

Bruno Walter Gustav Mahler

Prefacio de Pierre Boulez

Introducciones y Notas de Georges Liébert

Edición Digital de: Colectivo Rubén Vizcaino Valencia

Alianza Música

La colección ALIANZA MÚSICA ha sido patrocinada por el *Fondo Musical Adolfo Solazar*, creado en México por D. Carlos Prieto en memoria y homenaje-: al historiador y crítico musical español que vivió, trabajó y falleció en la capital mexicana.

Versión **española de:** Soledad Vivanco Gefaell

Revisión:

José Camino

Alianza Editorial

© Todos los textos, salvo las Cartas de Bruno Walter Librairie Générale Française, 1979

© Cartas de Bruno Walter: S. Fischer Verlag, 1969

© Edición castellana: Alianza Editorial. S. A., Madrid, 1983

Calle Milán, 38.tel.200 00 45

ISBN: 84-206-8508-9

Depósito legal: M. 17.170-1983

Impreso en GREFOL, S. A.

Pol. II - La Fuensanta - Móstoles (Madrid)

Printed in Spain.

Título original: *Gustav Mahler*

Índice

¿MAHLER ACTUAL?, por <i>Pierre Boulez</i>	11
Prefacio de <i>Pierre Boulez</i>	15
GUSTAV MAHLER, por <i>Bruno Walter</i>	25
Introducción de <i>Georges Liébert</i>	27
Prólogo.....	31
Primera Parte: <i>Recuerdos</i>	37
I. Primer encuentro	39
II. Hamburgo	43
III. Steinbach.....	51
IV. Viena.....	57
V. Últimos años	69
Segunda parte: <i>Reflexiones</i>	75
I. El director de ópera	77
II. El director de orquesta	83
III. El compositor.....	89
IV. La personalidad.....	109
CARTAS de <i>Bruno Walter</i>	123
<i>Notas</i> , por <i>Georges Liébert</i>	137
<i>Discografía</i>	169
<i>Índice de referencias a las obras de Mahler</i>	175
<i>Índice de nombres citados</i>	179

Pierre Boulez: ¿Mahler actual?

Pierre Boulez nace en 1925 en Montbrison, en el Loire. Después de haber dudado un corto tiempo entre las matemáticas superiores y la música, que practicaba como aficionado, estudia armonía y contrapunto con André Vaurabourg antes de entrar en la clase de Olivier Messiaen en el Conservatorio, donde obtiene, en 1945, el primer premio de armonía, iniciándose después en el dodecafonismo bajo la dirección de René Leibowitz. Desde sus primeras obras: Sonatina para flauta y piano (1946), Primera y Segunda sonata para piano, y la cantata Visage Nuptial (1951), aparece como uno de los creadores con más fuerza y originalidad de su generación. Lo que no dejarán de confirmar después Le Soleil des eaux, Le marteau sans maître (1955), la Tercera Sonata, Pli selon pli (1962), Eclats (1965) y, más recientemente, Rituel, para gran orquesta, compuesto en memoria de Bruno Maderna.

Al frente del «Domaine Musical», de 1954 a 1967, donde da a conocer las obras de la Escuela de Viena y las de la nueva generación, Pierre Boulez desarrolla su magisterio sobre la dirección de orquesta. Iniciada en Alemania con las orquestas de las radios de Baden-Baden, Colonia y Hamburgo, su carrera de director adquiere rápidamente una dimensión internacional después del éxito de su interpretación de Parsifal en el festival de Bayreuth (1966-1970). Director permanente de la Orquesta Sinfónica de la BBC a partir de 1969 y de la Filarmónica de Nueva York a partir de 1971, las abandona en 1975 para asumir la dirección del Instituto de Investigaciones Acústicas y Musicales (I.R.C.A.M.), del Centro Georges Pompidou. Pierre Boulez es también profesor del Colegio de Francia.

Al principio bastante alejado de la estética de Mahler, Pierre Boulez ha ido insertando poco a poco algunas de sus obras en el programa de sus conciertos. En Francia ha dirigido la Quinta en 1971, la Cuarta en enero de 1974, y la Novena en mayo de 1972 en la Casa de la Cultura de Grenoble y después en la catedral de Chartres el 19 de septiembre de 1975. Le debemos también la primera grabación íntegra de Das Klagende Lied (unido al Adagio de la 10.^a Sinfonía, en dos discos CBS. 77233).

El texto que sigue, « ¿Mahler actual? », ha sido publicado primero en Alemania en una obra colectiva titulada Gustav Mahler und Wien, 1976, Belser A. G, Stuttgart y Zurich (con la colaboración de Henry Louis de La Grange, Hilde Spiel, Gottfried Scholt, etc.).

Agradecemos mucho a Pierre Boulez el habernos autorizado a reproducirlo en el presente volumen. El contraste entre su concepción de la obra de Mahler y la del «romántico» Bruno Walter no le pasará, sin duda, inadvertido al lector.

Georges LIÉBERT

Prefacio de Pierre Boulez

¡Cuánto tiempo ha hecho falta para que salga, no de la sombra, sino del purgatorio! Un purgatorio tenaz que, por mil razones, no le quería dejar libre.

Demasiado director de orquesta y no lo bastante compositor; todo lo más un compositor que no sabe desprenderse del director de orquesta: demasiada habilidad sin la maestría suficiente.

¡Y lo ha confundido todo! De la ópera, que ha dirigido con pasión, no hay rastros directos en su obra; en cambio, en el noble terreno sinfónico ha sembrado profundamente la mala semilla teatral: el sentimentalismo, la vulgaridad, el desorden insolente e insoportable hacen estrepitosa y prolongadamente su aparición en este coto cerrado. Sin embargo, un puñado de admiradores velan por él en el exilio póstumo, cómodamente divididos en dos campos: los progresistas y los conservadores; estos últimos se jactan de ser los verdaderos defensores de una obra que estiman traicionada por los primeros.

Y además la equivocación de ser judío en un momento de nacionalismo intenso: reducida al silencio total en su país de origen, la memoria de este «impuro» se va perdiendo hasta casi desaparecer.

Y para colmo, el mito al que Bruckner y Mahler vuelven irremisiblemente como los Castor y Pólux de la sinfonía. Después de Beethoven, imposible pasar del número nueve: la dinastía sinfónica está marcada por el destino en cuanto trata de franquear la cifra fatídica (posteriormente, compositores menos dotados han logrado la hazaña...).

¿Qué podía resultar de este desastre?

El recuerdo de un intérprete prodigioso y difícil, riguroso y excéntrico.

La existencia de algunas partituras, las más cortas, fáciles de entender, aceptables. Durante muchos años ha bastado con esto. El apetito sinfónico tradicional se saciaba con otras largas obras menos complejas, menos exigentes. Las escasas audiciones de su obra no conquistaban la adhesión, y dejaban dudas no sólo sobre el valor, sino sobre la calidad de la empresa.

Por otro lado, la modernidad había pasado de largo, relegándole entre los olvidados de un romanticismo superado, sin actualidad, contemplado con auténtica conmiseración. Todo iba a contracorriente en esta música «fin de siglo»: la excesiva abundancia en todo, cuando se tendía, cada vez con más fuerza, hacia una economía de medios.

Abundancia de tiempos, abundancia de instrumentos, abundancia de sentimientos, de gestos..., ¡la forma se solapa bajo estos excesos! ¿Qué valor puede tener una música en la que la relación entre ideas y forma se pierde en el terreno pantanoso de la expresividad?

Llegamos al final de un mundo que se ahoga en riqueza, se asfixia de plétora: la fatuidad, la apoplejía sentimental son lo peor que le puede suceder, y lo mejor. ¡Adiós, romanticismo adiposo y degenerado!

¿Adiós?

Cuando las obras se empecinan en sobrevivir, no hay adiós... ¿Las despedís? ¿Abruptamente? ¡Se empeñan en quedarse! ¡Con arrogancia!

Y así, la depuración, después de haber cumplido su ciclo, deja en su camino algunos esqueletos verdaderos. Pero de este prolongado desprecio surge lo auténtico, nos obliga a reconsiderarlo, nos interroga con insistencia sobre nuestra negligencia.

Culpables o superficiales, ¿que hemos sido? ¿Tenemos excusa?

Tal como esta obra nos había sido presentada, conservada por manos piadosas, desde luego, pero rapaces —quiero decir desprovistas de esa generosidad que abre el futuro por medio del pasado—, acaparada por la fidelidad (¿en qué momento la fidelidad se convierte en traición?), podía inspirarnos una desconfianza considerable.

Desconfianza que, incluso, nos hacía sospechar en los compositores de la Escuela de Viena un apego sentimental localmente circunscrito. A primera vista el lazo de unión no era tan visible, pero las oposiciones sí, y flagrantes.

Sin embargo, al haber terminado la modernidad con el ascetismo, la abundancia volvía a la imaginación con tal persistencia que comenzó la exploración retrospectiva, enriquecida con nuevas perspectivas, con el pensamiento en guardia por las experiencias actuales y provisto por ellas de una agudeza duramente conseguida.

Harta, probablemente, de significados simples, unilaterales, la percepción sueña con ambigüedades, con un mundo donde las categorías no son tan sencillas como para que uno pueda orientarse fácilmente.

¿El orden? ¿Qué importa esta noción restrictiva!

¡Bueno! Huyamos de todas las nociones que limitan: orden, homogeneidad de las ideas, estilo, legibilidad de las estructuras.

Apartemos, de momento, estos prejuicios paralizadores. ¿Es fácil? ¡Desde luego que no! Sobre todo si a uno no le importa dejarse influir por circunstancias externas. En este caso concreto, ¿qué difícil es eludir la leyenda que amalgama obstinadamente la vida y la obra, la prueba directa y la experiencia realizada, el

melodrama y la agonía! Pongámonos al lado de la exégesis entusiasta, y enfrentémonos directamente con los desiguales monumentos que Mahler nos dejó.

Hay una primera ambigüedad que nos incomoda: ese límite, imposible a veces de definir, entre sentimentalismo e ironía, nostalgia y crítica. No se trata de una contradicción real, sino de un movimiento pendular, de un súbito cambio de iluminación que hace que ciertas ideas musicales, que parecen banales, superfluas, se vuelvan, al pasar por ese difícil prisma, reveladoras, indispensables.

La banalidad que tanto se le ha reprochado al principio, hasta el punto de ver en ella una deficiencia de su capacidad inventiva, ¿nos choca todavía como algo insoportable? ¿No será que es ella la que originó un amplio malentendido sobre su popularidad? La audición, en un primer momento, se basa a menudo en confortables clichés, en estribillos dulzones, todo un paisaje rápido, evanescente, de un pasado conservado en viñetas, que encanta a unos e irrita a otros e impide a unos y a otros ir más allá de esta primera apariencia, que es la antecámara...

Sí, ese material existe. Puede parecer, a veces, limitado, demasiado previsible; de obra a obra las fuentes no varían apenas. En cuanto hayamos citado la marcha y todos sus derivados militares o fúnebres, las danzas en tres tiempos: *ländler*, vals o minué, y el repertorio folklórico provinciano o local, casi habremos recorrido la temática «prestada», fácilmente reconocible. De la primera obra a la última, se trata de una constancia llamativa: clichés heredados del pasado cultural o del simple pasado.

En contraste con este almacén de «banalidades» se alza el repertorio de los grandes gestos teatrales: heroico, sublime, música de las esferas y del infinito, dimensión grandiosa de la que lo menos que se puede decir es que ha perdido la urgencia.

Pero, ¿cómo es que estos gestos, muertos en otros compositores, conservan hoy en Mahler su fuerza patética? ¿No será que, lejos de ser triunfantes, esos gestos camuflan un paroxismo de inseguridad?

¿Qué lejos está el romanticismo seguro de sí mismo y orgulloso de su heroísmo!

¿Qué lejos está, también, la ingenuidad del primer contacto con las fuentes populares!

En el mundo de Mahler la nostalgia existe, innegablemente, pero comparte más o menos su territorio con la crítica, con el sarcasmo incluso. ¿Cómo el sarcasmo? ¿No es la característica menos musical que pueda darse? A la música le gustan los valores francos, se presta mal a ese doble juego de la ironía y la sinceridad. No se puede estar seguro: ¿es verdad?, ¿es una caricatura? Con un texto puede uno orientarse sin demasiada dificultad, pero ¿también en la música «pura»?

La ambigüedad, la ironía no se entienden realmente más que partiendo de un texto que se apoye en convencionalismos aceptados. Distorsionarlos —acentuación exagerada o desplazada, tempo apretado o alargado, instrumentación insólita, prismática, desintegradora— basta a veces para este juego pendular. El humor llega, en la agresión, a invadir todo con un color irreal fantasmagórico, hasta radiografiar el tema y entregárnoslo con esa arborescencia fuliginosa que nos alerta y nos desconcierta: un mundo de huesos entrechocados, sin carne ya, tan real por lo extravagante, por lo grotesco incluso de las combinaciones sonoras; un mundo surgido de la pesadilla y dispuesto a volver a sumergirse en ella; un mundo de sombra, sin color, de cenizas sin sustancia. ¡Qué ávidamente ha sido captado y qué vigorosamente ha sido expresado este universo espectral en el que la memoria se deshilacha!

¿No será que nos atraen los reflejos sentimentales, extraños o sarcásticos, de un mundo en decadencia que un hombre ha sabido captar con agudeza? ¿Puede bastar eso para retener y cautivar nuestra atención? Hoy, la fascinación proviene con seguridad del poder hipnótico de una visión que abraza apasionadamente el final de una época que debe absolutamente morir para que otra renazca del aniquilamiento: esta música ilustra, demasiado literalmente casi, el mito del Fénix.

Sin embargo, y más allá de la sustancia crepuscular, es más sorprendente el trastorno que causa en el mundo de la sinfonía. Con qué resolución, con qué salvajismo a veces, ataca Mahler la jerarquía formal de sus formas, amplificadas hasta llegar a él, pero fijadas en una convención rígida y decorativa. ¿Es el teatro el que le ha empujado hacia la devastación dramática de sus formas constrictivas? Igual que Wagner ha saqueado el orden artificial de la ópera para crear en el drama un desarrollo mucho más demiúrgico, Mahler revoluciona la sinfonía, arrasa ese territorio demasiado bien ordenado, recubre con sus fantasmas al santo de los santos de la lógica. Beethoven, aquel bárbaro que en su época sembró profusamente el desorden y la confusión, ¿no es el ejemplo genuino que se debe evocar? ¿Y también la extensión, más allá de lo «razonable», de las formas que había podido tomar por modelo?

¿Se puede hablar de una dimensión extra-musical? No se han privado de ello, y los subtítulos puestos por el autor, de los que se arrepintió tanto después, han alimentado el malentendido. La intención descriptiva no sería ni una innovación ni una característica personal; al contrario, sería, más bien, la señal de la época que, después de Berlioz y de Liszt, se complace excitando la imaginación musical con figuras —principalmente literarias, pero adoptadas igualmente de las artes visuales— compitiendo con la pintura en un terreno desigual...

La dimensión extra-musical en Mahler abandona esos márgenes de la asimilación para afectar a la sustancia misma de la música, a su organización, su estructura, su poder. Su visión y su forma de hacer poseen la dimensión épica del narrador; en sus procedimientos como en su materia es más que nada novelista. La sinfonía mantiene su condición; los principios de sus movimientos subsisten: scherzo,

movimiento lento, final, aunque su número y su orden se alteren constantemente de una obra a otra. La intrusión tan repetida del universo vocal en un punto cualquiera de la sinfonía, la inclusión de efectos teatrales por medio de instrumentos situados fuera de escena, todo supera los límites de un género definido. Sólo el universo novelesco tiene la suficiente libertad para permitirse semejante juego con el material que emplea y la forma como lo emplea. Liberado del teatro visual, su obsesión profesional, Mahler se entrega, a menudo con frenesí, a esta libertad de mezclar todos los «géneros»; rechaza la distinción entre materiales nobles y otros, engloba toda la materia prima a su disposición en una construcción vigilada astutamente, pero libre de límites formales inadecuados. Le importan poco la homogeneidad, la jerarquía, nociones absurdas en este caso; nos comunica su visión con todo lo que comporta de noble, de trivial, de tensa, de relajada. No elige de entre este abanico de posibilidades, porque escoger significaría traicionar, renunciar a su proyecto primordial.

Por eso al escucharle apreciamos una forma diferente de percibir el desarrollo musical. A primera vista persiste la impresión de que la forma propiamente musical no es susceptible de soportar semejante acumulación de hechos, que el relato —musical, insisto— se pierde en rodeos inútiles, que la sobrecarga borra la intención, que la forma se disuelve en la complejidad, que la dirección desaparece bajo los incidentes que se multiplican permanentemente, que esos movimientos pictóricos se sumergen bajo la abundancia de material y el exceso de retórica. Una audición estrictamente musical justificaría tales efectos. Pero, entonces, ¿cómo escuchar esta música? ¿Cómo percibirla? ¿Habría que dejarse llevar sólo por la narración, flotar a voluntad de las fluctuaciones psicológicas, no dejarse distraer por los detalles, y considerar sólo la dimensión épica y el impulso que concede a la imaginación? ¡Sí, se puede! La fuerza de la música basta para conformarse con vuestra pasividad, pero ¿es esto realmente enriquecedor? Lo ideal sería poder seguir con exactitud la densidad del relato.

¿Qué no se habrá dicho sobre la extensión de las obras de Mahler! Si se habla de «*himmlische Länge*»¹ en Schubert, ¿qué expresión habría que inventar para describir la temible dimensión temporal que preside algunos movimientos de las sinfonías? Nada más agotador ni fastidioso que una audición de extensión tan inmensa, mal dirigida (si el problema se plantea para el oyente, con más razón se le plantea al intérprete: no hay diferencia más que en la agudeza y en la previsión). Referirse a una arquitectura clásica con sus referencias aseguradas no tiene sentido; lo que hay que hacer es asumir la densidad de los acontecimientos musicales, la densidad del tiempo musical (relajado o apretado, según lo que exija la circunstancia dramática). Por supuesto, en la base de cualquier música existe esta ductilidad del tiempo musical, pero no es el fenómeno primordial de la percepción; aquí tiende constantemente a serlo, toma a menudo la delantera frente a todas las demás categorías, es la que nos guía para ayudarnos a separar lo que conviene escuchar globalmente de lo que hay que escuchar con una agudeza casi analítica. La ductilidad del tiempo musical nos ayuda a percibir los planos de la narración, a ordenar instantáneamente la proliferación del relato.

Hay que adaptar nuestra audición al interior de los propios movimientos, sobre todo cuando se trata de grandes movimientos épicos; pero en la sinfonía misma, los diferentes movimientos requieren una forma de audición determinada, al ser diferente su punto de vista estético y al no tener la misma importancia o densidad en el emplazamiento general. Universo no homogéneo, si en algún caso lo es, asumiendo el riesgo de lo inconexo, incluyendo la cita y la parodia como procedimientos legítimos, el mundo de Mahler nos enseña a escuchar de nuevo de una forma más variada, más ambigua, más rica.

Qué curiosos extremos presenta la obra entera de Mahler: se pasa directamente del «*lied*» excesivamente corto a la sinfonía excesivamente larga. ¡No hay obras medianas! Podríamos asombrarnos... Podríamos incluso preferir captar el instante, la inmediata perfección —sin problemas—, la agudeza de la transcripción que caracterizan los cortos «*Heder*». Si se ha expresado la idea esencial, ¿para qué estirar, alargar, amplificar más allá de cualquier expectativa? Y, sin embargo, por perfecta que sea la concisión de esos «poemas», la dimensión verdadera de Mahler se manifiesta en esos movimientos largos, desmesurados, a menudo problemáticos, pues la difícil lucha con la dimensión épica resulta más fascinante que un logro de dimensiones demasiado visiblemente circunscritas por los límites de un género muy característico. Mahler sería probablemente menos atractivo si no fuera a veces tan premioso. En su acercamiento «hiperdimensional» entra muy poco de la satisfacción «fin de siglo» por la pomposidad, el gigantismo de la megalomanía, la abundancia hasta el paroxismo; revela mucho más una ansiedad demiúrgica: la angustia de suscitar un mundo que prolifera más allá de cualquier control racional, el vértigo de crear una obra donde el acuerdo y la contradicción juegan a partes iguales, la insatisfacción de las dimensiones reconocidas de la experiencia musical, la búsqueda de un orden menos evidentemente establecido y aceptado con menos complacencia. La obra ideal escapa a todas las categorías definidas, las rechaza como tales para participar en cada una de ellas. En la encrucijada de un teatro, de una novela, de un poema imaginarios, la sinfonía se hace lugar de encuentro por excelencia; la expresión musical reivindica todo lo que se le niega, decide asumir todas las posibilidades del ser, se hace verdaderamente filosofía, escapando a las contingencias de la transmisión puramente verbal.

¿La ambición de su propósito, puede conciliarse con la economía de medios? ¿Encaja el ascetismo sonoro en semejante concepción? Por supuesto, sabemos que la restricción, la disciplina pueden conducir a

resultados prodigiosos, y que cuanto más penetra el espíritu en las profundidades de la invención, menos necesita, quizá, el aparato exterior a su disposición; rechaza la aparente riqueza para alcanzar la comunión más penetrante cuando el medio de transmisión le resulta supremamente indiferente: perfectamente dominado, el material sonoro se ve no solamente relegado al lugar más humilde, sino dotado del atributo más insólito que hay: la ausencia. Música para la reflexión, libro de meditación, canto para uno mismo que hay que comunicar más allá de la realidad de los sonidos. Esto ha existido: Bach, por supuesto, y Beethoven, casi, que no soportaba el miserable violín; mientras que Wagner se deleita todavía, en lo más profundo de su reflexión, en la profusión sonora, en la plenitud instrumental; depurada, clarificada, transparente, está ahí, subyacente, poderosamente, subyugando la esencia misma de la expresión. ¡Cómo olvidar este ejemplo, esta amalgama, esta fusión, en el seno del pensamiento musical, del concepto y del medio!

En Mahler, ¿el medio no habrá ocupado un lugar desmesurado en relación al concepto? ¿No habrá un abuso de poder, y no caerá entonces en el virtuosismo seductor pero vano?

Las reacciones inmediatas a la obra van prácticamente todas en ese sentido: se alaba o se critica el virtuosismo o la extravagancia; no se discute la habilidad, se le reprocha el enmascarar la ausencia de contenido, se le acusa de distraer la atención, de desviar la percepción musical hacia categorías superficiales y en definitiva superfluas. Mahler director de orquesta, ¿no tendría el defecto que se estima inherente al intérprete: camuflar la falta de originalidad de sus concepciones —o, en el mejor de los casos, su incertidumbre— con una manipulación cuyos secretos le son proporcionados, casi indebidamente, por su oficio? Se reprocha a esta raza híbrida el saber maniobrar demasiado bien, se la declara fácilmente culpable de trampa, incluso de traición.

Sí, hay virtuosismo sonoro en Mahler, constantemente visible, rara vez llamativo; si llega a hacerse convencional, en la mayoría de los casos utiliza la inventiva de forma soberbia. Se coloca, ciertamente, en una perspectiva histórica bien definida, y, desde este punto de vista estrictamente, no explora un territorio completamente desconocido; acepta —incluso para transgredirlas— las prácticas románticas instrumentales convertidas progresivamente en las convenciones, las normas del siglo XIX: la predilección por la trompa bastaría para confirmarlo, si no hubiera muchos otros indicios característicos de este estado de ánimo. La facilidad de la manipulación instrumental es tan grande que a veces podría pasar por negligencia, si la extremada minuciosidad de la transcripción no nos recordara constantemente la autoexigencia. Mahler está obsesionado, no sin razón, por la eficacia de su notación; director de orquesta, había podido experimentar muchas veces lo «libremente» que el instrumentista lee las indicaciones y las reproduce, y cómo, a menudo, se ignoran por simple desatención o por pereza. En su notación lucha todo lo que puede contra la inercia, así como desconfía de los hábitos adquiridos, de las reacciones mecánicamente «naturales». Como si supiera —como sabía— que su material musical era a veces ambiguo, que serpenteaba en la incertidumbre entre la ironía y el sentimentalismo, no cesa de poner en guardia, de llamar al orden. Su voz irreprimeblemente personal es la que se encuentra en esas numerosas indicaciones, positivas y negativas en igual número: exhorta y contiene, anima y frena, da el impulso y reaviva el sentido crítico; lo que hay que hacer consiste primero en saber lo que no hay que hacer, la cualidad requerida pasará primero por el defecto a evitar. Incluye, a decir verdad, el esquema del intérprete en el esquema de la composición hasta un grado que los compositores anteriores no lo habían hecho nunca; incorpora las exigencias del intérprete en el desenvolvimiento de la invención, sin dejarse, sin embargo, condicionar tiránicamente por ellas, porque las domina hasta tal punto que no quiere contentarse con lo que existe, sino que prevé lo que es posible por extensión y extrapolación. Esto, y no algún vano virtuosismo, es lo que revela al profesional de la interpretación, al hombre que estuvo en contacto cotidiano con la grandeza de un oficio apasionante y con las tareas y obligaciones minuciosas de una técnica constrictiva. De ahí a creer que las exigencias de la transcripción conducen a una interpretación rígida de los signos, que la autoridad viva se hace obligación póstuma, que bastaría con ser exacto, correcto, para reflejar un pensamiento extremadamente móvil, que la observación objetiva podría suplantar a la recreación de una poderosa subjetividad, hay una inconmensurable distancia que no podrá ser franqueada por el servilismo sin imaginación. Aunque le ponga en guardia, Mahler no pretende inhibir a su intérprete; por lo que se sabe, él mismo no estaba nada afectado por esta tendencia a la inhibición, muy al contrario; pero no podía tomar la resolución de confundir «interpretación» con inexactitud: la más exigente de las libertades requiere precisamente la disciplina más severa, sin la que se la reduce a una caricatura y se contenta con aproximaciones —disfraces, a veces burdos— de una verdad mucho más profunda, mucho más respetable. Y más aún cuando al darse desconsideradamente al frenesí, o a la histeria del momento, se transforma la motivación primordial. Si se destruye la ambigüedad esencial de esta música se la hace eminentemente trivial y se la vacía en su contenido profundo; se destruye, además, la estructura subyacente que equilibra todos los momentos del desarrollo, para convertirla en el paseo caótico de ¡un diletante desorientado! Los campos magnéticos de Mahler son infinitamente más sutiles que una burda demostración con limaduras.

La dificultad de la lectura en Mahler reside sin duda en las divergencias entre gesto y material; el gesto tiende a hacerse cada vez más grandioso mientras que el material corre el peligro de irse vulgarizando. La incoherencia nace tanto de esta contradicción fundamental como de la imposibilidad de unir unos a otros

los múltiples momentos de su paso por la composición misma; este caminar hace proliferar las ideas musicales alrededor de algunas polaridades esenciales. Cuanto más se avanza en su obra más se ve a la textura adquirir su densidad, no por el espesor sino por la multiplicidad de las líneas: la polifonía se desarrolla en un cruce constante y continuo, donde los elementos se unen progresivamente a una temática determinante: no hay elementos de relleno o de complementariedad, sino células derivadas de figuras principales. Conciliar la minuciosidad y la grandeza en el diseño no es nada fácil de hacer y nos restituye, sin embargo, el equilibrio inestable de las fuerzas que operan en su invención; la dificultad de aprehender estas dimensiones opuestas, de forzarlas para coincidir según una misma perspectiva, ha planteado a Mahler los mismos problemas que nos plantea a nosotros, y que definen el carácter más profundo y más personal de su creación.

Que semejante obra haya tardado tanto en convencer no nos parece hoy injustificado. La abundancia y la proliferación pueden seducirnos hoy más que ayer al recordarnos los lujos olvidados o rechazados durante tantos años como superfluos e indignos. Esta reacción simplista no puede, sin embargo, justificar por sí sola el apego que se ha revelado poco a poco hacia una obra rechazada al principio por su ambigüedad, que es precisamente lo que hoy le da valor. Unirla a una corriente progresista que conduciría directa y llanamente a la Escuela de Viena sería forzar las cosas, hacer que digan más de lo que significan. Hay en Mahler demasiada nostalgia, demasiados lazos con el pasado, como para hacer de él, sin pensarlo dos veces, un revolucionario que ha desencadenado un proceso irreversible de renovación radical; es lo que han sentido sus primeros adeptos, quienes han estado unidos antes que nada a esta nostalgia: han visto en él el aspecto sentimental, rechazando el lado crítico que debía hacerles sentirse incómodos. Hay, por otra parte, una voluntad tan obstinada de pasar por encima de las categorías del pasado, de forzarlas a expresar algo para lo que no estaban originariamente destinadas, hay tal persistencia en la extensión de los límites, que no se puede reducir a Mahler a una definición de «fin de raza»; participa, a su manera muy personal, en el futuro: esta participación nos parece más evidente ahora que su obra y su tiempo han provocado cierta depuración de las nociones estilísticas, y que volvemos a encontrarnos con un lenguaje más compuesto, una expresión más compleja, una síntesis más abierta. Por supuesto, las fuentes de su inspiración, la geografía misma de sus fuentes pueden parecer estrechamente circunscritas, metidas en un mundo que, lejos de renovarse, permanece obsesivamente fijado en ciertos medios de expresión, reflejos de una forma de sociedad que desaparece irremediabilmente. Puesto que, prácticamente, estas fuentes no existen ya, podemos considerarlas con una mirada más serena, como testimonios válidos que ya no podemos oír directamente; este material adquiere, en consecuencia, valor de documento, y, más que recusarlo, lo consideramos como primer grado de la creación. A partir de eso podemos ocuparnos casi exclusivamente de la transformación, de la transmutación. Seguimos, a lo largo de toda la obra, la evolución de la expresión a partir de elementos de base idénticos que nos sirven de puntos de referencia esenciales. La amplitud y la complejidad del gesto, así como la variedad y la intensidad en los *grados* de la invención, es lo que hace actual a Mahler; lo que le hace indispensable para la reflexión de hoy sobre el futuro de la música.

