, Andrew Carwood,

Christopher Foster, Michael Bundy, Edinburgh Youth Choir, Jubilo, Edingburgh Royal Choral Union, Edinburgh Bach Choir, Scottish Sinfonía (Live, 30.XI.2003) Scottish Sinfonia/CD.

- [**] Kent Nagano; Sylvia Greenberg, Lynne Dawson, Sally Matthews, Sophie Koch, Elena Manistina, Robert Gambill, Detlef Roth, Jan-Hendrik Rootering; Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, Coro de la Radio de Berlin, MDR Rundfunkchor Leipzig, Windsbacher Knabenchor (IV-V.2004) HM/CD-SACD.
- [¿?] Gary Bertini; T. Nakamura, E. Sawahata, M. Handa, M. Teshima, S. Takemoto, K. Fukui, A. Fukushima, A. Hasegawa, Shin-Yukai Chorus, Shinjuku Bunka Center 25th Anniversary Choir, Little Spiritual Fantastic Singers in Arakawa, Orq. Sinf. Metropolitana de Tokyo (Live, 20.V.2004) Fontec (J)/CD.
- [**(*)] Sir Simon Rattle; Christine Brewer, Soile Isokoski, Juliane Banse, Birgit Remmert, Jane Henschel, Jon Willars, David Wilson-Johnson, John Relyea; City of Birmingham Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Youth Chorus, Toronto Children's Chorus, London Symphony Chorus, City of Birmingham Symphony Chorus (Live, 5,8-9.IX.2004) EMI/CD.
- [***] Antoni Wit; Barbara Kubiak, Izabela Klosinska, Marta Boberska, Jadwiga Rappé, Ewa Marciniak, Timothy Bentch, Wojtek Drabowicz, Piotr Nowacki; Coro y Orq. de la Fil. Nacional de Varsovia, Coro de la Radio Polaca, Cracovia, Coro de la Universidad Cardenal Stefan Wyszyński, Coro de Niños de Varsovia (1-6.VI.2005) Naxos/CD.

Sinfonía n.º 8: 1.ª Movimiento («Veni, creator Spiritus»)

- [**(*)] Eugene Ormandy; Frances Yeend, Olive Mae Beech, Eula Beal, Suzanne Coray, Charles Kullman, Mack Harrell, George London; Hollywood Bowl Orchestra, Greater Los Angeles Chorus [«Veni Creator»] (Live, 9.VII.1948) Biddulph/CD.
- [**(*)] Hermann Scherchen; Berlin Staatsoperchor, Berlin Staatskapelle Orchester («Veni Creator») (Live, 8.X. 1951) Tahra/CD.
- [**(*)] Leonard Bernstein; Adele Addison, Lucine Amara, Lili Chookasian, Jennie Tourei, Richard Tucker, Ezio Flagello, George London; Schola Cantorum of New York, Juilliard Chorus, Columbus Boychoir, Orq. Fil. de Nueva York («Veni Creator») (Live, 23.IX. 1962) Sony/CD.
- [***] James Levine; (¿?); Coro de la Sinf. de Chicago; Orq. Sinf. de Chicago («Veni Creator») (Live, 6.VII. 1979) CSO Centennial/CD.
- [*] Kazuo Yamada; K.Toyoda, Y.Ohkura, Y.Iwasaki, Y.Tsuji, F.Isabe, T.Okamura, Mew Symphony 30th Anniversary Chorus, New Symphony Orchestra (Live, 6.IV.1986) Jasrac/CD (J)^[130].

Sinfonía n.º 8: 2.º movimiento («Escena final del Fausto II»)

- [***] Rafael Kubelik; Erna Spoorenberg, M. Tynes, A. Labeli, Nan Merriman, A. Lori, Anton Dermota, Vladimir Ruzdjak, Boris Carmeli, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 1963) Radio Nederland/LP^[131].

Sinfonía n.º 8: 2.º movimiento (Fragmento para coro y piano)

- [¿?] Lilia Ghiuleva; Hristina Morfova Female Choir; Maria Vitanova (piano) (?) Balkanton/LP (B).

Sinfonía n.º 8: 2.º movimiento (Fragmento para órgano)

[¿?] Joyce Hillary (órgano) (1975) Artronics/LP.

Sinfonía n.º 8: 2.º movimiento (Fragmento para violín solo, arreglo de Dave Canfield)

[**] David DeBoor Canfield (violín) [«Symphony of a Single»^[132] Fantasía para violín solo] (6.III.1998) Ars Antiqua/CD.

* * *

«La canción de la tierra» (Sinfonía para tenor y contralto —o barítono—, con orquesta)

[**(*)] Bruno Walter; Kerstin Thorborg (mezzo), Charles Kullman (tenor), Orq. Fil. de Viena (Live, 23, 24.V.1936) EMI/78-LP-CD.

[***] Carl Schuricht; Kerstin Thorborg (mezzo), Carl-Martin Öhmann (tenor), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 5.X.1939) Mincrva/LP; Archiphon/CD.

[***] Artur Rodzinski; Kerstin Thorborg (mezzo), Charles Kullman (tenor), Orq. Fil. de Nueva York (Live, 19.XI.1944) Historical Rec.Soc.-A/S Disc/LP-CD.

[🌸] Bruno Walter; Kathleen Ferrier (contralto), Set Svanholm (tenor), Orq. Fil. de Nueva York (Live, Jan. 18.1.1948) NYP Editions/CD.

[***] Otto Klemperer; Elsa Cavelti (mezzo), Anton Dermota (tenor), Orq. Sinf. de Viena (Live, V.1951) VOX/LP-CD.

[*] Sir John Barbirolli; Kathleen Ferrier (contralto), Richard Lewis, Hallé Orchestra (Live 2.IV.1952) APR/CD.

[🌸] Bruno Walter; Kathleen Ferrier (contralto), Julius Patzak (tenor), Orq. Fil. de Viena (14,15,16. V.1952) Decca/LP-CD.

[🌸] Bruno Walter; Kathleen Ferrier (contralto), Julius Patzak (tenor), Orq. Fil. de Viena (Live, 17.V.1952) Andante/CD.

[***] Bruno Walter; Elena Nikolaidi (mezzo), Set Svanholm (tenor), Orq. Fil. de Nueva York (Live, 22.II.1953) Seven Seas - A/S DISC/CD.

[***] Hans Rosbaud; Grace Hoffman (mezzo), Ernst Haefliger (tenor), Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (Live, 18.IV.1955) Phoenix Concerto/CD.

[***] Eduard van Beinum; Nan Merriman (mezzo), Ernst Haefliger (tenor), Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (3-6.XII.1956) Philips/LP.

[¿?] Jonel Perlea; Manhattan SO (1958) Olmstcd/LP.

[¿?] Kurt Sanderling; Rimma Baranova (mezzo), Mikhail Dovenman (tenor), Orq. Sinf. Académica de la Filarmonía de Leningrado (Live, 1958) Select Media/CD.

[**(*)] Hans Rosbaud; Grace Hoffman (mezzo), Helmut Melchert (tenor), Orq. Sinf. de la Radio de Baden-Baden (III. 1958) Vox/LP-CD.

[**(*)] Fritz Reiner; Maureen Forrester (mezzo), Richard Lewis (tenor), Orq. Sinf. de Chicago (7-9.XI.1959) RCA/LP-CD.

[**(*)] Paul Kletzki; Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Murray Dickie (tenor), Orq. Filarmonía, Londres (23-27.X.1959) EMI/LP-CD. Bruno Walter; Maureen Forrester (mezzo), Richard Lewis (tenor), Orq. Fil. de Nueva York (Live, 16.IV.1960) Music & Arts/CD.

- [**] Bruno Walter; Mildred Miller (mezzo), Ernst Haefliger (tenor), Orq. Fil. de Nueva York (18,24.IV.1960) CBS/LP; SONY/CD.
- [**] Lorin Maazel; Kristhine Meyer (mezzo), Richard Lewis (tenor), Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia (Live, 9.XI.1960) Longanesi Periodici/LP; Grandi Concerti/CD.
- [***] Eugen Jochum; Nan Merriman (mezzo), Ernst Haefliger (tenor); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (26.III, & 2.IV.1963) DG/LP-CD.
- [🌸] Otto Klemperer; Christa Ludwig (mezzo), Fritz Wunderlich (tenor); Orq. Philharmonia, Londres / Orq. New Philharmonia, Londres (II.& XI.1964, VII.1966) EMI/LP-CD.
- [***] Joseph Keilberth; Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), Fritz Wunderlich (tenor) Orq. Sinf. de Bamberg (Live, 2.IV.1964) Myto/CD.
- [**(*)] Hans Schmidt-Isserstedt; Nan Merriman (mezzo), Fritz Wunderlich (tenor); Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo (Live, 4.IV.1965) Arlecchino/CD.
- [***] Eugene Ormandy; Lily Chookasian (mezzo), Richard Lewis (tenor); Orq. de Filadelfia (9.II.1966) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Dietrich Fischer-Dieskau (barítono), James King (tenor); Orq. Fil. de Viena (III. 1966) Decca/LP-CD.
- [***] George Szell; Maureen Forrester (mezzo), Richard Lewis (tenor); Orq. de Cleveland (Live, 21.IV.1967) Arkadia/LP; Hunt/CD^[133].
- [**(*)] Carlos Kleiber; Christa Ludwig (mezzo), Waldemar Kmentt (tenor); Orq. Sinf. de Viena (Live, 7.VII.1967) Nuova Era/CD.
- [**(*)] George Sebastian; Rita Gorr (mezzo), Kenneth Mac Donald (tenor); Orq. Nacional de la ORTF, Francia (Live. 1969) Chant du Monde/LP.
- [***] Rafael Kubelik Janet Baker (mezzo), Waldemar Kmentt (tenor); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 26-27.11.1970) Audite/CD.
- [🌸] George Szell; Janet Baker (mezzo), Richard Lewis (tenor), Orq. de Cleveland (Live, 5,7.II.1970) Cleveland Orch./CD.
- [**(*)] Herbert von Karajan; Christa Ludwig (mezzo), Ludovic Spiess, Horst Laubental (tenores); Orq. Fil. de Berlin (Live, 15.XII.1970) Hunt/CD.
- [(*)] Vaclav Jiracek; Olga Dora (mezzo), Richard Makos (tenor); Orq. Sinf. de la Radio Checa (¿1971?) Olympic/LP.
- [🌸] Jascha Horenstein; Alfreda Hodgson (mezzo), John Mitchinson (tenor), Orq. Sinf. de la BBC del Norte, Manchester (28.IV.1972) BBC Legends - Music & Arts/LP-CD.
- [**] Sir Georg Solti; Yvonne Minton (contralto), René Kollo (tenor); Orq. Sinf. de Chicago (V.1972) Decca/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Christa Ludwig (mezzo), Rene Kollo (tenor); Orq. Fil. de Israel (Live, 18,20,23.V.1972) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Christa Ludwig (mezzo), René Kollo (tenor); Orq. Fil. de Israel (Live, 20.V.1972) DG/LD-DVD.
- [**(*)] Josef Krips; Anna Reynolds (mezzo), Jess Thomas (tenor); Orq. Sinf. de Viena (Live, 24.VI.1972) Orfeo/CD.
- [**(*)] Herbert von Karajan; Christa Ludwig (mezzo), René Kollo (tenor); Orq. Fil. de Berlin (Live, 27.VIII.1972) Foyer/CD.
- [¿?] Emil Raab; Barbara Lockard (mezzo), Rex Eikum (tenor); Bowling Green State University Symphony Orchestra Bowling Green (Live, 30.XI.1973) Mus-I-Col/LP.
- [**(*)] Herbert von Karajan; Christa Ludwig (mezzo), René Kollo (tenor); Orq. Fil. de Berlín (7-10.XII.1973 & 14.X.1974) DG/LP-CD. Alexander Gibson;
- [**] Alfreda Hodgson (mezzo), John Mitchinson (tenor); Orq. Nacional de Escocia (23-24.IX.1974) Classics for Pleasure-EMI/LP.
- [***] Bernard Haitink; Janet Baker (mezzo), James King (tenor); Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (1-3. IX.1975) Philips/LP-CD.
- [***] Rudolf Kempe; Janet Baker (mezzo), Ludovic Spiess (tenor); Orq. Sinf. de la BBC (Live, 8.X.1975)

- BBC Legends/CD.
- [**] Raymond Leppard; Janet Baker (mezzo), John Mitchinson (tenor); Orq. Sinf. de la BBC del Norte, Manchester (22.11.1977) BBC Radio Classics/CD.
- [**] Walter Susskind; Lili Chookasian (mezzo), Richard Cassily (tenor); Orq. Sinf. de Cincinnati (XL 1977) Candide - VOX/LP-CD.
- [**(*)] Herbert von Karajan; Agnes Baltsa (mezzo), Hermann Winkler (tenor); Orq. Fil. de Berlin (Live, 4.1.1978) Fachmann FKM/CD.
- [¿?] Simon Rattle; Alfreda Hodgson (mezzo), John Mitchinson (tenor); Orq. Filarmonía, Londres (Live, 1978) BBC Transcription Service (UK)/LP.
- [**] Sir Colin Davis; Jessye Norman (mezzo), John Vickers (tenor); Orq. Sinf. de Londres (III. 1981) Philips/LP-CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; Agnes Baltsa (mezzo), Klaus König (tenor); London Philharmonic (XII. 1982 & VII.1984) EMI/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Christa Ludwig (mezzo), Thomas Moser (tenor); Orq. Fil. Checa (Live, 7.IV.1983) Praga/CD.
- [***] Kurt Sanderling; Birgit Einnila (mezzo), Peter Schreier (tenor); Orq. Sinf. de Berlin (6.II.1983) Eterna/LP; Bcclin Classics/CD.
- [***] Carlo Maria Ciulini; Brigitte Fassbaender (contralto), Francisco Araiza (tenor); Orq. Fil. de Berlin (Live, 14.11.1984) Sardana/CD.
- [***] Carlo Maria Ciulini; Brigitte Fassbaender (contralto), Francisco Araiza (tenor); Orq. Fil. de Berlín (15-17.11.1984) DG/LP_CDG Feb.15-17.1984.
- [¿?] Takashi Ashahina; Naoko Ihara (mezzo), Makoto Hayashi (tenor); Orq. Sinf. de Osaka (19.X.1984) King Records (J)/CD.
- [***] Eliahu Inbal; Jard van Nes (mezzo), Peter Schreier (tenor); Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (24-25. III.1988) Denon/CD.
- [***] Carlo Maria Giulini; Brigitte Fassbaender (contralto), Francisco Araiza (tenor); Orq. Fil. de Viena (Live, 2.VIII.1987) Halloo (J)/CD.
- [**] Anton Nanut; Gienys Linos (mezzo), Zeger Vandersteene (tenor); Orq. Sinf. de la Radio de Ljubljana (1988) Digital Concerto/CD.
- [**] Daniel Barenboim; Waltraud Meier (mezzo), Siegfried Jerusalem (tenor); Orq. Sinf. de Chicago (IV & V.1991) Erato/CD.
- [¿?] Hiroshi Wakasugi; Naoko Ihara (mezzo), Makoto Tashiro (tenor); Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 18.X.1991) Fontec/CD.
- [***] Gary Bcrtini; Marjana Lipovsek (mezzo), Ben Heppner (tenor); Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (Live, 16-17.XI.1991) EMI/CD.
- [¿?] Shunsaku Tsutsumi; Shun Yu Kai Orch (1991) Shun Yu Kai Orchestra (J)/CD.
- [**(*)] Michael Gielen; Doris Soffcl (mezzo), Siegfried Jerusalem (tenor); Orq. Sinf. de la SWR, Baden-Baden y Freiburg (Live, 1992) SWR Siidwestfunk/CD.
- [**(*)] James Levine; Jessye Norman (mezzo), Siegfried Jerusalem (tenor); Orq. Fil. de Berlin (Live, XI.1992) DG/CD.
- [**(*)] Sir Georg Solti; Marjana Lipovsek (mezzo), Thomas Moser (tenor); Real Orq. del Concergebouw, Amsterdam (Live, XII. 1992) Decca/CD.
- [*(*)] Michel Halasz; Ruxandra Momose (mezzo), Thomas Harper (tenor); Orq. Sinf. Nacional de Irlanda (11-12.IV. 1994) Naxos/CD.
- [¿?] Takashi Asahina; Naoko Ihara (mezzo), Makoto Hayashi (tenor); Orq Fil. de Osaka (Live, 1995) Canyon Classics/CD.
- [**(*)] Bernard Haitink; Thomas Hampson (barítono), Ben Heppner (tenor); Gustav Mahler Jugend Orchestre (Live, 14.V.1995) GNP/CD.
- [**] Sir Simon Rattle; Thomas Hampson (barítono), Peter Seiffert (tenor); Orq. Sinf. de la Ciudad de Birmingham (XII.1995) EMI/CD.
- [**] Robert Olson; Julie Simson (mezzo), John Garrison (tenor); The Colorado Mahler Festival Orchestra