Pierre BOULEZ

«Larguras celestes», «Se duerme uno con Schubert, pero se despierta en el cielo», decía Stravinsky (N. de G. L.).

Introducción

por Georges Liébert

«Walter era una persona muy estimulante, de fuerte personalidad», cuenta Katia Mann en sus recuerdos¹. «Tenía algo que desarmaba y también, a su manera, era un ser ingenuo. Naturalmente, también era inteligente; aunque se dejaba llevar por los arrebatos. La música era algo innato en él. Era algo que me sorprendía siempre, y me preguntaba cómo era posible que la música pudiera hacer llegar de esa forma a alguien a aquel estado de exaltación.»

Quizá el lector de hoy se sorprenda más todavía y se asombre con ironía o nostalgia al ver a un director de orquesta tan célebre recurrir, sin sonreír, para evocar la práctica de su arte, a palabras como «alma», «belleza», «amor», «espiritualidad», que la «descodificación» contemporánea ha desterrado del «discurso» estético. Cuando murió en Beverly Hills, en 1962, a la edad de ochenta y seis años, Bruno Walter era el último representante de la época romántica y sin duda el postrer defensor de una tradición musical desaparecida: a sus ojos la música era una fuerza moral, o incluso una religión, y el músico su gran sacerdote². Se comprende que cuando Thomas Mann le leyó algunos fragmentos de su Doctor Faustus, Bruno se indignó de que la música pudiera constituir «un elemento inquietante, peligroso y demoníaco», «positivamente un pacto con el demonio». «No quería saber nada de aquello», cuenta Katia Mann. «¿Cómo, la música? ¿Es posible que la música, un arte tan sublime, que permite a los niños acercarse a ella, pudiera ser un peligro para alguien? No podía admitirlo.»⁽³⁾. "Profeso la creencia de que cualquier música pura representa a su modo una solución a problemas metafísicos», escribirá a Mahler. ¿Y qué compositor contemporáneo confesaría hoy, como el autor de La canción de la tierra: «la necesidad de expresarme musicalmente empieza sólo con las emociones nebulosas que se abren al "otro mundo"»??

Cuando Bruno Walter (su verdadero apellido era Schlesinger), nació en Berlín el 13 de septiembre de 1876. Wagner acababa de triunfar en Bayreuth; se hablaba todavía de Beethoven como si siguiera vivo. Brahms, después Bruckner, Strauss y, por encima de todos, Mahler, fueron los maestros triunfadores durante sus años de aprendizaje. Un concierto dirigido por Hans von Bülow, la estrella de la batuta de aquella época, decide su vocación de director de orquesta, y a los diecisiete años Bruno Walter hace su debut en la Opera de Colonia. En encuentro con Mahler en Hamburgo ese mismo año es decisivo, y será en Viena, donde se le unirá en 1901, donde este berlinés empezará a dar lo mejor de sí mismo. La capital sensual de la monarquía austro-húngara será su verdadera patria hasta 1938, fecha de su emigración a Francia (se hará ciudadano francés) y posteriormente a los Estados Unidos, donde residirá hasta su muerte. Wagneriano de siempre, mahleriano⁴ apasionado, pero también mozartiano ferviente, Bruno Walter participa en la fundación del Festival de Salzburgo y sus grabaciones de Mozart se siguen considerando como un precioso testimonio artístico.

Los recuerdos y las reflexiones que vamos a leer están doblemente marcados por la época, porque Bruno Walter escribió este ensayo en 1936 con ocasión del vigesimoquinto aniversario de la muerte de Mahler, en un momento en que las obras del compositor y hasta su nombre han desaparecido de la vida musical alemana, y van a conocer pronto la misma suerte en Austria y en el conjunto del continente europeo. No es, pues, el momento de críticas o reservas, y Bruno Walter, por naturaleza amable y cálido, celebra sin aspavientos la memoria de su héroe.

Sabemos, y su autobiografía lo testimonia discretamente, que «en privado» era más explícito, en particular sobre el carácter del tiránico director de la Opera de Viena, al que sus adversarios consideraban atacado por la «locura de los Césares» (Caesarenwahn)⁴.

Hoy, Mahler ha salido de la sombra y del purgatorio. El testimonio de Bruno Walter no ha perdido por eso «actualidad». Las notas que hemos puesto, en las que empleamos muchos párrafos de la autobiografía del autor y, en menor medida, de los recuerdos de Alma Mahler, más interesantes y perspicaces de lo que se suele reconocer, sólo pretenden hacer percibir mejor la personalidad compleja del compositor. Quizá Mahler fuera un santo, como pretendía Schönberg⁵, e incluso, por qué no, un mártir; sin embargo, no olvidemos que los santos (como los «genios») son generalmente insoportables para quienes los rodean, y que los mártires, la mayor parte de las veces, consiguen lo que buscan.

¹ *Meine Ungeschriebenen Memoiren* (1974).

² Bruno Walter escribió además un ensayo, dirigido principalmente contra el atonalismo, titulado: *Von den moralischen kräften in der Musik* (De las fuerzas morales en la música).

³ *Op. cit.*, p. 160.

⁴ En *Mi vida*, Alma Mahler evoca, por ejemplo, una conversación con Bruno Walter en 1930: «Bruno Walter habló mucho, en forma original, de Gustav Mahler. Describió el terrible carácter de Mahler: sus gritos, sus pataleos, su forma de tratar a la gente como a animales apestosos, etc., cosas todas que nadie hubiera podido permitirse antes delante de Bruno Walter y que él mismo no se habría atrevido a decir nunca».

⁵ «Gustav Mahler fue un santo», escribió Schönberg en 1912. «Los que tuvieron la oportunidad de acercársele, aunque sólo fuera un instante, tuvieron conciencia de ello y sin duda muy pocos de ellos comprendieron por qué. Pero incluso entre éstos sólo le rindieron honores los hombres de buena voluntad. Porque los otros reaccionaban a su santidad como reacciona siempre el que es fundamentalmente malo a lo que es totalmente bueno y grande: le martirizan», etc. («Gustav Mahler: In memoriam» [1912] en *Le Style et l'Idée*, Buchel Chastel, p. 348.) «Se convirtió realmente en un mártir, aunque a veces lo fue de una forma provocativa y belicosa», escribe por su parte Theodor Reik, antes de demostrar que Mahler fue, ante todo, mártir de sí mismo. (*The Haunting Melody*.)

Bibliografía sumaria

Theodor W. ADORNO: *Mabler*, Surhrkamp Verlag, 1960.

Kurt BLAUKOPF: *Gustav Mabler, oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, Verlag Fritz, Molden, 1969.

Henry-Louis de La GRANGE: *Mabler volumen I (1860-1902)*, Doubleday, Nueva York, 1973, 982 pp.

Alma MAHLER: *Gustav Mabler: Erinnerung und Briefe*, Alsart de Lange, 1940.

—*And the Bridge is Love*, Nueva York, 1960. i

—*Mein Leben*, Fischer Verlag, 1960.

Jean MATTER: *Mabler le démoniaque*, Edition Foma, Lausanne, 1959.

—*Mabler*, Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1974.

Theodor REIK: *The Haunting Melody*. Farrar, Straus and Young, New York, 1953.

Marc VIGNAL: *Mabler*, Le Seuil, colección «Solféges», 1966.

Bruno WALTER: *Tbema und Variationen, Erinnerungen und Gedanken*, Estocolmo, Bermann-Fischer, 1947.

Este ensayo apareció hace veinte años y me complace constatar, con ocasión de esta nueva edición, que sigo manteniendo la perspectiva con que lo escribí y que suscribo todavía los juicios que expresé entonces.

Hubiera preferido, desde luego, tratar de forma más detallada algunos temas, sobre todo el cambio tan grande ocurrido en la producción de Mahler a partir de la *Quinta Sinfonía*. De todas formas, una abundante literatura crítica ha estudiado ya a fondo esta evolución de su universo musical y de su paleta sonora, así como la mejora que supuso para su ciencia de la polifonía, para su técnica, e incluso para su estilo sinfónico en su conjunto. A este respecto las indicaciones que yo sólo había esbozado han sido ampliamente completadas. Me parece, en cambio, que con el tiempo he llegado quizá a una comprensión más profunda de un hombre y de un músico particularmente originales, y me gustaría tratar de demostrarlo.

He decidido, sin embargo, no cambiar nada del texto original. Y esto, porque al volver a leerlo me he quedado sorprendido por su unidad de tono. No me gustaría que adiciones y modificaciones pudieran romper la continuidad de una obra que he escrito bajo el impacto de la fuerte emoción provocada por el vigesimoquinto aniversario de la muerte de Mahler —sobrevenida el 18 de mayo de 1911—, sobre todo cuando esta continuidad era justamente el resultado de mi intensa penetración en su obra y en su personalidad en la época en la que escribí este texto. He resuelto, por lo tanto, conservar tal cual el tono, el ritmo y la impresión general, y recoger los retoques y cambios en este prólogo. Tengo, pues, que llevar mi mirada retrospectivamente más allá de los veinte años transcurridos desde la publicación de este libro. Y, al hacer esto, debo tener en cuenta las repercusiones decisivas que han tenido los acontecimientos mundiales en la cultura de nuestro siglo.

Gustav Mahler murió tres años antes de que estallara la primera guerra mundial. La paz reinaba en el mundo para el cual y en el cual compuso y ejecutó sus sinfonías. Era, pues, forzoso para el temperamento vienés, tan apasionado y tan fácilmente inflamable, encontrar un exultorio en el campo de batalla de la música y de las artes, donde cualquier ciudadano vienés se sentía como en su casa. La Viena de la época era famosa por su actitud belicosa y su sectarismo encarnizado: el carácter tormentoso de Mahler era el idóneo para desencadenar tempestades¹. Si mi memoria no me falla, cuando se estrenó su *Cuarta Sinfonía* algunos miembros del público llegaron a las manos en el recinto mismo de la Musikvereinsaal². Por otra

parte, cualquiera que fuera el lugar, en las interpretaciones de sus obras una reacción apasionada del público a menudo era más la regla que la excepción; su poder de fascinación derivaba a la vez de la hostilidad y del entusiasmo que suscitaban. La impresión que hizo su *Tercera Sinfonía*, en el concierto que dirigió en el Festival de Krefeld de la Allgemeiner Deutscher Musikverein, en 1902, fue irresistible y por primera vez no rebatida. Le impuso definitivamente en el mundo de la música contemporánea. Sin embargo, durante los años que siguieron, las interpretaciones de sus sinfonías frecuentemente supusieron violentas manifestaciones y contramanifestaciones. Cuando estaba con sus amigos, Mahler las acogía con la convicción, tantas veces reafirmada: « ¡Mi hora llegará! ».

Si me baso en mi propia experiencia de la dirección de sus obras y, en la medida en que puedo evaluarlo, en la de mis colegas, cada vez parece más justificada la confianza en sí mismo de la que hacía gala. Estamos, desde luego, lejos de haber reducido a sus adversarios al silencio; los excesos emocionales y musicales de Mahler siguen suscitando críticas. Pero cada año que pasa crece la influencia de sus obras. Estas han triunfado incluso en esa Viena que tantas veces se había mostrado refractaria. Su subjetividad y su excentricidad estridentes que despertaban antaño tanta hostilidad han terminado por ser reconocidas como pruebas de originalidad. Su profunda gravedad y sus efusiones sublimes han llegado a los corazones. Sus temas sencillos, a menudo «populares», han conquistado a los austríacos, mientras que la fuerza, por sí sola, de su forma sinfónica y su genial instrumentación han conseguido la adhesión de todos los oyentes auténticamente músicos. Desde hace ya muchos años, el anuncio de un concierto de Mahler basta para llenar una sala. Mis colegas y yo mismo hemos tenido esta experiencia en Alemania. Nadie que haya oído a Mahler dirigir el estreno de su *Octava Sinfonía* en Munich, en julio de 1910, un año antes de su muerte, podrá olvidar nunca esa noche. Fue uno de los momentos cumbres de su vida de compositor..

Hasta su muerte, en mayo de 1911, Mahler dirigió siempre el estreno de sus sinfonías, aunque algunos fragmentos de la *Segunda* y de la *Tercera* fueran ejecutados por Strauss y Weingartner antes de la primera interpretación íntegra. Dos obras, sin embargo, han constituido la excepción: *Das Lied von der Erde* (La canción de la tierra) y la *Novena Sinfonía*.

Alma Mahler me confió estas dos partituras para una última revisión antes de ser impresas. En noviembre de 1911, seis meses después de la muerte de Mahler, dirigí el estreno de *Das Lied von der Erde* en Munich, y al principio de 1912 el de la *Novena* en Viena. Era una gran responsabilidad ocupar así el lugar de mi gran amigo y presentar sus obras al mundo, pero era también el cumplimiento de una especie de misión a la que me había consagrado cuando, conmovido por la audición de la *Primera Sinfonía* en Hamburgo, había decidido ponerme al servicio de su obra.

La subida al poder del nazismo interrumpió momentáneamente la ejecución de las obras de Mahler, primero en Alemania y después en Austria. Durante la segunda guerra mundial, mis actividades como director de orquesta se limitaron por la fuerza de las circunstancias al continente americano. Su música se impuso irresistiblemente a pesar de la contumaz hostilidad de algunos críticos influyentes; hoy en día un gran número de melómanos americanos han convertido a Mahler en uno de sus ídolos³.

Después de la guerra sus sinfonías se introdujeron progresivamente en el repertorio europeo. Tengo, además, que señalar que en Inglaterra fueron esporádicamente interpretadas mientras duró la guerra. Las he dirigido personalmente en Londres, París, Amsterdam⁴, Edimburgo, Viena, Salzburgo, Munich y en otros sitios. No es nada fácil, volviendo sobre todas estas impresiones, situar a Mahler en el mundo musical contemporáneo. El público actual no es menos entusiasta que el de antes, a pesar de que una parte de la prensa se obstina en querer mantener cierta distancia. Sus obras se incluyen regularmente, aunque aún demasiado poco, en los programas de los conciertos.

Los efectos que han podido tener dos guerras mundiales y su prolongada duración en el pensamiento, las emociones y el comportamiento de nuestros contemporáneos, y los daños que han causado al espíritu y al contenido de nuestra cultura han sido tan espantosos, que es alentador constatar que una obra característica de una edad de la razón, a pesar de su originalidad, y madurada bajo la influencia de los grandes clásicos, ha llegado a ocupar semejante lugar en el seno de nuestro turbado mundo⁵. Basta considerar, por ejemplo, las dramáticas consecuencias de la crisis que siguió a la primera guerra mundial; el arte, unas veces «intelectualizado», otras degenerado en pura y simple «diversión», era presa del sensacionalismo, de la idolatría de las proezas técnicas, del atonalismo, del sistema dodecafónico, de las experiencias musicales más gratuitas, todo en un clima de materialismo y de conflicto ideológico cada vez más violento. En pocas palabras, confrontados a semejante caos era para nosotros un verdadero acto de fe el creer en la existencia duradera del arte o en una música connatural al corazón de todo músico auténtico y de la que la obra de Mahler era justamente una flor tardía. Soy perfectamente consciente de la amenaza que la evolución de la situación mundial hace planear sobre nuestra civilización; pero también estoy convencido de que la coexistencia en Mahler de una armonía y de una polifonía muy modernas, con gran profundidad de emoción, que va de lo humano a lo divino, asegurará la supervivencia de su obra de creador. Y lo que me refuerza en esta convicción es que a pesar de todo su modernismo, su armonía y su polifonía permanecen en el terreno de la tonalidad⁶.

La obra donde sin duda se expresa mejor su yo profundo, turbado y perturbante a la vez, es quizá *Das*

Lied von der Erde su obra más personal. Su lenguaje es tan desconcertante, tan subjetivo y tan difícil de abordar como el de sus últimas sinfonías. Pero lo que desconcierta más en Mahler es siempre el alma ardiente y no la frialdad experimental. Ahora bien, este espíritu se comunica con cualquiera que sea capaz de vibrar. Aquí, más fácilmente quizá gracias al extraño encanto de los poemas chinos en los que Mahler encontró, en el umbral de la muerte, una fuente de inspiración para el colorido fatal de sus melodías.

No puedo evocar *La canción de la tierra* sin acordarme de la inolvidable interpretación de Kathleen Ferrier en los tres movimientos para contralto. Desde el estreno de la obra en Munich he tenido mucha suerte en la elección de los intérpretes. Recuerdo con gratitud a tenores como William Miller, Jacques Urlus, Charles Kullmann, Martin Oeh-mann, Peter Pears, Julius Patzak, y a contraltos como la señora Charles Cahier, Louise Willer, Sigrid Onegin y Kerstin Thorborg. Pero mi encuentro con Kathleen Ferrier fue decisivo. Su interpretación de *La canción de la tierra* —como la de los *Kindertotenlieder* y de otras melodías de Mahler— sigue siendo una de las más profundas y felices experiencias de mi vida artística. Cuando oí por primera vez el timbre cautivador de su voz me emocionó como casi ningún otro sonido me había conmovido hasta entonces. Pero no sólo tenía una voz, sino un alma que conocía y hacía revivir el alma misma de la obra de Mahler. A menudo he pensado en lo que la profunda comprensión de esta interpretación habría significado para él. Había en esta mujer, que parecía tan limpia, tan alegre, tan sencilla, tan directa, algo misterioso. Su arte se impregnaba de este misterio; sabía sondear las profundidades, revelar toda la riqueza de las obras que había hecho suyas. Su secreto era la unidad. En ella todo seducía: su físico, su alma, su voz, su expresión. Era capaz de expresar con gran intensidad toda la gama de emociones, desde el éxtasis al sentimiento trágico, y la belleza la envolvía como un aura, descubriendo la gracia un poco extraña de su naturaleza. Quizá su muerte prematura realza el misterio que entrañaba su vida. Una profunda gratitud se mezcla a la pena que me causa su pérdida. Hizo a Mahler un servicio imperecedero; imperecedero, gracias a Dios, porque, debido a los progresos técnicos, sobrevive a través de los discos que grabó⁷.

Mi fe en la inmortalidad de Mahler se refuerza también cuando pienso en la naturaleza duradera de las reformas que llevó a cabo en la Ópera de Viena. Las escenificaciones contemporáneas que pretenden interpretar las intenciones del compositor acentuando la importancia dramática de la obra y de la acción que se desarrolla en escena, se remontan en efecto a la época en la que Mahler era director general de este establecimiento y de la que hablo en las páginas que siguen. Incluso en el mundo tan precario en el que vivimos hay sitio para la esperanza cuando la llama de una poderosa personalidad brilla en la creación y en la interpretación.

Como he dicho al principio de este prólogo, a pesar, o quizá a causa de la distancia en el tiempo, me siento más cerca de este hombre genial al que debe tanto mi propia existencia y que fue, en una época decisiva para mí, un modelo, cuya profunda humanidad me acompañará siempre.

Bruno WALTER Beverly Hills, 1958

* Prólogo de la edición americana de 1958, revisada y traducida por la hija de Bruno Walter, Lotte Walter-Lindt. La primera edición, en alemán, había aparecido en 1936 (Nota de G. L.).

Primera parte RECUERDOS

Capítulo I Primer encuentro

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 la sinfonía «Titán») en el Festival de la Allgemeiner Deutscher Musikverein en Weimar, arrancó de la prensa local clamores de indignación¹; 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 Opera de Hamburgo, donde este mismo Gustav Mahler, cuya obra me había entusiasmado tanto, era el primer director de orquesta². 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 sucedían 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 Hoffmann³. 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 turbado⁴.

Por haber crecido en un medio burgués, había creído siempre que el genio no existía más que en los libros y en las partituras, en el entusiasmo de una sala de conciertos, de un teatro, o entre los tesoros de un museo, mientras que mis contemporáneos solían ser bastante vulgares y la vida cotidiana muy insípida. Y he aquí que, de repente, un mundo más elevado parecía abrirse ante mí. Por su aspecto y por sus gestos Mahler se me aparecía como una mezcla de ángel y demonio; la vida, de repente, se teñía de romanticismo. Y no podría describir mejor el efecto electrizante de su personalidad que evocando la violencia irresistible con la que penetró en el universo del joven músico que era yo y cómo cambió completamente mi existencia.

Mi recuerdo siguiente data de un ensayo de *Hánsel y Gretel* * que iba a ser montada en la Opera de Hamburgo. Yo no había conocido nunca un ser humano del que se desprendiera tal impresión de fuerza; nunca había podido pensar que con una sola palabra breve y sin réplica, por medio de un único gesto imperioso sostenido por una perfecta claridad de espíritu y de intención, se pudiera inspirar a los demás un terror inquietante y forzarles a una obediencia ciega. El pianista que le acompañaba en el ensayo le exasperaba; de repente —con gran alegría por mi parte— Mahler me vio en los pasillos y me preguntó si me atrevía a acompañarle leyendo a primera vista una ópera que yo no conocía. Mi orgulloso «¡Desde luego!» le hizo sonreír divertido, y con un gesto despidió a mi infortunado colega y me instaló en su lugar. En la escena del bosque, el efecto del eco que los coros repiten en diversos momentos estaba muy mal conseguido; Mahler se volvió hacia mí y me dijo, más o menos: «cuento con usted para saber qué es lo que ocurre en un bosque; haga que me repitan los ecos».

Este primer ensayo me permitió ya estudiar bien sus métodos de trabajo. Dirigía, daba órdenes sumergiéndose en el espíritu de la obra, sabía exactamente adónde quería llegar. Impaciente y brutal con la nulidad y la insuficiencia, se mostraba atento y benevolente en cuanto vislumbraba algo de talento y entusiasmo.

Mi tercer recuerdo es el de nuestro encuentro en el momento en que salíamos del escenario. Yo estaba a punto de despedirme cuando me detuvo diciéndome: «Acompañeme usted un rato». De nuestra conversación recuerdo únicamente que empezó por una observación acerca de la obra de Humperdinck, declarando que se trataba de «una obra maestra de escritura musical, pero que no era realmente un cuento de hadas». Y de la naturaleza de los cuentos de hadas pasó a otros temas. Yo estaba fascinado al descubrir en su conversación la misma intensidad y la misma altura de pensamiento que en su forma de ensayar. La violencia con que respondía a mis observaciones superficiales —aunque aventuradas tímidamente—, sus bruscos accesos de mutismo pensativo, seguidos de una mirada amistosa con la que subrayaba una observación juiciosa, las contracciones dolorosas e inesperadas que crispaban fugitivamente su rostro, y hasta su forma de andar extraña y desordenada —de repente daba una patada en el suelo, después se paraba en seco y volvía a andar a toda prisa—, todas esas particularidades iban confirmando y reforzando la impresión que tenía de encontrarme en presencia de un personaje infernal. Hasta tal punto que no me habría sorprendido demasiado si, después de habernos despedido, hubiera salido volando bajo aspecto de

buitre, como hizo Lindhorst ante los ojos del estudiante Anselmus en el *Goldner Topf* de Hoffmann.

Una cuarta imagen vino a completar estas primeras impresiones. Mahler me había pedido que le visitara; cuando entré en su despacho atrajo inmediatamente mi atención una reproducción del *Concerto* de Giorgione colgada en la pared. Me pregunté quién sería aquel monje, con las manos sobre el teclado, que parecía haber dejado bruscamente de tocar para volverse y verme entrar. ¿Qué tendría que ver con Mahler, al que se parecía de forma tan extraña?

Comprendí entonces que, desde hacía tiempo ya, había visto en Mahler la reencarnación del ascético músico del cuadro. Hay en él efectivamente un parecido familiar y no solamente con Mahler. No sabía cómo explicarlo, pero de una forma u otra todo auténtico músico se parece a ese monje, aunque ninguno tanto como Mahler. Es un verdadero milagro. Un gran maestro de la pintura, animado por una de esas premoniciones proféticas propias del genio, ha creado el tipo mismo del músico; sí, creado, y no reconstruido a partir de algunas parcelas del saber. Porque en la época de Giorgione la música, tal como la concebimos, no existía. Así, ¡la imagen del músico había sido creada antes que la música misma!

Fue, además, ese cuadro el que sirvió de punto de partida a nuestra conversación. Ya no me acuerdo si fue aquella vez cuando abordamos la cuestión del extraño presentimiento de Giorgione, pero recuerdo muy bien que volvimos con frecuencia a hablar de ella después. También sé que el parecido que había entre Mahler y el piadoso intérprete del cuadro acrecentó a mis ojos el misterio que le rodeaba y que prefiguraba esta obra del siglo xv⁵. En aquella ocasión o quizá en la visita siguiente, terminé llevando la conversación a la obra creadora de Mahler, y le persuadí para que se sentara al piano. Y en ese momento todo lo que yo era capaz de sentir y de comprender se fundió en una única y sobrecogedora impresión; entonces el joven principiante que yo era recibió su primera y apasionante visión del alma de un creador. No hay, pues, que asombrarse de que mi experiencia espiritual se me subiera a la cabeza cuando empecé a colaborar en el trabajo de recreación de un director de orquesta que sabía penetrar en el alma de las grandes obras, y enriquecer a todos los que trabajaban con él, revelándose, con palabras y con ejemplos, su significación universal. Sólo gracias a la devoción y a la reverencia ilimitadas que me inspiraba Mahler no perdí del todo la cabeza. Estaba dispuesto, sin reflexionar y sin mirar siquiera ni adelante ni atrás, a seguirle y a trabajar con él. Felizmente para mí, como esta actitud me venía de forma tan natural y espontánea como la música y las interpretaciones de Mahler, nunca perdí mi propia identidad en esta ciega devoción. Muchos años más tarde, a costa de un penoso examen de conciencia, debí sustraerme a esta influencia. Pero quiero afirmar hoy lo que sentía entonces en lo más profundo de mi ser: que esta influencia ha sido beneficiosa para el resto de mi vida⁶.

- Del compositor Engelbert Humperdinck (1854-1921) (Nota de G. L.).

Pasé dos años en Hamburgo. Algunas semanas después de mi entrada en funciones, Mahler consiguió que yo fuera nombrado director de los coros. Tuve así, tanto por ese título como por el de director adjunto, la ventaja de colaborar en sus espectáculos y de familiarizarme directamente con sus ideas. No tardaré en dirigir óperas yo también, y cuando al final de mi primera temporada, Otto Lohse se fue a América, pude cambiar la humilde librea de director de coros y de director adjunto por el traje tan deseado y mucho más pomposo de director «titular» de orquesta. Evidentemente iba implícito que continuaría asumiendo mis funciones de director de canto en todas las obras que Mahler tuviera que dirigir. Para mí fue una ventaja inmensa el compartir con los cantantes sus esfuerzos para satisfacer las exigencias de Mahler de perfecta exactitud rítmica y de obediencia estricta a las indicaciones de dinámica, etcétera; tanto más cuanto que yo tenía por mi parte una tendencia natural a resaltar en exceso el lado emocional de la música, los aspectos dramáticos y poéticos de la interpretación y la expresión de conjunto del contenido espiritual de la obra, en detrimento de la precisión; en pocas palabras, a sacrificar como regla general la exactitud a la vitalidad. Mahler me enseñó a cuidar más la exactitud y la precisión a la hora de los ensayos. Al ensayar los fragmentos de Loge y Fricka para su *Rheingold* (*El oro del Rhin*), hice todo lo que pude para obtener de ellos esa mezcla de expresividad llena de vida y de precisión rigurosa que Mahler exigía a sus cantantes. Podía haberme perdido durante mucho tiempo en la selva del falso sentimentalismo si él no me hubiera enseñado con ejemplos y normas que la mejor forma de llegar al más alto grado de expresión dramática en Wagner es precisamente respetar al máximo la exactitud rítmica, y que, en general, dominando lo espiritual con un gran rigor musical era como mejor se podía alcanzar una calidad de emoción concentrada y poderosa¹.

Uno de nuestros temas constantes de discusión era el rubato, es decir, disminuir o acelerar el tempo y el ritmo con el único fin de aumentar la expresión. Mahler, incluso en lo que atañía a la música italiana, para la que reconocía que cierto empleo del rubato era un procedimiento estilístico al que se estaba en perfecto derecho de recurrir, era hostil al uso excesivo que hacen de él los músicos y los cantantes alemanes. Dio, en el curso de una inolvidable representación de *La Traviata*, un ejemplo perfecto de la utilización controlada del rubato, con una línea melódica dictada únicamente por el ardor y la pasión y no por los caprichos de los cantantes.

Hablábamos a menudo de Wagner. La admiración madura y reflexiva que Mahler había experimentado siempre por él clarificó y acentuó mi propia devoción. Mahler era un wagneriano convencido y siguió siéndolo hasta su muerte². A su Tetralogía y a sus *Maestros cantores* debo yo mis impresiones más vivas de este período de Hamburgo; más tarde, en Viena, oí un *Tristán* que, tanto por su efecto de conjunto como por sus innumerables detalles, vivirá siempre en mis oídos y en mi corazón. Discutíamos también hasta el infinito sobre la personalidad de Wagner; Mahler no se cansaba de defenderlo contra los reproches de los filisteos que le acusaban de ser ingrato y poco digno de confianza, ni de demostrar rabiosamente que la absorción del genio en su obra basta para explicar muchas de las debilidades del hombre. El alcance de su análisis no se limitaba, claro está, a Wagner; se extendía a cualquier obra de arte en la que Mahler trabajara, sin que por eso tuviera la menor intención de dar lecciones a un joven que tenía dieciséis años menos que él. De todas formas Mahler no tenía nada de pedagogo, estaba demasiado metido en sí mismo, en su obra, en su atormentada vida interior, y hacía muy poco caso de los demás hombres y de las demás cosas.

Por otra parte, todo lo que se aproximara de cerca o de lejos al hecho de ejercer una influencia —lo que es después de todo la esencia misma de la pedagogía— era fundamentalmente contrario a su naturaleza libre de reglas, que sólo obedecía a sus propios impulsos. Aprendí enseguida que nada en su existencia era sistemático; evocaba más las cataratas del curso medio del Nilo que un río de corriente regular. No es extraño, pues, que el epíteto que antes llega a la pluma de los que se esfuerzan en describir su personalidad sea el de «caprichoso», y yo lo encontraba, ciertamente, caprichoso, excéntrico incluso, pero nunca tuve la

impresión de que sus pies no se asentaran sobre tierra firme; no podía volver a lanzarse con ímpetu hacia adelante más que cuando el flujo de las emociones y pensamientos que le inundaban dejaba sitio a una calma momentánea: el tiempo suficiente para que surgiera un nuevo impulso. No me dio nunca ninguna lección deliberadamente, por así decir, pero no puedo expresar todo lo que he aprendido, en el sentido más profundo del término, en contacto con este hombre que, tanto en sus palabras como en su música rebosaba literalmente vitalidad. Su brusca impulsividad explica quizá el entusiasmo que se apoderaba de todos los que le rodeaban, sobre todo, claro está, de los cantantes y de los miembros de la orquesta. Mahler desprendía una atmósfera de alta tensión que se comunicaba a aquellos con los que trabajaba e inspiraba a los mejores de entre ellos una ferviente admiración. A ella se debían esas representaciones iluminadas por su fuego interior y que izaron a la Opera de Hamburgo al primer rango de las óperas alemanas. Había, claro está, espíritus más mediocres, talentos subalternos que quedaban a la sombra de su despotismo, pero fuera quien fuera, de buen grado o no, nadie podía resistirse a su voluntad.

En esta época su intensa vitalidad se traducían exteriormente por una extremada gesticulación. Lo rememoro aún en un ensayo de orquesta del *Crepúsculo de los Dioses*, saltando del estrado 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 subir a la escena, para dar desde allí las indicaciones que desde su pupitre 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 y bajo el encanto de aquel hombre tan enérgico que arrastrado él mismo por su propia visión interior de la obra tenía que imponer sus irresistibles exigencias a sus colaboradores. Ni una sola vez durante los dos años que pasé al lado de Mahler en Hamburgo, 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.

Una concentración semejante exige inevitable y naturalmente una contrapartida. Era bastante distraído en lo que respecta a todo lo que no entraba en el ámbito de sus preocupaciones inmediatas; su distracción nos proporcionó, además, incidentes bastante cómicos en distintas ocasiones. Citaré sólo un ejemplo característico. Un día, durante un ensayo de orquesta, el director de escena pidió a Mahler que lo interrumpiera durante algunos minutos, para poder hacer algunos arreglos escénicos importantes. Tras un gesto de impaciencia, Mahler se sumergió inmediatamente en sus pensamientos. Al terminar, el director de escena trató varias veces, sin el menor éxito, de hacerle volver a la realidad, cuando, de repente, dándose cuenta del tenso silencio que reinaba en la sala entera, lanzó una mirada soñadora a su alrededor, golpeó su pupitre con la batuta, y exclamó: «¡Camarero, la cuenta!» Acabó uniéndose de buena gana a las risas que estallaron por todas partes. Ese tipo de ausencias era una de las contrapartidas y quizá también la condición, del poder de concentración absoluta de que era capaz. Mahler no sentía, por otra parte, la menor inclinación hacia las pretendidas distracciones que pueden proporcionar los naipes u otros juegos.

A medida que iba comprendiendo el interés apasionado que sentía yo por su obra creadora empezó a aficionarse a enseñármela al piano. Todavía recuerdo con qué gracia y sentido de lo grotesco cantaba *Des Antonias von Padua Fischpredigt*, su insolencia en *Um schlimme Kinder artig zu machen* y *Selbstgefühl*, su pasión y su dolor en los *Lieder eines fahrenden Gesellen* (3). Y hoy todavía siento la emoción conmovedora que despertó en mí el descubrimiento, a través suyo, de su *Primera Sinfonía*. Progresivamente su obra creadora fue constituyendo cada vez más la sustancia de nuestros intercambios y de nuestras conversaciones.

A medida que alcanzaba a conocerle mejor, gracias a nuestras discusiones, y a conocer también los libros que leía, los poetas y filósofos que amaba, mi primera impresión, la de una aparición fantástica y demoníaca recién salida del universo de Hoffmann, fue sustituida por un sentimiento más exacto y completo, pero también más difícil de definir. Luego hablaré del excepcional alcance espiritual de su naturaleza, tan rica en contradicciones; de las fuerzas tenebrosas contra las que se debatía; de las aspiraciones espirituales que constituían el hilo conductor de su vida y de su obra. De momento basta con decir aquí que yo comprendía tanto —o tan poco— esa vida interior tan compleja como lo pudiera comprender alguien tan joven e inexperimentado como yo. En cualquier caso, lo que comprendía alimentaba mi respeto creciente hacia el hombre, así como mi incrementada intimidación con su obra no hacía sino aumentar mi entusiasmo por el músico.

Además, ¿cómo podía haber sido de otro modo, si este hombre, imprevisible e irascible de ordinario, tenía hacia mí unas atenciones y una benevolencia inagotables? Nunca adoptó el tono docto del profesor, jamás trató de ir a escucharme con regularidad cuando dirigía yo una ópera, ni de controlar mi trabajo en sus detalles. Pero, sin embargo, se interesaba bastante en mis esfuerzos como para asistir de vez en cuando a una representación y darme después su opinión. Una vez que dirigía yo *Aída*, el coro que estaba entre bastidores se adelantó diez compases por lo menos, sin duda porque el director del coro había creído que haría la pausa habitual en aquel lugar. Aceleré enseguida a la orquesta cuando bruscamente el coro se calló y tuve que esforzarme por salvar de nuevo la situación. Según me dijeron más tarde, en el momento crítico, Mahler había saltado como por un resorte fuera del palco y se había precipitado a los bastidores para hacer

callar al coro y darles él mismo la salida en el momento justo; no había contado con la rapidez de mi reacción. Esta anécdota tiene interés sólo porque ilustra perfectamente su impetuosidad y a la vez su gran sentido de la solidaridad.

Entre mis recuerdos más preciados figuran nuestras sesiones de piano a cuatro manos, en las que Schubert era nuestro héroe favorito. Nos divertíamos muchísimo; Mahler, que se ponía en la parte derecha del piano, tocaba mi parte superior, dejando a mi mano derecha su propia parte inferior; debíamos por lo tanto leer a la vez la primera y la segunda parte, lo que traía consigo complicaciones muy divertidas. Tenía también la costumbre de inventar letras para las distintas marchas que interpretábamos y de cantarlas al tocar. Para ese tipo de infantilismo era incomparable; en la conversación le gustaban los rasgos de ingenio y cultivaba con agrado el humor de lo absurdo. Pero, bruscamente, la risa despreocupada moría en sus labios, y se sumergía en un silencio lúgubre que nadie osaba romper⁴.

Aparte de los sufrimientos que tenían su origen en lo más profundo de su ser, las mismas circunstancias de su vida le daban suficientes motivos de tristeza. En 1895 su hermano pequeño, Otto, en el que fundaba grandes esperanzas musicales, se había suicidado. En un cajón de su mesa se encontraron dos sinfonías, de las que sólo una había sido interpretada una vez y además no íntegramente, mientras que la otra había sido acogida con una falta total de comprensión, por no decir francamente que se habían reído de ella. Había también cierto número de melodías para orquesta, tres colecciones de *Lieder* que nadie cantaba y una tercera sinfonía casi terminada⁵.

Por otra parte, las relaciones entre Mahler y Pollini se iban deteriorando, lo que era inevitable teniendo en cuenta sus crecientes divergencias en materia artística. La situación en el teatro se hizo, pues, evidentemente difícil. Eso no hizo más que aumentar el deseo que tenía Mahler de dejar Hamburgo para volver a su Viena familiar y a su incomparable clima musical. Cuando sonaba el timbre de su puerta exclamaba: «¡Aquí llega mi nombramiento para el puesto de dios de las provincias meridionales!» Pero el nombramiento tardaba mucho en llegar, y cada vez necesitaba más aportar un buen mérito, tener un gran éxito artístico que le abriera el camino. Decidió interpretar su *Segunda Sinfonía* en Berlín, con la ayuda de la Filarmónica de Berlín y del Stern Gesangverein. La primera audición íntegra de la obra tuvo lugar el 13 de diciembre de 1895 (los tres primeros movimientos habían sido interpretados antes, en ese mismo año). Para el compositor había sido una noche decisiva. «Se empieza siendo abatido a garrotazos para ser después transportado hacia las cimas, sobre las alas de los ángeles», diría un día. El efecto que produjo, después de lo que para mí sigue siendo una soberbia ejecución, fue sobre todo de extrañeza. Todavía siento esa impaciencia opresiva que me invadió en el transcurso del último movimiento, cuando oí el misterioso grito del pájaro que sigue al fin del mundo en el *Grosser Appell* y la entrada profundamente conmovedora del coro: «¡Levantaos, sí, levantaos!» Incluso en aquella ocasión la hostilidad, la incompreensión y el desprecio no remitieron, desde luego; pero la impresión de haber asistido a una obra grandiosa y original, y el magnetismo de la personalidad de Mahler eran tan fuertes que su verdadera revelación como compositor data de ese momento.

Y sin embargo todo había estado a punto de salir mal. Mahler sufría intermitentemente de dolores de cabeza de una intensidad poco común, como todo lo relacionado con él, que paralizaban toda su energía. Cuando tenía un ataque se veía forzado a permanecer echado y completamente inmóvil. En 1900, justo antes de un concierto con la Filarmónica de Viena en el Trocadero de París, tuvo que quedarse tanto tiempo así, acostado e inmóvil, que el concierto empezó con media hora de retraso y tuvo que armarse de valor para dirigir. Aquella noche de Berlín, después de haber hecho enormes sacrificios, Mahler estuvo a punto de jugarse todo su porvenir de compositor: pasó toda la tarde hundido con una de sus terribles jaquecas, incapaz de moverse ni de tragar nada. Todavía hoy me es muy fácil recordarlo encaramado, pocas horas después, sobre un estrado increíblemente alto y muy inestable; estaba pálido como la muerte, pero su voluntad sobrehumana domaba el dolor, como él mismo dominaba a los intérpretes y al público. Para el joven músico que yo era, aquella noche y la victoria con la que terminó tuvieron una importancia profunda. Creía conocer bien aquella obra que había adaptado yo mismo, primero para piano a cuatro manos y luego para piano solo. Pero al oír esa noche con mis propios oídos lo que sólo había escuchado en mi cabeza o en forma de reducción para piano, supe, con total certidumbre, lo que iba a ser mi misión en la vida. La música misma, su triunfo y mi resolución de consagrar a partir de entonces mi entera existencia a la obra de Mahler me hacían plenamente feliz.

No ignoraba, sin embargo, que mi trabajo en la Opera de Hamburgo me había dado ya todo lo que podía esperar un músico joven en mi posición. De momento no había que esperar ningún ascenso. Además, mis relaciones con Pollini eran cada vez más tensas. Mahler me aconsejó que buscara otro puesto. Pensaba en Breslau, donde un puesto de segundo director de orquesta parecía poder ofrecerme una salida ventajosa. Bajo su recomendación el Dr. Lówe me lo concedió y dejé Hamburgo. La experiencia adquirida en el transcurso de aquellos dos años me había trazado el camino; hice el compromiso solemne de seguirlo⁶.

A principios de julio de 1896 recibí de Mahler una carta que, aunque haya aparecido en su correspondencia, me parece que tiene su lugar aquí:

Steinbach-am-Attersee 2 de julio de 1896

Querido amigo:

Le envío esta breve respuesta para invitarle a venir a vernos el 16, a menos que, por razones que ignoro, no haya usted hecho otros proyectos para sus vacaciones. Quizá mis hermanas le hayan dicho que no he estado ocioso; espero incluso que de aquí a algunas semanas haya terminado la Tercera (sinfonía) entera. Los primeros bosquejos están ya muy desarrollados y trabajo ahora en la orquestación. No dudo que nuestros amigos los críticos, oficiales y oficiosos, sufrirán de nuevo vértigos, pero los que disfrutaban con los agradables paseos que propongo se van a divertir mucho. La obra entera está, desde luego, teñida con mi deplorable sentido del humor y «aprovecha a menudo la ocasión para someterse a mi lamentable afición por los sonidos desagradables». Bastante a menudo los músicos «no se prestan la menor atención mutua, y es toda mi naturaleza morosa y brutal la que se revela en su entera desnudez». Cualquiera sabe que no puedo pasarme sin trivialidades. Esta vez, sin embargo, se han franqueado todos los límites de lo soportable. «¡A veces se tiene la impresión de haber entrado en una tasca o en una pocilga!» ¡Venga deprisa entonces, después de haberse puesto su armadura! Si su gusto se ha refinado en Berlín, ¡prepárese para verlo irremediablemente estropeado! Mi saludo más afectuoso para usted y para su familia, y *au revoir!*

Como siempre,

Gustav Mahler

Esta alegre carta demostraba bastante bien que la terminación del primer movimiento de su *Tercera Sinfonía* y la perspectiva de acabar enseguida con la obra entera (los otros movimientos databan de 1895) le habían puesto de buen humor. De antemano me regocijaba con impaciencia por las semanas que iba a pasar con él en Steinbach.

Llegué en un barquito de vapor, en un soberbio día de julio. Mahler había ido a buscarme al embarcadero y a pesar de mis protestas quiso hacerse cargo de mi maleta hasta que un mozo vino a ayudarlo. Cuando, camino de su casa, levanté los ojos hacia la Hóllengebirge, cuyas abruptas paredes formaban detrás del encantador paisaje una tela de fondo amenazadora, me dijo: «No vale la pena mirar, ¡todo lo he puesto en mi música!» ("*Das babe ich schon alies wegkomponiert*").

Empezó enseguida a hablarme del primer movimiento, titulado en el esbozo preliminar «Lo que me dicen las rocas y las montañas». Pero tuve, sin embargo, que dominar la impaciencia que experimentaba por escuchar esa *Tercera*. En efecto, nada pudo persuadirle para enseñármela ni para tocarme una sola nota de una obra inacabada todavía. Era una regla inviolable para él.

En Steinbach, Mahler hacía gala de una despreocupación que yo no había visto hasta entonces. Cerca de la naturaleza, liberado de las preocupaciones de la Opera, enteramente sumergido en sus propias obras y en sus propios pensamientos, se sentía relajado: le resultaba agradable dejar que las riquezas que llevaba en sí se derramasen sobre todo lo que le rodeaba y no se privaba de hacerlo.

En la pradera que separaba el lago de la pensión en la que se hospedaba había hecho levantar cuatro paredes y un techo para servirle de abrigo. Esa pequeña «cabaña de compositor» cubierta de hiedra tenía como muebles sólo un piano, una mesa, un sillón y un canapé. Al abrir la puerta le caían a uno en la cabeza racimos de escarabajos. Mahler pasaba allí las mañanas, lejos de los ruidos de la pensión y de la carretera. Se iba hacia las seis. A las siete se le servía su desayuno en silencio, y sólo cuando volvía a abrir la puerta hacia mediodía se reintegraba por fin a la vida cotidiana. Debía reaparecer entre nosotros justo a mediodía, pero a menudo eran más de las tres cuando llegaba por fin para apaciguar a la vez el hambre de los miembros de su familia y la inquietud del cocinero. Además, no se quedaba sistemáticamente encerrado en su cabaña; a veces se iba a vagabundear por el campo, y a menudo daba largos paseos al pie de la colina, volviendo sólo para «meter la cosecha en el granero». Esos días llegaba a la mesa presa de una viva animación y la conversación era muy alegre. Le encantaba comer bien y tenía una particular predilección por los buenos postres; ¡pretendía que la cocinera, en su calidad de mujer dotada de imaginación, fuera capaz de sorprenderle en ese terreno todos los días durante cuatro semanas! Una de sus bromas favoritas era proclamar muy alto que había que ser un asno para no deleitarse con un determinado plato excelente, y

después preguntar a sus invitados si lo encontraban bueno. Por la tarde salíamos de paseo o hacíamos música; pasábamos la velada hablando o leyendo. A veces Mahler rompía el silencio leyendo en voz alta un fragmento que le había llamado la atención en el libro que tenía entonces entre las manos. Recuerdo que le era imposible no compartir el placer que le producía Don Quijote, y me acuerdo, incluso, de que cuando llegó a la batalla con los molinos de viento se reía tanto que tuvo que dejar de leer. Se reía como loco con las desventuras del amo y el criado, pero lo que le conmovía más eran el idealismo y la pureza del hidalgo. Por mucho que se divirtiera, le era imposible, decía, dejar el libro sin haber sentido una profunda emoción.

Estaba encantado con dos gatitos y no se cansaba de mirar cómo jugaban. Cuando se iba a dar un paseo corto se los metía en el bolsillo y se divertía viendo sus cabriolas cada vez que se paraba para descansar; los animalitos estaban tan acostumbrados a él que podía jugar con ellos a una especie de escondite. Sentía una gran atracción por todas las criaturas vivas y mostraba un interés amistoso hacia los perros y los gatos, los pájaros y todos los habitantes del bosque. Los observaba con interés y comprensión y respondía a los saltos de una ardilla. Me confió que nunca olvidaría una noche en el campo en la que, escuchando en la oscuridad los largos y profundos mugidos de las vacas, había sentido una nostalgia llena de piedad hacia el alma muda de aquellos pobres animales.

Aquel verano en Steinbach transcurrió en la paz y la tranquilidad que exigía su trabajo de creador. Tenía siempre que componer durante las vacaciones para poder, como deseaba, llevarse a la ciudad un borrador completo de la partitura. En cambio, la instrumentación definitiva y el pulimento final podían esperar al invierno, a pesar de que su trabajo de director musical era incompatible con la creación artística propiamente dicha. Y hacia el final del verano llegó el día en el que pudo tocarme la *Tercera Sinfonía*, ya terminada. Teniendo en cuenta que el frenesí creador de su trabajo matutino a menudo había llegado hasta nuestras conversaciones, estaba ya familiarizado con la atmósfera espiritual de la obra mucho tiempo antes de conocer el contenido. Y sin embargo, oír a Mahler interpretarla al piano fue para mí una conmovedora experiencia musical, como nunca había podido soñar. A medida que avanzaba en la partitura, yo estaba literalmente confuso por la fuerza y la novedad de su música; el aliento creador y la nobleza de la obra me desconcertaban. Me parecía descubrir a Mahler y estimarle por vez primera en su justo valor; de todo su ser parecía emanar una misteriosa afinidad con las fuerzas de la naturaleza. Había adivinado ya las profundidades de su música, su carácter elemental, pero esta vez tuve de ello la revelación inmediata y completa en todo el despliegue de su fuerza creadora. Si Mahler hubiera sido sólo un banal «amigo de la naturaleza», un amante ferviente de los jardines y de los animales, su música habría sido más «civilizada». Pero aquí, en cambio, el hechizo dionisiaco que la naturaleza ejercía sobre él y que yo había aprendido a reconocer, resonaba a través de una música surgida de lo más profundo de sí mismo. Me parecía verle de repente en relieve, poseído tanto por la abrupta fuerza de los picos rocosos como por la ternura de las flores, y familiarizado con los oscuros secretos de la vida de los animales en el bosque. En el tercer movimiento, sobre todo, la música daba vida a todo —el miedo y la alegría, la crueldad y la rudeza—, y Mahler se me apareció bruscamente con los rasgos de Pan. Al mismo tiempo —en los tres últimos movimientos— reconocía el poderoso deseo del espíritu que aspira a liberarse de las trabas terrestres y temporales. Una onda luminosa se transmitía de él a su obra, y de su obra hacia él.

El maravilloso verano terminó. La proximidad de la temporada lírica en Hamburgo ensombrecía el ánimo de Mahler. Suspiraba, con impaciencia cada vez mayor, por su «nombramiento para el puesto de dios de las provincias meridionales». Me despedí, pero me llevé conmigo la música de su *Tercera Sinfonía* y tuve que esperar mucho para que su turbadora presencia se transformara en posesión confiada y serena'.

Durante los cinco años siguientes permanecemos en contacto, carteándonos regularmente, frecuentemente incluso, mientras yo pasaba sucesivamente por los teatros de Breslau, Presburgo, Riga y finalmente por la Opera Real de Berlín. Cuando mi contrato en Breslau llegó a su fin no tenía nada seguro en perspectiva. Me preguntaba si no me interesaría aprovechar este período de mi vida profesional, aparentemente destinado a quedar vacío, para hacer mi servicio militar, cuando Mahler, sin dudarle un instante, me escribió para ofrecerse a subvenir a mis necesidades durante ese año. Felizmente al final no tuve necesidad de aceptar ese sacrificio — ¡porque lo hubiera sido!—. En el último momento me ofrecieron un contrato en Presburgo. Para colmo de felicidad ese puesto me aportaba además la perspectiva de frecuentes visitas a Viena, donde podía ver a Mahler y asistir a algunas de sus representaciones. Porque él también, durante ese período, había conseguido su deseo más querido: la designación había llegado por fin. El 11 de mayo de 1897 subió por primera vez al estrado de director de orquesta de la Opera de Viena. ¡Su *Lohengrin* fue un acontecimiento explosivo! En el transcurso del otoño fue nombrado director de la Opera. Para mí fue una experiencia conmovedora: ¡ver al hombre al que se unían los recuerdos numerosos y vivaces de nuestro apacible verano al borde del Attersee, ahora ascendido al puesto de maestro y señor de la más prestigiosa de todas las óperas! ¡Qué diferencia entre los pobres recursos del pequeño teatro de Presburgo, donde era yo primer director de orquesta —con sus principiantes en el escenario y su público gris en la sala— y los esplendores de Viena, con la Orquesta Filarmónica en el foso, en escena artistas de renombre y los nuevos talentos que descubría Mahler; en la sala un público de gala que llenaba el inmenso recinto, ¡y en el pupitre Mahler! Me deleitaba con las representaciones de *Dalibor*, *Djamileb*, *Eugenio*

Oneguin y *El buque fantasma*, entre otras, que dirigió él mismo²; su magnífico ejemplo me bastó para preservarme del peligro de acostumbrarme a la mediocridad de mi propio trabajo.

Mis estancias en Viena me permitían acumular nuevas impresiones artísticas y reanudar mi amistad con Mahler. Me presentó a su círculo de amigos y me proporcionó el aguijón espiritual que me había hecho falta tan cruelmente durante mi estancia en Breslau³.

Dos años en la lejana Riga siguieron a mi estancia en Presburgo; dos años durante los cuales mis relaciones con Mahler se redujeron al terreno epistolar. Fue también la época de nuestra desavenencia, ¡felizmente, la única que conocimos! En octubre de 1898 Mahler me ofreció el puesto de director de orquesta adjunto en la Opera de Viena a partir del año 1900, es decir, a la expiración de mi contrato en el teatro de Riga; añadió que le vendría bien que yo pudiera estar disponible en el otoño de 1899. Mi situación era muy difícil. Tenía, desde luego, muchas ganas de volver a Viena y ver a Mahler. Y este último me planteaba un agudo problema de conciencia diciéndome que era vital para él tenerme a sus órdenes antes de 1900, porque si tenía que seguir trabajando como lo hacía actualmente, se arriesgaba a sucumbir en la tarea. Pero por otro lado yo tenía sólo veintidós años; quería comprobar la medida de mis posibilidades y ampliar mis responsabilidades como director de orquesta de una Opera relativamente buena, como era la de Riga; tenía miedo, en ese estadio de mi evolución, de volver a depender de Mahler y a causa de ello —cosa en la que nunca había pensado antes— dificultar quizá el curso normal de mi desarrollo profesional. Le escribí en este sentido. No quiso tomar mis temores en serio: le había decepcionado y dejado en la estacada. Una frialdad que me apenó enormemente se estableció entre nosotros, aunque, a pesar de todo, sentía la necesidad de atenerme firmemente a mi decisión. Cuando en 1900 recibí un ofrecimiento de la Opera de Berlín lo acepté, haciéndoselo saber a Mahler, desde luego, y recapitulando para él las razones de mi precedente negativa. Me dirigió una respuesta llena de bondad e indulgencia que me hizo esperar que aquel desagradable episodio estuviera ya olvidado. Salí para Berlín, donde, al cabo de algunos meses, recibí de Mahler una nueva proposición. Esta vez no experimenté vacilaciones ni dudas: me organicé para liberarme de mis obligaciones a partir de finales de año, y en otoño de 1901, lleno de esperanza y de felicidad, partí para incorporarme a mi puesto en la Opera de Viena.

Es muy difícil hablar del período de Mahler en Viena con el tono despegado del recuerdo; me parece más natural acordarme de aquellos diez años como de una especie de festival permanente al que un gran músico hubiera convidado a sus colegas y al público. Un cúmulo de circunstancias particularmente felices permitió durante diez años a un músico genial, dotado con una voluntad de hierro y apasionadamente consagrado al teatro, tener entre sus manos los inmensos recursos de una soberbia institución, y, para colmo de la suerte, su mandato coincidió justamente con un momento de su existencia en el que estaba en plena posesión de sus facultades y durante un período relativamente tranquilo en el terreno político, lo que le permitía consagrarse más a la vida artística.

Mahler, en efecto, estaba en su cenit. En el curso de aquellos diez años la llama de su genio brilló con una claridad cada vez más viva. Su energía crecía con los esfuerzos desconsiderados que exigía de ella; este logro artístico plenamente consciente, que el entusiasmo del público confirmaba, no parecía conocer límites. Cuando me hice cargo de mis funciones, Mahler trabajaba desde hacía cuatro años en Viena y, sin embargo, cada vez que debía aparecer en el foso de la orquesta, ante el público, le recorría esa especie de estremecimiento que precede siempre a un «estreno» sensacional. Cuando subía a su tarima con paso rápido y decidido, todo el teatro se callaba. Si había el menor susurro, o algún retrasado se deslizaba en su asiento, Mahler se volvía hacia la sala y enseguida se establecía un silencio sepulcral. Comenzaba y todo el mundo sucumbía bajo su hechizo. Antes de empezar el tercer acto estallaba indefectiblemente tal tempestad de aplausos que a veces era difícil continuar la representación.

Esto sucedió durante todo el período en el que dirigió el teatro. Conquistó a Viena desde su primera aparición en el estrado. La influencia que tenía con el público se mantuvo igual hasta el final. Ninguno de los ataques dirigidos contra Mahler director de la Opera, o Mahler compositor, pudo empañar la gloria del director de orquesta. Su popularidad en esta ciudad obsesionada por la música y el teatro era realmente inimaginable. Al verle cruzar la calle, con el sombrero en la mano, mordiéndose los labios o comiéndose el interior de las mejillas, los cocheros se volvían a su paso y musitaban en tono respetuoso: «¡Es Mahler!».

De todas formas ser popular no significa ser querido. Y Mahler no era, desde luego, el niño mimado, el «ojito derecho» de Viena. ¡Para los amantes de la rutina resultaba demasiado molesto! Sin embargo, aquel hombre increíblemente poco obsequioso, rígido y vehemente, ejercía incontestablemente una especie de fascinación intimidadora, tanto en público como en privado, en esa ciudad sibarítica que era la Viena de antes de la primera guerra mundial. Intrigaba sobremanera a los vieneses que comentaban todas sus decisiones con el más vivo interés. Abolió la claque, suprimió los cortes en las óperas de Wagner, prohibió dejar entrar a los retrasados durante la obertura o el primer acto — ¡tarea titánica en aquella época!—. También fue el primero en no querer dar permisos a los cantantes de la compañía. Artistas reconocidos eran tratados sin la menor consideración. Sus observaciones malhumoradas alimentaban las conversaciones de los *Kaffeehäuser* (cafés)¹, sus réplicas cortantes estaban en todas las bocas. Poseía un sentido innato de la frase rotunda. Un día le dije en su presencia a un Tristán que tratara de cambiar de actitud y de expresión después de haber tragado la pócima amorosa, para traducir mejor la pérdida total del dominio de sí mismo y de toda compostura, y que tratara también de reflejar todo esto en su voz. Mahler me interrumpió para decir: «Recuerde, mi querido X, que antes de beber es usted un barítono, y después es usted un tenor». Una persona influyente había venido a recomendarle una ópera nueva, explicando que el compositor, nada famoso por cierto, había escrito esta vez una obra realmente espléndida. Mahler respondió cortésmente: «No hay nada imposible, ¡pero, sin embargo, es poco probable que un castaño de indias se ponga a producir naranjas!» Me confió que tenía una tendencia instintiva a formular las cosas así, de forma lapidaria, y que la experiencia le había enseñado además que era la forma más rápida y más segura de hacerse comprender. Añadió con una amplia sonrisa que, en lo que le concernía, esto último le importaba más que el vigor y la exactitud de la expresión, más o menos sacrificadas siempre en una buena respuesta. Sus hallazgos, por otra parte, hacían las delicias del público; un periodista que hacía la columna de ecos mundanos en un periódico dominical no dejaba de molestarme para intentar recoger alguna frase o comentario típico del que yo hubiera podido ser testigo en los ensayos, porque este tipo de cosas interesaba enormemente a sus lectores. Me temo que mis constantes negativas le hayan irritado bastante.