- (Live, 17-18.1.1996) Colorado Mahler Fest./CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Iris Vermillion (mezzo), Keith Lewis (tenor); Staatskapelle Dresden (I.1996) DG/CD
- [***] Dietrich Fischer-Dieskau; Yvi Jämcke (sop.), Christian Eisner (tenor); Orq. Sinf. de la Radio de Stuttgart (Live, 22.VI.1996) Orfeo/CD.
- [*] Esa-Pekka Salonen; Bo Skovhus (barítono), Plácido Domingo (tenor); Orq. Fil. de Los Angeles (2,4,III. 1998 —Mov. 2.º,4.º,6.º—, 15-17.II.1999 —Mov. 1.º,3.º,5.º—) Sony/CD.
- [***] Eiji Oue; Michelle DeYoung (mezzo), Jon Villars (tenor), Orq. de Minnesota (16-18.II.1999) Reference Recordings/CD.
- [***] Michael Gielen; Doris Soffel (mezzo), Siegfried Jerusalem (tenor); Orq. Sinf. de la SWR, Baden-Baden y Freiburg (Live, V.1999) Treasure Of the Earth/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Violeta Urmana (mezzo), Michael Schade (tenor); Orq. Fil. de Viena (X.1999) DG/CD.
- [**] Lorin Maazel; Waltraud Meier (mezzo), Ben Heppner (tenor); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (2-3. III.1999 & 5-6.II.2000) RCA/CD.
- [***] Andrew Litton; Nadja Michael (mezzo), Endrik Wottrich (tenor); Orq. Sinf. de Dallas (Live, 1.2001) Delos/CD-SACD.
- [*(*)] Semyon Bychkov; Waltraud Meier (mezzo), Torsten Kerl (tenor), Orq. Sinf. de la WDR, Colonia (Live, 14.IX.2001) TDK/DVD.
- [*(*)] Semyon Bychkov; Waltraud Meier (mezzo), Torsten Kerl (tenor), Orq. Sinf. de la WDR, Colonia (Live, 15.IX.2001) Sounds Supreme/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Lioba Braun (mezzo), Robert-Dean Smith (tenor); Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 18.II.2002) En Larmes/CD.
- [*(*)] Daniel Harding; Anna Larsson (mezzo), Stuart Skelton (tenor), Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (Live, 7.V.2004) En Larmes (J)/CD.
- [¿?] Christian Arming; Mihoko Fujimura (mezzo), Berthold Schmid (tenor), New Japan Philharmonic Orchestra (live, 30.VI.2005) Fontec/CD.

«La canción de la tierra», versión con acompañamiento pianístico de Gustav Mahler

- [***] Brigitte Fassbaender (contralto), Thomas Moser (tenor), Cyprien Katsaris (IX. 1989) Teldec/CD.
- [¿?] Fumiko Nishimatsu (contralto), Fiji Date (tenor); Yasko Furukawa (20,22,27.1.1992) Ongaku (J)/CD.
- [**(*)] Thomas Hampson (barítono); W. Rieger (1996) (19.21.111.1996) EMI/CD^[134].
- [*(**)] Konrad Jarnot (barítono); Helmut Deutsch (2002) Oehms Classics/CD^[135].
- [**(*)] Ivan Paley (barítono), Robert Dean Smith (tenor); Stephan Matthias Lademann (III,IV.2005) Telus/CD.

«La canción de la tierra», arreglo para orquesta de cámara de Arnold Schönberg y Rolf Riehn

- [**] Robert H. P. Platz; Ingrid Schmithusen (mezzo), Aldon Baldin (tenor); Ensemble Köln (1989) Canterino/CD.
- [**(*)] Philippe Herreweghe; Birgit Remmert (mezzo), Hans Peter Blochwitz (tenor); Ensemble Musique Oblique (IV. 1993) Harmonia Mundi/CD.
- Armin Jordan; Hedwig Fassbaender (mezzo), James Wagner (tenor), Ensemble Contrechamps (1993) Cascavelle/CD.
- [***] Osmo Vänskä; Monica Groop (mezzo), Jorma Silvasti (tenor); Orq. de Cámara de la Sinfonía Lahti (22-24.V.1994) BIS/CD.

- (***) Mark Wigglesworth; Jean Rigby (mezo), Rober Teat (tenor); The Premiere Enemble (1994) RCA/CD.
- [*] Dominique Debart; Helene Jossoud (mezzo), Vincent de Rooster (tenor); Conjunto Orq. de la Baja Normandia (Live, IV. 1997) Image Entertainment/DVD
- [**(*)] Edward Carroll; Miriam Murphy (mezzo), Henry Moss (tenor); Royal Academy of Music Chamber Ensemble (27-28.11.1998) Royal Academy of Music/CD.
- [**] Fabio Luisi; Doris Soffel (mezzo), Wolfgang Müller-Lorenz (tenor); Orq. Sinf. de la MDR, Leipzig (6-9.IV. 1999) MDR F.dition, Sounds Supreme/CD.
- [**(*)] Franz Welser-Möst; Cornelia Kallisch (mezzo), Christian Eisner (tenor); Scharoun Ensemble (5.IX. 1999) IPPNW-Concerts/CD. Daniel Kwaka; Pilles Ragon (barítono), Vincent Le Texier (tenor); Ensemble Orchestral Contemporain (1.2001) Selena/CD.
- [**(*)] Margriet van Reisen (mezzo), André Post (tenor); Ensemble Oxalys (VIII.2005) Fuga Libera/CD.
- [**(*)] Nicol Matt; Anna Haase (mezzo), Daniel Sans (tenor); European Chamber Soloists (V.2006) Brilliant/CD.

«La canción de la tierra»: 3.^{er} movimiento («Von der Jugend»)

- [**(*)] Ronald Zolman; Jérôme Pruett (barítono); Orq. Sinf. De la RTV Belga (1991) DMI/CD^[136].

«La canción de la tierra»: 4.^o movimiento («Von der Schönheit»)

- [¿?] Hiroshi Wakasugi; Gwendollyn Killebrew (soprano); Orq.Sinf. de Kyoto (Live, 23.XI.1984) KYOTO SO/CD.

«La canción de la tierra» (arreglo para orquesta de cámara de Arnold Schönberg y Rolf Riehn), 6.^o movimiento («Der Abschied»)

- [**(*)] John Nelson; Judith Blythe (mezzo); Ensemble Orchestral de Paris (17,21-23.VII.2003) Virgin/CD.

«La canción de la tierra», versión para soprano y piano (?) [Acompañamiento pianístico según la versión de Gustav Mahler]

- [**(*)] Eiko Hiramatsu (mezzo); Ichiro Nodaira (V.2002) MusicScape/CD.

* * *

Sinfonía n.º 9

- [**(*)] Bruno Walter; Orq. Fil. de Viena, 1938 (Live, 16.1.1938) EMI/78-LP-CD.
- [**(*)] Hermann Scherchen; Orq. Sinf. de Viena, 1950 (Live, 9.VI.1950) Orfeo/CD.
- [**] Jascha Horenstein; Orq. Orq. Sinf. de Viena, 1952 (VI.1952) VOX/LP-CD.
- [**(*)] Paul Kletzki; Orq. Fil. de Israel, 1954 EMI/LP.

- [**] Hans Rosbaud; Southwest GRSO (1954) Arcadia/CD.
- [**(*)] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 23.1.1960) Replica/LP, Hunt/CD.
- [***] Leopold Ludwig; Orq. Sinf. de Londres (III.1960) Everest/LP-CD.
- [**(*)] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Viena (Live, 2.X.1960) Andante/CD.
- [**] Sir John Barbirolli; Orchestra Sinfónica de la RAI de Turin (Live, 25. XI.1960) Fonit Cetra/LP, Hunt/CD.
- [**(*)] Bruno Walter; Columbia Symphony Orchestra (16,18, 28 y 30.1, 2 y 6.11.1961) CBS/LP, Sony/CD.
- [***] Sir John Barbirolli; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 8.XII.1962) NYP Editions/CD.
- [**(*)] Sir John Barbirolli; Orq. Fil. de Berlín (10-18.1.1964) EMI/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Nueva York (16.XII.1965) CBS/LP, SONY-CD.
- [**(*)] Jascha Horenstein; Orq. Sinf. de Londres (Live, 21.IV.1966) Music & Arts/CD.
- [***] Jascha Horenstein; Orq. Sinf. de Londres (Live, 15.IX.1966) BBC Legends/CD.
- [***] Karel Ancerl; Orq. Fil. Checa (7-9,12-15.IV.1966) Supraphon/LP-CD.
- [**] Kirill Kondrashin; Orq. Fil. de Moscú ¿1966? LYS/CD.
- [**] Hans Rosbaud; Südwestfunk Symphonie Orchester, Baden-Baden (Live, ¿1966?) Arkadia/LP-CD.
- [***] Otto Klemperer; Orq. New Filarmonía, Londres (15-24.11.1967) EMI/LP-CD.
- [**(*)] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (28.II.-4.III.1967) DG/LP-CD.
- [***] Sir Georg Solti; Orq. Sinf. de Londres (IV-V.1967) Decca/LP-CD.
- [**(*)] Kirill Kondrashin; Orq. Fil. de Moscú (V.1967) Melodiya/LP-CD.
- [¿?] Kirill Kondrashin; Orq. Fil. de Moscú (16.V.1967) Altus/LP^[137].
- [**(*)] Jascha Horenstein; Orchestre National de l'ORTF (Live, 6.VI.1967) Montaigne/CD.
- [**(*)] Vaclav Neumann; Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (XL 1967) Berlin Classics/CD.
- [**(*)] Otto Klemperer; Orq. Fil. de Viena (Live, 9.VI.1968) Nuova Era/LP-CD.
- [***] Otto Klemperer; Orq. New Filarmonía, Londres (Live, VIII. 1968) Hunt/CD.
- [***] George Szell; Orq. de Cleveland (Live, 31.1.1969) Enterprise/LP; Centennial G. Szell/CD.
- [**(*)] Maurice Abravanel; Orq. Sinf. de Utah (IV.1969) Vanguard/LP-CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (23-26.VI.1969) Philips/LP-CD.
- [***] Jascha Horenstein; American Symphony Orchestra (Live, 10.XI. 1969) Music & Arts/CD.
- [¿?] Otto Klemperer; Orq. Fil. de Israel (Live, 1970) Navikiese Enterprise/LP.
- [**(*)] Leonard Bernstein (DVD); Orq. Fil. de Viena DG (Live, III.1971).
- [**(*)] Bruno Maderna; BBC Symphony Orchestra (Live, 31.III.1971) Arkadia/LP.
- [**] Pierre Boulez; BBC Symphony Orchestra (Live, 6.VI. 1971) Arkadia/LP-CD.
- [**] Pierre Boulez; Orq. Sinf. de la BBC (Live, 22.X.1972) Enterprise/LP.
- [**] Bruno Maderna; Orchestra Sinfónica della RAI di Torino (Live, 22.XII.1972) Arkadia/LP.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 4.VI.1975) Audite/CD.
- [¿?] Carlo Maria Ciulini; Orq. Sinf. de Viena (1975) Sardana/CD.
- [🌸] Carlo Maria Ciulini; Orq. Sinf. de Chicago DG (Live, 5,6.IV.1976).
- [**] Denis Zsoltay; Sudddeutsche Philharmonie (1977) Intercord/CD.
- [**(*)] Hans Zender; Rundfunk-Sinfonie Orchester Saarbrücken (Live, 8,9.IV.1977) CPO/CD.
- [**(*)] Wyn Morris; The Sinfónica of London (1978) SYM/LP; IMP/CD.
- [**(*)] James Levine; Orq. de Filadelfia (Live, 2, 3.1.1979) RCA/LP-CD.
- [***] Kurt Sanderling; Orq. Sinf. de Berlín (II, III. 1979) Eterna/LP; Berlin Classics/CD.
- [**(*)] Klaus Tennstedt; London Philharmonic (11,12,14.V. 1979) EMI/CD.
- [¿?] Leonard Bernstein; Orq. Sinf. de Boston (Live, 29.VII.1979) Sardana/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Berlin (Live, 4.X.1979) DG/CD.
- [**(*)] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Berlin (Live, 4,5.X.1979) Pandora's Box/CD.
- [***] Eliahu Inbal; Orq. Fil. de Japón (Live, 19.XI.1979) Denon/LP-CD.