Durante los primeros años de Mahler en Viena los soberbios espectáculos que montó fueron recibidos con entusiasmo y provocaron la adhesión incondicional de la Viena artística, y en este sentido encontré, a

mi llegada, un clima de maravillosa reciprocidad. Mahler era feliz pudiendo utilizar los inmensos recursos de la Ópera, para ofrecer a un público melómano notables interpretaciones de las obras que amaba, y el público respondía haciendo una verdadera fiesta de cada una de sus representaciones. Claro que antes de mi llegada Mahler había tenido terribles enfrentamientos con la Orquesta Filarmónica con motivo de los cambios que había llevado a cabo en la instrumentación de la *Novena* de Beethoven, y por haber querido interpretar el *Cuarteto de cuerda en fa menor*, también de Beethoven, con la sección de cuerda completa; pero de todo esto no quedaba ni rastro cuando me reuní con él². La Viena musical estaba inmersa en un estado de loco entusiasmo por sus incomparables *Cuentos de Hoffmann*, perfecto ejemplo de una recreación desbordante de imaginación, tanto escénica como musical³. Sólo una nube oscurecía esa atmósfera de buena amistad al fin restablecida, y era la política de reparto de Mahler. En efecto, destacó a algunos artistas jóvenes de gran valor a los que dio una oportunidad. Pero cada vez que una nueva estrella se alzaba, eclipsando al tiempo una celebridad más antigua, los artistas relegados al segundo lugar no eran los únicos en experimentar rencor. Además, los esfuerzos que hacía Mahler para establecer una nueva generación de cantantes molestaba igualmente al público, y esta vez por una razón más sólida. Optimista por naturaleza, se interesaba y daba su confianza a todo lo que fuera nuevo. La creación artística y el escepticismo son dos cosas incompatibles. Mahler esperaba, pues, con una hermosa confianza que cada nueva voz, cada talento recién descubierto fuera capaz de colmar todas sus expectativas. En las audiciones escuchaba con más esperanza que espíritu crítico, acechando con impaciencia la feliz sorpresa de un gran descubrimiento. Le irritaba sentirse rodeado de una atmósfera de fría objetividad. Su deseo de ser el primero en revelar al mundo los grandes cantantes del porvenir se traducían por un desfile ininterrumpido de artistas invitados, lo que tendía a sobrecargar el repertorio y solía provocar amargas desilusiones; las esperanzas nacidas en los ensayos se desmoronaban a veces cuando se trataba de abordar los grandes papeles en público. La naturaleza impulsiva de Mahler le llevaba entonces a adoptar una actitud diametralmente opuesta y a rechazar llana y simplemente a los que le habían decepcionado así. Pero nunca ninguna de esas experiencias desgraciadas consiguió enfriar su optimismo innato. Es cierto, además, que con la distancia puede uno darse cuenta de que sabía escoger con notable seguridad, y su pasión por descubrir parece más que justificada. Es inútil citar los nombres de sus protegidos: pertenecen para siempre a la edad de oro de la Ópera de Viena⁴.

Algunos se quejaban también de su tendencia a prestar menos atención a las cualidades puramente vocales de un cantante que a su personalidad. Así, para dar un ejemplo típico de su forma de distribuir los segundos papeles, confió el papel de Gaspar en el *Freischütz* a un barítono cuyo temperamento dramático se adaptaba particularmente a ese sombrío papel, porque, a pesar de toda su excelencia vocal, ninguno de los bajos disponibles encajaba con su concepción del personaje⁵. No vacilaba nunca, cuando le parecía justificado, en hacer prevalecer el punto de vista dramático antes que el punto de vista musical.

Para establecer su repertorio y escoger entre las novedades y las reposiciones, Mahler sabía siempre encontrar el equilibrio entre su deseo de mantener la obra reconocida, defender la obra injustamente olvidada, y su afición por lo inédito. La nueva vida que infundió a obras muy distintas, que iban de Gluck y Mozart a Pfitzner y Charpentier, reflejaba su amplitud de miras. Y las opciones que ofrecía al público se enriquecían también con obras que hasta entonces no habían llegado a imponerse, pero cuyo valor se afirmaba de golpe en cuanto se representaban con autoridad e imaginación; por ejemplo, *La dama blanca* de Boieldieu, *La fierecilla domada* de Goetz y *La judía* de Halévy.

Como el repertorio de Mahler no daba ninguna oportunidad a los críticos, sus detractores tenían que dirigir sus ataques contra la forma que tenía de abordar, con su ímpetu habitual, los nuevos problemas. Lo que se considera y acepta hoy como un trabajo de pionero estaba entonces en período de prueba y suscitaba, por supuesto, tanta pasión como resistencia. Pienso sobre todo en los montajes de *Tristán*, *Fidelio*, *La Walkiria*, *Don Giovanni*, *Las bodas de Fígaro*, *La flauta mágica*, *Ifigenia en Aulide*, en las que Mahler colaboró con Alfred Roller, y que fueron otras tantas etapas importantes en su forma de resolver lo que constituía para él el problema fundamental de la representación de ópera. Menciono esto sólo de pasada. Más adelante trataré de su trabajo como escenógrafo y director de orquesta. De momento baste con decir que si bien conservó hasta el final el apoyo de todos los melómanos dignos de tal nombre —que admiraban la forma en la que su espíritu aventurero sabía superar los límites de la rutina para ir directamente a las dificultades, y que saludaban la impetuosa vehemencia con la que perseguía el fin que se había fijado— no por eso podía dejar de contar con los demás. Los más mediocres y timoratos de sus colaboradores odiaban la violencia y el fanatismo de sus propósitos y a los elementos más conservadores de la prensa y del público se les erizaba el cabello con sus audacias artísticas. Cualquier novedad les repugnaba, y murmuraban, incapaces de comprender que las experiencias de hoy establecen los modelos de mañana.

Aunque en última instancia es evidente que esta hostilidad era debida a la desafiante magnitud de los logros de Mahler —las innovaciones relevantes suscitan invariablemente ese tipo de reacciones—, hay que reconocer también que a menudo, y con la mayor inocencia, ofendía a la gente. El lado intratable de su naturaleza chocaba constantemente con la «blandura» de la Viena de entonces. Desde el primer momento

el hombre, gracias a su dinamismo, y el director de orquesta, por su capacidad de fascinación, triunfaron sobre todas las resistencias. Para mantenerse en su sitio en un mundo que evitaba las complicaciones debió oponer un rechazo inflexible a cualquier clase de concesiones. Pero a medida que su búsqueda de novedades le llevaba fuera de los senderos trillados, sus exigencias artísticas se hacían cada vez más elevadas y complejas.

Además, a pesar de toda su amabilidad y de su sensibilidad, Mahler era externamente de carácter autoritario. Tenía dotes de mando, cosa inhabitual en el seno de esta Real e Imperial Opera, tan consciente de su glorioso pasado. El genio tutelar de aquel teatro soberbio y maravillosamente equipado se parecía más, antes de la llegada de Mahler, al joven vividor del *Concerto* de Giorgione que al monje serio y exaltado. Mahler aportó el espíritu de este último y estaba firmemente decidido a marcar con su sello una institución caracterizada hasta entonces por el brío! de sus cantantes, el encanto sensual de las interpretaciones musicales y el lujo de los decorados. Así, gracias a las exigencias inherentes a la profunda sinceridad que le animaba, a la actitud llena de espiritualidad que testimoniaba en su arte y a las relaciones privilegiadas que mantenía con las grandes obras maestras líricas, Mahler supo enriquecer la cultura voluptuosa de la capital austríaca con una contribución nueva y apasionante.

Durante el primer año como director fue recibido en audiencia por el emperador Francisco José, quien declaró con orgullo que «Mahler había logrado hacerse dueño de todo el teatro». Mahler estaba resuelto a conservar esta autoridad para llegar al fin artístico que se había fijado. Y lo logró. Pero como apuntaba cada vez más alto, sus exigencias se iban haciendo más imperiosas y sus métodos más severos. A pesar de todo, los artistas realmente dotados y sinceros no tenían que afrontar nunca el rigor de su cólera; aceptaba sus debilidades con paciencia y les manifestaba su aprecio, tanto en el plano artístico como en el personal. Por ejemplo, un cantante de gran talento, al que quería mucho, solía equivocarse siempre en el mismo sitio en una ópera de Mozart. En el transcurso de una representación de esta obra, y como consecuencia de un cortocircuito, una espesa nube de humo invadió la escena. El público empezó a agitarse. Pero gracias a la presencia de ánimo de Mahler, que pronunció desde su tarima palabras tranquilizadoras, y a la sangre fría del cantante, que siguió cantando imperturbablemente y sin cometer el error habitual, se evitó el pánico. Al final de la representación Mahler fue a dar una palmada en el hombro de su intérprete, y le dijo riéndose: «¡Bueno, mi querido X, parece que hace falta un incendio para hacerle cantar esa frase correctamente!» La benevolencia de esta reprimenda contrastaba singularmente con la despiadada ferocidad que podía manifestar (¡y no se privaba de ello!) cuando había valores artísticos en juego. Durante uno de los últimos, o quizá incluso en el último ensayo de un nuevo espectáculo, cuyo cartel había sido ya anunciado por todas partes, la interpretación de un cantante muy popular que hacía el papel principal no le gustó en absoluto. Desde su tarima, Mahler no dudó en decirle exactamente lo que pensaba y lo reemplazó en el papel, infligiéndole así públicamente la afrenta de tener que ceder el sitio a otro para el estreno.

En otras circunstancias, sin embargo, podía mostrarse atento y lleno de bondad. Uno de los miembros de la compañía tenía una enfermedad incurable. Mahler hizo todo lo que pudo para ayudarlo, financieramente y de muchas otras maneras, llegando incluso a ofrecerle un nuevo contrato, para calmar su inquietud y para ocultarle la naturaleza fatal de su mal. En esta ocasión, evidentemente, las consideraciones artísticas no estaban en juego; cuando éste no era el caso, como hemos visto antes, se mostraba «amoral» por completo e incapaz de comprender que debería suavizar sus reacciones. Un día que yo me empeñé en persuadirle de que no debía ser tan implacable me dio esta respuesta inolvidable hecha con toda ingenuidad: «¡Mire usted, una vez que pasa el primer momento malo, vuelvo a ser amable!» Realmente no alcanzaba a comprender que su interlocutor tuviera derecho a tomarse la cosa a mal, ni que las naturalezas más mediocres pudieran no aceptar el límite tan marcado que trazaba entre consideraciones de orden ético y exigencias artísticas.

«Bajo la presión de la batalla, en el fuego de la acción, ni ustedes ni yo hemos podido evitar las heridas y los errores», dijo en su soberbia carta de despedida a los miembros de la Opera⁶. Hoy, cuando la era mahleriana y la contribución de sus artistas han adquirido un renombre casi legendario se puede apreciar mejor lo que estaba en juego, así como el sentido y la importancia de la batalla que libró. Y además, también hay que decir que Mahler no trató nunca a nadie tan duramente como a sí mismo. En cada ensayo se exigía lo máximo y nunca dejó de hacerlo, ni aun cuando estaba enfermo. Apenas se puede concebir que haya podido escribir sus *Cuarta*, *Quinta*, *Sexta*, *Séptima* y *Octava Sinfonías*, así como un ciclo de canciones para orquesta, durante las breves vacaciones de verano de los diez años que pasó a la cabeza de la Opera de Viena; y que durante esos diez años no se haya librado de su aplastante carga de director de teatro sino para echarse encima la más pesada todavía de creador. Su vida entera formaba un ciclo artístico: vertía en el arte toda su energía y el arte se la devolvía renovada. Dejando aparte sus últimos años en Viena, jamás le he visto tan vivo, inspirado, desbordante de vitalidad.

Su jornada de trabajo empezaba temprano en su casa, donde pasaba dos horas en su despacho orquestando su última obra en preparación. Después iba andando hasta la Opera y se ocupaba de su correspondencia y de los problemas administrativos hasta la hora del ensayo. A mediodía salíamos con frecuencia juntos y le acompañaba a menudo después de un breve paseo por el Stadtpark hasta su domicilio

en la Auenbruggerstrasse. A veces nos volvíamos a encontrar por la tarde en un café, o teníamos estimulantes reuniones por la noche en su casa o con otros amigos. Recuerdo también inolvidables veladas en el restaurante, después de sus triunfales estrenos; una vez terminado su trabajo lo analizaba hasta el menor detalle. Su conversación era siempre sugestiva y estimulante, era la de un espíritu en constante autocritica. Me parece, de todas formas, que en Viena, por sus intensas preocupaciones y todas las responsabilidades que debía asumir un director de ópera, el sentido de sus palabras era en general menos trascendental, más realista. Sin embargo, incluso para hablar de asuntos corrientes, nunca abandonaba la actitud «por encima de las cosas» del artista cuyo verdadero universo no está aquí abajo sino en el reino de la creación que le lleva al aislamiento. Los problemas metafísicos surgían de repente, de buenas a primeras, en su espíritu y en su conversación. Formaban una especie de basso ostinato interior, a veces encubierto pero nunca reducido al silencio. Cualquier contacto con su obra creadora, ya fuera en su mesa de trabajo por la mañana, o en las audiciones de sus obras en Viena, desviaba su mirada de las apremiantes exigencias cotidianas hacia su vida interior.

Su *Cuarta Sinfonía*, comenzada en el verano de 1899, la terminó en 1900. En diciembre de 1901 fue estrenada en Munich y ferozmente atacada. No asistí a aquel concierto; supe lo mal que habían ido las cosas por medio de un amigo. He conservado, en cambio, un recuerdo muy vivo de la primera audición en Viena en 1902; fue una explosión de reacciones contradictorias de una violencia tal que adversarios y partidarios de Mahler llegaron incluso a las manos. En Viena tardó mucho en imponerse su fama de artista creador. Mientras que el público melómano se decidió muy pronto a favor del director de orquesta, permaneció durante muchos años hostil al compositor. Fue, sin embargo, ese mismo año de 1902 el que le dio la más satisfactoria victoria de su vida, con la acogida triunfal reservada a su *Tercera Sinfonía* en el Festival de Música de Krefeld (victoria que debería tener amplias repercusiones). A partir de aquel día los otros directores de orquesta empezaron a interesarse por él, a interpretar sus obras; por fin se convirtió en un compositor aceptado. El estreno de su *Quinta Sinfonía* en Colonia sobresale de entre mis recuerdos por una razón muy precisa: fue la primera y creo que la única vez que la interpretación de una obra de Mahler bajo su propia batuta me dejó insatisfecho. La orquesta no conseguía resaltar claramente el tan complejo tejido contrapuntístico de las diferentes voces. Posteriormente, el mismo Mahler me confió en un tono afligido que tenía la impresión de que no lograría nunca dominar la ciencia de la orquestación. Después de aquello sometió a la *Quinta* a la revisión más despiadada que había hecho nunca con ninguna de sus obras. Si mis recuerdos son exactos, la acogida fue muy entusiasta, lo que prueba hasta qué punto su reputación de compositor había alcanzado mayor estimación.

Mahler recibía siempre con igual indiferencia las muestras de aprobación y desaprobación; la acogida áspera que se le hizo a su *Cuarta Sinfonía* en Viena le dejó de mármol y, aunque el éxito conseguido por la *Tercera* en Krefeld le causó enorme placer, no le hizo perder la cabeza. Por eso me pareció mucho más conmovedor verle casi a punto de llorar por el veredicto desfavorable que hizo sobre su *Sexta Sinfonía*, llamada «trágica», un músico particularmente eminente⁸. Ningún otro ejemplo comparable me viene a la mente, y estoy seguro de que el humor sombrío de la misma obra tenía mucho que ver con ese acceso de sensibilidad inhabitual en él. Por regla general, las alabanzas de la crítica no le hacían más efecto que los ataques. La mañana que seguía a un concierto en el que habían tocado una de sus obras o dado una importante representación en la Opera, preguntaba en tono burlón: «Bueno, ¿qué han tenido que decir nuestros superiores?» Y escuchaba el veredicto con una calma imperturbable. Uno de mis recuerdos más queridos es el de un concierto al que le había invitado el *Vereinigung Schaffenden Tonkünstler*, del que yo era miembro; contestó muy calurosamente a las muestras de adhesión que le testimoniaban los jóvenes compositores de la nueva generación como, por ejemplo, Schönberg y Zemlinsky⁹.

La velada, consagrada exclusivamente a las canciones para orquesta, fue un verdadero festival Mahler; tuvo lugar en la Kleiner Musikve-reinsaal; los intérpretes eran excelentes cantantes de la Opera y un conjunto de música de cámara formado por músicos que pertenecían a su Filarmónica. Fue un concierto soberbio; el fervor de todos aquellos músicos jóvenes contaba mucho más para Mahler que la aclamación ruidosa del gran público: sus corazones sintonizaban con el suyo en el mensaje que llevaban sus canciones. En ese tipo de ocasiones la impresión que hacía a los jóvenes artistas dotados y entusiastas, como los que estaban presentes aquella noche, era a todas luces favorable: se mostraba muy interesado y con una amabilidad desbordante.

En las relaciones personales eran siempre el talento y la perseverancia los que abrían el camino hacia su corazón. No creo que artistas dotados y que demostraran tener la debida seriedad hayan tenido que afrontar nunca el lado duro de su personalidad. Pero, sin embargo, estaba demasiado cerca de la naturaleza como para poder sentirse a gusto en el seno de lo que se acostumbra llamar el «mundo», cuyas convenciones, conversaciones y formalismos le disgustaban; reaccionaba de forma instintiva hacia todo lo que era auténtico, verdadero, espiritual. En compañía se convertía en un elemento intimidante y evitaba estas situaciones en la medida de lo posible. No obstante, cuando estaba de buen humor y tenía ganas de conversar, podía ser el centro de un grupo jovial; pero si estaba decaído, pesaba en toda la reunión una

nube tan densa que sólo él, de hecho, podía disiparla¹⁰.

Aun siendo compasivo y capaz de tener rasgos de generosidad y de simpatía, podía llegar a los demás con una falta de consideración realmente desconcertante. Un día, cuando salíamos de la Opera, se nos unió un músico al que Mahler, en general, apreciaba, pero a quien no tenía ganas de ver en aquel preciso momento. En medio de una frase que le dirigía nuestro amigo, Mahler, sin una palabra de explicación y sin decir adiós, se dirigió bruscamente hacia un tranvía y desapareció. No tenía intención de ser grosero; simple e instintivamente quería escapar a lo que justo en aquel momento era una conversación inoportuna. En otra ocasión, un agobiante día de junio, un compositor vino a enseñarle su ópera. Yo llegué hacia el final del primer acto y me los encontré a compositor y director en mangas de camisa; el compositor sudando a chorros; Mahler ostensiblemente inmerso en un abismo de fastidio y de mal humor. No pronunció una sola palabra; el compositor, herido por aquel mutismo se atrincheró también en el silencio. Yo no veía ningún medio de salvar la situación. Finalmente el compositor se puso su chaqueta, recogió su partitura y, después de un último instante de silencio, más que penoso, se decidió a acabar con la embarazosa escena mediante un «adiós» glacial.

A pesar de los innumerables contactos personales de toda clase a los que debía enfrentarse cada día, Mahler no había adquirido todavía el mínimo *savoir faire* necesario para concluir ese tipo de entrevistas de forma normal. Pero cuando se sentía realmente conmovido sabía ser tan cortés como deferente. Su aspecto y sus modales eran los de un hombre de mundo, perfectamente bien educado, pero no tenía ninguna flexibilidad y lo demostraba tanto en las relaciones cotidianas como en sus contactos con el público y los personajes oficiales. Hay que decir en honor de estos últimos que tuvieron el suficiente respeto por este gran artista, a la vez que hombre de carácter, como para apoyarle contra viento y marea. Evidentemente, no es de extrañar que al cabo de aquellos diez años, durante los cuales sus enemigos dentro de la prensa y de los medios oficiales no habían dejado de intrigar contra él, la tierra se abriera bajo sus pies¹¹.

Hoy ya no recuerdo por qué razón decidió presentar por fin su dimisión, pero no fue, de todos modos, más que la gota de agua que hizo desbordar el vaso. Poco tiempo antes de este acontecimiento, Mahler, balanceando de atrás adelante su silla me declaraba con tono cáustico: «Mi posición en este momento es ésta: si quiero quedarme en el puesto, lo único que tengo que hacer es sujetarme sólidamente para conservar el equilibrio. Pero no lo puedo resistir, así que terminaré cayendo.» Poco tiempo después me hizo llamar, un día a mediodía, en pleno ensayo. Salimos juntos de la Opera; todavía le veo bajando a mi lado la Ringstrasse y le oigo anunciarme con un tono tranquilo y sereno que había entregado su dimisión. Recuerdo incluso sus admirables palabras: «Durante estos diez años en la Opera he cumplido mi cometido.» En el sentido más profundo tenía razón. Su misión artística en la Opera había acabado, ahora tenía que abrir sitio a sus últimas grandes obras y solucionar sus propios problemas. Hablamos, lo recuerdo, de sus futuros proyectos, de su trabajo en América que le aseguraría el vivir confortablemente y de forma más tranquila, y de otras cosas por el estilo. Al volver a mi casa sentí la necesidad de escribirle una carta llena de gravedad sobre estos acontecimientos; acusó recibo con unas líneas muy bellas¹².

Pero, ¡ay!, las noticias que me comunicó en el otoño de ese mismo año, bajando de nuevo la Ringstrasse, eran mucho más serias e inquietantes. Su médico acababa de descubrir que tenía el corazón gravemente enfermo. Al escucharle me acordé de un incidente que le ocurrió en un ensayo de *Lohengrin* y que me alarmó en su momento. A Mahler le había parecido que a la interpretación vocal y escénica del «coro del cisne» le faltaba fuerza, y para que se entendiera lo que quería en el momento en que empieza la frase «Ein Wunder...» cogió de la mano a dos de los miembros del coro y con una expresión de animación entusiasta los arrastró hacia el rey Enrique, atravesando así la mitad de la escena. A menudo le había visto lograr verdaderas proezas del coro aguijoneándole así, pero esta vez soltó bruscamente a los cantantes y se quedó rígido donde estaba, pálido e inmóvil como un cadáver, oprimiendo su mano contra el corazón. Creo que acababa de experimentar por primera vez una deficiencia cardíaca. Ahora me hablaba de las graves consecuencias de su enfermedad y de los cambios que iba a acarrearle tanto en su vida como en su trabajo, de las precauciones que iba a tener que tomar. Acostumbrado a encontrar su inspiración en el transcurso de largas caminatas a pie e incluso en escaladas de montaña, a partir de entonces iba a tener que restringir al máximo sus actividades físicas. Esta nueva forma de autodisciplina no sólo implicaba un gran sacrificio; le provocaba además la más viva inquietud por su trabajo. Sin embargo, más que ese cambio importante, pero inevitable, lo que me impresionó sobremanera de sus métodos de trabajo fue la transformación de sus pensamientos y de su psicología. El misterio de la muerte había estado siempre presente en su espíritu, pero ahora se hacía palpable; en el universo de Mahler, en su misma vida planeaba ahora la sombra, siniestra y cercana. El tono de nuestra conversación estuvo desde el principio al fin desprovisto de sentimentalismo y fue singularmente «realista», pero detrás de todo esto podía discernir la oscuridad que se había abatido sobre todo su ser. «Me voy a acostumbrar muy deprisa», me aseguró. *Das Lied von der Erde* y la *Novena Sinfonía*, escritas las dos después de su enfermedad, son testimonios bastante elocuentes del valor con el que supo luchar, y de su victoria.

En octubre de 1907 se despidió de la Opera de Viena con una representación de *Fidelio* y, en noviembre, de sus amigos vieneses, con una interpretación de su *Segunda Sinfonía*. Las muestras de afecto,

de respeto y de pena por verle marchar le alegraron y le conmovieron.

Una gran página de la historia de la ópera había concluido, con los logros de un hombre y de los colaboradores que él había inspirado. Todos habíamos aprendido algo de él. Había sabido sacar el mejor partido de cada uno de nosotros. La acción de su genio artístico nos había aportado la imperecedera edad de oro de la Opera de Viena; la fuerza de voluntad que la elevó a semejante altura será para siempre ejemplar.

En diciembre de 1907 Mahler hizo su primer viaje a los Estados Unidos. Aunque su salida se había fijado a una hora muy temprana, centenares de personas habían ido a la estación a decirle adiós. Le esperaba una actividad agotadora, pero a pesar de todo se sentía liberado después de haber tenido durante diez años consecutivos la responsabilidad de la Opera de Viena. En la Metropolitan Opera de Nueva York no tendría que asumir tareas de ese tipo, y menos todavía afrontar nuevos problemas; podría limitarse a aprovechar los recursos ya disponibles para la ejecución de obras que conocía bien. Incluso si, para la temporada 1909-1910 y la siguiente, su actividad de director representaba una inmensa responsabilidad y podía poner a prueba su resistencia, al menos estaban limitadas en ambos casos a sólo la mitad del año.

Durante los últimos años de su existencia vi rara vez a Mahler. Después de nuestras relaciones casi ininterrumpidas de los seis años vieneses, encontramos muy poco tiempo para estar juntos: algunas semanas en Viena, entre su trabajo de invierno (dirigiendo en Nueva York) y su trabajo de verano (cuando componía en Toblach); algunos días con ocasión del estreno de su *Séptima Sinfonía* en Praga¹ y de su *Octava* en Munich²; y para terminar, algunas horas en París, las últimas que nos fueron concedidas. Los días soleados del otoño en Praga han permanecido vivos en mi recuerdo. Esta ciudad le recordaba sus experiencias de juventud, en la época en la que era un joven director de orquesta en el Landestheater; los ensayos y el estreno de la *Séptima Sinfonía* nos proporcionaron evidentemente muchas ocasiones de animada discusión. Estaba contento con su instrumentación; sabíamos que cada compás de esta obra contaba. Hicimos una excursión en coche por el agradable campo de los alrededores; hablamos a solas o en reuniones amistosas y familiares; reinaba la armonía más perfecta.

Más tarde, en el transcurso del invierno 1909-1910, Emil Gutmann, el organizador de conciertos, hizo todos los arreglos necesarios para una interpretación de la *Octava Sinfonía*, que Mahler vio venir al principio con cierta aprensión, porque, sin consultarle, Gutmann había anunciado por su cuenta, a bombo y platillo, el estreno de la «*Sinfonía de los mil*». Mahler había bautizado a ese concierto «el gran número de Barnum y Bailey», y preveía toda clase de problemas y de dificultades para lograr sus efectos de masas. Yo, a petición suya, había escogido y hecho ensayar a los solistas. Cuando llegó a Viena, a principios de 1910, asistió a un ensayo en mi casa. En el momento en que empezábamos estalló una tormenta espantosa que nos forzaba continuamente a interrumpir nuestro trabajo. Mahler aceptó con la mayor paciencia aquel sabotaje de los cielos. Murmuró algunas frases de aprobación para los solistas y no tuve ninguna dificultad en ver cómo todos los asistentes estaban impresionados por esa dulzura inhabitual en aquel hombre, de ordinario tan colérico. Satisfecho a continuación por el trabajo de los coros, se fue a Toblach y se nos unió en Munich a principios de septiembre.

Todos los que trabajaron en los ensayos de la *Octava* vivieron entonces jornadas inolvidables. La mano del maestro controlaba, sin esfuerzo aparente, este vasto despliegue. Todos los participantes, comprendidos los niños, que le tomaron afecto inmediatamente, se sentían invadidos por un sentimiento de solemne exaltación. Qué gran momento vivimos cuando, en el cenit de su carrera, y sin embargo tan cerca (pero nosotros lo ignorábamos) de sernos arrebatados por el destino, Mahler vino a ocupar su sitio ante los mil intérpretes, saludado por los aplausos de miles de oyentes que se agolpaban en la vasta sala; pero sobre todo en el momento de la invocación *Veni, Creator Spiritus*, cuyo fuego ardía en él, cuando un millar de voces gritaron lo que expresaba el deseo de toda su vida: «*Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus!*» Mientras la última nota moría y una tempestad de bravos caía sobre él, Mahler trepó hasta el lugar donde estaba el coro de los niños, en lo más alto del estrado. Pasó a lo largo de la fila apretando sus manos extendidas mientras le aclamaban. Esas muestras de amor por parte de las jóvenes generaciones le llenaban de esperanza en el porvenir de su obra y le causaban una profunda alegría.

Durante los ensayos sus amigos habían notado con inquietud signos de debilitamiento físico, pero durante el concierto parecía estar en posesión de todas sus facultades. La exaltación de su espíritu daba a

su corazón gastado todo el vigor de antaño. Fue, sin embargo, la última vez que dirigió una de sus propias obras; no oíría nunca las dos últimas.

La primera vez que me habló de *Das Lied von der Erde* la llamó «una sinfonía de lieder». Había proyectado hacer de ella su *Novena*; después cambió de opinión. Pensando que para Beethoven y para Bruckner este número nueve había marcado el fin, vacilaba en desafiar al destino. Me dio el manuscrito para que lo estudiara; era la primera vez que conocía una de sus obras que no fuera a través suyo. Cuando se la volví a llevar, casi incapaz de pronunciar una palabra, la abrió por la página de la «Despedida», diciendo: «¿Qué le parece? ¿Se puede soportar? ¿No incitará a la gente a poner fin a sus días? Después, indicándome las dificultades rítmicas, dijo en broma: «¿Tiene usted alguna idea sobre cómo hay que dirigir esto? ¡Yo no!»³.

Si mi memoria no me falla, no fue él quien me confió la partitura de su *Novena*, para la que, teniendo en cuenta que se trataba indudablemente de una sinfonía, la cifra fatídica era inevitable. Leo en una de sus cartas que en otoño de 1909 la había llevado consigo a Nueva York, «con una escritura casi indecifrable», con la esperanza de poderla poner en limpio. Tuvo que llevarla a Viena a principios de 1910, pero no recuerdo para nada haberla visto; sólo después de su muerte llegó a mis manos. Pensé que una especie de repugnancia supersticiosa hacia el número nueve quizá le había impedido hablarme de ella, aunque, sin embargo, no noté nunca el menor rasgo de superstición en aquel espíritu claro y poderoso. Resultó además que, de hecho, no podía haber nada de aquello, porque sabía demasiado bien lo que el destino le reservaba.