- [***] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlín (XI.1979, II,IX.1980) DG/CD.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (12-16.1.1982) Supraphon/CD.
- [**] Sir Georg Solti; Orq. Sinf. de Chicago (V. 1982) Decca/CD.
- [***] Kurt Sanderling, BBC Philharmonic Orchestra (Live, 17.VII.1982) BBC Radio Classics/CD.
- [🌸] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlin (Live, I.V. 1982) Sardana/CD.
- [***] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlin (Live, 27.VIII.1982) Sardana/CD.
- [🌸] Herbert von Karajan; Orq. Fil. de Berlin (Live, 30.IX.1982) DG/CD.
- [¿?] Takashi Asahina; Orq. Fil. de Osaka (Live, 15.11.1983) Firebird/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (13-16.IV.1984) CBS/LP; Sony/CD.
- [***] Antal Dorati; Orq. Sinf. de la Radio de Berlin (Live, 30.V.1984) OOO Classics/LP-CD.
- [**(*)] Leonard Bernstein; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 27.V,3.VI.1985) DG/CD.
- [***] Eliahu Inbal; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (24-27.IX.1986) Denon/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Viena (Live, V.1987) DG/CD.
- [***] Kurt Sanderling; Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo (Live, 7.XII.1987) En Larmes/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam Live Philips Dec.25.1987.
- [***] Klaus Tennstedt; Orq. de Filadelfia (Live, 14.1.1988) Navikiese Enterprise/CD.
- [**] Seiji Ozawa; Orq. Sinf. de Boston (Live, X.1989) Philips/CD.
- [**] Anton Nanut; Orq. Sinf. RTV Eslovena, Ljubljana (1990) Concert Digital/CD.
- [**(*)] Michael Gielen; Orq. Sinf. de la Südwestfunk, Baden-Baden (IV & VIII. 1990) Intercord/CD.
- [***] James Judd; Gustav Mahler Jugend Orchester (Live, 25.IV.1990) Nuova Era/CD.
- [**(*)] Libor Pesek; Royal Scottish National Orchestra (VII.1990) Virgin Classics/CD.
- [**(*)] Gary Bertini; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (Live, 20.II.1992) EMI/CD.
- [¿?] Hiroshi Wakasugi; Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra (Live, 2.III.1991) Fontec/CD.
- [***] Leif Segerstam; Orq. Sinf. de la Radio Danesa (23-25.IX. 1991) Chandos/CD.
- [**(*)] Emil Tabakov; Orq. Eil. de Sofia (III.1991) Capriccio/CD.
- [**(*)] Kurt Sanderling; Orq. Filarmonía, Londres (24-25.1.1992) Erato/CD.
- [**(*)] Evgeny Svetlanov; Orq. Sinf. del Estado Ruso (1992) Saison Russe/CD.
- [***] Evgeny Svetlanov; Orq. de la residencia de La Haya (Live, 19-20.XI.1993) RO/CD.
- [***] Bernard Haitink; European Community Youth Orchestra (Live, IV.1993) Philips/DVD.
- [**] Michel Halasz; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (26-30.IV.1993) Naxos/CD.
- [***] Rudolf Barshai; Orq. Sinf. de la Radio de Moscú (Live, 13.IV.1993) BIS/CD.
- [***] Sir Simon Rattle; Orq. Fil. de Viena EMI (Live, 4,5.XII.1993).
- [***] Giuseppe Sinopoli; Orq. Filarmonía, Londres (XII. 1993) DG/CD.
- [**(*)] Kurt Masur; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 1-4.IV.1994) Teldec/CD.
- [***] Edo de Waart; Orq. Fil. de la Radio de Holanda (Live, 8.IV.1995) RCA/CD.
- [**(*)] Hartmut Haenchen; Orq. Fil. Eslovena, Ljubljana (Live, 27-28.IX.1995) SF/CD.
- [***] Hartmut Haenchen; Orq. Fil. de Holanda (Live, XI.1995) NedPho/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Orq. Sinf. de Chicago (XII.1995) DG/CD.
- [**] Robert Olson, The Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, 13-14.I.1996) MF/CD.
- [**(*)] Benjamin Zander; Orq. Filarmonía, Londres (Live, 17.1.1996) Telarc/CD.
- [**(*)] Jesus López Cobos; Orq. Sinf. de Cincinnati (5-6.V.1996) Telarc/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (1996) Deam Life/DVD.
- [**(*)] Christoph Eschenbach; Orq. Sinf. de la NDR, Hamburgo (Live, 1996) NDR Edition/CD.
- [**(*)] Christoph von Dohnányi; Orq. de Cleveland (V. 1997) Decca/CD.
- [¿?] Ken Takaseki; Gunma Symphony Orchestra (Live, 21.III.1999) Kojima/CD.
- [¿?] Ondrej Lenard; Japan Shinsei Symphony Orchestra (1999) Studio Frohla/CD.
- [***] James Levine; Orq. Fil. Munich (Live, 27,29-30.11.1999) OEHMS/CD.

- [***] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Berlin (Live, 6-7.IX.1999) DG/CD.
- [**(*)] Michiyoshi Inoue; New Japan Philharmonie Orchestra (Live, 9.VI.2000) Exton/CD.
- [**(*)] Zdenek Macal; Symfonicky Orchestr HLM Prahy (Live, II.IV.2000) Vars/CD.
- [***] Mariss Jansons; Orq. Fil.Oslo (Live, 13-14.XII.2000) Simax/CD.
- [**(*)] Seiji Ozawa; Saito Kinen Orchestra (Live, 2-4.1-2001) Sony/CD.
- [*(**)] Hajime Teri Murai; Orq. Sinf. de Peabody (Live, 1.III.2001) MP3/Internet^[138].
- [**(*)] Hajime Teri Murai; Orq. Sinf. de Peabody (Live, 2.III.2001) MP3/Internet^[139].
- [**] Uwe Mund; Kyoto Symphony Orchestra (Live, 22,24-26.III.2001) Arte Nova/CD.
- [**] Sir André Previn; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia, WDR (Live, 23-24.III.2001) En Larmes/CD.
- [**] Roberto Paternostro; Bundesjugendorchester (Live, 19-20-VII.2001) Real Sound/CD.
- [**] Fabio Luisi; Orq. Sinf. de la Mitteldeutschen Rundfunks (Live, 7.IX.2001) Sounds Supreme/CD.
- [**(*)] Vladimir Ashkenazy; Orq. Fil. Checa (Live, III.2002) Exton/CD.
- [***] Günther Herbig; Orq. Sinf. de la Radio de Saarbrücken (Live, III.2002) Live Supreme/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, 9.VI.2002) En Larmes/CD.
- [***] Michael Gielen; Orq. Sinf. de la SWR, Baden-Baden und Freiburg (27.VI/4.VII.2003) Hänssler/CD.
- [**(*)] Neil Mantle; Scottish Sinfonía (Live, 24-25.VIII. 2003) Scottish Sinfonia/CD.
- [¿?] Hun-Joung Lim; Orq. Fil. Bucheon (Live, 6.IX.2003) KBS Media/DVD.
- [**] Gustav Kuhn; Orch. Filharmonica Marchigiana (II.2004) Oehms/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 14.IV.2004) EuroArts/DVD.
- [¿?] Dmitry Kitaienko; KBS Symphony Orchestra (Live, 29.IV.2004) KBS/DVD.
- [***] Riccardo Chailly; Real Orq. Concertgebouw, Amsterdam (14-18.VI.2004) Decca/CD.
- [*(**)] Michael Tilson Thomas; Orq. Sinf. San Francisco (Live, 29.IX/3.X.2004) SFS Media/CD-SACD.
- [**] Daniele Gatti; Giovanile Italiana Orchestra (Live, 11.X.2004) Classic Voice/CD.
- [¿?] Myung-Whun Cheng; Orq. Nacional de Francia (Live, 25.V.2005) En Larmes (J)/CD.
- [**(*)] Daniel Barenboim; Staskapelle Berlin (Live, 15.XL 2006) Warner Classics/CD.

Sinfonía n.º 9: 1^{er} Movimiento, transcripción para piano de A.Breier

- [**(*)] Albert Breier (piano) (2000) Edition Laura/CD.

Sinfonía n.º 9: 4.º Movimiento

Kazuo Yamada - New SO, 1983 (fragmentario) Jasrac (J)/CD. Vic Lewis - Vic Lewis SO (con cortes) CBS-Nems/LP.

* * *

Sinfonía n.º 10, «versión ejecutable» de Deryck Cooke

- 1) Primera versión, 1964-66, con la colaboración de Berthold Goldschmidt.
- [***] Berthold Goldschmidt; London Symphony (1964) BBC Transcription Service (Ing.)/LP.
- [***] Eugene Ormandy; Orq. de Filadelfia (17.V.1965) CBS-Sony/LP-CD.
- [***] Jean Martinon; Orq. Sinf. de Chicago (Live, 19.20. V.1966) CSO Centennial/CD.

- 2) Segunda versión, 1970-72, con la colaboración de Berthold Goldschmidt, Colin y Denis Mathews.
 [***] Wyn Morris; Orq. New Phil., Londres (X.1972) Philips/LP-CD.
 [**] Vilem Sokol; Orq. Sinf. Juvenil, Seattle (1972) Premier/LP.
 [***] Jean Martinon; Orq. de la Radio de La Haya (1975) Residentie (H)/LP.
 [***] James Levine; Orq. de Filadelfia (3.IV.1978 [Adagio]-9,12/1/1980) RCA/I.P-CD.
 [🌸] Kurt Sanderling; Orq. Sinf. de Berlín (29.XI-15.XII.1979) Eterna/LP-Ars Vivendi/CD.
 [**(*)] Sir Simon Rattle; Orq. Sinf. de Bournemouth (10-12.VI.1980) EMI/LP-CD.
 [**(*)] Vilem Sokol; Orq. Sinf. Juvenil de Seattle (1983) SYSO/LP.
 [***] Eliahu Inbal; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (15-17.I.1992) Denon/CD.
 3) Tercera versión, 1976, editada por Colin y David Matthews en 1989.
 [**(*)] Riccardo Chailly; Orq. Sinf. de la Radio de Berlín (DSO) (X.1986) Dccca/CD.
 [***] Mark Wigglesworth; Orq. Sinf. de la BBC de Gales (Live, 26.XI.1993) BBC Music Magazine/CD.
 [***] Sir Simon Rattle; Orq. Fil. de Berlín (Live, 24-25.IX.1999) EMI/CD.
 [**(*)] Alexis Hauser; Orq. Sinf. McGill (Live, XII.2002) MG/CD-SACD.

Sinfonía n.º 10, «versión ejecutable» de Remo Mazzetti, Jr.

- 1) Primera versión, 1994
 [**(*)] Leonard Slatkin; Orq. Sinf. de St. Louis (10-13.III.1995) RCA/CD.
 2) segunda versión, 2000
 [***] Jesús López Cobos; Orq. Sinf. de Cincinnati (6-7.II.2000) Telarc/CD.

Sinfonía n.º 10, edición de Clinton A. Carpenter

- [*(*)] Harold Farberman; Philharmonia Hungarica (12-16.XII.1994) Golden Strings/CD.
 [***] Andrew Litton; Orq. Sinf. de Dallas (Live, 3-5.V.2001) Delos/CD.

Sinfonía n.º 10, edición de Joseph H. Wheeler

- [*(*)] Robert Olson; Colorado Mahler Festival Orchestra (Live, I.1997) Colorado Mahler Fest/CD.
 [**] Robert Oison; Orq. Sinf. de la Radio Nacional Polaca, Katowice (29.V-3.VI.2000) Naxos/CD.

Sinfonía n.º 10, edición de Rudolf Barshai

- [***] Rudolf Barshai; Junge Deutsche Philharmonie (Live, 12.IX.2001) Brilliant/CD.

Sinfonía n.º 10: Movimientos 1.º (Andante-Adagio) y 3.º (Purgatorio) [Ed. Schalk-Krének-Jokl]

- [**] Erich Schmid; Orq. de la Tonhalle de Zürich (1950/51) Gramophone Newsreel/LP.
- [**(*)] Charles F. Adler; Orq. Sinf. de Viena (1952) SPA/LP-Conifer/CD.
- [***] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Nueva York (16.I.1960/16.III. 1958) N Y Philharmonie Ed./CD
- [🌸] George Szell; Cleveland SO (27.IV.1959) Epic/LP; SONY/CD.

Sinfonía n.º 10: 1.ª Movimiento (Andante-Adagio)

- [***] Hermann Scherchen; Orq. Sinf. de Viena (VII.1952) Westminster/LP-CD.
- [***] Dimitri Mitropoulos; Orq. Fil. de Nueva York (III. 1958) Movimiento Música/LP.
- [**] Charles Munch; Orq. Sinf. de Boston (Live, 5.XII. 1959) OOO Classics/CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (1960) Radio Nederland (H)/LP.
- [***] Hermann Scherchen; Orq. Sinf. de la Radio de Leipzig (4.X.1960) Tahra/CD.
- [***] Gennadi Rozhdestvensky; Orq. Sinf. de la Radio de Moscú (Live, 1963) Revelation/CD.
- [***] George Sebastian; Orq. de la Gewandhaus, Leipzig (1963) Eterna/LP-Berlin Classics/CD.
- [**] Othmar Maga; Orq. Sinf. de Nürnberg (1967) Música Moderna (I)/LP-CD.
- [***] Rafael Kubelik; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (16-17-IV.1968) DG/LP-CD.
- [***] Pierre Boulez; London Symphony (IV.1970) CBS-Sony/LP-CD.
- [***] Gennadi Rozhdestvensky; Orq. Sinf. de la Radio de Moscú (1970) Melodiya/LP.
- [***] Bernard Haitink; Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (1971) Philips/LP-CD.
- [**(*)] Maurice Abravanel; Orq. Sinf. de Utah (37.V-1.VI.1974) Vanguard/I.P-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (X.1974) DG/CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Nueva York (X8-IV.1975) CBS/LP-Sony/CD.
- [**] Igor Blazhkov; Orq. de Cámara de Kiev (1975) Melodiya/LP.
- [**] Roland Wagner; Eurosymph Orch Condor/LP.
- [**] Zubin Mehta; Orq. Fil. de Los Angeles (1976) Decca/LP-CD.
- [***] Leonard Bernstein; Orq. Fil. de Viena (X.1976) DG/DVD.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (16.1-27.II.1976) Supraphon/LP-CD.
- [***] Vaclav Neumann; Orq. Fil. Checa (1978) Supraphon/LP.
- [** (*)] Klaus Tennstedt; London Phil. (5-7.X.1978) EMI/LP-CD.
- [***] Klaus Tennstedt; Orq. Fil. de Viena (Live, 29.VIII. 1982) Tiento Classics/CD.
- [***] Gary Bertini; Junge Deutsche Philharmonie (Live, 9.IX.1983) Berlin Classics/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Viena (13-16.IV.1984) CBS-Sony/LP-CD.
- [**(*)] Claudio Abbado; Orq. Fil. de Viena (VI.1985) DG/LP-CD.
- [***] Eliahu Inbal; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (24-27.IX.1986) Denon/I,P-CD-(DVD).
- [***] James Judd; European Community Youth Orch. (31.VIII. 1987) Nuova Era/CD.
- [***] Giuseppe Sinopoli; Orq. Filarmonía, Londres (IV. 1987) DG/LP-CD.
- [***] Emil Tabakov; Orq. Fil. de Sofia (IV. 1987) Capriccio/CD.
- [¿?] Kazuo Yamada; New Symphont Orch. (1987) Jazrac (J)/CD.
- [**(*)] Karl Anton Rickenbacher; Orq. Sinf. de Bamberg (I,V. 1988) Virgin Classics/CD.
- [***] Michael Gielen; Orq. Sinf. SWF; Baden-Baden (16-17-XI.1989) Saphir/CD.
- [**(*)] Libor Pesek; Orq. Fil. Checa (VI.1989) Virgin/CD.
- [**(*)] Seiji Ozawa; Orq. Sinf. de Boston (IV. 1990) Philips/CD.
- [**] Anton Nanut; Orq. Sinf RTV Slovenia (¿1990?) Digital Concerto/CD.
- [***] Gary Bertini; Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (1-3-VII.1991) EMI/CD.
- [**(*)] Andras Ligeti; Orq. Sinf. de Budapest (1991) Hungaroton/CD.

- [***] Hiroshi Wakasugi; Orq. Sinf. de Tokyo (Live, 18.X.1991) Fontec (J)/CD.
- [***] Jean-Jacques Kantorow; Auvergne Orch (15-17.IV.1992) Lyrix/CD.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Fil. de Berlín (VI.1992) Philips/CD.
- [**(*)] Zubin Mehta; Orq. Fil. Israel (10-20.III.1992) Sony/CD.
- [***] Yevgeny Svetlanov; Orq. Sinf. Federación Rusa (II.1992) Harmonia Mundi-Saisson Russe/CD.
- [**] Pierre-Dominique Ponelle; Orq. Fil. Nacional, Minsk (1994) Musicaphon/CD.
- [***] Leif Segerstam; Orq. Sinf. de la Radio Danesa (8.II.1994) Chandos/CD.
- [**(*)] Antoni Wit; Orq. Sinf. de la Radio Polaca, Katowice (1994) Naxos/CD.
- [**] Andras Ligeti; A Magyar Szimfonikus Zenekara (¿1995?) Hungaroton/CD.
- [**(*)] Uros Lajovic; Orq. Fil. Eslovena (Live, 25-26.V.1995) Slovenian Philh. (SI)-SF/CD.
- [**(*)] Jeffrey Tate; Orq. del Teatro La Fenice, Venecia (Live, 14.III.1998) Mondo Musica/CD.
- [¿?]] Ondrej Lenard; Shinsei Nihon Sym. Orch. (Live, 1998) Studio Erohla (J)/CD.
- [¿?]] Arnold Kats; Orq. Sinf. de Novosibirsk (¿1999?) Mazur Media/CD.
- [***] Yoel Levi; Orq. Sinf. de Atlanta (2000) Telarc/CD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (Live, Jun.9.2002) En Larmes/CD.
- [***] Daniele Gatti; Staatskapelle Dresden (Live, 24.11.2003) En Larmes/CD.
- [¿?]] Hun-Joung Lim; Orq. Fil. de Bucheon (Live, 27.XI.2003) KBS Media DVD.