Por desgracia tuve raras ocasiones de verle en el transcurso de los últimos meses de su vida, pero la intensidad de sus comunicaciones epistolares y la profundidad de nuestras distanciadas conversaciones compensaron este alejamiento. Así como en la naturaleza el crepúsculo se disuelve en los últimos resplandores que emite el sol poniente, la sombra que el principio de su enfermedad había hecho pesar sobre su espíritu dio lugar al dulce resplandor de una partida próxima, confirmando una belleza nueva a esta «querida tierra», cuyo canto había él escrito y que parecía nimbar con una luz secreta sus palabras y sus escritos. Jamás olvidaré su expresión cuando me dijo que nunca había encontrado el mundo tan bello como durante una reciente visita al campo de Bohemia, y cuando me describió el delicioso perfume que emanaba del suelo. Pero sus palabras disimulaban una profunda turbación. Abordando, como en la época de Hamburgo, una gran variedad de temas intelectuales, volvía sin cesar hacia problemas metafísicos y con una intensidad todavía mayor y más ardiente que antaño. Se hubiera podido comparar su estado de ánimo con una especie de fiebre recidivante del alma, interrumpida periódicamente por momentos de serenidad; hacíamos incluso proyectos para el porvenir. Hablábamos de una casa con jardín en el Hohe Warte o en Grinzing y de una *Kaffee-baus* donde podríamos encontrarnos por las tardes. Pero esos locos vuelos de nuestras imaginaciones terminaban, en general, con un gesto o con una mirada de duda.

Un incidente singular y siniestro que se produjo, me parece, en el transcurso de su último verano, le deprimió profundamente. Me contó que un día que estaba ocupado trabajando en su pequeño retiro de compositor en Toblach, le llamó la atención un ruido incomprensible, y de repente algo «terriblemente oscuro» entró como un proyectil por la ventana; al levantarse horrorizado, Mahler se dio cuenta de que se trataba de un águila, cuyas idas y venidas desordenadas parecían llenar todo el reducido espacio. Esta espantosa aparición apenas duró nada; el águila volvió a irse tan deprisa y tan bruscamente como había entrado. Entonces, mientras Mahler, sin fuerzas, se dejaba caer sobre el sofá, un cuervo salió de debajo de aquel mueble. El refugio musical de Mahler se había convertido en la palestra de la lucha incesante de «todos contra todos». Esta anécdota reflejaba todo el horror que le inspiraba la terrible crueldad de la naturaleza, había sido siempre la raíz misma de la profunda tristeza de su alma; este incidente la había reavivado.

En otoño de 1910 volvió a Nueva York; en febrero de 1911 supimos que estaba gravemente enfermo. Cuando fue a París en abril para someterse a un tratamiento con suero, decidí ir a su encuentro. Le hallé acostado, presa de los tormentos de una enfermedad imprevisible que afectaba ya a su espíritu tanto como a su cuerpo. Su ánimo era frío y distante. Cuando, esforzándome por desviar su espíritu hacia temas más agradables, le hablé de su trabajo, su respuesta, por primera vez, estuvo totalmente teñida de pesimismo. Evité, pues, los temas serios e intenté simplemente distraerle. Lo logré, después de todo, en parte; recuerdo incluso que oyéndome contar las observaciones sobre arte de un conocido filisteo esbozó una ligera sonrisa, donde flotaba todavía un reflejo de su sentido del humor de antaño. Otro incidente me valió un fugitivo relampagueo del mismo tipo; había pedido que le afeitaran y vimos aparecer a un joven barbero francés, que parecía unir a la elegancia natural de su raza la inherente a su oficio. Mientras ejercía su arte ante nosotros con una exagerada delicadeza, yo veía en las pupilas del enfermo algo que se parecía bastante a un destello de diversión. Y cuando el joven salió, multiplicando las reverencias, Mahler le siguió con la mirada y murmuró por lo bajo, pero con tono alegre: «¡Adiós, señor rasca-barbas!» Pero en general todos los esfuerzos que hice por distraerle fracasaron lamentablemente; su cara crispada mostraba bastante bien lo lejos que se encontraba de todo aquello. Cuando intenté describirle una vez más la futura casa con jardín, de la que habíamos hablado tan a menudo en Viena, no me contestó enseguida, y después me hizo esta triste observación: «¡Sería encantador, pero ahora mi único deseo es poder tomar suficiente digitalina

como para que mi corazón siga latiendo!» Después, su humor cambiaba; escuchaba con interés todo lo que podía contarle sobre Viena y lo que pasaba en el mundo musical de la capital [austríaca. Incluso si en ocasiones manifestaba un violento resentimiento hacia ella, su viejo cariño reaparecía a menudo; en el fondo nada la gustaba tanto como las historias de ese mundo que conocía tan bien. Tuve que irme al cabo de algunos días. Estas fueron nuestras últimas conversaciones. Cuando volví a verle se estaba muriendo.

En mayo le llevaron a Viena. A pesar de la amargura, fruto de las múltiples decepciones que había sufrido, no pudo resistirse al deseo de «volver a casa» para morir. Le alegró la acogida amistosa y las muestras de devoción que le prodigaron de todas partes. Murió el 18 de mayo de 1911. Al día siguiente por la noche, cuando fuimos a acompañar su féretro al cementerio de Grinzing, estalló una tormenta y cayó una lluvia tan torrencial sobre nosotros que era casi imposible continuar. Una multitud inmensa, totalmente silenciosa, seguía el coche fúnebre. En el momento en que el féretro bajaba a la fosa, el sol apareció entre las nubes⁴.

Segunda parte REFLEXIONES

En Mahler las dotes del hombre de teatro eran comparables a las del genio musical y por eso fue un excelente director de ópera. Se sentía tan cómodo en escena como ante la partitura, sabía comunicar su fervor y su energía a la acción dramática tanto como a la ejecución musical, y sabía hacer comprender a sus artistas las exigencias tanto dramáticas como musicales de cualquier obra.

Dotado como estaba de una sensibilidad e imaginación intensas, su personalidad parecía hecha para el teatro. Sentía la desesperación de Alberich cuando éste ve que le arrancan el anillo, y compartía su rabia cuando lanza su maldición contra los que acaban de robarle; respiraba a pleno pulmón con los prisioneros de Pizarro durante su breve escapada al aire libre; sabía qué celosa cólera invadió al señor Ford al pensar que el amante de su mujer se escondía en el cesto de la ropa; era a la vez Wotan castigando la desobediencia de Brunhilda, y Brunhilda tratando de calmar la cólera paterna. Nada de lo humano o de lo divino le era ajeno: la maldad mezquina de Beckmesser no era lo bastante vil para él, ni demasiado sublime el ánimo de Hans Sachs en el día de Sta. Juana¹. Vivía todo esto, y los personajes vivían a través suyo. Incluso si una acción o un sentimiento estaban demasiado alejados de él, por ser totalmente extraños a su naturaleza, podía asimilarlos gracias a su imaginación, lo mismo que sabía leer en el pensamiento de cualquier hombre, comprender cualquier situación. Así, mientras estaba sentado en el foso de la orquesta, su corazón en realidad estaba en la escena; su forma de dirigir, o mejor dicho de recrear la música, estaba regida por la acción dramática.

Cuando siendo un joven director adjunto de orquesta dejé Presburgo para trasladarme a Viena, oí a Mahler dirigir una representación de *Lohengrin* que fue para mí un modelo permanente. En la escena de la querrela entre Elsa y Ortrud ante la catedral, comprendí bruscamente la naturaleza esencial del arte lírico. Mahler no se limitaba a acompañar con la orquesta el canto de una contralto: en espíritu estaba al lado de Ortrud, él *era* Ortrud; introducía a la vez en la orquesta y la cantante el corazón de esta mujer horriblemente humillada, pero a la vez su música encontraba la manera de expresar el terror de Elsa y su fe profunda en Lohengrin. Su dirección penetraba hasta el alma de la música, directamente hasta su esencia dramática. Esta escena de *Lohengrin* era en realidad relativamente simple; la música en sí no tiene ninguna existencia independiente, porque Wagner le ha asignado una función casi exclusivamente dramática. El llamado «Conjunto del secreto» es más complejo. Sin embargo, aunque la música adquiriera más independencia, sigue siendo de naturaleza dramática, porque debe traducir la turbación profunda de Lohengrin, las dudas de Elsa, las actitudes cambiantes de los otros personajes, impregnando toda la escena con una atmósfera de catástrofe inminente que debe encontrar también su expresión en la música. Los intérpretes se enfrentan, pues, aquí a exigencias más rigurosas porque deben expresar simultáneamente el espíritu de la música y el del drama.

Otra experiencia profundamente conmovedora vino a completar la lección de *Lohengrin*. Al principio del segundo acto de *Las bodas de Fígaro*, desde los primeros compases, el aria de la Condesa transportaba al oyente al mundo de la música pura; ahí es donde se desplegaban el canto de la cuerda y la voz de la cantante, sublimando la pena y la nostalgia; el teatro desaparecía sepultado. Uno no se sentía en absoluto en una sala de conciertos, sino pura y simplemente «perdido para el mundo» y para el universo teatral.

Mahler había sabido evocar el espíritu mismo de la música y éste había acabado por imponerse irresistiblemente, aquel impetuoso impulso invadía a la vez al auditorio y a los intérpretes cuando Mahler lo volvía a evocar en el cuarto acto, en el tornasolado pasaje de reconciliación general que precede al presto final.

La ópera, como forma de arte, se sitúa entre los dos polos que he tratado de indicar aquí, y Mahler la dominaba totalmente de un polo a otro. Sabía infaliblemente cuándo la música debe desplegar todo su poder y desbordar al drama, pero también en qué circunstancias y hasta qué punto le debe estar subordinada, en qué momentos hay que dar prioridad al aspecto dramático.

Perfecto conocedor de cuándo necesitaba «dramatizar» la música, Mahler se esforzaba paralelamente en infundir a la obra dramática el espíritu de la música, lo que evidentemente es el problema más arduo que plantea la forma operística. Su interpretación musical comunicaba a los cantantes la intensidad de la expresión dramática. Pero su aportación no se detenía ahí. Los gestos y los movimientos forman parte integrante de una escenificación, y él empleaba la música para inspirar y guiar la representación escénica. Evidentemente aquí no se trata de una simple pantomima (como por ejemplo la exige el pasaje para cuerda que acompaña los garabatos de Beckmesser, o la que da una mayor expresividad al mudo intercambio de sentimientos entre Siegmund y Sieglinde²), sino de una expresión a través de la música del clima dramático que da cuenta de los más sutiles matices expresivos —una mirada, una sonrisa— sin permitir que un solo gesto venga a romper la trama musical. Mahler era capaz de penetrar hasta el corazón de la música y de representar la visión dramática del compositor. Y para ello su notable talento de actor le era muy útil, pues no se limitaba a explicar cómo una determinada escena debía interpretarse para responder a las exigencias de la música sino que no dudaba en interpretar lo que quería. Ponía toda su voluntad al servicio de las intenciones del compositor. Sin embargo, sólo en Wagner y en las obras del período postwagneriano existe una «armonía preestablecida» entre el contenido de la partitura y lo que sucede en la escena. Mozart, desde luego, escribía también música dramática, pero sin dar en su partitura la menor indicación sobre la escenificación; no había allí unas directrices que Mahler pudiera seguir. Sin embargo, todos los que han visto *Las bodas de Fígaro* montada por él recordarán con qué sutileza y con qué brillantez hacía corresponder la intriga que se desarrollaba en escena con el espíritu de la música. Un solo ejemplo bastará: la exquisita manera con que la música acompañaba el movimiento del paje al principio del aria de Susana: "*Venite, inginocchiatevi*"³.

En los ensayos Mahler se dejaba guiar por su intuición y su instinto y no por un método o reglas fijas. Como se sabía la obra de memoria tenía su propia visión de ella. Llevado por la imaginación sacaba su inspiración de la situación dramática, la luz le venía de la partitura. Cuando trabajaba con artistas particularmente dotados, sus exigencias crecían; cuando tenían menos talento recurría a métodos más suaves para poder conseguir lo mejor de ellos. Era siempre el servidor inventivo de la obra de arte, sin sentirse nunca tentado por la abundancia de sus propios dones a «arrimar el ascua a su sardina».

La unidad total era la meta que se fijaba: una influencia recíproca entre partitura y escena. Con la ayuda de la experiencia, llegó a la conclusión de que no bastaba realizar la fusión entre la acción dramática y la música para obtener el tipo de unidad que buscaba; los decorados, los trajes y la iluminación debían llegar también a un grado igual de perfección. En un momento importante de su evolución conoció a Alfred Roller, quien, desde su punto de vista de pintor, había llegado a las mismas conclusiones⁴. Los decorados que Roller realizó para *Tristán* demuestran una profunda comprensión visual de la obra; a partir de entonces Mahler y Roller trabajaron juntos para realizar ese ideal de unidad en las representaciones de óperas. Hasta entonces se había pensado que bastaba con presentar decorado, vestuario e iluminación susceptibles de satisfacer a un público medianamente culto, y con aportar una contribución interesante al conjunto de la representación; la idea de conjugar la música y drama por medio de un lenguaje y de un clima escénicos apropiados estaba en sus primeros balbuceos, suponiendo siquiera que existiese⁵. Roller, cuya imaginación estaba impregnada de atmósfera teatral, soñaba como Mahler en animar las escenas líricas. Al introducir decorados con tres dimensiones aumentó considerablemente la eficacia de la iluminación, que, a su vez, se convertía en uno de los principales elementos de la potencia de sugestión del drama y de la música. Los colores y las formas que utilizaba iban unidos de manera orgánica al clima de la obra; incluso los trajes jugaban un papel importante. Una representación de *Tristán* increíblemente

emocionante fue, precisamente, lo que preludió la edad de oro de esta búsqueda de perfección que había inaugurado Mahler⁶.

Como los objetivos que perseguía eran a la vez complejos y nuevos, conferían a su iniciativa un carácter experimental que evidentemente suscitaba en el público frecuentes y apasionadas discusiones, sobre todo porque las innovaciones de Mahler iban inevitablemente acompañadas de errores e imperfecciones. Precisamente la recreación más rica y profunda de todo este período, su *Don Giovanni*, fue objeto de vivas críticas. Mahler tuvo la idea admirable de dotar al escenario con un marco fijo, a fin de facilitar los cambios de decorado; el inconveniente era que las torrecillas del marco no se incorporaban automáticamente, ni siquiera de forma natural, a todas las escenas de la obra. Además, los colores eran demasiado estridentes para el brillo cálido y suave de la orquestación de Mozart, y la elección del cantante encargado del papel principal no era muy adecuada. A pesar de todo, la representación, en conjunto, ponía claramente en evidencia el problema que Mahler y Roller se esforzaban por resolver; a pesar de sus numerosos fallos ahora se puede considerar que fue lo que abrió la vía de las escenificaciones más interesantes y más prometedoras de la época⁷. Cada nueva producción sacaba lecciones útiles de la que le había precedido, hasta la famosa representación de *Ifigenia en Aulide*, de Gluck, que alcanzó, a mi juicio, cimas inigualadas hasta la fecha⁸.

Mahler no se permitió nunca el menor respiro en el trabajo de innovador que se había impuesto para asegurar representaciones de ópera unificadas en las que todos los elementos estuvieran espiritualmente fundidos. Tenía el don de arrastrar a los artistas hacia esos momentos cumbres que dependen a la vez del aporte personal y de la obediencia a las exigencias de la obra, de la adaptación a un todo y del desarrollo de cada personalidad. En cuanto a su propia contribución, una lealtad incondicional hacia la obra —su sola y única preocupación— se unía a esa libertad que es privilegio del genio. La interpretación de una obra dramática apela mucho más a los recursos de la imaginación que la música pura, pues no existe en el teatro una base de instrucciones escritas comparable a la extraordinaria precisión de una partitura. Incluso en Wagner, la visión plástica de la acción dramática, a pesar de las precisas y detalladas indicaciones de escenificación, deja un gran margen de libertad al intérprete. Inevitablemente, este estado de cosas obliga al director escénico a escoger en conciencia, entre las posibilidades que se ofrecen a su imaginación, las que considera esenciales para el conjunto de la obra y que deberá acentuar para mantener la coherencia estilística. Las interpretaciones de Mahler eran el modelo perfecto de esta concepción de lealtad a la obra.

Su criterio era que las modificaciones no eran aceptables más que si una falta de claridad en la obra hacía un pasaje difícil de interpretar escénicamente, o si las intenciones del autor podían ser traicionadas por un error de escenificación fácilmente remediable. Por regla general Mozart y Wagner eran sagrados. En *Las bodas de Fígaro*, sin embargo, alargó la escena de la audiencia ante Don Curzio, para que apareciera claramente el sentido de la persecución desencadenada por Marcelino contra Fígaro. Por supuesto no cambió ni una nota de la partitura; se contentó simplemente con dar más cuerpo al *recitativo secco*. De igual modo la libertad que se tomó con *La fierecilla domada* de Goetz tenía una justificación interesante, aunque sólo apareciera *a posteriori*. Mahler decidió suprimir las escenas finales y terminar la ópera con el soberbio dúo de Petrucchio y Katharina. Aunque esta iniciativa obtuvo la total aprobación del público, se quedó preocupado, porque pensaba que un director de orquesta no tenía derecho a tomarse esas libertades con la obra de los demás. Para una conciencia tan escrupulosa fue un profundo alivio descubrir que el mismo Goetz, en una adaptación para piano hecha en ocasión de la representación de la obra de Mannheim, había efectuado exactamente el mismo corte.

No hay ni que decir que, fuera de las obras de los grandes maestros —Mozart, Beethoven, Weber, Gluck, Wagner—, Mahler se sentía completamente libre, incluso obligado a poner su inmensa experiencia al servicio del compositor. Operas como *Los Cuentos de Hoffmann*, *La dama blanca*, *Las alegres comadres de Windsor*, *La Judía* y *La fierecilla domada*, no hicieron más que ganar con ello, y tanto más cuanto que Mahler no hacía uso de esta libertad si no era para obtener representaciones más ajustadas a las intenciones de sus creadores. Y a partir del momento en el que su intuición había podido introducirse en el «taller» del artista, no dudaba lo más mínimo. Era incluso este conocimiento íntimo de las intenciones del autor lo que daba a sus interpretaciones, a pesar de toda su audacia, tanta seguridad y autenticidad. No había en él el

menor rastro de vanidad, la menor búsqueda de efectos puramente teatrales. Bajo su batuta, cada una de sus interpretaciones, y la Opera de Viena entera, fueron regidas por esta exigencia de fidelidad y esta voluntad de entrega.

E1 director de orquesta*

«Las obras cuya belleza desafía cualquier descripción brillan con una llama tan viva como el primer día.» Así celebran los arcángeles en *Fausto* las creaciones de Dios. El respeto de Mahler hacia las obras maestras de la música revelaba una exaltación semejante. Consideraba, en efecto, que estas obras «brillan con una llama tan viva como el primer día». Y era así como las veían los demás bajo su dirección, y como se las hacía escuchar al público. Se tenía la sensación de que algo ocurría por vez primera, algo nuevo, sincero y espontáneo.

Sólo una comprensión íntima de las grandes creaciones artísticas y de las creaciones de la naturaleza puede revelar su carácter de inconmensurables que las caracteriza. Sólo querer penetrar en la obra con la profundidad suficiente como para experimentar ese sentimiento puede en todo momento despertar un interés y un entusiasmo nuevos, mientras que el espíritu superficial que cree entenderlo todo en una obra y conocerla de cabo a rabo tenderá a perder esta frescura de sensibilidad y a caer en la rutina más inexpresiva. Este conocimiento íntimo reforzaba el asombro y la admiración que Mahler sentía por obras «cuya belleza desafía toda descripción» y alimentaba y renovaba su primera intención. Abordaba esas obras como un amante a su amada y las cortejaba constantemente, dispuesto siempre a reconsiderar, a mejorar, a sondear nuevas profundidades. Sus ejecuciones no tenían nada de rutinarias; incluso si dirigía la obra por trigésima vez se hubiera podido decir que era la primera. Pero a pesar de toda su libertad y su impetuosidad aparentes, su interpretación obedecía siempre a la más rigurosa precisión. Mahler era de una absoluta fidelidad a la partitura, su notación, a sus tempi, a sus indicaciones agógicas y a su dinámica, y exigía otro tanto a todos aquellos que trabajaban con él¹. Los cantantes también debían atenerse a lo que estaba escrito; no se quedaba satisfecho hasta que no se había alcanzado la más perfecta simbiosis «arriba y abajo», en la escena y en el foso. La transparencia de su dirección respondía a su deseo de claridad musical absoluta. Por fuerte que fuera su emoción nunca llegaba a enturbiar la precisión de su batuta. En las innumerables ocasiones en que le oí dirigir pude observar errores cometidos por algunos cantantes o instrumentistas, pero nunca la menor falta de precisión o de conjunto: la certidumbre incommovible de su batuta aseguraba la perfecta sincronización entre los cantantes y la orquesta. De todas formas no se tenía nunca la impresión de una precisión de metrónomo y además, por lo que puedo recordar, no he visto nunca que ni el público ni los críticos tuvieran conciencia de esta increíble nitidez. En él, la precisión era un medio de dar vida al alma de una obra. A sus ojos, si no estaba controlado por un sentido casi pedante de la forma, cualquier talento, hasta el más grande, sólo era ruido y furor; sólo cuando su fogoso dominio de los cantantes y de la orquesta había establecido una nitidez total en la interpretación, se permitía esos vuelos libres del espíritu que daban a sus interpretaciones una apariencia de improvisación.

Sus interpretaciones no eran nunca arbitrarias. Si le acusaban de ello era a causa del abismo que separaba en general sus inspiradas ejecuciones de aquellas a las que el público estaba acostumbrado. Cuando cambiaba algo en las obras clásicas era porque quería ensalzar su espíritu, más que perpetuar la letra muerta. De ahí sus retoques, tan ferozmente criticados, de la instrumentación de la *Novena* de Beethoven y de otras obras, en los que empleó su enorme conocimiento de todos los recursos que ofrece la orquesta moderna al servicio de las intenciones de Beethoven, considerando que así las clarificaba y realizaba. Atacado en Viena por ello, se defendió en una declaración pública, donde llamaba la atención sobre el contraste que existía entre la fuerza de la concepción beethoveniana y las capacidades instrumentales extraordinariamente limitadas de su época. Invocaba el ejemplo de Wagner y subrayaba la obligación que tenía el director de orquesta de dejar que las voces se eleven con claridad².

He hablado ya de su respeto fanático hacia la partitura; de todas formas no le cegaba nunca hasta el punto de hacerle perder de vista su deber supremo, que era el de realizar las intenciones del compositor. En nuestros días se suelen aceptar bastante bien las modificaciones de este tipo, incluso si las opiniones divergen en cuanto a la forma en que tienen que hacerse. En el caso de Mahler venían de la seguridad asombrosa con la que comprendía la significación interior de un pasaje, incluso cuando la instrumentación de la época siguiera siendo algo oscura. «¡Su Beethoven no es el mío!», le gruñó a un amigo bienintencionado que le reprochaba sus inhabituales interpretaciones. Y era verdad. El conocía a Beethoven por experiencia directa y la forma en que lo interpretaba era en sí una experiencia. Su Beethoven no tenía, en efecto, nada en común con el clásico blando que presentaban tantas interpretaciones rutinarias. Sus interpretaciones de *Fidelio*, de *Leonora III* y de *Coriolano* están lo suficientemente presentes en mi memoria para que pueda hacerme garante de su parentesco espiritual con el más auténtico Beethoven. Le agitaban las mismas tempestades, había en él la misma potencia, el mismo amor. Y a pesar de su preocupación por el detalle, poseía también una sencillez, una verdad y un sentido sinfónico que le impulsaban a dar siempre paso a la forma orgánica³.

Las interpretaciones arbitrarias o subjetivas eran incompatibles con su penetrante intuición de los arcanos de una obra. La visión interior que tenía de ella era completa, sin lagunas ni soluciones de continuidad. En la base de los cambios arbitrarios y de las transformaciones subjetivas, a menudo, sólo se encuentra pretensión y sed de originalidad y con mucha más frecuencia la visión imperfecta del intérprete a quien le faltan ojos que sepan ver y aguda intuición capaz de penetrar hasta el corazón de una obra. El pobre hombre que se preocupa por no parecer superficial se ve entonces obligado a paliar sus defectos con mediocres sucedáneos.

En Mahler, pues, la claridad dominaba la interpretación de las obras maestras. Pero no era la claridad del día. La música no es un arte diurno; no muestra sus raíces secretas ni sus últimas profundidades a un alma que ignora las tinieblas. Sale de la oscuridad y es en la oscuridad donde debe ser comprendida y sentida; se parece más a las olas revueltas del océano que al azul límpido del Mediterráneo. Las tinieblas brotaban del alma de Mahler; su visión nocturna estaba hecha para penetrar en las profundidades de la música⁴.

«En música —tenía la costumbre de decir— lo mejor no está escrito en las notas». Lo mejor, es decir, el alma misma, surgía con tanta pasión de su batuta, desprendía tal impresión de confesión personal, tal fuerza elemental que uno terminaba por preguntarse si era el compositor el que hablaba, o si no sería el propio espíritu atormentado de Mahler el que obligaba a la voz de otro a expresar sus propios sentimientos.

Indudablemente el único deseo de Mahler era esclarecer las escondidas profundidades sondeadas por otros, es decir, la obra en sí misma. En cuanto a saber si una interpretación como la suya revela más el alma del intérprete o la del compositor, o incluso una mezcla de las dos, eso ya es abordar el misterio propiamente dicho de la recreación musical. En el arte, como en la vida, la voz auténticamente personal, el «yo» puro y simple, es lo único capaz de traducir los acentos de la convicción y de emocionarnos profundamente. Una interpretación llena de buena voluntad pero mediocre fracasará, porque no establece nunca una identidad entre el intérprete y el compositor. Así, no hay verdadero intérprete que, abandonándose a la música, llegue a un estado que sin exagerar pueda calificarse de «segundo». En este momento la efusión trasciende la individualidad y la recreación de la obra ajena se convierte casi en una auténtica creación. Entonces el talento del intérprete se hace realmente multiforme; su corazón y su imaginación son invadidos por «el otro»; las barreras entre creador y recreador parecen desvanecerse y el director de orquesta da, por así decir, la impresión de dirigir una de sus propias obras. A partir de entonces es él el que habla, él el que siente, y su interpretación parece obedecer a una necesidad irresistible. Así, en una recreación perfecta, lealtad y libertad coinciden. Comprender que la *Novena* de Beethoven dirigida por Richard Wagner, sin dejar de estar llena del espíritu de Beethoven, dejaba fluir también la personalidad de Wagner, y comprender además que era necesario que Wagner expresara totalmente su personalidad para liberar el espíritu de Beethoven, es saber lo que significa la interpretación musical⁵.

Mahler era un director de este temple. Sabía emplear a fondo su poderosa personalidad para revelar la obra de otro en toda su claridad y con toda su fuerza; cuando dirigía, lo que le hacía feliz era realizar la

fusión entre dos espíritus.

Ocurre ocasionalmente que algunas dificultades de comprensión impiden al intérprete penetrar en el espíritu del creador. En tales circunstancias, ni los sentimientos personales ni una personalidad dominante justifican la menor distorsión. Cuando Mahler dirigía obras con las que no simpatizaba, ofrecía, a menudo con gran asombro del compositor que sabía muy bien qué abismo había entre ellos, interpretaciones fieles a la vez al compositor y a sí mismo. Lo importante en esos casos es proyectar en «el otro» la propia voluntad y eso Mahler no dejaba de hacerlo nunca. A partir del momento en que existe tal sentido de entrega, la máxima escolástica citada por Jean Paul —«cuarenta mil ángeles pueden estar sobre la punta de una aguja»— es perfectamente aplicable. La estructura de una auténtica obra de arte permite al intérprete, sin restringir por eso su alcance, utilizar absolutamente todos los medios de expresión que le sugiera su imaginación. En verdad no puede haber interpretación convincente sin ese tipo de colaboración espiritual.

A medida que pasaban los años la imagen que ofrecía Mahler en la tarima se depuró: las excelentes siluetas de Böhler, dibujadas en los primeros años de Viena, nos lo muestran en la tarima agitado por movimientos fogosos y violentos. Dirigía siempre sentado, pero en esos primeros años en Viena, lo mismo que en Hamburgo, su movilidad era realmente asombrosa. Movimientos y gestos no tenían sin embargo nada que fuera excesivo ni superfluo, parecían más bien una especie de conjunto fanático. Poco a poco su postura y sus gestos se hicieron más sobrios. Su técnica se espiritualizó y terminó por alcanzar un grado tal de concentración que no tuvo ya la menor dificultad en combinar la fuerza y la precisión en una batuta aparentemente muy simple y sin casi mover el resto del cuerpo. Una mirada, un gesto breve y alusivo le bastaban para tener dominados a cantantes y a músicos sin el frenesí que le había caracterizado antes. En sus últimos años vieneses presentaba una calma casi sobrenatural, sin que eso perjudicara en absoluto la intensidad de la expresión. Recuerdo una interpretación de la *Sinfonía Doméstica* de Strauss, en el curso de la cual el contraste entre las tormentas de la orquesta y la inmovilidad del director que las desencadenaba producía una impresión casi alucinante⁶.

En los ensayos de ópera con orquesta, aunque estuviese abrumado por cuestiones puramente musicales, Mahler seguía siendo lo bastante hombre de teatro como para mirarlo todo con los cien ojos de Argos; nada de lo que pasaba en escena escapaba a su vigilancia. La escenificación, la dirección de actores, las luces y los trajes eran objeto de un constante examen. Recurriendo unas veces al ejemplo y otras al imperativo, unas veces tranquilo y otras vehemente, obtenía los resultados que apetecía. No porque lo deseara, sino porque era necesario que los lograra. Guiado por sus rigurosas exigencias forzaba a todos los que trabajaban con él a obedecerle.

Sin embargo, quiero subrayar de nuevo, que la cualidad primordial de su dirección y la fuente de su fuerza en ese terreno residían en sus cualidades humanas. Eran ellas las que daban a sus interpretaciones el tono de un verdadero mensaje personal. Velaban el trabajo meticuloso que ponía en sus ejecuciones, su perfección y su virtuosismo, y lo transformaban en un homenaje espontáneo de un alma a otra alma. Era allí, en la frontera que separa al arte de la humanidad, donde se revelaban la nobleza y la potencia de su espíritu. El secreto de su gloria imperecedera como director de orquesta y director de la Opera de Viena radica en esta combinación ideal de un inmenso talento artístico con la encendida sensibilidad de un gran corazón.