Sinfonía n.º 10: 1^{er} Movimiento (Andante-Adagio), versión para quince instrumentos de cuerda de Hans Stadlmair

- [***] Hans Stadlmair; Orq. de Cámara de Munich (13-17.VI.1972) Decca/LP.
- [**(*)] Virko Baley; Kiev Camerana (1996) Troppe Note/CD.

EDICIONES Y REORQUESTACIONES

Bach: *Suite* de obras orquestales

1. Overture (*Suite* N.º 2, BWV 1067).
2. Rondeau, Badinerie (*Suite* N.º 2, BWV 1067).
3. Air (*Suite* N.º 3, BWV 1068).
4. Gavotte No.1 & 2 (*Suite* N.º 3, BWV 1068).

- [***] Willem Mengelberg; Orq, Fil, de Nueva York (1929)Victor/78-SP; RCA/LP-CD.
[***] Willem Mengelberg, Orq, del Conccrtgebouw, Amsterdam (1937) Telefunken/78-LP; Teldec - SQ Disc/CD.
[***] Jesús Lopez Cobos; Orq. Sinf, de la Radio de Berlin (1975) Schwann/LP-CD.
[***] Gennadi Rozhdestvensky; Orq. Fil de Leningrado (1976) Melodiya/LP-CD.
[**] Esa-Pekka Salonen; Orq. Fil. de Los Ángeles (1999) Sony/CD.
[¿?] KenTakascki; Gunma Symphony Orchestra (19.III.2000) Alm Records (J)/CD.

Beethoven: Sinfonía n.º 3, reinstrumentación

- [**] Peter Tiboris; Orq. Fil. Bohuslav Martinu (1994) Elysium/CD.

Beethoven: Sinfonía n.º 5, reinstrumentación.

- [**] Peter Tiboris; Orq. Fil. de Varsovia (1993) Albany/CD.

Beethoven: Sinfonía n.º 7, reinstrumentación

- [**(*)] Raymond Leppard; Orq. Sinf. de Indianápolis (1993) Koss Classics/CD.
[**(*)] Peter Tiboris; Orq. Fil. de Varsovia (1993) Albany/CD.

Beethoven: Sinfonía n.º 9, reinstrumentación

- [***] William Steinberg; Ella Lee, Joanna Simon, Richard Kness, Thomas Paul, Coro Mendelssohn de Pittsburgh, Orq. Sinf. de Pittsburgh (VI. 1966) Command/LP.
[¿?] Gerhard Samuel; Rie Hagiwara, Catherine Cook, Walter Pool, Richard Zeller, Cincinnati College Conservatory Chamber Choir, Cincinnati Philharmonie Orchestra (26,27.I.1991) Centaur/CD.
[**(*)] Peter Tiboris; Leah Myers, Ilene Sameth, James Clark, Richard Conant, [anacek Opera Choir, Orq. Fil. de Brno (VI, XII. 1991) Bridge/CD.

Beethoven: Coriolano, Obertura, reinstrumentación

[**] Raymond Leppard; Orq. Sinf. de Indianápolis (1993) Koss Classics/CD.

[***] Peter Tiboris; Orq. Fil. Bohuslav Martinu (1994) Elysium/CD.

Beethoven: Die Weihe des Hauses Overture, reinstrumentación

[***] Peter Tiboris; Orq. Fil. de Varsovia (1993) Albani/CD.

Beethoven: Leonore Overture n.º 2 reinstrumentación

[**(*)] Peter Tiboris; Orq. Fil. Bohuslav Martinu (1994) Elysium/CD.

Beethoven: Leonore Overture n.º 3 reinstrumentación

[**(*)] Peter Tiboris; Orq. Fil. Bohuslav Martinu (1994) Elysium/CD.

Beethoven: String Quartet Op. 95 (arreglo para orquesta de cuerdas)

[**(*)] Peter Tiboris; Orq. Fil. Bohuslav Martinu (1994) Elysium/CD.

Bruckner: Sinfonía 3, transcripción para piano a cuatro manos (realizada con Rudolf Kryzanowski)

[***] Eveline Trenkner, Sontraud Speidel (1994) MDG/CD.

Bruckner: Sinfonía n.º 4, revisión

[***] Gennadi Rozhdestvensky; Orq. Sinf. Ministerio de Cultura de la URSS (1984) Melodiya/LP.

Mozart: Sinfonía K.550, retoques instrumentales

[**(*)] Peter Tiboris; Orq. Fil. Bohuslav Martinu (26-28.XII.1994) Elysium/CD.

Mozart: Sinfonía K.551, retoques instrumentales

[*(**)] Peter Tiboris; Orq. Fil. Bohuslav Martinu (26-28.XI.1994) Elysium/CD.

Schubert: Sinfonía n.º 9, retoques instrumentales

[***] Peter Tiboris; Orq. Fil. de Varsovia (4-6.IV.1993) Albani/CD.

Schubert: String Quartet in d, D.810 (arreglo para orquesta de cuerdas)

[***] Jeffrey Tate; Orq. de Cámara Inglesa (1985) EMI/CD.

[***] Jean-Jacques Kantorow; Orq. de Auvergne (1987) Dcnon/CD.

[**] Malcolm Layfield; Goldberg Ensemble (1990) Meridian/CD.

[¿?]

[***] Yuli Turovsky; I Musici de Montreal (1990) Chandos/CD.

[**(*)] Janos Rolla; Ór. de Cámara Franz Liszt (1991) Quintana/LP-CD.

[***] Yuri Bashmet; Solistas de Moscú (1991) RCA/CD.

[***] Hartmut Haenchen; Orq. de Cámara Carl Philipp Emmanuel Bach (1992) Berlin Classics/CD.

[**(*)] Gerd Albrecht; Orq. Eil. de Hamburgo (1993) Orfeo/CD.

[**] Mito Chamber Orchestra (1993) Sony/CD.

[**(*)] Lev Markiz; Amsterdam NS (1994) BIS/CD.

[*(**)] Andreas Weiser; Orq. de Cámara de Stuttgart (1996) Discover/CD.

[¿?]

[***] Iona Brown; Orq. de Cámara Noruega (1996) Chandos/CD.

[**(*)] Patrick Strub; Orq. de Cámara Arcata, Stuttgart (1997) Hänssler/CD.

[**] Eduard Schmieder; Orq. de Cámara I Palpiti (1997) Telos/CD.

[**] Marco Boni; Orq. de Cámara del Concertgebouw, Amsterdam (1998) Arts/CD.

[**] Franz Welser-Möst; Camerata Académica (1998) EMI/CD.

Schubert: String Quartet Movement, D.703, (arreglo para orquesta de cuerdas)

[**(*)] Janos Rolla; Orq. de Cámara Franz Liszt (1991) Quintana/LP-CD.

Schumann: Sinfonía n.º 1, reinstrumentación

[**] Aldo Ceccato; Fil. de Bergen (1987) BIS/CD.

Schumann: Sinfonía n.º 2, reinstrumentación

[**] Aldo Ceccato; Fil. de Bergen (1987) BIS/CD.

Schumann: Sinfonía n.º 3, reinstrumentación

[**] Aldo Ceccato; Fil. de Bergen (1987) BIS/CD.

Schumann: Sinfonía n.º 4, reinstrumentación

[**] Aldo Ceccato; Fil. de Bergen (1987) BIS/CD.

Weber: Die drei Pintos (versión revisada y completada de la ópera)

[***] Gary Bertini; Orq. Fil. de Munich (1976) RCA/LP-CD.

Weber: Die drei Pintos: Intermezzo

[***] Kurt Herbert Adler; National Philharmonie (1978) Decca/LP.

[**(*)] John Georgiadis; Orq. Fil. de Queensland (1994) Naxos/CD.

[**] Lowell Graham; American Promenade Orchestra (1994) Klavier/CD.

Weber: Die drei Pintos: Aria de Ambrosio

[**(*)] Leopold Demuth, ? (1903) G & T/78-LP.

[**(*)] Herbert Alsen; Orq. Sinf. de Viena, Leopold Ludwig (¿1939?)
orf/c:d.

[**(*)] Wolfgang Anheisser; Orq. de la Radio de Berlin, Robert Hanell (¿1972?) Eterna/LP.

Zemlinsky: Es War Einmal (opera, revisión)

[***] Hans Graf; Orq. Sinf. Nacional Danesa (1987) Capriccio/CD.

Obras basadas en textos de Mahler

[***] Josep Soler: Mahler-Lieder (1992). Josep Pons; Virginia Parramón (sop.), Orq. de Cámara del Teatre Lliure (V.1994) HM/CD.

Actualizaciones correspondientes a la 2.^a edición, 2011

OBRA DE JUVENTUD

Das klagende Lied: versión original en 3 movimientos (1880)

- [**] Geoffrey Simon; Victoria Gydov (soprano), Leslie Green (contralto), Diane Radabaugh; Northwest Mahler Festival Chorus, Northwest Mahler Festival Orchestra (Live, 14.VII.2002) NMF/CD.
- [**(*)] Vladimir Jurowski; Marisol Montallvo (soprano), Hedwig Fassbender (mezzo), Michael Hendrick (tenor), Anthony Michaels-Moore (barítono), London Philharmonic Chorus, London Philharmonic (Live, 19.IX. 2007) Ideal Audience/DVD.
- [*(*)] Robert Olson; Kara Guggenmos, Lucille Beer (sop.), Katie Fillius, Kristin Weisbach (mezzos), Joel Burcham (tenor), Gregory Gerbrandt (barítono); Boulder Chorale, Colorado MahlerFest Orchestra (Live, 12-13,1.2008) MF/CD.

Das klagende Lied: versión revisada en 2 movimientos (1899)

- [***] Bernard Haitink; Heather Harper (sop.), Norma Procter (contralto), Werner Hollweg (tenor); Groot Omroepkoor, Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 14.11.1973) RKO Live/CD.
- [***] Riccardo Chailly; Julia Faulkner (sop.), Birgit Remmert (contralto), Gary Lakes (tenor), Hakan Hagegård (barítono); Städtischer Musikverein zu Düsseldorf, Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 2.V.1995) RNW/CD.

OBRA VOCAL

Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones de un camarada errante): versión con orquesta

1. *Wenn mein Schatz Hochzeit macht.*
2. *Ging heut' morgen über 's Feld.*
3. *Ich hab' ein glühend Messer.*
4. *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz.*

[**(*)] Thomas Hampson (barítono); Orq.Sinf. de S. Francisco, Michael Tilson Thomas (23,25,26.IX.2009) SFS/SACD.

[***] Markus Eiche (barítono); Orq. Sinf. de Sydney, Vladimir Ashkenazy (Live, 10-13.11.2010) Exton/SACD.

Lieder aus «Des KnabenWunderhorn» (Canciones de «El muchacho de la trompa mágica»): versión con orquesta

1. *Trost im Unglück.*
2. *Der schildwache nachtlid.*
3. *Verlorne Müh'.*
4. *Wer hat dies Liedlein erdacht?*
5. *Das irdiche Leben.*
6. *Des Antonius von Padua Fischpredigt.*
7. *Rheinlegendchen.*
8. *Lied des Verfolgten im Turm*
9. *Wo die schönen Trompeten blasen.*
10. *Lob des hohen Verstandes.*
11. *Revelge.*
12. *Der Tambourg'sell.*
13. *Urlicht.*
14. *Es sungen drei Engel.*
15. *Die himmlische Leben.*

[**(*)] (8,9,11,12,13) Thomas Hampson (barítono); Orq. Sinf. de San Francisco, Michael Tulson Thomas (Live, 10-13. V.2007) SFS/SACD.

[***1 (4,9,10,13,15) Christiane Oelze (mezzo), (2,5,6,7,11,12) Michael

Volle (1,3,8-Dúo); Orq. Gürzenich, Colonia; Markus Stenz (23-26,VIII & 28,29.XII.2009) DGG/SACD.

[*(**)] (3,4,5,7,10) Magdalena Kozena (mezzo), (1,2,6,8,11,12) Christian Gerhaher (barítono); Orq. de Cleveland, Pierre Boulez (11-13.11.2010) DG/CD.

Lieder aus «Des Knaben Wunderhorn» (Canciones de «El muchacho de la trompa mágica»): versión con acompañamiento pianístico

- [**(*)] (4,6,7,9,11,12,13) Christophe Pregardien (barítono), Michael Hess (14-19.V.2006) Hänssler/CD.
[***] (2,4,5,6,7,9,13) Christiane Stotjin (mezzo), Julius Drake (10-13.IV.2006) Onyx/CD.
[**(*)] (1-13) Stephan Genz (baritone), Roger Vignoles (¿2008?) Hyperion/CD.

Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños): versión con orquesta

1. *Nun will die Sonn' so hell aufgehn.*
2. *Nun seh' ich wohl.*
3. *Wenn dein Mütterlein.*
4. *Oft denk' ich.*
5. *In diesem Wetter.*

- [*(**)] Dagmar Peckova (mezzo), Lietuvos Valstybinis Simfininis Orkestras, Gintaras Rinkevicius (Live, 16.XII.2005) Aurea/CD.
[***] Thomas Quasthoff (barítono), Sinfonieorchester der Hochschule für Musik Hanns Eisler (Berlin), Christian Ehwald (Live, 24.IV.2006) Ippnw/CD.

Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): versión con orquesta

1. *Blicke mir nicht in die Lieder!*
2. *Ich atmet' einen linden Duft!*
3. *Liebst du um Schönheit?*
4. *Ich bin der Welt abhanden gekommen.*
5. *Um Mitternacht.*

- [**(*)] (1-5) Christianne Stotjin (contralto); BBC Scottish Symphony Orchestra, Yasuo Shinokazi (Live, 1.VI.2006) BBC Music Magazine/CD.
[***] (1-5) Christine Shafer (mezzo), Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Christoph Eschenbach (2009) Capriccio/CD.
[**] (1-5) Magdalena Kozena (mezzo), Orq. del Festival de Lucerna, Claudio Abbado (Live, 21-33.VIII.2009) EuroArts/DVD.
[***] (1-5) Susan Graham (mezzo), Orq. Sinf. de San Francisco, Michael Tilson-Thomas (Live, 16-20.IX. 2009) SFS Media/SACD.
[**] (1-5) Thomas Hampson, Mahler Chamber Orchestra, Manfred Honeck (Live, 7.VII.2010) Euroarts/DVD.

Rückert Lieder (Canciones sobre texto de Rückert): versión con acompañamiento pianístico

[***] (1-5) Christian Gerhaher (baritone), Gernot Huber (piano) (3-4.1, 13-14.IV.2009) RCA/CD.

[**(*)] (1-5) Angelika Kirschlager (mezzo), Helmut Deutsch (piano) (16-19.IX.2009) Quinton/CD.