El elemento fundamental de la producción musical de Mahler es que era, ante todo, un auténtico músico. Primero romántico convencido —como lo demuestran bastante *Das Klagende Lied* y los *Lieder eines fahrenden Gesellen*—, en su evolución ulterior revela un conflicto entre elementos románticos y clásicos, a la vez que una mezcla de estas dos tendencias. Era clásico por esa determinación de dar una forma a la música que surgía de él, de controlar y dominar su fuerza viril, su imaginación y su sensibilidad. Romántico, en el sentido más amplio del término, por los vuelos audaces e ilimitados de su fantasía; por sus tintes «nocturnos»; por una tendencia al exceso en la expresión a veces tocante con lo grotesco, y sobre todo por esa mezcla de ideas poéticas metafísicas y religiosas que coexistían en el seno de su visión musical. Un universo musical interior muy agitado, una humanidad apasionada, una imaginación poética, un pensamiento filosófico y un sentimiento religioso convivían en él. Como poseía no sólo un corazón sensible sino también la capacidad y el poder de dar forma a su pasión, tenía aptitudes para subordinar su personal lenguaje musical a la tiranía de la forma sinfónica. Esta llegó a dominar toda su creación artística y tuvo que desarrollar en el seno de formas sinfónicas muy claras un contenido cuya variedad y riqueza rayaban con el caos.

Su *Primera Sinfonía*, concebida como un credo personal, mostraba ya hasta qué punto estaba apasionadamente consagrado a la idea sinfónica. A partir de la *Segunda* su avance por el camino sinfónico se hizo cada vez más consciente y decidido, y se caracterizó por el desarrollo de los movimientos a partir de un núcleo temático sin que ninguna idea poética e imperativo musical vinieran a sacrificar el principio de coherencia orgánica. Incluso Mahler evolucionaría la forma sinfónica y ampliaría su alcance considerablemente, sobre todo en los desarrollos donde ampliará el papel del motivo tal como lo había ideado y utilizado Beethoven, teniendo siempre presente la idea de la estructura global al confeccionar las diferentes partes. Con eso no hacía más que seguir las huellas de Beethoven. En la soberbia calidad melódica de muchos de sus temas, así como en el tono despreocupado típicamente austríaco de muchas de sus melodías, se reconoce la influencia de Schubert y de Bruckner. El tema coral de la *Segunda Sinfonía*, por la amplitud de su tratamiento y los rasgos de solemnidad que se pueden vislumbrar en él, evoca también a Bruckner. Por otro lado hay algunos ecos de Berlioz por el empleo osado de un lenguaje extraño y grotesco, para llegar a la máxima intensidad en la expresión; quizá, Mahler deba más al gran genio francés que a cualquier otro compositor.

No obstante, su árbol genealógico contaba con otro antepasado más: «el músico desconocido» que cantaba las canciones populares. Muchos temas importantes, no sólo en sus canciones sino también en sus sinfonías, derivan de canciones populares, son realmente canciones populares. El sentimiento, la concepción poética del pueblo fue el impulso original que desencadenó su imaginación musical. Las leyendas de los lansquenets le desgarraban el corazón y dieron origen a muchas de sus canciones. Teniendo en cuenta que había destruido ya sus primeras obras antes de nuestro encuentro, no conozco ni su sinfonía «Nórdica», ni las óperas y la música de cámara de aquella época¹. No conozco siquiera si derivaban de un sentimiento de «tendencia popular» o, como creo más bien, del propio Schumann, cuya influencia se detecta indudablemente en sus obras de juventud, reagrupadas en el primer volumen de sus canciones para piano², con la única excepción de *Hansel y Gretel*, cuya melodía recuerda la deliciosa

música de baile de su región germano-bohemia. La primera obra importante que reveló la genialidad de Mahler deriva de la poesía popular, aunque no tenga nada que ver con los lansquenets; puso en verso el cuento de Grimm *Die Singende Knochen* (*Los huesos que cantan*), para utilizarlo como punto de partida de *Das Klagende Lied*, obra para coro, solistas y orquesta, cuya música, inspirada y completamente original, rebosa sentimientos dramáticos. Siguieron los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, más subjetivos, en los que una experiencia apasionada encuentra su expresión artística. En ambos casos la imaginación del músico parece estar en total armonía con el clima poético de *Des Knaben Wunderhorn*; se sabe que no fue sino unos cuatro años más tarde, cuando Mahler conoció la selección de Arnim y Brentano³. Sin embargo, se observa su parentesco espiritual con los autores de esa obra maestra, en tanto se es consciente de la estrecha correspondencia que existe entre los versos de Mahler y los que han escrito o recogido Arnim y Brentano; reunidos en una antología sería imposible distinguir unos de otros. La música que han inspirado es, como los propios versos, tierna y sencilla, animada por un sentimiento popular. Ahí están realmente las raíces de su arte.

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

Las canciones de Mahler —las de juventud para piano y las otras con acompañamiento de orquesta— constituyen una parte característica e importante de su obra, y de una refrescante variedad. Cada canción lleva el sello de la fuerza creadora, de la invención musical; ninguna es simplemente un retazo de declamación sentimental. No puedo citarlas todas, pero me gustaría examinar brevemente los diferentes terrenos que exploran, porque todas ilustran la naturaleza de su autor. Hay primero canciones de soldados: unas enérgicas (*Aus, Aus!* y *Trost im Unglück*), otras tristes (*Zu Strassburg auf der Schanz* y *Der Tambourgesell*). Vienen después tres canciones que expresan con intensidad la vena nocturna de la naturaleza de Mahler, en la que el sol no salía nunca. *Der Schildwache Nachtlied* es una de las composiciones vocales más interesantes de este período relativamente precoz. Es la noche que se infiltra en las palabras del muchacho y de la muchacha, en los pasos de esta ronda vespertina y en el presentimiento del fin. *Wo die schönen Trompeten blasen* es la más conmovedora de las tres; una vez más el ambiente es nocturno y la conclusión fantasmagórica muy estremecedora. La más importante de todas, sin embargo, es *Revelge*, tanto por la forma como refleja el parentesco de Mahler con la noche y la muerte, como por sus inexorables ritmos de marcha, sus tenebrosos tintes y la aguda tensión emocional que nos hace descubrir estremecidos el lado demoníaco del compositor. Sigue después un grupo de canciones piadosas: *Urlicht* es la expresión de una fe muy simple, muy distinta, sin embargo, de *Himmlisches Leben*, en la que la fe aparece bajo forma de un sueño infantil, atmósfera que volvemos a encontrar en *Es sangen drei Engel*. Las canciones humorísticas son muy características: *Selbstgefühl*, *Ablösung im Sommer* y *Des Antonius von Padua Fischpredigt*. Esta última canción, cuyo material temático volvemos a encontrar en el maravilloso Scherzo de su *Segunda Sinfonía*, es una obra maestra de originalidad, humor y formal. La divertida *Ablösung im Sommer* proporciona el tema central del Scherzo de la *Tercera Sinfonía*. Asimismo encontramos encantadoras canciones populares como *Scheiden und Meiden*, *Nicht Wiedersehen* y en el lugar de honor, la cuarta canción de los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Die blauen Augen von meinem Schatz*, que reaparece en el conmovedor pasaje central de la marcha fúnebre de la *Primera Sinfonía*. Otra importante obra de juventud de inspiración popular, *Das irdische Leben* (*La vida terrenal*), no pertenece a ningún grupo⁴. Es una obra de gran individualidad y el mismo Mahler le concedía mucho valor, lo que no resulta sorprendente, porque traduce simplemente, pero con gran intensidad, el dolor del mundo que persiguió a Mahler toda la vida y que él continuaría expresando con creciente afán en la madurez de su genio. Esta canción tiene, entre otras cosas, el mérito de ser una de las primeras en las que la originalidad de su lenguaje musical se manifestaba plenamente.

La sonrisa de un hombre inclinado más bien a la gris melancolía es singularmente refrescante y

contagiosa. De ahí el encanto particular que emana del pequeño grupo de canciones de carácter alegre, por ejemplo: *Verlor'ne Müh, Rheinlegendschen y Wer hat dies Liedlein er-dacht?*

Después de la *Cuarta Sinfonía*, Mahler pasó de los textos de origen popular a la poesía clásica. Se sentía de algún modo muy cerca de Rückert, cuyo exquisito dominio de la lengua, combinado con la sinceridad y a la simplicidad de sentimiento, le atraían mucho⁵. La elección que hizo para el ciclo de los *Kindertotenlieder* de los cinco mejores poemas de Rückert entre los ciento y pico que escribió testimonia su agudo sentido de la poesía; este ciclo forma un conjunto tan impresionante como pueda serlo una obra de arte lírica. Los poemas no tienen nada en común con las canciones populares y la música está muy alejada, a su vez, del estilo rústico de muchas de sus canciones de juventud. Posee un elevado contenido melódico, al igual que las cinco canciones siguientes, basadas también en poemas de Rückert. *Ich atmet' einen Linden Duft* es una verdadera joya melódica y poética; una firme creencia en Dios se expresa en *Um Mitternacht*, mientras que *Ich bin der Welt abhanden gekommen* conmueve profundamente, porque se torna en una confesión personal. Un uniforme y característico lenguaje marca todas esas canciones y, cualquiera que sea su intensidad dramática, Mahler no sobrepasa jamás los límites del género.

Sus canciones con orquesta contienen quizá los ejemplos más sublimes de la maestría a la que había llegado en la ciencia de la orquestación. Son ilustraciones perfectas, una correlación dinámica extremadamente sutil entre la voz y la orquesta. El sinfonista que había en él experimentaba un particular placer trabajando circunscrito a los estrechos límites del «lied» y sacando con primoroso cuidado delicadas sonoridades de una orquesta reducida. La variedad y los contrastes de sus composiciones en el terreno vocal, preanuncian ya los resultados que obtendría en el campo más amplio de la sinfonía.

¿Nos ha dejado Mahler una música tan rica como su personalidad nos permitía esperar? Planteo la cuestión con toda honestidad y candor: ¿poseía Mahler una «auténtica facultad de invención musical»?

Al estudiar sus lieder he dado a entender que a ninguno de ellos le faltaba una idea musical. En un lied todo gira alrededor del núcleo melódico; en una sinfonía, sin embargo, se atiende más a cómo se desarrolla la idea musical. Para exponer las cosas de manera un poco exagerada, digamos que en un lied lo que cuenta es la idea, mientras que en una sinfonía la idea es sólo el medio. En las sinfonías de Mahler el material temático refleja la inspiración de un auténtico músico, sincero y vigoroso, incapaz de erigir una importante construcción temática a partir de motivos por sí mismos insignificantes o artificiosos. Para los prolongados desarrollos de sus obras sinfónicas, necesitaba ser aguijoneado constantemente por una idea inspirada, por un tema encontrado en el curso de uno de esos períodos felices de iluminación interior. En música, en el sentido amplio del término, todo se basa en la invención: tanto el «material» en sí como su desarrollo sinfónico. La capacidad creativa de Mahler está marcada, por encima de todo, con el sello de una personalidad a la que nadie puede negar la originalidad.

Me parece importante subrayar la mezcla de clasicismo y de romanticismo que existía tanto en su inspiración temática como en su naturaleza, pues incluso cuando Mahler saca sus temas de las fuentes de la música popular, no se contenta nunca con una servil imitación y menos con una adaptación; no, es la verdadera voz del pueblo la que habla a través suyo y la que surge del fondo de su ser.

Es el tema «sinfónico» en el sentido beethoveniano de la palabra: amplio de proporciones y expresivo, el que constituye el núcleo de la obra sinfónica. El último movimiento de la *Primera Sinfonía* nos ofrece un tema principal de este tipo, aunque el movimiento entero esté regido más por la emoción que por la arquitectura sinfónica. Con los poderosos primeros compases de la *Segunda Sinfonía* un gran compositor pone la primera piedra de su edificio, a la vez que perpetúa la gran tradición de la sinfonía clásica. La estructura de conjunto del tema principal sigue siendo característica; se desarrollaría y ampliaría más aun en la *Sexta* y *Séptima* sinfonías, y sobre todo en la *Novena*. Como los maestros antiguos, Mahler opone generalmente a su tema principal «masculino» un tema melodioso y «femenino», donde la música popular desaparece para poner de relieve el lirismo según el modelo del tema secundario clásico. El material temático de los movimientos lentos realza el canto —un canto largamente prolongado y grave—, como ocurre en Bruckner. La misma amplitud temática se encuentra también en los últimos movimientos.

La imaginación desbordante que se desprende de todos sus scherzos merece especial mención. Un

músico dotado de su peculiar sentido del humor tenía forzosamente que escribir singulares scherzos, por no decir geniales, dada su capacidad de invención. En este sentido hay que conceder un lugar de honor al scherzo.de la *Segunda Sinfonía*, en cuanto a composición y creatividad musical, pues constituye sin duda una de las cumbres de la literatura sinfónica del scherzo. El de la *Tercera Sinfonía* es tan gracioso como encantador, el de la *Cuarta* misterioso y exaltado. El de la *Quinta* no tiene nada de humorístico, pero es de una asombrosa vitalidad. En la *Sexta* el trío del scherzo desprende un encanto singular típicamente mahleriano. En la *Séptima* el scherzo es un nocturno fantástico: una danza de sombras espectrales; en la *Novena* Mahler emplea danzas campesinas austríacas con maestría y gracia consumadas.

En general, Mahler usaba con fortuna el dialecto musical austríaco. El es el que canta en el trío del segundo movimiento de la *Primera Sinfonía*, despertando ciertos ecos schubertianos, lo mismo que en el tema principal del primer movimiento de la *Cuarta*, que recuerda más bien a Haydn. Se reviste de acentos estirios en la danza campesina de la *Novena*, a la que acabo de aludir. El tradicional primer compás de las bandas militares austríacas, tocado por el tambor y los platillos está ingeniosamente reproducido en la marcha de la *Tercera Sinfonía* y su trío «Suenan la retreta». Se encuentran ecos de las canciones populares vienesas en el tema secundario de la *Cuarta Sinfonía* y de un vals vienés en el scherzo de la *Quinta*; una de las variaciones del andante de la *Cuarta* suena típicamente austríaca. La música militar austríaca, que Mahler apreciaba tanto, impregna a menudo sus marchas. Cuando no era más que un chiquillo de dos años su niñera tenía la costumbre de dejarle en el patio de un cuartel, mientras ella se divertía en compañía de un amigo soldado⁶: el niño escuchaba los tambores y las trompetas y veía desfilar a los soldados; el aspecto romántico de lo militar, tan patente en su obra, tiene posiblemente como origen esas impresiones de la infancia. Se oye dos veces tocar a diana el *Grosser Appell* del último movimiento de la *Segunda Sinfonía*, simboliza la llamada a los muertos para presentarse al Juicio Final; el primer movimiento de la *Cuarta Sinfonía* completa el cuadro con el *Kleiner Appell* (como lo había bautizado Mahler), con un cambio de tonalidad exquisito. Militares son también los sonos de trompeta repetidos en la introducción del primer movimiento de la *Tercera*, la impetuosa música del «asalto» y los ritmos marciales con tambores que cierran la obra. Un cierto romanticismo militar colorea igualmente algunas canciones, como *Der Schildwache Nachtlied*, *Der Tambourgesell* y *Revelge*.

Las marchas reaparecen regularmente en la obra de Mahler. En su *Primera* y *Quinta* sinfonías la marcha fúnebre reviste un sentido singular, trágico-heroico; en el final de su *Segunda* una marcha vigorosa y rápida juega un papel importante. La desenfadada marcha, *Der Sommer marschiert ein*, ocupa un espacio relativamente largo del primer movimiento de la *Tercera*. Citemos, por fin, el implacable ritmo de marcha del primer movimiento de la *Sexta*, del segundo movimiento de la *Séptima* y los de los últimos movimientos de la *Quinta* y de la *Séptima*.

Con su *Segunda Sinfonía* Mahler empieza a pensar en términos contrapuntísticos. La estructura polifónica y la habilidad con la que hace y deshace sus motivos demuestran las filiaciones clásicas de la obra. Hasta la *Novena Sinfonía* Mahler fue buceando cada vez más en los problemas técnicos; a partir de la *Quinta* esta orientación varió por completo. Lejos de ser un poeta que traduce en música sus visiones, Mahler era, como he dicho al principio del presente capítulo, un músico de *pura cepa* que buscaba ante todo alcanzar el fin que se había fijado por medio de una utilización plástica del material temático. Este fin configura la forma de cada movimiento, el desarrollo de cada tema: el empleo del contrapunto, la adaptación del rondó, de la fuga, etc., a la forma sonata. Sus cuatro primeras sinfonías están llenas de ideas, de imágenes y de emociones. De la *Quinta* a la *Séptima* inclusive, lo que domina es una forma puramente musical. Entre esos dos períodos Mahler estuvo absorbido en el estudio de Bach; *El arte de la fuga* tuvo una profunda influencia en su aplicación del contrapunto, como testimonia la evidencia del rondó-fuga de la *Quinta*, en el que se advierte una tendencia a profundizar con mucha imaginación la forma misma del rondó. El exaltado *Veni, Creator Spiritus* de la *Octava Sinfonía*, igual que la maestría contrapuntística del tercer movimiento de la *Novena*, dedicada a sus «hermanos en Apolo», revelan los inmensos progresos que había hecho en polifonía. El arte de la variación le interesaba igualmente mucho. Admiraba apasionadamente las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms, y le gustaba explicar que con esa obra el género había alcanzado un elevado grado de perfección. En Mahler, el empleo de la

variación propiamente dicha se limita al andante de la *Cuarta Sinfonía*-, en cambio la «variante» —es decir, la transformación y elaboración de un tema dado, situados de hecho en la raíz misma de la variación— es un elemento importante de sus desarrollos, que no dejaba de preocuparle⁷. En cada una de sus últimas sinfonías el arte de la variación se emplea de forma progresiva, enriqueciendo tanto la reexposición como la coda.

Mahler hizo también progresos espectaculares en la instrumentación gracias a la incomparable viveza de su imaginación sonora y a su conocimiento extremadamente avanzado de la orquesta. Su dominio de las sonoridades, aunque desbordante de imaginación, no le incitó nunca, sin embargo, a dar demasiada importancia al colorido⁸. Sacaba partido de su oído excepcional para llegar a la suprema lucidez orquestal. Cuando necesitaba un color especial para realizar sus intenciones, lo mezclaba en su propia paleta, como sólo un ser dotado con su asombrosa sensibilidad podía hacerlo. El constante enriquecimiento de su polifonía, donde las voces orquestales se superponían con progresiva complejidad, terminó incluso planteando ciertos problemas a su maestría instrumental, asombrosa a todas luces: en la *Quinta Sinfonía* tuvo las mayores dificultades para solucionar las crecientes complicaciones de la estructura global.

La instrumentación de Mahler merece ser estudiada. Un análisis teórico de la forma en que ha ampliado la idea sinfónica y desarrollado su ciencia polifónica y armónica, su estilo temático y su técnica de la variación podría también resultar fructífero. Pero este libro no se presta a un estudio profesional de ese tipo. Es, sin embargo, una tarea de la que un joven compositor sacaría ciertamente un inmenso provecho.

La obra de Mahler forma un todo que no presenta la menor fisura en su continuidad o en su estructura. Y, sin embargo, no sería justo evaluarla o apreciarla sólo desde un punto de vista estrictamente musical, porque surgía de su vida interior toda. Hay que ver más bien la expresión, en música, de un alma grande y tener en cuenta tanto los valores humanos como los estéticos, si se quiere extraer plenamente su significado. Me propongo examinar rápidamente el papel que jugaron en su música sus experiencias personales, el giro de su pensamiento, su visión poética y su sentimiento religioso, estudiando una a una sus sinfonías, porque en cada una este papel es único. Una última palabra antes de empezar: si la «música programática» es la descripción musical de acontecimientos extra musicales, Mahler no la escribió nunca⁹.

Se podría llamar a la *Primera Sinfonía* su «Werther», porque una experiencia personal desgarradora encuentra en ella su desahogo artístico. No quiero decir con esto que Mahler exprese en ella algo que ha vivido él mismo, porque esto sería efectivamente música programática; en ella lo que hay plasmado es un estado de ánimo y una sensibilidad fruto a la vez de recuerdos y emociones cercanas, que suscitan los temas y afectan a la forma del desarrollo musical, sin romper por eso la lógica orgánica. Así, una composición autónoma se convierte en un mensaje personal, en un grito del alma. No tengo la intención de hablar de esta sinfonía con detalle; es inútil pararse en el ardor juvenil del primer movimiento, ni en el poderoso scherzo, con su delicioso trío. Cualquier análisis de ese tiempo podría perjudicar su rico contenido musical. El tercer movimiento, en cambio, presenta acentos nuevos, cuya importancia justifica un examen más a fondo. La música de la «Marcha fúnebre al modo de Gallot» y el finale traducen una reacción espiritual a un acontecimiento trágico: aquí el joven compositor se libera de una experiencia personal. Es muy posible que la misma violencia de la emoción de Mahler, le haya impedido calibrar toda la audacia que suponía el empleo de un canon espectral de lento discurrir, con sus notas de cínico desprecio y su risa estridente, para expresar con música la más triste y sombría desesperación; y sin embargo, la imaginación, la novedad y la verdad inexorable de la obra llevan el sello del genio. Con todo, no nos extrañamos en absoluto al saber que el público del estreno se quedó asombrado. Con el cuarto movimiento toda la vehemencia apasionada del músico explota y su fuerza irresistible triunfa sobre la vida.

En diciembre de 1909, el penúltimo año de su vida, Mahler me escribió desde América después de una interpretación de la *Primera Sinfonía*:

«Quedé más bien satisfecho de este ensayo juvenil. Para mí es una experiencia curiosa dirigir una de esas obras. Una sensación de doloroso ardor se cristaliza. ¡Qué extraño universo se refleja en esos sonidos y en esas figuras! ¡La Marcha Fúnebre y la tormenta que le sigue son una feroz requisitoria contra el Creador!».

Después de los años transcurridos sin oírla, la elemental fuerza expresiva de esta música era capaz todavía de conmover al que la había escrito. Por su exuberancia emocional, por la audacia incondicional e inconsciente de su novedad en la expresión, por su riqueza imaginativa, esta sinfonía posee la fuerza única de una obra maestra de juventud. Esta música de fértil creatividad, que vibra apasionadamente, es una música vivida.

Tras la *Primera*, el compositor se alejó de las experiencias personales. La inclinación natural de su espíritu le llevó hacia la trágica condición del hombre y de ahí nació la visión elegiaca del movimiento inicial de su *Segunda Sinfonía*: el canto de dolor de un mundo que sufre. Cuando la obra comienza, todo el auditorio piensa: ¡Así, así es como empieza una sinfonía! Con una fuerza irresistible y una majestuosidad casi beethoveniana se apodera del público; el sentido de lo trágico controlado encuentra allí una expresión concentrada. El sombrío tema inicial se incorpora a un movimiento poderoso por su riqueza, su desarrollo, sus contrastes, su arquitectura. Un maestro acaba de encontrar su estilo. Aquí encontramos sin duda la forma-sonata: exposición, desarrollo, re exposición, coda. Nadie que valore esta soberbia construcción, con sus luces y sus sombras cegadoras, con sus tremendas contradicciones y las irrevocables contracciones de la polifonía, puede aceptar la lacónica descripción de Mahler —«una oración fúnebre»—, la única que supo dar cuando le preguntaron «qué había querido decir». Si se confronta el concepto mismo con la música de esta *Segunda Sinfonía*, parece increíble poder hablar de música programática, como hicieron algunos entonces¹⁰.

La música de la *Primera*, sobre todo en su tercer y cuarto movimientos, estaba todavía teñida e influenciada por la experiencia personal. En la *Segunda*, el mundo de la emotividad y el recuerdo está ya distanciado de la música. En los tres primeros movimientos, este mundo forma un simple telón de fondo de sentimientos diversos, sin la menor continuidad en el pensamiento, sin una influencia persistente de las emociones sobre la música, la cual vive su propia vida; en ella se han diluido emociones y pensamientos, transformándose en sonidos puros. El segundo movimiento, un encantador y delicioso Andante, es aún más puramente musical que el primero. Cuando Mahler hablaba de él solía decir que se trataba de un episodio feliz de la vida del héroe cuyas exequias ocupan todo el primer movimiento. El tercer movimiento parece que surge de un clima siniestro; podríamos pensar que de repente aparece bajo una luz irreal y fantasmal el salvaje caos de la existencia. Este Scherzo, que es quizá el más original de todos los que Mahler escribió, rebosa de fantasía; un humor procaz y relámpagos luminosos y desordenados juegan en su sombría y esperpéntica superficie para culminar finalmente en una desesperada «llamada a lo salvaje», que no oculta, sin embargo, ninguna idea o pensamiento coherente. Este pasaje se considera hoy una de las obras maestras de toda la literatura sinfónica.

Al llegar a este punto quisiera interrumpir el curso de mi estudio para indicar que si un compositor puede traducir en música estados del alma, ideas y emociones, la música suscita a su vez ideas. En su *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche dice que la música esparce imágenes como chispas, pero que su naturaleza es tal que las imágenes que ofrece pueden muy bien ser de una especie diferente de las que las han suscitado¹¹. En el proceso creador hay a menudo un tejido bastante permeable entre música e idea. Surgen imágenes oníricas y se desvanecen, dan un impulso, una emoción, un color a la música: alternan con períodos de lucidez y con estados turbios, mientras que la música sigue su propia vida, obedece a las leyes de su propia lógica. Una anécdota que contaba Mahler ilustra bien el mundo onírico y deshilvanado en el que flota la música: cuando estaba acabando la audaz conclusión del primer movimiento de la *Primera Sinfonía*, vio ante él a Beethoven que se echaba a reír y salía corriendo. Pero este Beethoven jocosos no tiene en realidad ninguna relación con las experiencias de las que, según Mahler, nació la *Primera Sinfonía*. La confidencia resulta más eficaz que cualquier argumento estético, y condena por *reductio ad absurdum* la teoría de un Mahler compositor programático. Añadamos que Mahler declaró, un día, a propósito de la atmósfera sobrenatural del Scherzo de la *Segunda Sinfonía*, que tenía el mismo carácter quimérico que la visión de unas parejas bailando al son de una música que no se oye, imagen que impide definitivamente considerar a la *Segunda Sinfonía* como un despliegue de música programática¹².

Volviendo a mi estudio, en el cuarto movimiento interviene la palabra: con *Urlicht* (luz originaria), ilumina el flujo impenetrable de los sonidos, tejido de emociones, pero cuya forma obedece a sus propias

leyes. El hombre canta —con palabras de inspiración religiosa tomadas del *Knaben Wunderhorn*— su confiada fe en Dios que le dará un poco de luz y le permitirá dirigirse hacia la felicidad eterna. Aquí Mahler nos da una primicia del movimiento siguiente: paseo a la luz del *Urlicht*. Fue seguramente una visión de este tipo la que determinó la forma global del movimiento; la idea y la música convergen: la visión del Juicio Final domina la imaginación de Mahler y a partir del principio del quinto movimiento se puede descubrir un conflicto entre una sucesión de imágenes mentales y el curso de la música. Y esta vez es la música la que cederá. Esto se puede comprender fácilmente si se piensa en la emoción que puede experimentar un hombre inmerso en semejante clima espiritual. Sin embargo, con el desarrollo en forma de marcha de los temas corales, el músico vuelve a tomar el mando; no lo cede al poeta hasta la entrada del *Grosser Appell*. Transformando el poema de Klopstock sobre la Resurrección —al que él ha añadido, versificada, la expresión de sus propias esperanzas y convicciones— en una música sublime, Mahler responde por primera vez a la pena, a la duda, a las cuestiones que le preocupaban, llegando con sonidos transfigurados a la afirmación solemne de la conclusión: «¡Moriré para vivir!» «¡Te levantarás, sí, corazón mío, te levantarás tras un breve reposo y lo que has sufrido te llevará hacia Dios!»

Con esta esperanza, con una nueva dimensión de la existencia, es como puede desde entonces enfrentarse al porvenir. «Qué hermosos me parecen hoy los prados», canta Parsifal contemplando, reverente, la naturaleza¹³. También Mahler, cuando volvía hacia ella la mirada llena de amor y de profunda emoción la sentía hasta lo más hondo de sí mismo: el corazón de la naturaleza latía en el suyo propio. En la *Tercera Sinfonía* la misma Naturaleza parece haberse transformado en sonidos. Esta sinfonía es la única en la que los movimientos siguen una secuencia de ideas bien determinada. En su origen los títulos de los movimientos eran *Pan erwacht, der Sommer marschirt ein* «Pan se despierta, el verano hace su entrada»; *Was mir die Blumen auf die Wiese erzählen* «Lo que me dicen las flores del prado»; *Was mir die Tiere im Walde erzählen* «Lo que me dicen los animales del bosque»; *Was mir die Nacht erzählt* «Lo que me dice la noche»; *Was mir die Morgenlocken erzählen* «Lo que me dicen las campanas matutinas» y *Was mir die Liebe erzählt* «Lo que me dice el amor»¹⁴. Aquí, la noche habla del hombre, las campanas del alba hablan de los ángeles y el amor habla de Dios; es fácil, pues, ver la unidad estructural fundamental de esta sinfonía. Por esta misma razón Mahler podía prescindir de los títulos, que suprimió después, como se quitan los andamios una vez acabada la casa; él quería que la obra se considerase como música pura. Y tenía razón, porque era en eso en lo que se había convertido.

Con una excepción: los toques de trompetas, los redobles de los tambores, las enérgicas vulgaridades y los impetuosos ritmos de marcha del primer movimiento, con su majestuoso solo de trombón y sus tarareos de trinos en la cuerda con sordina, parece que una profusión de acontecimientos y de pensamientos extraños hubieran sido pintados en música más que compuestos realmente. Estos acontecimientos y pensamientos están insuficientemente explicados en el título *Pan erwacht, der Sommer marschirt ein*. Algunos subtítulos o variantes son aún más extraños. He hecho ya alusión a uno de ellos, *Was mir das Felsgebirg erzählt* «Lo que me dicen las rocas»; otros son *Das Gesindel* «El populacho», en el que el desarrollo empieza por un episodio grotesco de los violonchelos y contrabajos; y *Südsturm* «Tormenta del sur» con ráfagas desencadenadas por la cuerda cuando se acerca el final. Realmente, cuando se reúnen todos estos títulos e ideas se da uno cuenta, no sin sorpresa, de que, de hecho, no hay entre ellos ninguna relación interna y que en muchos casos es la música la que ha evocado la imagen más que a la inversa. ¿Cuál es, pues, el verdadero contenido del movimiento? ¿De qué se trata? Dos visiones contrastadas, dos sentimientos de pánico opuestos —la impasibilidad primordial y el deseo irrefrenable— se han transformado en una oleada de imágenes musicales. A partir de esas imágenes Mahler ha construido un movimiento importante tanto por su arquitectura como por su contenido. En el éxtasis de la composición han surgido nuevas imágenes, nuevos pensamientos que han ido encadenándose; sin relación entre ellas, podrían generar cierta confusión y no se prestan a ser ordenadas en un «programa». Refiriéndome a este movimiento y sólo a él, debo confesar que cuando se intenta aprehender su esencia musical, uno suele sentirse contrariado por la intrusión de elementos extra musicales, de imágenes fantásticas que vienen a romper su textura. Me parece, sin embargo, que aquí, por una vez, el genio indómito trasciende y compensa las dificultades estilísticas. En este movimiento Mahler decidió, por fin, prescindir de los títulos,

persuadido de que esta creación única, nacida de su vasta imaginación, sería percibida como la voz misma de la naturaleza y, además, más fácilmente ya que las líneas estéticas tienen tendencia a desaparecer cuando el humor —bajo cuyo signo está situada también esta obra— cintila con entusiasmo¹⁵.

A partir del segundo movimiento todo cambia. Se desarrolla aquí un tema encantador de forma puramente musical; incluso si lo impregna el «color floral» que evocaba el título inicialmente previsto por Mahler, está concebido en términos musicales y no hay ninguna necesidad de pensar en las flores para entenderlo. No hay ningún punto en común con el «Sabbat de las brujas» de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, donde uno debe aferrarse a la imagen de un espíritu desgredado si quiere entender plenamente el contenido musical de la partitura. El tercer movimiento es, como el segundo, auténticamente sinfónico. Mahler soñaba con el universo y su alma se vertía amorosamente en la música. Pero cuando el sueño pasó de las flores y de los animales a la humanidad, el compositor sintió la nostalgia de la palabra, y, profundamente conmovido por el misterio del destino humano, oscilante entre la pena y la alegría, escogió el *Mitternachtsgedicht* de Nietzsche como tema poético de la música nocturna del cuarto movimiento¹⁶. En el quinto movimiento se recurre una vez más a la palabra para expresar el jubiloso mensaje de los ángeles. Algunos versos del *Knaben Wun-derhorn* le conmovían y afectaban siempre:

*¿Has faltado a los diez mandamientos? ¡De rodillas, entonces, y reza a Dios! Reza
a Dios cada día Y la felicidad celestial vendrá a ti.*

A partir de este mensaje angélico Mahler elaboró una música solemne: se oye el tintineo de campanas cristalinas, alegres niños y mujeres cantando a coro y a través suyo, la Humanidad, manchada por el pecado recibe la Buena Nueva. En el último movimiento las palabras enmudecen. ¿Qué lenguaje podría, en efecto, expresar el amor celestial con más intensidad, con más fuerza, que la música pura? El Adagio, con su línea melódica amplia y solemne nos habla sobre todo, a pesar de ciertos pasajes de gran aflicción, de consuelo y de gracia: no oímos más que una única sonoridad que refleja sentimientos exaltados y sinceros, en la que la gigantesca estructura encuentra por entero su culminación. Mahler llamaba a la *Tercera Sinfonía* su «gaya ciencia». Lo que nos comunica, por encima de todo, es una contemplación feliz de la vida y el universo¹⁷.

En la *Cuarta Sinfonía* esta disposición se amplía hasta llegar a una alegría exultante. En la *Segunda Sinfonía* Mahler había cantado: «vuelo con alas por las que he tenido que luchar»; hubiera podido decir lo mismo de la *Tercera*, con una inspiración quizá más fantástica. Pero con la *Cuarta* nos habla de esta sensación de suspensión en el aire: la tierra ya no estaba atada a sus pies. La música de la *Cuarta* describe esa impresión; los temas del movimiento final están ligados al movimiento angélico de la *Tercera*, cuyo clima interior prolonga. Después de las obras graves, Mahler experimentó la necesidad imperiosa de expresar la alegría, o más bien la serenidad. El resultado fue esta idílica *Cuarta Sinfonía*, en la que la música interior sueña con el Paraíso. Del principio al final de la obra el clima es onírico e irreal; la frecuente solemnidad que se manifiesta a menudo en la *Tercera* desaparece aquí tras una sonrisa misteriosa y un humor insólito. La *Cuarta Sinfonía* es un cuento de hadas; la fuerza y el patetismo de las obras precedentes se transmutan en una ligereza etérea; la visión estruendosa proclamada por el profeta la confirma ahora la dulce voz de un ángel. Hemos dejado detrás nuestro, lejos, la tierra, y una felicidad exultante colorea la música. La situación es diferente de lo que ocurre en la *Tercera*: viene de lejos. Los tres movimientos orquestales se desarrollan, sin traducir nunca en imágenes muy precisas el clima extremadamente individual del que proceden. Incluso el *Kleiner Appell* del primer movimiento no desemboca en una visión poética más vasta. Hay una leve insinuación de humor en el primer movimiento y en *Himmlisches Leben* «La vida celestial» que armoniza curiosamente bien con la nobleza de tono que impregna la obra entera. El Scherzo es una especie de cuento de hadas extraño e inquietante; su endemoniado solo de violín, igual que el encantador trío, forman un contraste sorprendente con el resto de la obra, conservando, a la vez, su ligereza y misterio. Del Andante, con su apacible profundidad y su lúcida belleza, Mahler me dijo un día que al escribirlo tuvo la visión de una piedra sepulcral en la que estaba grabada la imagen del difunto, con los brazos cruzados, durmiendo el sueño eterno. En el último movimiento, el texto del poema describe la atmósfera que da origen a esta sinfonía; el cuadro de delicias

infantiles que presenta simboliza la felicidad eterna y, para concluir, la música es proclamada como la alegría suprema; el tono humorístico pasa, insensiblemente, a la gravedad exaltada.

Las cuatro primeras sinfonías de Mahler revelan una parte importante de su historia interior. En ellas la fuerza del lenguaje musical responde a la fuerza de la experiencia espiritual, y todas dan fe de un intercambio incesante entre el mundo de los sonidos y el de las ideas, de los pensamientos y de las emociones. En la *Primera* la música refleja las emociones atormentadas de una experiencia subjetiva; a partir de la *Segunda* hay cuestiones metafísicas que exigen respuestas y soluciones. La respuesta es triple y se da cada vez desde un punto de vista diferente. La *Segunda Sinfonía* buscaba el sentido que puede tener la trágica condición humana: la respuesta, muy clara, es su justificación por la inmortalidad. Apaciguada, la música se vuelve en la *Tercera* hacia la Naturaleza y, después de haber recorrido su ciclo, llega a la feliz convicción de que la respuesta está en el amor todopoderoso, «que todo lo forma y todo lo abarca». En la *Cuarta*, con un beatífico sueño acerca de la felicidad de la vida eterna se afirma y nos afirma que estamos salvados.

A partir de entonces la lucha por llegar, en términos musicales, a una nueva visión del Universo, se suspende. Ahora, en plena posesión de sus medios y sintiéndose a la altura de las exigencias de la vida, Mahler está preparado para escribir música como músico. Mirando hacia la vida y hacia la realidad, su *Quinta Sinfonía* rebosa fuerza y una saludable confianza en sí mismo¹⁸. Las dos partes del primer movimiento constituyen, ante todo, una poderosa marcha fúnebre, que introduce el segundo movimiento «tempestuoso y vehemente»¹⁹; después, un Scherzo concebido en una escala impresionante; un Adagietto y un Rondó-fuga. En las conversaciones que tuve con Mahler, ni una sola nota de la obra parece sugerir que un pensamiento o una emoción extra musical haya intervenido en la composición. Tenemos aquí música y nada más. Unas veces apasionada, otras turbulenta, heroica, exuberante, ardiente, solemne o tierna, recorre toda la gama emotiva. Pero en todo caso es sólo música. Y, ni siquiera remotamente, ninguna cuestión metafísica se mezcla en su curso puramente musical. El músico, en Mahler, trataba así de desarrollar mejor su arte sinfónico e incluso crear nuevas y más amplias formas. Por su complejidad polifónica, la *Quinta Sinfonía* exigía una renovación de su estilo de orquestación. Con ella empieza una etapa nueva en la evolución de Mahler; la *Quinta* es una de esas obras maestras que nos muestran un creador en el apogeo de su existencia, de sus facultades y de su arte.

En cierto sentido la *Quinta*, la *Sexta* y la *Séptima* pertenecen todas a la misma línea. Las dos últimas son tan poco metafísicas como puede serlo la música; con ellas el compositor busca ante todo ampliar la idea sinfónica. De todas formas la *Sexta* es de un pesimismo escalofriante; la copa de la vida rebosa en ella su amargura. Contrastando netamente con la *Quinta*, esta obra dice «no», especialmente en el último movimiento, donde la música expresa algo que se parece mucho a la implacable lucha de «todos contra todos». «La existencia es una carga, la muerte es deseable y la vida odiosa», podría ser su lema. Mahler la llamaba su «Trágica». La tensión creciente y los paroxismos del último movimiento recuerdan, por su lúgubre fuerza, las olas desmesuradas de un océano que terminan por hundir y destruir el barco; la obra concluye con la desesperación y la noche del alma. *Non placet* parece ser el veredicto de Mahler respecto a este mundo; el «otro mundo» no se menciona en ningún momento. La *Séptima* forma también parte del grupo de obras intrínsecamente musicales y puramente sinfónicas.

En ninguna de las tres obras, llamadas instrumentales, al no tener necesidad de textos para esclarecer su «mensaje», aparece la voz. Por esta razón no puedo estudiarlas aquí. Sería totalmente incapaz de hablar de la música en sí misma, y además no veo razón para analizarla aparte de que hace ya mucho tiempo que existe un estudio sobre ellas. Podemos ver, sin embargo, en los tres movimientos centrales de la *Séptima*, la reaparición significativa del romanticismo que parecía muerto y enterrado desde hacía mucho tiempo²⁰. Esos tres movimientos nocturnos, impregnados de la emoción del pasado, revelan que el maestro del soberbio primer movimiento y del brillante rondó final está de nuevo empeñado en la búsqueda de la plenitud, todavía en busca de respuestas a los interrogantes sobre la existencia que desde siempre le persiguen.

En ese momento crucial de su vida Mahler conoce el *Himno* de Hrabanus Maurus²¹, y decidió consagrar todas sus facultades sinfónicas, tan desarrolladas, a responder a la cuestión que más le llegaba al alma,

introduciendo en su ámbito musical de amplias dimensiones el *Veni, Creator Spiritus* y la fe en la inmortalidad proclamada por Goethe en la escena final de *Fausto*. He aquí la *Octava Sinfonía*. Ninguna otra obra expresa tan plenamente el «sí» apasionado a la existencia. Lo proclama la masa coral del Himno que Mahler funde, con mano maestra, en un movimiento sinfónico construido como un templo. Resuena todavía en el texto de *Fausto* y a través del torrente de música en el que Mahler ha derramado toda su exaltación. Al llegar a la edad madura, este buscador de Dios confirma, en un plano más elevado, la certidumbre que su corazón juvenil había proclamado en los acentos entusiastas de la *Segunda Sinfonía*. En la *Octava*, la relación entre la idea y la música es absolutamente clara, desde el principio la palabra toma cuerpo, y desde el comienzo también la eternidad plantea la cuestión de la que nace la sinfonía y a la que responde.

El hombre que ha levantado el edificio de la *Octava Sinfonía*, «en armonía con lo eterno», ¿puede ser también el autor de la *Trinklied von fammer der Erde* «Canción báquica sobre el dolor de la tierra», ese solitario que se desliza furtivamente, en otoño, hacia el lugar querido de reposo, que contempla la juventud con la mirada conmisericordiosa de la vejez, y la belleza con una emoción reprimida que, bebiendo, intenta olvidar el absurdo de la vida, y que la deja finalmente con profunda melancolía?²² ¿Es el mismo maestro el que, después de sus gigantescas sinfonías, construye una nueva forma de unidad a partir de seis canciones? El hombre y el compositor son, tanto el uno como el otro, apenas reconocibles. De su fe en la vida habían nacido sus obras precedentes. Sabiéndose ahora amenazado por una grave enfermedad, Mahler, como el príncipe André en *Guerra y Paz* de Tolstoi, pierde interés por la vida, y este desapego de todo lazo anterior transforma sus pensamientos y su creación. Empleando la fórmula de Spinoza que hemos citado ya, Mahler escribió *La canción de la tierra, sub specie monis*. La tierra desaparece, el músico respira otro aire, una luz nueva brilla sobre él, y entonces lo que compone es una obra totalmente original por su estilo de composición, su invención musical, su instrumentación, su estructura de los diferentes movimientos y por su subjetividad, mayor que en ninguna de sus obras precedentes, incluida la *Primera Sinfonía*. En ella, oíamos el Yo conatural a un joven apasionado cuya experiencia personal le impedía ver el mundo; aquí, mientras el mundo se desvanece lentamente, es el «Yo» mismo el que se convierte en experiencia; un campo ilimitado de emociones se abre al que pronto va a abandonar la tierra. Cada una de las notas traduce su voz más íntima. Cada una de las palabras, aunque están inspiradas en poemas milenarios, le son propias. *La canción de la tierra* es la creación más personal de Mahler, y acaso la más personal de toda la historia de la música. La capacidad inventiva que, desde la *Sexta Sinfonía* contaba menos en sí misma que como material a dar forma, adquiere aquí una profunda originalidad. En ese sentido es exacto afirmar que *Das Lied* es la más «mahleriana» de todas sus obras²³.

Der Abschied «La despedida», el título de la última canción de *Das Lied von der Erde*, hubiera podido igualmente servir para la *Novena Sinfonía*, cuyo primer movimiento ha salido directamente del clima de conjunto de esta obra sin tener con ella el menor parentesco musical. A partir de un material temático que le es propio, el movimiento se desarrolla en esta forma sinfónica que sólo Mahler sabe desde ahora construir, y esta grandiosa paráfrasis del *Abschied* adquiere un carácter trágico conmovedor. El movimiento está sumergido en un clima de transfiguración creado por la singular transición que se opera entre el dolor del adiós y la visión de la irradiación celeste; y se siente que el compositor no recurre aquí a la imaginación, sino que es un sentimiento intenso y fuerte el que le inspira. Desde el punto de vista de la creación, este movimiento es tan típicamente mahleriano como *Das Lied*. El segundo movimiento, que no es otro que el viejo y familiar scherzo bajo una nueva forma —esta vez el tempo principal es más amplio—, revela una gran riqueza de variaciones, pero una corriente de tristeza subyacente penetra a través de la alegría: «La fiesta ha terminado». El agitado desafiante del tercer movimiento demuestra una vez más el asombroso grado de maestría contrapuntística que había alcanzado Mahler. Por fin, el último movimiento pronuncia un apacible adiós, con sus últimas notas las nubes se disipan en el azul del firmamento. Por su plan de conjunto, sus diferentes movimientos, su técnica y su polifonía, la *Novena* se sitúa en la línea de la *Quinta*, *Sexta* y *Séptima Sinfonías*; pero una intensa conmoción espiritual la ha inspirado: la sensación de partida. Aunque sigue siendo música puramente orquestal, su clima emocional profundamente subjetivo la aparta de las obras de madurez para acercarla a las sinfonías de juventud.

En nuestro arte todo lo que es nuevo, provocativo, revolucionario, pasa al cabo del tiempo, al campo de lo conocido, aceptado, familiar. No es porque Fausto haya arrancado un territorio nuevo al mar usurpador por lo que su ambición sigue siendo ejemplar; sólo cuando lo nuevo se hace viejo los pensamientos y los actos revelan todo su sentido y toda su importancia²⁴. Adelantado del espíritu, Mahler ha conquistado para la música nuevos territorios, pero a medida que los años pasan sus obras causan cada vez menos sensación aunque, curiosamente, siguen excitando pasiones, debido a que la profundidad de los sentimientos en Mahler y su necesidad irresistible de entregarse tienen una fuerza demasiado pura para que su música pueda hacerse cómodamente familiar y parecer completamente natural. Basta con oír algunas notas para que aparezca la llama de su osado espíritu. Además, ¿no es para desconfiar del artista cuya interpretación de las obras de Bach, de Beethoven o de Wagner desprende una impresión de fácil dominio? ¿No nos ha enseñado el mismo Mahler, con su forma de dirigirlas, que siempre es posible hacerlas sonar como si se tocaran por primera vez? Hoy, cualquier interpretación exacta de su música nos revela ciertamente a un titán. En el campo de la música y del teatro todas las obras nuevas necesitan ser protegidas por una interpretación acorde con su naturaleza profunda.

Nada puede impedir, sin embargo, a los sonidos el perder poco a poco su esplendor y, a medida que el tiempo pasa, desgraciadamente palidece la audacia y pierde agudeza, sobre todo cuando la obra cae en manos de intérpretes mediocres. Lo que nos lleva, evidentemente, a interrogarnos sobre el sentido y el alcance de la osadía y de la aventura en el arte. La intrepidez que busca solamente provocar e innovar por innovar no puede imponerse en ningún caso; sólo asociada a valores elevados y permanentes puede estar segura de producir un efecto duradero. Si la inmortalidad ha coronado las obras de los maestros prometeicos, hay que buscar la razón en su potencia creadora, en su profundidad de sentimientos y, por encima de todo, en su belleza. Porque la belleza es inmortal y puede ella sola salvar de la ruina y del olvido el encanto efímero de lo que sólo es «interesante».

Así, lo que constituye el valor supremo de la obra de Mahler no es la novedad de su carácter a menudo tan sorprendente, osado e incluso excéntrico, sino que esa novedad se plasme en una música bella e inspirada que posee, a la vez, las cualidades imperecederas del Arte y una profunda humanidad. Esto le hace seguir siempre viva y garantiza su supervivencia.

Todos los que hayan conocido a Mahler recordarán cómo su expresión pasaba bruscamente de la alegría a la tristeza, como si de repente se reprochara a sí mismo el haber olvidado inconscientemente alguna pena. Al principio no supe discernir cuál era el origen de aquellos accesos depresivos que, sin remitir nunca totalmente, se hicieron, sin embargo, menos frecuentes en los últimos años de su vida; después acabé comprendiendo que una conciencia aguda del sufrimiento de nuestro mundo subía en oleadas glaciales de lo más profundo de sí mismo y se apoderaba de su espíritu. «¡Qué siniestras tinieblas se esconden bajo la existencia!», me dijo un día con una profunda emoción, y su aspecto descompuesto reflejaba todavía los tormentos de los que salía con dificultad. Y continuó, evocando con voz entrecortada el trágico dilema de la condición humana.

« ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? ¿Es verdad, como dice Schopenhauer, que he deseado realmente vivir antes de ser concebido? ¿Por qué me creo libre, mientras mi personalidad me aprisiona como un calabozo? ¿Para qué sirven estos sufrimientos? ¿Cómo la crueldad y el mal pueden ser la obra de un Dios misericordioso? ¿Nos revelará por fin la muerte el sentido de la vida?

La desolación, el asombro, el horror, surgían en una efervescencia de palabras análogas; parecía realmente un geiser. Los agotadores esfuerzos que hacía para penetrar en el sentido de la existencia nunca le aportaban reposo. Sin duda su actividad incansable le distraía de estos pensamientos; su sentido del humor le ayudaba a rechazar este peso, y el continuo interés que manifestaba por todas las cuestiones intelectuales le daba fuerzas y le ayudaba a apaciguar la sed inextinguible de saber y de comprender. A pesar de todo, su espíritu nunca lograba escapar a esta cuestión que le torturaba: ¿Por qué? Era el impulso definitivo de su actividad creadora. Cada obra era una nueva tentativa para contestar a esta pregunta e, incluso, cuando había contestado, el viejo e insaciable deseo surgía de nuevo. El mismo carácter de su naturaleza le hacía incapaz de mantenerse en una posición filosófica definitiva; en él ninguna convicción lograba imponerse de forma duradera¹. La impulsividad dominaba su vida y su trabajo, ninguna conquista espiritual estaba por consiguiente asegurada. Todo —la vida, el arte, las relaciones personales— se renovaba cada día; la satisfacción de sentir que se avanza progresivamente y que se saca partido de la experiencia le era negada. Cada día que pasaba veía que volvían a empezar la lucha y el sacrificio. Nunca hubiera podido servir de modelo al héroe de un *Bildungsroman*; el desarrollo continuo y lo que Goethe llamaba el empleo razonado de la experiencia, del pensamiento y del éxito le eran negados sin piedad, no existían en su naturaleza. En el fondo Mahler era un romántico y, lo que es más, un romántico que se dejaba guiar por las impresiones favorables —o desfavorables— del momento.

Al mismo tiempo, sería engañoso imaginarle como un ser vacilante o inestable. Era inconstante pero su camino estaba firmemente trazado y nada podía desviarle. De igual modo sería inexacto decir que era desgraciado. No es posible definir a un ser tan profusamente dotado, tan expresivo, tan elocuente, con abstracciones tales como «feliz» o «desgraciado». Conocía tanto la exaltación apasionada del espíritu como la tristeza profunda. Una gama de emociones tan extensa es un don divino, más precioso todavía que

la felicidad. Incluso en el dolor, su fiel compañero en toda su existencia, encontraba el consuelo del que habla Tasso: «Aunque, si el hombre sufre en silencio, un Dios me ha dado el don de expresar mi dolor.» Mahler expresaba el suyo en un idioma que conocía perfectamente: sus sufrimientos y sus deseos se convertían en música. Renaciendo constantemente, se transformaban en obras de arte².

Empero Mahler no sentía y experimentaba solamente los impulsos del deseo y de la tristeza, o de su búsqueda espiritual. También le gustaba salir de sí mismo y no estaba menos dotado para traducir emociones más serenas: el barómetro de su alma no indicaba inexorablemente «tormentoso» o «variable». Había, desde luego, heladas, tormentas, canículas, pero también cielos más clementes donde se expandían el calor y la alegría del sol, como además testimonian muchas de sus obras, por ejemplo, el sereno Andante de la *Segunda Sinfonía* y el *Rheinlegendschen*, del que decía que era un pedazo de sol hecho prisionero. La risa y la sonrisa repentinas y alegres cuadraban a su fisonomía tanto como a su naturaleza, a pesar de que la sombra estuviese siempre cerca.

Ya he escrito algo acerca del elemento «nocturno» de su obra. Se manifestaba, paralelamente, en su personalidad, y provocaba esta impresión demoníaca tan desconcertante que le hacía interesante a los ojos de todos e inquietante para muchos. Uno de los grandes misterios de la naturaleza es que haya sido capaz de crear un ser que, perfectamente sano de cuerpo y de espíritu, encerrara tamañas contradicciones; dotado de tanta energía, superioridad intelectual, generosidad, vehemencia y tan infernal humor y, a la vez, dominado constantemente por contumaces zozobras.

Como no se mantenía firme en ninguna experiencia espiritual, ni siquiera en las adquiridas a un alto precio, no puedo, a pesar de su religiosidad y de sus misticismos intermitentes, decir que era creyente. El tumulto de sus emociones podía suscitar en él verdaderos arrebatos de fe, pero la certidumbre serena le resultaba inaccesible. El sufrimiento de una criatura le afectaba demasiado profundamente; las atrocidades del reino animal, la crueldad del hombre con su prójimo, las enfermedades del cuerpo humano, la constante amenaza del destino, todo contribuía a socavar los fundamentos de su fe³. Más obsesivo era todavía el problema de conciliar el sufrimiento y el mal con la bondad y la omnipotencia de Dios. Si su música expresa con tanta fuerza sus deseos y sus dudas es porque era ella la que los alimentaba y las avivaba sin cesar. La música posee innegablemente el incomparable poder de acercarnos a lo espiritual. En la frase de Nietzsche que he citado antes, dispersa las imágenes como pavesas; siembra también el grano de la fe. En sus manifestaciones más elevadas está misteriosamente unida a la religión. El servicio divino la necesita para dar a la piedad su expresión más solemne. La música da una fuerza irresistible al devoto sentimiento que emana de los textos religiosos y de las escenas de los oratorios bíblicos. Independientemente de todo esto, la música pura —por ejemplo, los andantes de Mozart y de Beethoven— provoca por sí sola una elevación del espíritu que sólo es asequible a través de la religión⁴. No es este el lugar de discutir las relaciones entre religión y música. Me contentaré, pues, con poner de relieve su frecuente asociación con las artes plásticas y con hacer notar cómo la música aparece de forma natural bajo el pincel de un Bellini y de sus semejantes. Por supuesto, el «Concerto» de Giorgione viene enseguida a la mente. En este cuadro no encontramos, desde luego, a los ángeles a los que debemos la música tan impregnada del alegre sentimiento de la bondad de Dios que resuena en las melodías de Mozart y de Schubert; tampoco se trata del apacible y viejo tañedor de viola de gamba que representa al músico, sino, más bien, del monje piadoso cuya alma se consume con un fervor de asceta. Su mirada parece escrutar con nostalgia las profundidades celestiales y sus dedos podrían despertar sonidos comparables a los de un Beethoven. La naturaleza de Mahler era del mismo tipo: desde esta tierra, cuyos sufrimientos había hecho suyos, levantaba los ojos buscando a Dios. La relación entre música y religión constituía el fundamento mismo de su actitud religiosa. Algunos músicos —y algunos oyentes— no tienen conciencia del poder trascendental de la música, porque, aunque inmersos en un clima musical y siendo ellos mismos auténticos músicos, están desprovistos de cualquier clase de sentimiento religioso, incluso de cualquier conciencia religiosa. Los que, en cambio, se esfuerzan por penetrar más allá del velo terrestre, encontrarán en la música algo con lo que sostener y afirmar su fe.

Los pensamientos y las aspiraciones de Mahler tendían hacia ese «otro» mundo. Sin embargo, la frase de Goethe —«Para el hombre eficiente el mundo no es mudo»— también le cuadraba perfectamente.

Siendo como era faustiano y abocado a buscar sin cesar el sentido último de todo lo que existe, de todo lo que sucede, estaba atado por multitud de lazos y de intereses a nuestra esfera terrestre y a su vida espiritual. El desarrollo de las ciencias de la naturaleza le apasionaba. Un amigo físico que le mantenía en contacto muy estrecho y detallado con el avance de las investigaciones elogiaba la rápida y amplia comprensión que revelaban sus preguntas. Sus lecturas favoritas eran sobre la filosofía de la ciencia; el *Microcosmos* de Lotze le ocupó durante mucho tiempo, y, muy particularmente, su desarrollo de la teoría del átomo. *Zend-Avesta* de Fechner le produjo una viva y duradera impresión y *Nana o la vida espiritual de las plantas*, del mismo autor, le apasionaba⁵. Es inútil decir que durante toda su vida estuvo profundamente influenciado por la actitud de Goethe hacia la naturaleza y por su prolífica obra en este campo. Pero no se mantuvo nunca en una situación receptiva. Su inteligencia fecunda trabajaba constantemente sobre los problemas que le planteaban sus lecturas y sus contactos. Recuerdo que una vez se empeñó en interpretar la ley de la gravedad como un fenómeno de repulsión solar y, en el curso de una conversación con un destacado físico se esforzó, con toda su pasión habitual, en convencerle invocando otras ideas cósmicas ligadas a las que defendía. Otra vez, alguien explicó en su presencia que si se cortaba en dos un gusano se obtenían dos gusanos, porque una nueva cabeza crecía en la parte posterior asegurándole una existencia independiente: «¡He aquí, exclamó, una prueba que contradice la tesis aristotélica sobre la entelequia!». Era demasiado inteligente y demasiado consciente de las lagunas de su cultura científica como para ser dogmático, pero el vivo interés que mostraba por las cuestiones de ese tipo no se satisfacía con una simple adquisición de conocimientos. La vitalidad de su espíritu le constreñía a enfrentarse solo a innumerables problemas y estaba encantado cuando, después de enfrentarse a una contradicción y haberla resuelto, tenía la impresión de haber alcanzado un nivel de comprensión superior. En las discusiones el grado de intuición de sus observa¹-ciones le granjeaba siempre la admiración de sus amigos científicos.

En los primeros tiempos de nuestra amistad, en Hamburgo, Mahler estaba totalmente bajo la influencia de Schopenhauer. Nietzsche le había producido una fuerte impresión, pero no duró mucho. El ardor poético de Zaratustra le atraía, pero lo esencial de su contenido intelectual le resultaba odioso. El antiwagnerianismo de Nietzsche le indignaba, y más tarde se revolvió contra él; además, los aforismos del escritor sólo podían indisponer al maestro de la forma sinfónica⁶. Hacia el final de su vida le sedujo la filosofía de Hartmann⁷. Pero el sol que iluminaba su firmamento intelectual era Goethe. Conocía notablemente bien su obra y, gracias a su formidable memoria, podía citarle incesantemente. Releía continuamente las conversaciones con Eckermann, y las discusiones de Goethe con Falk sobre la inmortalidad constituían uno de los fundamentos intelectuales de su existencia.