OBRA SINFÓNICA

Integrales de las Sinfonías

- [✿] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante-Adagio), Das Klagende Lied, Das Lied von der Erde, Lieder eines fahrenden Gesellen, Des Knaben Wunderhorn, Rückert-Lieder, Kindertotenlieder (con versiones de canto y piano en los ciclos de Lieder). Barbara Bonney, Charlotte Margiono, Julia Faulkner, Alexandra Marc (sopranos), Jard van Nes, Jennifer Larmore, Marjana Lipovsek, Anne Sofie von Otter, Birgitte Remmert (contraltos), Cyndia Sieden (mezzo), Gary Lakes, Ben Heppner (tenor), Thomas Hampson, Andreas Schmidt, Hakan Hagegard (barítonos), Robert Holl (bajo); Wolfgang Rieger (piano); Coro de la Radio de Holanda, Coro Filarmónico de Praga, Coro Kuhn, Escolanía del Coro de la Catedral de St. Bavo (Haarlem), Escolanía del Coro Sacramento de Breda; Real Orq. del Concertgebouw (Amsterdam), Or. Fil. de Berlín, Orq. Fil. de Viena, Gustav Mahler Jugendorchester Dir.: Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Riccardo Muti, Sir Simon Rattle. (Gr. Live, 2-16.V.1995) RNW/16 CDs.
- [**(*)] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante - Adagio), Das Lied von der Erde. Julia Varady, Lucia Popp, Kristina Laki, Marianne Haggander, Maria Venuti (sopranos), Florence Quivar, Ann Howells, Marjana Lipovsek (mezzos), Gwendolyn Killebrew (contralto), Marjana Lipovsek (mezzos), Ben Heppner, Paul Frey (tenores), Alan Titus (barítono), Siegfried Vogel (bajo), Coro de la Radio de Colonia, Südfunk-Chor Stuttgart, Coro de la Filarmónica de Praga, Coros Femeninos de la Radio de Baviera, BR, y de la WDR, Coro Infantil del Collegium Josephinum (Bonn), The Little Singers of Tokyo, Orq. Sinf. de la Radio de Colonia. Dir.: Gary Bertini (WDR) (Gr. 1985-1991) EMI 0946 3 40238 2 5,11 CDs.
- [**(*)] Mahler: Sinfonías 1-10. Barbara Bonney, Melanie Diener, Jane Eaglen, Ruth Ziesak, Anne Schanewillms (sopranos), Petra Lang (mezzo), Sara Fulgoni, Anna Larsson (contraltos), Ben Heppner (tenor), Peter Mattei (barítono), Jan-Hendrik Rootering (bajo), Coro Filarmónico de Praga, Coro de la Radio de Holanda, Escolanía del Coro de la Catedral de St. Bavo, Escolanía del Coro Sacramento de Breda; Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam; Orq. Sinf. de la Radio de Berlín. Dir.: Riccardo Chailly (Gr. 1986-2004) Decca, 12 CDs.
- [***] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante - Adagio). Renate Behle, Margaret Jane-Wray, Christiane Boesiger (sopranos), Dagmar Peckova, Eugenia Grünwald (mezzos), Thomas Moser (tenor), John Bröcheler (barítono), Peter Lika (bajo); EuropaChor Akademie, Aurelius Sängerknaben, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. Dir.: Michael Gielen; (Gr., 1993-2004) Hänssler/13 CDs.
- [*(**)] Mahler: Sinfonías 1-9, Sinfonía n.º 10 (Andante - Adagio). Jessica Jones, Heidy Grant-Murphy, Christine Brewer, Nancy Gustafson, Jeanine Desjardins (sopranos), Cornelia Kallisch, Mary Phillips, Nancy Maultsby (mezzos), Anna Larsson (contralto), Anthony Dean Griffey (tenor), Jason Grant (bajo-barítono), Wolfgang Schöne (bajo); New York Choral Artists, The Dessoff Symphonie Choir, Women of the Westminster Symphonic Choir, Brooklyn Youth Chorus; Orq. Fil. de Nueva York (Gr., Live, 2003-2009) N.Y. Phil. Ed./MP3.
- [*(**)] Mahler: Sinfonías 1-9 - Sinfonía n.º 10 (reconstrucción de C. Carpenter). Melanie Diener, Julianne Banse, Lisa Larsson (sopranos), Yvonne Naef, Birgit Remmert (contraltos), Anna Larsson (mezzo), Anthony Dean Griffey (tenor), Stephen Powell (barítono), Askar Abdrazakov, Alfred Muff (bajos), Coro de Cámara Suizo, Coro de la Radio de Colonia(WDR), Niños Cantores de Zürich, Coro de Niños de Kaltbrunn. (WDR), Orq. de la Tonhalle, Zürich. Dir.: David Zinman (Gr. 2007-10) RCA 88697727232, 15 SACDs + 1 DVD (Documental de Viviane Blumenschein).

Sinfonía n.º 1 en Re mayor «Titán»

- [***] Klaus Tennstedt; London Philharmonie (Live, 12.11.1985) LPO/CD.

- [**(*)] Lorin Maazel; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 22-27.IX.2005) NYPO Edition/MP3.
- [**(*)] Bernard Haitink; Orq. Sinf. de Chicago (Live, 1-3.V.2007) CSO Live/SACD.
- [**(*)] Valery Gergiev; London Symphony (Live, 13.1.2008) LSO Live/SACD.
- [***] Zdenek Macal; Orq. Fil. Checa (Live, 17-18.1.2008) F.xton/SACD
- [***] Manfred Honeck; Orq. Sinf. de Pittsburgh (Live, 26-28.IX.2008) F.xton/SACD.
- [**] Hervé Klopfenstein; Orq. Sinf. de Ginebra (Live, 32.XI.2008) Doxon/CD.
- [**(**)] Gustavo Dudamel; Orq. Fil. de Los Ángeles (Live, 10.X.2009) DG/DVD.
- [***] Vladimir Ashkenazy; Orq. Sinf. de Sydney (10-13.11.2010) Exton/Sydney Sym./SACD.

Sinfonía n.º 1, versión original de Budapest en 5 movimientos

- [***] Jan Willem de Vriend; Orkest van het Oosten (Live, 27-29.V.2009) (*Versión de Hamburgo, 1893, con «Blumine»*) Challenge/SACD.

Sinfonía n.º 1, versión revisada en 4 Movimientos más «Blumine»

- [**(*)] David Zinman; Orq. de la Tonhalle, Zürich (27-28.11.2008) RCA/SACD.

Sinfonía n.º 1: movimiento «Blumine»

- [**(*)] Paavo Järvi; Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (11.2008) Virgin/CD.
- [***] Vladimir Ashkenazy; Orq. Sinf. de Sydney (10-13.11.2010) Exton/Sydney Sym./SACD.

Sinfonía n.º 2 en Do menor, «Resurrección»

- [***] William Steinberg; Stefania Woytowicz (soprano), Anny Delorie (contralto), Coro de la Radio de Colonia, Orq. Sinf. de la Radio de Colonia (WDR) (10.9.1965) Ica/CD.
- [🌸] Klaus Tennstedt; Yvonne Kenny, Jard van Nes; London Philharmonie Choir, London Philharmonie Orchestra (Live, 20.11.1989) LPO/CD.
- [**(*)] James Levine; Barbara Kilduff, Christa Ludwig; Coro Nacional «Rinat», Coro Filarmónico de Tel-Aviv, Coro «Ihud», Orq. Filarmónica de Israel (Live, 27.11.1989) Helicon/CD.
- [**(**)] Lorin Maazel; Jessica Jones (soprano), Cornelia Kallisch (mezzo), New York Choral Artists; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 19-21.VI.2003) NYPO Edition/MP3.
- [**(*)] Jonathan Nott; Anne Schwanewilms (soprano), Lioba Braun (mezzo), Coro y Orq. Sinfónica de Bamberg (Live, 14-15.III.2008) Tudor/SACD.
- [**(*)] Zdenek Macal; Danielle Halbwachs (soprano), Renée Morloc (mezzo), Coro Filarmónico Checo de Brno, Orq. Filarmónica Checa (Live, V.2008) Exron/SACD.
- [¿?] Hisayoshi Inoue; Ranko Kurano (soprano), Yuko Mitani (mezzo), Coro Ritsuyukai, Orq. Gustav Mahler de Japon (Live, 1.VI.2008) JMO/CD.
- [**(*)] Valery Gergiev; Elena Mosuc (soprano), Zlata Bulycheva (mezzo), London Symphony Chorus, London Symphony (Live, 20-21.VI.2008) LSO Live(SACD).
- [**(*)] Bernard Haitink; Miah Persson (soprano), Christianne Stojin (contralto), Chicago Symphony Chorus, Orq. Sinf. de Chicago (Live, 20-22,25.XI,2008) CSO Live.

- [**(*)] Paavo Järvi; Alice Coote (soprano), Nathalie Dessay (mezzo), Orféon Donostarria, Orq. Sinf. de la Radio de Frankfurt (Live, 6-8.V.2009) Virgin/CD.
- [**(*)] Mariss Jansons; Ricarda Merbeth, Bernarda Fink; Coro de la Radio de Holanda, Real Orquesta del Concertgebouw, Amsterdam (Live, 3-6-XII.2008) RCO Live/SAC:D + 1 DVD.
- [**(*)] Eliahu Inbal; Noëmi Nadelman (soprano), Iris Vermillion (contralto), Nikikai Chorus Group, Orq. Metropolitana de Tokyo (Live, 19.Vi.2010) Exton/SACD.
- [**(**)] Simon Rattle; Kate Royal (soprano), Magdalena Kozena (mezzo), Coro de la Radio de Berlin, Orq. Fil. de Berlin (Live, 28-30.X.2010) EMI/CD.

Sinfonía n.º 2 «Resurrección» - Transcripción para 2 pianos, solistas y coro de Herman Behn

- [**(*)] Claus Bantzer; Daniela Bechly (soprano), Iris Vermillion (contralto); Harvesteliuder Kammerchor, Christiane Behn, Mathias Weber (pianos) (Live, VI.2008) Musicaphon/CD.

Sinfonía n.º 2 «Resurrección» (Interpretación fragmentaria) [Mov. 1.º, 4.º y fragmentos del 5.º]

- [**] Manfred Honeck; Marita Solberg (soprano), Anne-Sophie von Otter (contralto), Coro Filarmónico de Praga, Escolanía Checa Boni Pueri, Mahler Chamber Orchestra (Live, 7.VII.2010) EuroArts/DVD.

Sinfonía n.º 3

- [***] Lorin Maazel; Anna Larsson (contralto), Women of the Westminster Symphonic Choir; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 16-19.VI.2004) NYPO Edition/MP3.
- [**(*)] Bernard Haitink; Michelle DeYoung (mezzo), Coro y Orq. Sinf. de Chicago, Escolanía de Chicago (Live, 19-21.X.2006) CSO Live/SACD.
- [**(*)] Jun Märkl; Ewa Marciniak (mezzo), Coros de Lyon Bernard Têtu, Pequeños cantores de Lyon, Orq. Nacional de Lyon (Live, 1-3.11.2007) Altus/CD.
- [***] Valery Gergiev; Anna Larsson (contralto), London Symphony (orq. y coro), Tiffin Boys Chorus (Live, 24.IX.2007) LSO Live/SACD
- [***] Mariss Jansons; Bernarda Fink (contralto), INK Groot Omroepkor, Voces Juveniles del Coro Sacramento, Escolanía del Coro de Breda, Real Orq. del Concertgebouw (Amsterdam) (Live, 3-5.11.2010) RCO Live (SACD).

Sinfonía n.º 4

- [**(**)] Takashi Asahina; Sakae Himoto (soprano), Orq. Fil. de Osaka (Live, 2.IX.1968) Tobu (J)/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Heidi Grant-Murphy (soprano); Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 26.VI.2006) NYPO Edition/MP3.
- [**(*)] Fabio Luisi; Sandra Trattning (sop.); Orq. Sinf. de la MDR (Live, 17-20.IX.2005) Querstand/CD.
- [**(*)] Sir Roger Norrington; Anu Komsis (sop.), Orq. Sinf. de la Radio de Stuttgart, SWR (Live, 22,23.IX.2005) Hansler/CD.
- [**(*)] Sir Charles Mackerras; Sarah Fox (sop.); Orq. Philharmonia, Londres (Live, 16.11.2006) Signum/CD.

- [***] Claudio Abbado; Juliane Banse (sop.), Orq. Juvenil Gustav Mahler (Live, 24,25.IV.2006) Euroarts/DVD.
- [***] Zdenek Macal; Michaela Kaune (sop), Orq. Fil. Checa (Live, 12-13,X.2006) Exton/SACD.
- [**(*)] David Zinman; Luba Orgonasova (sop.), Orq. de la Tonhalle, Zürich (13-15.XI.2006) RCA/SAGD.
- [**(*)] Jonathan Nott; Mojca Erdman (sop.), Orq. Sinf. de Bamberg (18-22.XII.2006) Tudor/Cd.
- [**(*)] Valery Gergiev; Laura Claycomb (sop.), London Symphony (Live, 12.1.2008) LSO Live/SACD.
- [**(*)] Claudio Abbado; Magdalena Kozena (mezzo), Orq. del Festival de Lucerna (Live, 21,22.VIII.2009) Euroarts/DVD.
- [*(*)] Philippe Herrweghc; Rosemary Joshua (sop.); Orchestre des Champs-Élysées (Live, 11,12.III.2010) Phi/CD.

Sinfonía n.º 5

- [***] Lorin Maazel; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 18-23.IX.2003) NYPO Edition/MP3.
- [**(*)] Valeri Gergiev; London Symphony (2009) LSO Live/SACD.
- [**(*)] Vladimir Ashkenazy; Orq. Sinf. de Sydney (20-22.V.2010) Exton-Sydney Sym./SACD.

Sinfonía n.º 6 en La menor «Trágica»

- [***] Jascha Horenstein; Orq. Sinf. de Bournemouth (Live, 19.2.1969) BC:C Music/CD.
- [***] Takashi Asahina; Orq. Fil. de Osaka (Live, 18.11.1982) Grren Door/CD.
- [***] Mariss Jansons; Real Orq. del Concertgebouw, Amsterdam (11.2005) RCO Live/SACD^[140].
- [***] Lorin Maazel; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 22-25.VI.2005) NYPO F.dition/MP3.
- [***] Bernard Haitink; Orq. Sinf. de Chicago (Live, 18-20, 23.X.2007) CSO Live/SACD.
- [***] Edo de Waart; Orq. Fil. de Hong Kong (Live, 17.XI.2007) HKPO Live/SACD.
- [***] Valery Gergiev; London Symphony (Live, 22.XI.2007) LSO Live/SACD.
- [***] David Zinman; Orq. de la Tonhalle, Zürich (14-16.V.2007) RCA/SACD^[141].
- [**(*)] Gabriel Feltz; Orq. Fil. de Stuttgart (Live, 15.11.2008) Dreyer Gaido/CD.
- [**(*)] Jonathan Darlington; Duisburger Philharmoniker (Live, VI.2008) Acousence/CD.

Sinfonía n.º 7

- [**(*)] Klaus Tennstedt; London Philharmonie Orchestra (29.VIII.1980) BBC Legends/CD.
- [***] Mariss Jansons; Orq. Sinf. de Pittsburgh (*Sólo Mou. I*) (Live, 12-13.IV.2004) PSO/CD.
- [**(*)] Gabriel Feltz; Orq. Fil. de Stuttgart (Live, 23-24.IV.2007) Dreyer Gaido/CD.
- [**(*)] Zdenek Macal; Orq. Fil. Checa (3-4.V. 2007) Exton/SACD.
- [**(*)] Valery Gergiev; London Symphony (Live, 7.III.2008) LSO Live/SACD.
- [¿?]) Jiri Starek; Symfonický orchestr Českého rozhlasu (Live, 19.IX.2008) ArcoDiva/CD.
- [**(*)] David Zinman; Orq. de la Tonhalle, Zürich (22-25.IX.2008) RCA/SACD.
- [***] Mariss Jansons; Orq. Sinf. de la Radio de Baviera (8-9.2010) BR Klassik/CD.
- [**(*)] Lorin Maazel; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 20-23.VI.2007) NYPO F.dition/MP3.

Sinfonía n.º 8

- [***] Klaus Tennstedt; Julia Varady, Jane Eaglen, Susan Bullock, Trudeliere Schmidt, Jadwiga Rappé, Kenneth Riegel, Eike Wilm Schulte, Hans Sotin, London Philharmonie Choir, London Symphonie Chorus, Eaton College Boys' Choir, London Philharmonie (Live, 27.1-1991) LPO/CD.
- [***] Antoni Wit; Barbara Kubiak, Izabela Klosinska, Marta Boberska, Jadwiga Rappé, Ewa Marciniak, Timothy Bentch, Wojtek Drabowicz, Piotr Nowacki; Coro y Orquesta de la Filarmónica Nacional de Varsovia, Coro de la Radio Polaca, Cracovia, Coro de la Universidad Cardenal Stefan Wyszyński, Coro de Niños de Varsovia (1-6.6.2005) Naxos/CD.
- [**(*)] Pierre Boulez; Twyla Robinson, Erin Wall, Adrian Queiroz (sopranos), Michelle Deyoung, Simone Schröder (contraltos), John Botha (tenor), Hanno Müller-Brachmann (barítono), Robert Holl (bajo); Staatskapelle Berlin, Coro de la Deutschen Staatsoper Berlin, Coro de la radio de Berlin, Aureliuz Sängerknabne Calw (IV.2007) DG/CD.
- [**] Michel Tilson Thomas; Erin Wall, Elza van den Heever, Laura Claycomb (sopranos), Katarina Karnéus, Yvonne Naef (mezzos), Anthony Dean Griffey (tenor), Quinn Kelsey (barítono), James Morris (bajo); Orq. Sinf. de San Francisco, Coro Sinfónico de San Francisco, Pacific Boychoir, Coro Femenino de San Francisco (Live, 10-13.XI.2008) SFS media/SACD.
- [**] Valeri Gergiev; Viktoria Yastrebova, Ailish Tynan, Zlata Bulycheva, Evgeny Nikitin, Alexey Markov, Sergey Semishkur; London Symphony, Choral Arts Society of Washington, Coro del Colegio Eltham (2009) LSO Live/SACD.
- [**] Bertrand de Billy; Elza van den Heever, Elisabeta Marin (sopranos), Stella Grigorian Jane Henschel (mezzos), Johan Botha (tenor), Kwangchul Youn (baritone), Boaz Daniel (bajo); ORF Radio-Symphonie-Orchester Wien, Wiener Singakademie, Coro Filarmónico Eslovaco, Niños cantores de Viena (2009) Oehms/CD.
- [*(**)] David Zinman; Melanie Diener, Julianne Banse, Lisa Larsson (sopranos), Yvonne Naef, Birgit Remmert (contraltos), Anna Larsson (mezzo), Anthony Dean Griffey (tenor), Stephen Powell (barítono), Askar Abdrazakov, Alfred Muff (bajos); Orq. de la Tonhalle, Zürich, Coro de Cámara Suizo, Coro de la Radio de Colonia(WDR), Niños Cantores de Zürich, Coro de Niños de Kaltbrunn (27.II/3.III.2009) RCA/SACD.
- [****] Lorin Maazel; Christine Brewer, Nancy Gustafson, Jeanine DeBique (sopranos), Mary Phillips, Nancy Maulsby (mezzos), Anthony Dean Griffey (tenor), Jason Grant (bajo-barítono), Wolfgang Schöne (bajo); New York Choral Artists, The Dessoff Symphonie Choir, Brooklyn Youth Chorus; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 24-27.VI.2009) NYPO Edition/MP3.
- [**] Vladimir Ashkenazy; Bernadette Cullen, Dagmar Peckova, Sara Macliver, Marina Shaguch, Twyla Robinson, Simon O'Neill, Marcus Eiche, Martin Snell; Orq. Sinf. de Sydney, Coro Fil. de Sydney, Coro Sinf. de Adelaide, Gondwana Voices, WA Symphony Chorus, Coro de Niños de Sydney (22-25.11.2010) Sydney Sym./SACD.
- [**(*)] Donald Runnicles; Erin Wall, Hillcvi Mardnpelto, Nicola Cabell (sopranos), Katarina Karnéus, Catherine Wyn-Rogers (mezzos), Simon O'Neill (tenor), Anthony Michaels-Moore (barítono), John Relya (bajo); Coro del Festival de Edimburgo, Coro de la Real Orq. Nacional de Escocia, Coro Junior (Live, 4.IX.2010) BBC Music Magazine/CD.

«La canción de la tierra» (Sinfonía para tenor y contralto —o barítono—, con orquesta)

- [**] Lan Shui; Warren Mok (tenor), Ning Liang (mezzo), Sinfónica de Singapur (2007) BIS/CD^[142].
- [**(*)] Vladimir Ashkenazy; Lilli Paasikivi (mezzo), Stuart Schon (tenor), Orq. Sinf. de Sydney (26-29.V.2010) Exton/Sydney Sym./SACD.

Sinfonía n.º 9

- [***] Lorin Maazel; Orq. Filarmónica de Nueva York (Live, 4-13.VI.2008) NYPO Edition/MP3.
- [***] Jonathan Nott; Orquesta Sinfónica de Bamberg (Filarmónica Estatal de Baviera) (2009) Tudor/SACD.
- [*(*)] Roger Norrington; Orq. Sinf. de la Radio de Stuttgart (SWR) (Live, 5.IX.2009) Hänssler/CD.
- [*(**)] David Zinman; Orq. de la Tonhalle, Zürich (28.IX/1.X.2009) RCA/CD.
- [*(**)] Jukka-Pekka Saraste; WDR Sinfonieorchester Köln (Live, 6-7.XII, 2009) Hänssler/CD.
- [***] Claudio Abbado; Orq. Festival Lucerna (Live, 21.VIII.2010) Accentus/DVD.

Sinfonía n.º 10, «versión ejecutable» de Deryck Cooke

- [🌸] Conferencia de Deryck Cooke para la BBC, con ejemplos musicales, 19.12.1960 + interpretación en estudio, BBC, de la obra, con la Orquesta Philharmonia y dirección de Berthold Goldschmidt. CD 3: Estreno de la versión ejecutable completa, 13 de agosto de 1964, con la London Symphony y dirección de Berthold Goldschmidt. Testament/3 CDs.

Sinfonía n.º 10, edición de Clinton A. Carpenter

- [**] David Zinman; Orq. de la Tonhalle, Zürich (2010) RCA/CD.
- [**] Lan Shui; Sinfónica de Singapur (2010) Avie/DVD.

Sinfonía n.º 10, edición de Nicola Samale y Giuseppe Mazzuca

- [*(**)] Martin Sieghart; Filarmónica de Arnhem (2008) Exton/CD.

Sinfonía n.º 10, edición de Yoel Gamzou

- [**] Yoel Gamzou; International Mahler Orchestra, Berlin (Live, 5.IX.2009) FloPro/DVD.

Sinfonía n.º 10: 1^{er} Movimiento (Andante-Adagio)

- [***] Michael Tilson Thomas; Orq. Sinf. de San Francisco (Live, 6-8-IV.2006) SFS Media/SACD.
- [***] Lorin Maazel; Orq. Fil. de Nueva York (Live, 25-28.IX.2008) NYPO Edition/MP3.

EDICIONES Y REORQUESTACIONES

Weber: Die drei Pintos (versión revisada y completada de la ópera)

[**] Paolo Arribaveni; Sinead Campbell, Peter Furlong, Robert Holzer, Ales Jenis, Stewart Kempster, Sophie Marilley, Eric Shaw, Alesaandro Svab, Barbara Zechmeister; Coro del Festival de Ópera de Wexford, Orq. Fil. Nacional de Bielorrusia (Five, 22, 25,28,31.X.2003) Naxos/CD.

IV Bibliografía

- ADLER, G.: *Gustav Mahler* (1916) [edición original en *Biographisches Jb und deutscher Nekrolog*, XVI (1914), 3-41]; reimpresión y nueva edición de E.R. Reilly (G1982).
- ADORNO, T. W.: *Mahler*. Edición Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1960 (Reedición 1972) Edición francesa publicada por Les Editions de Minuit, París 1976 en traducción de Jean-Louis Leleu y Theo Leydenbach.
- BARFORD, P.: *Symphonies and Songs*. Edición BBC Publications, Londres, 1970. (Reediciones 1973, 1975).
- BAUER-LECHNER, N.: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Edición E. P. Tal & Co. Verlag, Leipzig, Viena, Zürich, 1923. Edición inglesa Faber Music, Londres 1980, traducción de Dika Newlin.
- BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Gründ, Paris, 1999.
- BLAUKOPF, H.: *Gustav Mahler-Richard Strauss correspondencia 1888-1911*. Edición traducida del alemán por J. Martínez Aragón. Editorial Altalena, Madrid 1982.
- BLAUKOPF, K.: *Mahler*. Edición Verlag Fritz Molden, Viena, Múnich, Zürich, 1969. Edición inglesa publicada por Allen Lane, Londres, 1972 en traducción de Inge Goodwin.
- BULLOCK, A.: *Hitler*. Bruguera, Barcelona.
- CARR, J.: *The real Mahler*. St. Edmundsbury Press Ltd. London, 1997.
- CARDUS, N.: *Gustav Mahler his Mind and his Music*. Edición Victor Gollancz Ltd. Londres, 1972.
- CASTELLANOS, C. y VV. AA.: *El mueble del siglo xx. Modernismo*. Planeta, Barcelona 1989.
- COOKE, D.: *Gustav Mahler: An Introduction to his Music*. Edición Faber Music, Londres, 1980. [Edición original: 1960; versión 1980 con textos revisados por el autor hasta 1976, y C. y D. Matthews].
- COOKE, D.: «The History of Mahler's Tenth Symphony», *Gustav Mahler: a Performing Version of the Draft for the Tenth Symphony*, ed. D. Cooke, B. Goldschmidt, C. y D. Matthews (London and New York, 1976).
- CHAMOULARD, P.: *Gustav Mahler qu'en lui-même*. Meridiens Klincksieck. Paris, 1989.

- DE LANGE, N.: *El pueblo judío*. Ed. Folio. Barcelona, 1989.
- DEL MAR, N.: *Mahlers Sixth Symphony-A Study*. Edición Eulenburg, Londres, 1980.
- FILLER, S.: *Gustav and Alma Mahler: a Guide to Research* (New York and London, 1989).
- FLORES, C.: *Gustav Mahler, i: Die geistige Welt Gustav Mahler's in systematischer Darstellung* (Wiesbaden, 1977); II: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (Wiesbaden, 1977); III: *Die Symphonien* (Wiesbaden, 1985; Trad. Inglesa, 1994).
- FRANKLIN, P.: *The life of Mahler*. Cambridge University Press, 1997.
- FRANKLIN, P.: *Mahler – Symphonie No. 3*. Cambridge University Press, 1991.
- FÜLÖPP, P.: *Mahler Discography* (New York, 1995).
- GARTENBERG, E.: *Mahler. The Man and His Music*. Edición Cassell, Londres, 1978.
- GIRAUD, F.: *Alma Mahler o el arte de ser amada*. Ed. Noguer. Barcelona, 1990.
- GONZÁLEZ CASANOVA, J. A.: *Mahler. La canción del retorno*. Ed. Ariel. Barcelona, 1995.
- GREENE, D. B.: *Mahler. Consciousness and temporality*. Gordon and Breach Science publishers. New York 1984.
- HEFLING, S. E.: *Mahler Studies*. Cambridge University Press, 1997.
- HEFLING, S. E.: *Mahler – Das lied von der Erde*. Cambridge University Press, 2000.
- HOLBROOK, F.: *Gustav and the Courage to be*. Edición Vision, Londres, 1975.
- KEEGAN, S.: *Alma Mahler: La novia del viento*. Paidós, Barcelona, 1993.
- KENNEDY, M.: *Mahler*. Edición J. M. Dent and Sons Ltd., Londres, 1974.
- KLEMPERER, O.: *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen* (Zürich, 1960; Trad. Inglesa, ed. ampliada, 1964, con el título *Minor Recollections*).
- LA GRANGE, H.-L. de: *Gustav Mahler*. Edición completa en francés, tres volúmenes: I, *Les chemins de la gloire (1860-1900)* (publicado en 1982); II, *L'age d'or de Vienne (1900-1907)* (publicada en 1983); III, *Le génie foudroyé (1907-1911)* (publicado en 1984); Editorial Fayard, París. Edición inglesa del primer volumen, publicada por Doubleday, New York, en 1973, y por Victor Gollancz Ltd., Londres, en 1974. Edición inglesa del cuarto volumen, IV. *A New Life Cut Short (1907-1911)*, publicado por Oxford University Press, 2008.

- LEBRECHT, N.: *El mito del Maestro*. Ed. Acento. Madrid, 1997.
- LEBRECHT, N.: *El mundo de Mahler*. Trad. Pablo Gianera. Adriana Hidalgo, Editora. Buenos Aires, 1999.
- LEBRECHT, N.: *¿Por qué Mahler? Cómo un hombre y diez Sinfonías cambiaron el mundo*. Traducción española de Bárbara Zitman Roos, Alianza Música, 2011, del original inglés (Faber & Faber, 2010).
- LIBERMAN, A.: *Gustav Mahler o el corazón abrumado*. Edición Altalena, Madrid, 1982. (Reedición 1983).
- LEWIS, T.: *Late night thoughts on listening to Mahler's Ninth Symphony*. Penguin Books, 1995.
- MAEZTU, A. de: *Alma Mahler Gropius*. JP Libros, 2010.
- MAHLER, A.: *Gustav Mahler Erinnerungen und briefe*. Edición Allert de Lange, Amsterdam, 1940. Edición inglesa publicada por John Murray, Londres, 1968, 1969 y 1973 en traducción de Basil Creighton. Edición española publicada por Taurus. Madrid, 1978, en traducción de Néstor Míguez. Acantilado publicó en 2006 una nueva traducción de Isabel Hernández, basada en la reedición del original germano, que desdeña, por ejemplo, el importante prólogo de Donald Mitchell a la edición inglesa.
- MAHLER, A.: *Mein Leben*. Edición Fischer, Frankfurt am Main, 1960. Edición en castellano publicada por Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1962 en traducción de Oswald Bayer, bajo el título de «Mi vida amorosa».
- MAHLER, A.: *Diaries 1898-1902*. Edición de Antony Beaumont. Cornell University Press. New York, 1999.
- MAHLER, G.: *Selected Letters of*. Edición Faber and Faber, Londres y Boston, 1979. Edición de Kund Martner.
- MARCHAN FIZ, S.: *Summa Artis, XXXVIII*. Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- MATTER, J.: *Connaissance de Mahler*. Edición de L'âge d'homme, Laussane, 1974.
- MITCHELL, D.: *Gustav Mahler*. Tomo I, The Early Years (Faber and Faber, Londres, 1958), edición revisada por el autor, con Paul Banks y David Mathews, publicada en 1980; Tomo II, The Wunderhorn Years (Faber and Faber, Londres, 1975). Tomo III, Symphonies of life and death (Faber & Faber, 1985).
- MITCHELL, D. & Nicholson, A.: *The Mahler Companion*. Oxford University Press, 1999.
- NEWLIN, D.: *Brückner, Mahler, Schönberg*. Edición de Marion Boyars, Londres,

1947. (Reedición 1978).

NIETZSCHE, F.: *Ecce Homo*. Bolaños y Aguilar, Madrid. 1932.

PAINTER, K.: *Mahler and his work*. Princeton University Press. 2002.

PARTSCH, E. W. (Editor de) *Gustav Mahler, Werk und Wirken: neue Mahler-Forschung aus Anlass des vierzigjährigen Bestehens der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft* (Viena, 1996).

PÉREZ DE ARTEAGA, J. L.: *Mahler, un precursor*. En la Enciclopedia Salvat de los Grandes compositores, Tomo III. Pamplona, 1982.

PÉREZ DE ARTEAGA, J. L.: *Gustav Mahler*. Salvat, Barcelona 1987.

PRINCIPE, Q.: *Mahler*. Javier Vergara, editor. Buenos Aires, 1986. Nueva edición, revisada y ampliada, con el título *Mahler: la música tra eros e Thanatos*, 2003, Tascabili Bompiani.

REED, P.: *On Mahler and Britten (Essays in honour of Donald Mitchell on his seventieth birthday)*. Boydell Press, Woodbridge, 1995.

REIK, T.: *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*. Edición española 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.

REVERS, P.: *Mahlers lieder*. Verlag Munden, 2000.

ROLLER, A.: *Die Bildnisse von Gustav Mahler* (Leipzig, 1922); Trad. Inglesa en G. Kaplan, ed.: *The Mahler Album* (New York and London, 1995).

ROMAN, Z.: *Gustav Mahler and Hungary*. Akademiai kiadó. Budapest, 1991.

RUSSELL, P.: *Light in battle with darkness. Mahler's Kindertotenlieder*. Ed. Peter Lang. Berne, 1991.

SECKERSON, E.: *Mahler*. Omnibus Press. London, 1983.

SILBERMANN, A.: *Mahler Lexicon*. Gustav Lüve Verlag, 1986.

SMOLEY, Lewis M.: *Gustav Mahler's Symphonies*. Greenwood Press. 1996.

SOPEÑA IBÁÑEZ, F.: *Introducción a Mahler. Maestro y precursor de la música actual*. Ediciones Rialp, Madrid, 1960.

SOPEÑA IBÁÑEZ, F.: *Estudios sobre Mahler*. Edición del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976.

SPECHT, R.: *Gustav Mahler* (Berlín, 1905; Berlín, 1913, 18/1925).

STEFAN, P.: *Gustav Mahlers Erbe* (Múnich, 1908); *Gustav Mahler; ein Bild seiner*

Persönlichkeit in Widmungen (Múnich, 1910); *Gustav Mahler: eine Studie über Persönlichkeit und Werk* (Múnich, 1910, 4/1920; versión inglesa ampliada, 1931).

ULM, R.: *Gustav Mahlers Symphonien*. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 2001.

VIGNAL, M.: *Mahler*. Edición Seuil, París, 1966. Edición española, Castellote Editor, Madrid, 1974. Sin especificar traductor.

VON ARNIM, Achim & Brentano, Clemens, *Des Knaben Wunderhorn*. Artemis & Winkler. Zurich, 2001.

WALTER, B.: *Gustav Mahler*. Edición The Greystone Press, Nueva York, 1941, acompañado por Gustav Mahler, un ensayo biográfico, de Ernst Krenek; reeditado en 1978 por Da Capo Press. Edición española publicada por Alianza Música, Madrid, 1983 en traducción de Soledad Vicanco Gefaell de la traducción francesa de Georges Liébert, París, 1979; la edición española no incluye el texto de Krenek.

WESSLING, B.: *Alma*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1984, traducción de Karin Stadlander de la edición alemana, Claassen Verlag GmbH, Düsseldorf.

ZWEIG, S.: *El mundo de Ayer*. Ed. El Acantilado. Barcelona. 2002.

Enciclopedia Espasa-Calpe: Hijos de J. Espasa. Madrid, Barcelona, Bilbao, 1930.

SUMMA ARTIS: Espasa Calpe.

Estudios en ediciones discográficas

- Leonard Bernstein, Robert Sabin, Hans Fantel, Bruno Walter, David Johnson, Edward Downes, Jack Diether, en la grabación de las Sinfonías 1-9, director Leonard Bernstein, Columbia-CBS GMS 765 (1967).
- Deryck Cooke, en la grabación de las Sinfonías 1-9, director Sir Georg Solti, Decca 7BB 173-187, 3 vol. (1975).
- José Luis Pérez de Arteaga, en la edición española de la grabación de las Sinfonías 1-10, director Rafael Kubelik, Deutsche Grammophon 10EL-140 (1970), revisado y ampliado en la reedición de 1974.
- Manuel Chapa Brunet, en la edición española de la grabación de las Sinfonías 1-10, director Bernard Haitink, Philips 611 001-3 (1975).
- Henri-Louis de La Grange, en la grabación de las Sinfonías 1-9, director Edo de Waart, RCA.

Información en Internet

- www.netaxs.com Página dedicada al compositor con links e información interesante.
- www.bgm.org Mediatheque Musicale Mahler. Página creada por Henry Louis de La Grange sobre el compositor en su centro musical de París.
- www.mahlerrecords.com Página de Peter Fülöp.
- www.library.upenn.edu: Página que contiene el álbum de fotos familiar de Alma Mahler.
- www.gustavmahler.net Página de discografía e interpretaciones de la música de Mahler, por Vincent Mouret.
- www.chicago-mahlerites.com Documentación de la Sociedad Mahler de Chicago, con importantes textos históricos y fondos sonoros recuperados.
- www.gustav-mahler.es La más importante Web española consagrada al compositor, y una de las mejores a nivel internacional.
- www.universaledition.com La Web de la firma editorial vienesa ofrece documentación actualizada sobre las obras del compositor y sus interpretaciones, así como significativos documentos audiovisuales.



JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA (Madrid, España). Es crítico y musicólogo.

Es uno de los biógrafos mahlerianos más importantes en lengua castellana. Su primer gran trabajo biográfico fue publicado por la editorial Salvat en 1987, y veinte años después, a finales de 2007, se publica su segundo trabajo en un nuevo libro de la editorial Antonio Machado Libros en colaboración con la Fundación Scherzo. Este nuevo trabajo es básicamente una importante ampliación del primero, aunque él mismo nos ha confesado que no lo considera una revisión al no tener ambos libros el mismo esquema. En el publicado recientemente, además de la biografía acompañada de un estudio de la obra del compositor, también se incluye un pormenorizado y completísimo inventario discográfico, que sin duda servirá de permanente consulta para muchos mahlerianos. De todos es conocido su ya dilatada experiencia como crítico discográfico, y sobre todo por su excepcional programa radiofónico “‘El mundo de la fonografía’ emitido por *Radio Clásica RNE*. La discografía mahleriana es sin lugar a dudas uno de sus principales caballos de batalla.

Notas

[1] Leonard Bernstein: *Mahler, His Time Has Come*; estudio sobre el compositor, publicado inicialmente en la revista High Fidelity, septiembre de 1967, e incluido el mismo año en la edición discográfica integral de las sinfonías de Mahler, interpretadas por Bernstein, álbum CBS/Columbia GMS 765. <<

[2] Este texto, junto con otros trabajos del mismo autor, fue publicado dentro del volumen titulado *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*, editado en París en 1910.

<<

[3] Alma Mahler se refiere así a la condición de «tres veces apátrida» que el músico tenía en concepto de sí mismo. <<

[4] *Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe* («Gustav Mahler: recuerdos y cartas»), pág. 44 de la ed. española. <<

[5] *The haunting Melody* (La melodía obsesiva), en español «Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler». <<

[6] *Gustav Mahler and the Courage to be.* <<

[7] Revista *Ritmo*, septiembre de 1982. <<

[8] David y Frederic Ewen: *Biografía Musical de Viena*, (Emecé Editores; Buenos Aires,1946), pág. 240. <<

[9] Adolf Hitler: *Mein Kampf*, citado por Bullock. <<

[10] A él se le atribuyeron durante años «dos sinfonías, una tercera casi completa y varias canciones con acompañamiento orquestal», según el testimonio de Bruno Walter. Estas partituras fueron «encontradas sobre su mesa de trabajo al morir». Las composiciones pertenecían, en realidad, a Gustav, y un penoso error de James Galston, el traductor del texto de Walter, denunciado por Knud Martner en 1974, las atribuyó a Otto. El original alemán dice: «(Gustav) Mahler tenía motivos para sentir sombras sobre su alma. A la muerte de Otto, tenía ya sobre su mesa de trabajo dos sinfonías completas». <<

[11] Arno Schönberg: *Style and Idea*. Williams & Norgate, Londres, 1951. *El estilo y la idea*, ed. Española de Ramón Barce, trad. Juan J. Esteve; 1963, Taurus Ed., Madrid, pág. 41. <<

[12] Stefan Zweig: *El Mundo de Ayer*. Ed. El Acantilado, Barcelona, mayo 2001. <<

[13] Alma Mahler, *op. cit.*, pág. 45. <<

[14] No hay dato veraz sobre cuál de las tres *Sonatas en La menor* (D. 537, de 1817; D. 784, de 1823; D. 45, de 1825) de Franz Schubert pudo interpretar el joven Mahler, ya que la documentación del Conservatorio sólo anota el nombre del autor y la tonalidad de la pieza. Quirino Príncipe, en su *Mahler* de 1983 (Ed. Española de Javier Vergara, Buenos Aires, 1986, con una irritante traducción), hace una labor detectivesca, que le lleva a sostener que la pieza en cuestión ha podido ser el D. 845, en función de la similitud entre los primeros compases del *Andante con moto* de la *Sonata* y los iniciales de la *Serenata de Don Juan*, la canción de Mahler sobre texto de Tirso de Molina que figura en el primer cuaderno de los *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, piezas ambas en Do mayor. <<

[15] E.P.tal & Co. Verlag, Edición de Paul Stefan, Reedición, 1978, Dika Newlin. <<

[16] 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 conoce en clase, sino en los ensayos de la orquesta del Conservatorio. <<

[17] Obra desaparecida, que Donald Mitchell denomina «Sinfonía de Conservatorio».

<<

[18] En *Gustav Mahler-Richard Strauss: Correspondencia 1888-1911*, edición preparada por Herta Blaukopf. Existe traducción española, desgraciadamente irregular, publicada por Ed. Altalena, Madrid, 1982. <<

[19] Bruneau peca de optimismo o buenos deseos, ya que en 1892 las Sinfonías de Mahler, descontadas las posibles obras juveniles, se reducían a una, la *Titán* o número 1. <<

[20] En 1982, a petición de Henri-Louis de LaGrange, el autor de este libro redactó una comunicación sobre Mahler y Pedrell que el musicólogo francés tuvo la gentileza de recoger en el Vol. III de su biografía, *Gustav Mahler, Le génie foudroyé* (Fayard, París, 1984, Ref. 390). El texto es el siguiente:

«En 1895, antes de instalarse definitivamente en Madrid, Felipe Pedrell (1841-1922) visitó diversas ciudades alemanas, entre ellas Hamburgo. No hay evidencia alguna de que conociera personalmente a Mahler, pero el texto de 1907 parece sobreentender que hubo entonces algún tipo de presentación. No menos notable es la acotación de que “casó allí con la mejor cantante de la compañía”. Es indudable que la persona a la que Pedrell llama esposa de Mahler es Anna von Mildenburg, una hipótesis que confirmaría el mismo texto de Pedrell unas líneas después, cuando rememora que “su mujer, desde la escena, interpretaba la parte de Isolde”, personaje que, efectivamente, sabemos fue interpretado casi exclusivamente por Mildenburg en Hamburgo. Todavía, un poco después, la llama Pedrell “fogosamente apasionada Isolda”.

Pero lo insólito es que Pedrell afirme a renglón seguido: “murió su mujer”. ¿Cómo se justifica un despiste tan formidable, el dar por muerta en 1907 a la Mildenburg? (murió en 1947, sobreviviendo a Mahler 36 años). Quizá la explicación radique en un pasaje posterior del texto (la cita proviene de la hoja 2), la referencia al estreno de la Sexta Sinfonía en Essen, el 27 de mayo de 1906 (hojas 4, 6 y 7). Pedrell asistió a tal acontecimiento, según explica en el texto. La explicación de la paradójica defunción imaginada de Anna von Mildenburg podría estar en el hecho de que, en Essen, en 1906, Pedrell se encontrara a otra señora Mahler distinta de la que él conocía. Si en 1895, ya fuera el propio Mahler o un tercero quien lo expresara así, Pedrell conoció a la Mildenburg como esposa del compositor, en Essen Alma tuvo que parecerle, como así era, otra persona.

¿Fue quizás el propio Mahler quien, imaginemos, interrogado por Pedrell ante el “cambio de esposa”, se limitó a indicarle que su primera pareja había muerto? ¿Se trata de una deducción novelesca del mismo Pedrell? ¿Sería, por otra parte, el propio Mahler quien, en Hamburgo, presentó a Anna von Mildenburg como su esposa al visitante español? (Una forma de guardar las apariencias con una persona a la que, previsiblemente, iba a ver muy raras veces en el futuro). Pedrell no nos ha aclarado ninguna de estas preguntas; lógicamente, nadie iba a interesarse por estos temas en 1907, y ya es milagroso que un español proclame en esas fechas que “Mahler es el más genial sinfonista viviente”.

Lo que sí es sintomático, y merece ser considerado, es el hecho de que Anna von Mildenburg pudiera pasar, en esas fechas, por esposa de Mahler en público. Ello

vendría a reafirmar la tesis de La Grange en el sentido de que las relaciones entre Mahler y la joven cantante eran muy poco platónicas por esas fechas, por el contrario, más bien intensas y notorias. Pues, aun en el supuesto de que Mahler nunca hubiera presentado a Mildenburg como su esposa, el mero hecho de que a Pedrell se señalara que “aquella era la mujer (¿acaso el término germano ‘Weib’ o en el tono irónico ‘Gattin’, o quizá ‘Frau Mahler’?) de Mahler”, es bien significativo.

Aparte de algunas (lógicas) ingenuidades, el texto de Felipe Pedrell es, en conjunto, asombroso por su tono de estima, si se tiene en cuenta la fecha de redacción y el origen del autor, y también por su capacidad de aprehensión de la música de Mahler. Así, por ejemplo Pedrell se refiere acertadamente a la alternancia de los modos mayor y menor de La en la *Sexta Sinfonía*, maravillándose ante la sencillez de tal práctica dentro de una obra tan compleja». <<

[21] Mahler-Werfel, A.: *Gustav Mahler, recuerdos y cartas*, pág. 87. <<

[22] Casi un siglo exacto después, otro maestro de origen judío, Daniel Barenboim, examinaría fascinado las partituras de trabajo de Mahler en la Ópera vienesa en obras como el *Tristán* wagneriano y constataría tanto la modernidad de sus acotaciones como la exactitud precisa de sus correcciones. <<

[23] Edición de *Las Bodas de Fígaro*, de Mozart, preparada por Kalbeck y Mahler; carta en Col. de J. L. Pérez de Arteaga. <<

[24] Bahr, H.: *Ver Sacrum*, enero 1898. <<

[25] Mahler-Werfer, A.: «*Tagebuch*» (Diario), 1898-1902. Edición de A. Beaumont. Cornell, NY, 2000, pág. 124, ref. 1 de 27 de abril. <<

[26] *Ibíd.*, pág. 126, ref. 1 de mayo. <<

[27] *Ibíd.*, pág. 158, ref. 10 de marzo. <<

[28] *Tradición es abandono (o negligencia)*, frase que, aparentemente, nunca enunció con estas palabras. <<

[29] Heyworth, P.: *Klemperer his Life and Times*, vol. 1, 1885-1933, Cambridge University Press, 1983. <<

[30] Schönberg terminaría por abordar su experimento en «Farben» («Colores»), la tercera de sus *Cinco piezas para orquesta*, Op. 16, de 1909, en donde un acorde de cinco notas «viaja» a través del tejido orquestal. En una primera redacción, la secuencia se denominó «Mañana de verano junto al lago», pero Schönberg cambió el título por el ya mencionado en su revisión de 1920. <<

[31] Mahler-Werfel, A.: *Mi vida amorosa (MeinLeben)*, Buenos Aires, 1962, pág. 47.

<<

[32] El opio fue introducido en China en el siglo XIX por los ingleses, traído de sus plantaciones en las colonias de Asia, con el objetivo de debilitar al ejército y a la población enemigas. El resultado fue una victoria aplastante de los ejércitos de su Majestad, que se saldó con la incorporación al Imperio británico de las colonias de Hong Kong y Shanghai. <<

[33] Cuyo testimonio hablado sobre Mahler figura en los archivos sonoros de la Filarmónica de Nueva York. <<

[34] Gropius, W.: Programa de la Bauhaus. Weimar, 1919. <<

[35] Mahler pronuncia el nombre del compositor en diminutivo, al modo austríaco. <<

[36] De cara a la discografía, como se puede ver en la parte tercera de este libro, los seguidores de esta alternativa constituyen, por desgracia, minoría, con sólo dos interpretaciones anotadas. <<

[37] Como José Ramón Encinar recuerda en el prólogo de este libro, existe una versión orquestal completa de este Lied, debida al compositor español Luis de Pablo.

<<

[38] Gran parte de esta «novela» ha sido reseñada por el responsable del departamento de Música de Sotheby's, el prof. Stephen Roe (Catálogo de Sotheby's, abril de 2004). Norman Lebrecht ha reproducido esta historia en artículos publicados en *The Evening Standard* (13 de mayo de 2004), Internet (*La Scena Musicale*) y la revista española *Scherzo*. Es curioso que en la versión inglesa del texto, Lebrecht insista en llamar «Fritz» a Franz Werfel, al que cita al referirse a los sucesivos matrimonios de Alma Schindler. <<

[39] La significación más estrictamente diccionarista o lexicográfica del término «Totenfeier» es la de «Funerales» o «Exequias». Así, un novenario es, en alemán, «Die Totenfeier nach neun Tagen». Es obvio que el segundo vocablo enunciado, «Exequias», resulta feblemente poético en nuestra lengua, aunque «Funerales», entre nosotros, puede llevar a confusión con el nombre de la conocida pieza pianística de Liszt —que el músico tituló en francés, «Funérailles», y que constituye el número 7 de las «Armonías poéticas y religiosas»—; en nuestro agraz se ha difundido mucho la expresión «Rito de la muerte», que conservo, aunque en su expresión plural. Por último, apuntemos que la referencia a esta pieza con el título «Todtenfeier», que en ocasiones se emplea, no es gramaticalmente correcta ni sigue la rúbrica original de Mahler. <<

[40] 1953, Farrar, Strauss y Young; Nueva York, editado en España, con traducción de Ignacio Gómez de Liaño, por Taurus Ediciones, Madrid 1975, con el título *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Gustav Mahler*. <<

[41] «Estudios sobre Mahler», Ministerio de Educación, 1976. <<

[42] Trad. de A. P. Sánchez Pascual. <<

[43] Ya había sido también punto de partida «terrenal», previo a la «resurrección», en la *Segunda Sinfonía*, en tanto que Re —en su doble modalidad— había sido la tonalidad de la «naturaleza» en las *Sinfonías* impares previas, *Primera* y *Tercera*. <<

[44] Susan M. Filler: «Gustav Mahler's Unknown *Scherzo* in C minor and *Presto* in F major», publicado por The Chicago Mahlerites (The Gustav Mahler Society of Chicago, www.chicago-mahlerites.org, *Naturlaut*, 2003. <<

[45] Gilbert Kaplan: «Restoring Order in a Cataclysmic Symphony» (New York Times, 14 de diciembre de 2003); Jerry Bruck: «Undoing a ‘Tragic’ Mistake»; Reinhold Kubik: «Analysis versus History (Erwin Ratz and the Sixth Symphony)», en la revista de la Kaplan Foundation, marzo 2004. <<

[46] «Zur Uraufführung von Mahlers Sechster Symphonie», *Musikblätter des Anbruch* 2, n.º 14 (1920): págs. 496-498. <<

[47] El primer ciclo de las Sinfonías lo brindó Mengelberg ese mismo año en Holanda. En el de Viena, no se incluyó la *Octava Sinfonía*. <<

[48] El ejemplo más pintoresco, hasta divertido, de los despistes de Alma figura en el único comentario que redactó para una edición en disco de una obra de Mahler, concretamente la grabación que en 1952 realizara F. Charles Adler de la *Tercera Sinfonía*, en donde se refiere con detalle al mobiliario y el entorno de la «Hauschen» en la que Mahler había escrito la obra, «en lo alto del bosque, no lejos de la nueva casa que se había construido a orillas del lago Wörther». Mahler había compuesto la *Tercera Sinfonía* en su refugio montañoso de Steinbach, años antes de adquirir la casa de Maernigg y cuando ni siquiera conocía a Alma, que contaba por entonces 16 años.

<<

[49] Cfr. discografía, en la tercera sección de este libro. <<

[50] La carta de Alma ha sido recuperada por Reinhold Kubik de los archivos de la Sociedad Mahler. <<

[51] A partir de una inusitada idea verbal de Mahler: tomar las dos primeras sílabras de «Ewig-Weibliche» («Eterno femenino») que conforman, por sí solas, el adverbio «Ewig» («Eternamente»). <<

[52] Recordemos que, respiración incluida (amplificación de la inhalación/exhalación al inicio y al final de la obra), otra *Sinfonía* contemporánea recoge tal itinerario, la N.º 4 de 1978 de Sir Michael Tippett. <<

[53] Deryck Cooke: *The Language of Music* (1959). <<

[54] Notas al programa de la primera interpretación de la *Novena Sinfonía*, por la Orquesta Nacional de España, Ciclo Mahler de las temporadas 1970-72, días 3, 4 y 5 de 1971. <<

[55] www.mahlerrecords.com. <<

[56] Sólo incluye un fragmento de «Der Spielmann». <<

[57] La versión de 1889 en dos movimientos se grabó en 1969, y al año siguiente se grabó la primera parte, «Waldmärchen», de la versión de 1880. <<

[58] Sólo incluye la tercera canción, «Maitanz in Grünen». <<

[59] Cantado en ruso. <<

[60] Incluye los «3 Lieder» dedicados a Josephine Poisl, reemplazando «Maitanz in Grünen» por su versión en los «Lieder und Gesänge», esto es, «Hans und Grete» (Cfr. análisis de estas piezas en la segunda sección, «La obra»). <<

[61] Incluye los «3 Lieder» dedicados a Josephine Poisl. <<

[62] Incluye los «3 Lieder» dedicados a Josephine Poisl, con el n.º 3 en su doble versión, «Maitanz in Grünen» y «Hans und Grethe». <<

[63] Incluye el tercero de los *Lieder* dedicados a Josephine Poisl, «Maitanz in Grünen». <<

[64] Otras referencias dan como fecha de interpretación el 4 de diciembre de 1947. <<

[65] La grabación es exactamente la misma reseñada en el epígrafe inmediato, editada por el sello muniqués Orfeo; la fecha anotada es falsa, ya que el concierto en cuestión, que incluía además la Obertura de «*Las Hébridas*» de Mendelssohn y la *Quinta Sinfonía* de Bruckner, sólo se ofreció en Salzburgo el 19 de agosto de 1951.

<<

[66] Cantado en checo. <<

[67] En la edición en LP de Eterna se indicaba como fecha de grabación 1960; Berlin Classics, en CD, anota 1961. <<

[68] Sólo incluye los *Lieder* 1 y 4. <<

[69] Sólo incluye los *Lieder* 1-3. <<

[70] Cantado en ruso. <<

[71] En algunas catalogaciones, figura como solista la contralto inglesa Yvonne Minton; la información solicitada a la ORF austríaca y la programación del Festival de Salzburgo avalan que la cantante fue Christa Ludwig. <<

[72] Cantado en inglés. <<

[73] «Um Mitternacht» queda inconcluso en la grabación. <<

[74] Cantado en ruso. <<

[75] Cantado en inglés. <<

[76] Forma parte de la banda sonora de la película «Bride of the Wind». <<

[77] En la primera edición en LPs, 1967, cinco mil ejemplares numerados, figuraba la interpretación —entonces única— de la 2.^a Sinfonía grabada por Bernstein en nueva York en 1959. A partir de la segunda edición del álbum en LPs, 1974, se sustituyó dicha interpretación por la grabada en 1972 en la Catedral de Ely, con la Sinf. de Londres, Janet Baker y Sheila Armstrong, reflejo, al parecer, de la voluntad del propio Bernstein, y versión que igualmente apareció en la «Bernstein Edition», ya en CDs, en 1992. Sin embargo, en la más reciente edición en conjunto, caja de doce CDs, Sony/CBS ha vuelto a la primera de las grabaciones bernsteinianas con la firma, la ya indicada de 1959. <<

[78] Susceptible de adquisición a través de la Web de la propia orquesta,
www.scottishsinfonia.org.uk. <<

[79] Con el *Finale* cantado en inglés. <<

[80] Con el *Finale* cantado en inglés. <<

[81] En la grabación no se facilita nombre de los solistas ni del coro. <<

[82] Aunque esta entrada y la previa se refieren básicamente de la misma interpretación, la brindada en la catedral de Ely en 1973, la grabación de CBS/Sony fue editada y completada en estudio en 1974, en tanto que la producción de DG en LaserDisc y DVD recoge directamente las tomas de los conciertos. <<

[83] A partir del c. 448. <<

[84] A partir del c. 472. <<

[85] Cantado en hebreo. <<

[86] A partir del c. 472. <<

[87] A partir del c. 560, con reorquestación de Alfred Neumann; cantado en inglés. <<

[88] C.191 a 292; incluyendo pasajes de otras Sinfonías de Mahler. <<

[89] A partir del c. 472. <<

[90] Incluye el principio y el final de la obra. <<

[91] Con comentario de la obra redactado por Alma Mahler. <<

[92] Textos cantados en ruso. <<

[93] Sin indicación de solista y coro. <<

[94] Disponible, de forma gratuita, en la Web www.peabody.jhu.edu/584. <<

[95] Del c. 314 al 419, incluyendo pasajes de otras Sinfonías de Mahler. <<

[96] Para la banda sonora de la película de Luchino Visconti «Muerte en Venecia». <<

[97] Con cortes en los mov. III (c. 287 a 314) y IV (c.182-184). <<

[98] Parece existir aquiescencia en el sentido de que esta grabación se realizó, pero nunca fue editada y no existen copias de la misma en formato alguno. Actualmente acompaña, como CD adjunto, a la segunda edición de «Mahler Discography» de Peter Füllöp. <<

[99] Con el *Finale* cantado en checo. <<

[100] *Finale* cantado en ruso. Este último movimiento se volvió a grabar el 26 de junio de 1973. <<

[101] Con el *Finale* cantado en japonés. <<

[102] Disponible, de forma gratuita, en la Web www.peabody.jhu.edu/584. <<

[103] Del c.200 al 318, incluyendo pasajes de otras Sinfonías de Mahler. <<

[104] En varias ediciones de esta grabación figura como agrupación empleada la «Orq. de la Ópera Estatal de Viena». <<

[105] Con cortes en el 3.^{er} movimiento, *Scherzo*. <<

[106] Disponible, de forma gratuita, en la Web www.peabody.jhu.edu/584. <<

[107] Sólo incluye los c. 1-30, hasta la indicación «fliessend», y 95-103. <<

[108] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». Con el tercer «Hammerschlag» o «golpe de martillo». <<

[109] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[110] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[111] Interpretación con cortes en el último movimiento; orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[112] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[113] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[114] Aunque la grabación se hizo siguiendo el orden de movimientos de la interpretación precedente, la firma discográfica, sin consultar al director, prefirió ordenarlos según el esquema «Scherzo»-«Andante moderato» de la edición de Edwin Ratz para la Sociedad Internacional Gustav Mahler de 1963, orden que se mantuvo asimismo en la primera edición en CD de 1994, pero que se devolvió a la secuencia original en la reedición de 1996. <<

[115] Como en el caso de la nota previa, la compañía de discos cambió el orden de movimientos querido por el director, sin consulta al mismo, para seguir la secuencia de la partitura editada por Ratz, esto es, «Scherzo» - «Andante moderato». <<

[116] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[117] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[118] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[119] Disponible, mediante pago, a través de la Web download.mso.org/app; con el tercer «Hammerschlag» o «golpe de martillo». <<

[120] Con 2 versiones del 4.º movimiento, incluyendo o no el tercer «Hammerschlag» o «golpe de martillo». <<

[121] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[122] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[123] En cada uno de los conciertos se grabó una versión diferente del Finale, incluyendo o no el tercer «Hammerschlag» o «golpe de martillo». <<

[124] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[125] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[126] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[127] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[128] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[129] Disponible, mediante pago, a través de la Web download.mso.org/app <<

[130] Comprende los compases 1-110 del movimiento, junto con pasajes de otras Sinfonías de Mahler. <<

[131] Desde el c. 105 hasta el final de la obra. <<

[132] Juego de palabras con el subtítulo inglés de la obra: «Synphony of a Single» («Sinfonía de uno solo»), por contraste con «Symphony of a Thousand» («Sinfonía de un millar» o «Sinfonía de los mil»). <<

[133] En algunas de la compilaciones consultadas se anota como solista femenina a Janet Baker; la Orq. de Cleveland nos ha confirmado que la intérprete fue la contralto canadiense Maureen Forrester, como se anota, reemplazando, eso sí, a la cantante inglesa, que sí intervino en la interpretación ofrecida por Szell an 1970, pocos meses antes del fallecimiento del director húngaro. <<

[134] Sólo incluye el 2.º movimiento, «Der Einsame in Herbst». <<

[135] Sólo incluye el 6.º movimiento, «Der Abschied». <<

[136] Forma parte de la banda sonora de la película «Le Maître de Musique». <<

[137] Se trata, previsiblemente, de la misma interpretación reseñada en el epígrafe previo. <<

[138] Disponible, de forma gratuita, en la Web www.peabody.jhu.edu/584. <<

[139] Disponible, de forma gratuita, en la Web www.peabody.jhu.edu/584. <<

[140] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[141] Orden de los movimientos 2.º y 3.º en la secuencia «Andante moderato» - «Scherzo». <<

[142] Cantado en chino (Cantonés). <<

[*] (*Palabras omitidas [o cambiadas] por Mahler*). <<

[*] La traducción española de *Des Knaben Wunderhorn* no está exenta de complicaciones: ¿Canciones del Muchacho del Cuerno de la Abundancia? ¿Del niño del Cuerno encantado? Hemos optado por la más eufónica. Para evitar errores, lo más práctico es utilizar el nombre alemán. <<

[*] Las actualizaciones correspondientes a la 2.^a edición, 2011, están agrupadas a partir de la p. 503. <<