Entre los poetas alemanes, Hölderlin era el que estaba más cerca de él; poemas como *Patmos* y *Der Rhein* eran tesoros sagrados que tenía siempre al alcance de la mano. Con una emoción profunda me citaba a menudo los soberbios y enigmáticos versos que Hölderlin escribió después de haber perdido la razón. Entre los místicos tenía una preferencia por Angelus Silesius; se sentía unido a él y extraía cierto consuelo de su sentimiento sobre la proximidad de Dios, tan audaz y exaltado⁸. El nombre de *Titán* con el que había bautizado su *Primera Sinfonía* era una confesión de su amor por Jean Paul; a menudo hablábamos de su gran novela y sobre todo de Roquairol, cuya influencia aparecía claramente en la *Marcha Fúnebre*. Mahler sostenía con insistencia que una parcela de Roquairol, de su naturaleza egocéntrica, masoquista, despectiva y amenazante, existe en todo individuo capacitado y debe ser dominada antes de que sufran las facultades creadoras. Se sentía en perfecta armonía con el humor agudo y complejo de Schoppe⁹. *Siebenkás* era una de sus obras favoritas y, según afirmaba, la obra maestra de Jean Paul. En su juventud, evidentemente, se había apasionado por E. T. A. Hoffmann, cuya viva imaginación, fuerza, humor y, muy especialmente, sus tintes «nocturnos» le atraían sobremanera. El *Tristram Shandy* de Sterne era uno de sus libros preferidos, también por su sentido del humor¹⁰. Observaba frecuentemente que, sin el antídoto del humor, la tragedia de la existencia humana se haría insoportable. En el curso de su conversación le gustaba referirse a episodios tales como la apertura del testamento en el *Flegeljahre* de Jean Paul, o bien recordar detalles de *Un episodio vergonzoso* de Dostoiewsky, riéndose siempre mucho. Su sentido del humor era vivaracho y poseía un espíritu mordaz. Apreciaba igualmente el ingenio en los demás, si era espontáneo, y a menudo también las bromas más inofensivas. Sin embargo, no le gustaba oír contar anécdotas

«divertidas», ni chistes: su expresión se ensombrecía inmediatamente y se malhumoraba como si le resultara penoso que se enlatasen los delicados frutos de la fantasía. Detestaba la grosería y no creo haber oído nunca ningún comentario de ese tipo en su presencia y todavía menos de sus labios. Esta aversión no se extendía evidentemente a la licencia inherente a un período dado, como se encuentra, por ejemplo, en Shakespeare, Cervantes, Sterne y otros, porque la consideraba como parte indisociable de la obra de arte. Una irresistible afinidad espiritual le unía a la obra de Dostoiewsky, el cual influenció profundamente todo su pensamiento. Por otra parte, lo que he llamado su conciencia de la tragedia humana se expresa plenamente en la conversación entre Iván y Alioscha en *Los hermanos Karamazov*ⁿ.

No he citado más que algunos ejemplos del interés inagotable y ecléctico que Mahler tenía por todas las cosas del espíritu. La pintura apareció relativamente tarde en su existencia y, a pesar de todo su genio artístico para traducir la pasión, la cara «nocturna» del mundo en el terreno sonoro, el aspecto externo de las cosas le dejó siempre bastante indiferente. El único pintor que le conmovió profundamente fue Rembrandt, a quien consideraba su alma gemela. Las artes plásticas no le resultaron nunca tan necesarias como la poesía, la literatura, la ciencia y la filosofía¹².

Nos equivocáramos, sin embargo, si consideráramos la extremada variedad de los intereses de Mahler como prueba del diletantismo de un espíritu inquieto. Lo que caracteriza el diletantismo es una acumulación de conocimientos que no va acompañada de ninguna asimilación. Pero Mahler poseía un instinto seguro y selectivo para acoger el alimento intelectual que le iba a permitir cumplir bien su misión. Su naturaleza le impelía a buscar el sentido profundo de los acontecimientos, de los actos, de los sufrimientos de la existencia; y, a través del estudio, tendía conscientemente a preparar su espíritu para esta tarea. En la exploración del universo espiritual que había emprendido, la aguja de su brújula apuntaba pertinazmente en la misma dirección: hacia lo alto. Su cultura se transformaba, pues, en experiencia que era asimilada por todo su ser; tenía un fin metafísico invariable. La diversidad de su curiosidad era sólo superficial y estaríamos más cerca de la verdad hablando de la inquebrantable unidad de un espíritu que abordaba con igual intensidad la composición musical y las investigaciones intelectuales, y que las conducía hacia la luz de un solo y único fin. No hay que buscar, desde luego, en esta autoeducación un sistema o un método; también aquí Mahler obedecía a sus impulsos. Esta conquista de los tesoros del espíritu tiene algo de magnífico, pero no llega nunca a asegurarle la fijeza de pensamiento que hubiera sido lo único que podía tranquilizar su corazón agitado. Su forma de vida estaba determinada y la dirección trazada, pero avanzaba a saltos, sin ninguna continuidad preconcebida.

Su conversación reflejaba perfectamente la multiplicidad de sus inquietudes intelectuales. Revelaba a un hombre totalmente absorto en problemas cósmicos, dolorosamente consciente de los sufrimientos de la Humanidad, que perseguía el conocimiento a lo largo de todos los senderos que se le abrían y buscaba en el trabajo creador un alivio al combate que se libraba en su interior. La riqueza y la versatilidad de su intelecto, la pasión de sus sentimientos y la firmeza en sus convicciones sólo podían parangonarse a su inagotable eclecticismo en la elección de los temas a tratar, a la vivacidad y a la seguridad de sus palabras. Además, no cometía nunca el error de no prestar atención a su interlocutor: Mahler sabía escuchar tan bien como hablar. Y era capaz de una entrega total, lo que resulta una rara virtud. Nunca se aprovechaba de su sagacidad para conseguir fáciles victorias dialécticas, sólo le interesaba la discusión pertinente y argumentada. Desde luego, las discusiones animadas le encantaban y sabía exponer su punto de vista en términos rápidos y elocuentes, aunque apreciaba igualmente las conversaciones tranquilas y sin ceremonias y le gustaba oír contar historias con coherencia y vivacidad. El mismo era, además, tan interesante en sus relatos como estimulante al escuchar.

He guardado el recuerdo de numerosas conversaciones comenzadas por la tarde en un *Kaffeehaus*, proseguidas mientras dábamos un largo paseo y continuadas con la misma animación a lo largo de la cena. Y después, cuando llegaba la hora de separarse, aseguraba que habíamos resuelto los siete problemas del universo y que todo estaba ya en regla.

Sus dotes y su afición por la improvisación, uno de los rasgos más sobresalientes de su trabajo de intérprete, daban a su conversación el encanto de una perpetua sorpresa. Un día que iba de paseo bordeando un riachuelo en compañía de un amigo músico, este último dijo, suspirando, que las

posibilidades musicales estaban ya agotadas después de Beethoven, Wagner, Bruckner y todos los demás, y que ya no quedaba nada por hacer. Mahler se paró en seco y, señalando el agua, exclamó con un tono asombrado: —«¡Mire, mi querido amigo!» —«¿Qué? —«¡El último remolino!»¹³. Esta anécdota me la han contado, pero recuerdo haberle oído personalmente contestar a alguien que decía que cierta composición nueva era interesante: «¡Interesante es fácil, bella es lo que es difícil!» La rapidez de sus reacciones unida a su inclinación por las sentencias lapidarias le hacía a veces hacer observaciones que dejaban a sus interlocutores más perplejos que convencidos, si bien rara vez sucumbía a la tentación de hacerlo, volviendo rápidamente a un análisis serio del tema tratado. El atractivo particular de su conversación consistía en que cualquiera que fuese el tema, seguía siendo efectivamente «conversación». Incluso cuando el asunto abordado era serio, o hasta pesado, Mahler le infundía un no se qué de fácil, de agradable, de ingenuo. Entonces, era imposible dejar de quererle; su conversación no degeneraba nunca en charla vulgar cuando era ligera, ni en sermón cuando tomaba un giro más serio.

La conducta de Mahler ha suscitado mucha incompreensión. La admiración que suscitaba el artista a menudo iba pareja con la censura del hombre y de su carácter. Para disipar cualquier malentendido de este tipo basta con leer sus cartas, y aconsejo vivamente a todos los que realmente quieran entenderle que las lean, porque su calor humano, su lealtad para con sus amigos y su generosa compasión se expresan en ellas con hermosa nitidez. Sin duda estos malentendidos venían de que, aun siendo sinceramente capaz de compartir las alegrías y las penas de los demás y deseando ayudarles, Mahler tendía a echar sobre el mundo la mirada distraída del artista creador. Un hombre cuyas dotes inmensas están concentradas en el esfuerzo creador no puede obedecer en la vida corriente a una ética muy rigurosa. Cuando venía alguien con problemas estaba siempre dispuesto a ayudarle, incluso a costa de sacrificios. Desbordaba afecto; su música lo demuestra. Sin embargo, como muchos espíritus realmente creadores, tenía tendencia a olvidarse del Hombre, a la vez que amaba profundamente a la Humanidad¹⁴. Cuando descubría al Hombre demostraba una bondad extrema, pero la mayor parte del tiempo su mirada se volvía hacia su interior. Yo había bautizado las relaciones que mantenía con sus amigos «de fidelidad intermitente». Podía perfectamente estar sin ellos durante mucho tiempo, tanto física como mentalmente, y después este vacío desaparecía y volvía a ser entrañable y generoso como el primer día¹⁵.

No le he conocido ningún rasgo mezquino. A sus ojos el dinero no tenía ningún valor. Hasta el momento de dejar Viena a la edad de cuarenta y siete años, no pensó nunca en hacer fortuna, ni siquiera en ahorrar dinero. Sus programas «ingratos» muestran hasta qué punto estaba poco afectado por la fiebre de la vanidad o por la carrera hacia el éxito, tan frecuente, en nuestra profesión. Cuando fue invitado a ir a dirigir una serie de conciertos a San Petersburgo, temiendo que el público ruso reaccionara mal a sus programas, le hice partícipe de mis inquietudes: «¡No lo había pensado!», exclamó. Después de haber hecho, respondiendo a mi observación, un nuevo programa, me preguntó: «¿Tendremos así una buena pesca de bravos?». Esta divertida expresión testimonia su desprecio por los aplausos. Totalmente dedicado a la obra en sí misma, estaba desprovisto de pretensiones y no podía soportar la adulación. Por supuesto, esta actitud iba acompañada de un sentimiento tan fuerte de la propia valía y de sus facultades que ninguna oposición era capaz de desmoralizarle. Si se esforzaban en minusvalorar sus realizaciones le dejaba indiferente. No sentía ninguna clase de envidia ante el éxito de los demás siempre que fuera merecido, pero los triunfos inmerecidos e injustos le llenaban de dolorosa indignación. La adoración de falsos ídolos le traía a menudo a los labios la frase de Schiller: «He visto la sagrada corona del renombre profanada por frentes vulgares.»

Debo reconocer, y de hecho lo he reconocido ya, que su comportamiento en sociedad dejaba mucho que desear desde el punto de vista de las convenciones. Fundamentalmente bueno y benévolo, podía en esas ocasiones mostrarse duro y cortante, intransigente y colérico, frío e intimidante; pero era siempre sincero. A pesar de su situación profesional elevada, este hijo de la Naturaleza no adquirió nunca —y de hecho no la quiso nunca adquirir— la cortesía forzada, la afabilidad y el suave barniz que se usan en sociedad. Dotado de una poderosa personalidad, exigía inconscientemente que los demás se adaptaran a él. Y casi todo el mundo lo hacía¹⁶.

Hasta aquí, el retrato que me he esforzado en trazar de su intelecto y de su alma ha sido, si puedo

expresarme así, vertical. Es necesario ahora hacerlo en horizontal, volverlo a colocar en una perspectiva cronológica, porque la imagen clara y detallada que tengo de él hoy está hecha poco a poco con innumerables impresiones, de las que sólo vi la impresión de conjunto durante los diecisiete años en los que nuestras existencias se entrecruzaron en el clima cambiante de los acontecimientos. Teniendo en cuenta las reservas que surgen cuando uno se esfuerza en reducir un ser vivo a una definición, me parece que el curso de la evolución de Mahler puede ser dividido en tres fases que incluyen, a la vez, su obra de creador, su trabajo de intérprete o de recreador, y su personalidad.

La primera fase es la de un joven que busca y que sufre, sin saber controlarse; fuerte por el vigor de la juventud, extrae su inspiración del universo de la Naturaleza y del arte popular tal como lo expresa *Des Knaben Wunderhorn*. Esta fase dura hasta la conclusión de la *Cuarta Sinfonía* (1900); en cuanto a la recreación este período cubre los primeros y tumultuosos años de director de la Opera de Viena. La segunda fase nos muestra un hombre en el apogeo de sus facultades, con la mirada fija, en cierta medida, en el mundo «aquí y ahora», un director de orquesta que combate sistemáticamente con el mundo entero para realizar sus fines artísticos, y un creador influenciado por Rückert y que da a luz las *Sinfonías* núms. 5 a 8, inclusive. En la tercera fase, por fin, la fijación en el mundo cotidiano se relaja. Manifiesta cierta renuncia a la acción y la mirada se vuelve de nuevo hacia la lejanía. Como director de orquesta, fuera de las interpretaciones de sus *Séptima* y *Octava Sinfonías*, le había yo perdido de vista, puesto que entonces trabajaba en los Estados Unidos; pero el creador, estimulado por textos chinos, alcanzaba su plenitud final con *Das Lied von der Erde* y la *Novena Sinfonía*.

La primera fase está presidida por un tema central: la búsqueda de Dios de un hombre torturado por el sufrimiento del mundo, en la que, por lo demás, yo vería «la constante» de toda su vida. Su forma de sentir la naturaleza, que estaba directamente unida a él, recordaba a Fausto diciendo a la Deidad: «No sólo me has permitido una admiración fría y prohibida, al concederme mirar en tu seno profundo, como en el de un amigo... me has enseñado a reconocer a mis hermanos en el bosquecillo apacible, en el aire y en las aguas.» Pero Mahler iba más lejos, porque el lazo que le unía a la naturaleza era más elemental. En 1896 escribió al redactor-jefe de una revista musical: «Me parece extraño que la mayor parte de la gente, cuando habla de la "naturaleza", piense sólo en las flores, en los pajaritos, los aromas del bosque, etc. Nadie parece conocer al gran Dionisos, al dios Pan.» El, desde luego, lo conocía íntimamente, como lo prueba precisamente el primer movimiento de la *Tercera Sinfonía*. En cambio, ni su sentimiento dionisiaco de la Naturaleza ni su devoción por las criaturas podían hacer de él un panteísta, como lo demuestra el tercer movimiento de la misma *Tercera*. En principio Mahler había titulado este movimiento «Lo que me dice el amor» y había añadido las palabras: «Padre, contempla mi dolor y no dejes a ninguna criatura morir en vano.» No hay allí una deificación de la naturaleza, y menos todavía en el adagio, sino una confesión religiosa muy personal.

En realidad, la gran victoria «moral» de la existencia de Mahler es, según creo, que no consistió nunca, ante los tormentos de las criaturas y las angustias del espíritu, en encogerse de hombros profiriendo el *Ignorabimus* del filósofo, sin antes volverse, imperturbable, para contemplar lo que el mundo puede ofrecernos de belleza y de felicidad. En los momentos más sombríos, las palabras del poema de Mickiewicz *Los ritos fúnebres*: «No eres el Padre de la Humanidad, sino su Zar», le venían a veces a los labios. Pero la crisis era de breve duración porque reconocía el equívoco implícito. Cumplía lealmente la tarea que se le había impuesto: extraer de sus sufrimientos una significación divina.

En la segunda fase, el hijo de la Naturaleza, el ser en busca de Dios, se adapta de forma muy limitada a nuestro mundo, a este mundo que, aunque problemático, constituye, se quiera o no, el medio ambiente del arte. Porque las obras de arte, concebidas en la soledad, exigen para su realización plena la ayuda de las grandes instituciones y del público. Diez años de una entrega sin límites a una de estas grandes instituciones, marcados por los intercambios y los contactos que suponía esta situación no podían dejar de atenuar, aunque sólo fuera un poco, la intransigencia y la extrañeza de un «excéntrico». Le quedaba de todos modos la originalidad suficiente como para alimentar el asombro cotidiano de sus contemporáneos. A las reprimendas de sus amigos contestaba: «¡Las locuras de un hombre son, frecuentemente, lo mejor de él!». O bien, cuando un personaje oficial bien intencionado le aconsejaba que no se rompiera así la cabeza contra la pared, él argüía: «¿Por qué no? ¡Uno de estos días lograré hacer un agujero!»¹⁷. A pesar de todo, en el curso de aquellos diez años Mahler terminó por aclimatarse, aunque nunca llegó a sentirse totalmente

integrado.

¿Qué pasó con el hombre en busca de Dios, durante este segundo período «mundano»? El artista que luchaba contra el mundo y le arrancaba honores y distinciones estaba obligado a preocuparse algo por él. Mahler seguía aferrándose a ese universo superior que sin embargo, sin dejar nunca de servirle de guía, estaba de todas formas enmascarado por la intensidad de sus actividades artísticas, y si le inspiró la *Quinta*, *Sexta* y *Séptima Sinfonías*, no parece que haya ejercido una influencia preponderante en su desarrollo.

No obstante, hacia el final de este período, el impulso metafísico superó todos los obstáculos en su resurgimiento faustiano y nació la *Octava*, nació la «portadora de alegría», como la llamaba Mahler. En el *Himno al Creator Spiritus*, se elevan las interrogaciones y ansiedades con fuerza renovada, para ser a la vez liberadas y satisfechas en la profesión de fe goethiana extraída de la última escena de *Fausto*. Con esta re exposición exaltada del tema central de toda su existencia es como termina su período de gran actividad y empieza su tercera fase. De nuevo la mirada de Mahler se desvía del mundo. Su corazón está amenazado, tiene el presentimiento de su muerte próxima. El hombre que busca a Dios afronta una crisis suprema.

«Si quiero volver a encontrar el camino hacia mí mismo, tengo que aceptar la angustia de la soledad», me escribió en julio de 1908; «hablo enigmáticamente porque usted no puede saber nada de lo que ha pasado y lo que pasa en mi interior. No es, desde luego, un miedo hipocondríaco a la muerte, como usted supone. Sé desde hace mucho tiempo que tendré que morir... Sin tratar de explicar ni de describir una cosa para la que no existen probablemente palabras, digo simplemente que de repente he perdido toda la calma y la paz interiores que había alcanzado. Me encuentro *vis-à-vis de rien* y a partir de ahora, al llegar al término de mi existencia, debo empezar a aprender a andar y a sostenerme de pie»¹⁸. ¿Cómo consiguió Mahler sobreponerse a esta crisis? Con los poemas chinos en sus manos entona *La canción de la tierra*. A la edad de diecinueve años, terminaba una carta a un amigo con estas palabras: «Oh, amada Tierra, ¿cuándo acogerás al abandonado en tu seno? ¡Madre eterna, recibe a este corazón solitario y cansado!». Ahora, condenado a morir termina su obra más original con estas palabras: «¡La amada Tierra florece en primavera! ¡Por doquier y siempre, el azul tiñe los horizontes! ¡Siempre, por siempre!...». El saludo amoroso a la tierra salía con toda naturalidad de la pluma del joven como de la del hombre maduro, y llenaba su alma entera, ya bajo la sombra de la muerte. Es el saludo que suena todavía en la *Novena Sinfonía*, compuesta más tarde. Mahler supera su última crisis con el mismo espíritu del monólogo de *Fausto*, cuando este último, despidiéndose de la vida, exclama: «Me siento arrastrado al vasto océano, el espejo de las aguas marinas se extiende silenciosamente a mis pies, un nuevo día se levanta a lo lejos en playas desconocidas.»

Esta mirada hacia la «tierra querida» era ya una mirada retrospectiva; la tierra, cuando se despidе uno de ella, ofrece un rostro lleno de tierna belleza¹⁹. El sentido místico del pasaje que sigue, sacado de una carta escrita a principios de 1909, refleja bastante bien el estado de ánimo de un hombre que mira la vida con la mano de la muerte posada ya sobre su hombro:

«Hay tantas cosas, demasiadas cosas, que podría decir acerca de mí mismo, que no puedo ni empezar. He sufrido tanto durante estos últimos dieciocho meses (*es decir, desde que sabía que estaba enfermo*) que apenas puedo contarlos. ¿Cómo podría tratar de describir una crisis tan abrumadora? Veo todo bajo una luz totalmente nueva; soy presa de tales transformaciones que no me asombraría si me encontrara en un nuevo cuerpo (como Fausto en la escena final). Estoy más ávido de vivir que nunca y encuentro la "costumbre de estar vivo" más dulce que nunca. En este momento los días de mi existencia son como los Libros Sibílicos... Qué absurdo dejarse sumergir por el brutal torbellino de la vida; de mentirse a uno mismo, aunque sólo sea un momento, y de mentir a lo que está por encima de nosotros. Pero escribo esto a tontas y a locas porque, ahora mismo, cuando deje esta habitación seré exactamente tan tonto como los demás. ¿Qué es en nosotros lo que piensa? ¿Qué es lo que actúa?».

Sigue entonces una frase magnífica y particularmente reveladora:

«Es extraño, cuando oigo música, incluso si la dirijo yo, escucho respuestas muy precisas a todas mis preguntas y todo es para mí perfectamente claro y evidente. O, más bien, lo que me parece ver claramente es que no son preguntas en absoluto»²⁰.

De ahí esta luz nueva bajo la cual lo veía todo. Después de tantos pensamientos, deseos, luchas, encontraba el verdadero consuelo a su dolor en la música; la música que, como ya he intentado explicar, es un camino hacia Dios muy cercano a la religión.

Cuando le preguntaban en qué creía, Mahler solía responder: «Soy músico, con eso está todo dicho.» Si, como sugiere en la carta que he citado, llegaba a quejarse —a flaquear— no era sino una señal del pesado tributo que deben pagar los hombres más eminentes —y muy especialmente los que, como él, están dotados de una naturaleza impulsiva— a la amenaza de enfermedad que a todos nos acecha.

La verdadera tragedia fue que en los últimos días de su vida la violencia de su enfermedad oscureció la exaltación de un espíritu. Hasta entonces el sentido trascendental de la redención que tiene *La canción de la tierra* y la *Novena Sinfonía* había prevalecido. Que su espíritu, siempre despierto, haya sobrevivido tanto tiempo, que durante tantos años haya manifestado su deseo de aprender, recuerda la leyenda de Tolstoi de los tres viejos piadosos a los que el obispo visita en una isla. Oyen de su boca el Padrenuestro centenares de veces, pero sin poder acordarse nunca de sus palabras. Terminan por fin por comprenderlo, pero mucho tiempo después de que el barco del obispo hubiese dejado la isla, les ve una noche andar sobre las olas detrás del navío porque, según decían, se habían vuelto a olvidar de la plegaria. Y él, profundamente conmovido, les responde: «Habéis andado sobre el mar, ¿qué más tenéis que aprender?».

Lo mismo sucedía con Mahler. Lo que él poseía y sabía superaba con mucho el objeto de su búsqueda, porque encerraba en él la música, llevaba en él el amor. Creo, pues, que ya redimido, habrá comprendido que su búsqueda incansable contenía en germen su respuesta, y que su deseo, por fin, habrá sido satisfecho.

Cartas**

* Tomadas de Bruno Walter, *Cartas 1894-1962*, editadas por Lotte Walter-Lindt, 1969, S. Fischer Verlag. Francfort del Main. (Nota de G. L.)

A sus padres Viena, octubre de 1901'

Les diré, ante todo, la noticia más importante: *Aída* ha sido magnífica. Mahler y todos sus amigos me han felicitado calurosamente; Mahler cree que me he convertido en «alguien». La orquesta se ha portado maravillosamente; me han seguido con una exaltación verdaderamente apasionada y cuando ha caído el telón todos me han rodeado para felicitarme. He sido incapaz de adivinar lo que el público pensaba de mí porque, al no tener *Aída* obertura, la tempestad de aplausos final podía muy bien dirigirse sólo a los cantantes. Les incluyo algunas críticas; son siempre las mismas, desagradables, parciales, idiotas o, mejor aún, ridículas. Mahler me dice que nada tiene menos importancia que lo que dice la prensa local; no son más que un puñado de imbéciles que ladran contra todas las cosas nuevas como mequetrefes y todavía siguen algún tiempo rezongando para terminar, dentro de algunos años, llamándome «nuestro Walter»². Yo tampoco hago ningún caso de la prensa ni de su actitud, y la satisfacción de Mahler, la comprensión de los cantantes y —lo que es muy importante— el maravilloso comportamiento de la orquesta me bastan ampliamente. Este último punto es especialmente importante para mí en cuanto a los conciertos filarmónicos. Mahler no quiere seguir dirigiéndolos, y ellos no se deciden por Schalk³; al no tener nada mejor han escogido a Hellmesberger⁴ que es un auténtico trabajador a destajo. Pueden imaginarse las grandes esperanzas que tengo para el año que viene... Hemos ido hace poco a cenar con los Mahler. Estaban también Lipiner, la señora Bauer y el doctor Freund⁵. Mahler, está conmigo de una amabilidad conmovedora, como lo ha estado siempre; la verdad es que se ha dulcificado un poco, se ha calmado algo con el paso de los años. Como artista —hemos oído el *Tristán* que ha dirigido— encarna un ideal inalcanzable. Su naturaleza es de una grandeza y de una simplicidad totalmente clásicas. Elsa está loca de remate por él. Lipiner, que había venido a casa de Mahler, según me dijo, con la firme intención de no abrir la boca, nos ha deleitado, como acostumbra, con razonamientos exquisitos; ha hablado de Goethe y del quinto acto del segundo *Fausto* con verdadera sabiduría y profundidad; ha despertado de nuevo mi admiración por su personalidad extraña y fascinante. Ha hecho que nos sintamos todos muy a gusto y se han mostrado muy cordiales. Voy a poder aprender muchas cosas aquí y esto es lo que deseo... Pero Viena es soberbia y radiante, y el teatro, la orquesta y los cantantes son realmente magníficos. Es el lugar soñado por un artista... Estoy literalmente desbordado de trabajo y para colmo aún debo terminar mis canciones⁶.

Os mando a todos mis recuerdos más afectuosos

Vuestro fiel Bruno

II

A José Schlesinger⁷

Viena, 20 de noviembre de 1901

... Quiere usted saber todo cuanto pueda contarle de mi existencia, mi situación, etc. No hay grandes novedades. Hasta ahora he dirigido: *El Holandés*, *Tannhäuser*, *Aída*, *Un baile de máscaras*, *Carmen*, *El cazador furtivo*, *Las alegres comadres*, *La Africana*, *Orfeo*, etc. La prensa es, casi sin excepción, hostil; los periódicos antisemitas son verdaderamente odiosos (a Dios gracias no se leen en Alemania) y otros me asesinan con su silencio... En lo que concierne al público y a la prensa he renunciado a toda esperanza de éxito, teniendo en cuenta que soy joven y que la gloria y los grandes triunfos pueden esperar, tanto más fácilmente en cuanto que he causado una primera impresión favorable en Riga. A partir de ahora sólo tengo un deseo, aprender y hacer los mayores progresos posibles. Tengo muchas ocasiones de dirigir. Cuando Mahler confió todos sus nuevos espectáculos a Schalk y a Hellmesberger por exceso de trabajo, tuvo que resignarse a ver desaparecer enseguida todo su esplendor. Mi deber ahora es, por tanto, mantener las representaciones al mismo nivel, tarea difícil pero más meritoria. Mientras llego a ser un gran director de orquesta, tengo tiempo sobrado para consagrarlo a mi propio trabajo...⁸.

Las condiciones políticas son en mi opinión, insostenibles, la Constitución vacila y sólo Dios sabe si no seremos muy próximamente testigos de cambios violentos y decisivos. El antisemitismo está muy extendido, sobre el papel por lo menos. En algunos periódicos sólo se lee «judíos estafadores», «bajeza judía», «nuevos ultrajes de los judíos», etc., con los insultos más innobles bajo grandes titulares; no puede usted imaginarse lo que son los periódicos. Si no fuera por no dar cinco kreuzer a esos indeseables le mandaría un ejemplar inmediatamente para que se riese... Me alegro muy sinceramente del éxito de Pfitzner⁹; me parece casi imposible representar su obra aquí, teniendo en cuenta la violenta antipatía que siente Mahler por *Die Rose vom Liebesgarten*, lucho como un endiablado para conseguirlo, pero tengo pocas esperanzas...¹⁰

Bruno Walter

III

A Gustav Mahler

(Probablemente junio de 1910)

Querido amigo, tan profundamente admirado,

Me han pedido que escriba algunas páginas sobre sus obras con ocasión del estreno de su *Octava Sinfonía*, petición que coincide justamente con la necesidad nacida del fondo de mi corazón de aprovechar por fin esta ocasión para expresar toda mi gratitud hacia usted, así como hacia todos los creadores de otras obras llenas de espiritualidad, que han enriquecido mi existencia. Pero no puedo atenerme sólo a la expresión de mi reconocimiento si quiero, por una parte, satisfacer a los que me reclaman este artículo y, por otra, dar curso libre a mis sentimientos. Para mí, sus composiciones no sólo forman parte de los monumentos espirituales erigidos por todos los creadores que, remontándonos a milenios, han sido nuestros maestros antes de convertirse en nuestros mejores amigos; son además obras de mi época, y la tarea de comprender la naturaleza inteligible de su creador tal como me la reproducen se me facilita sin duda por mi conocimiento de su carácter y por nuestras relaciones personales. Estas circunstancias, ¿me autorizan a hablar de sus obras no sólo como hombre agradecido sino también como hombre competente? ¿Las ventajas de una intimidad momentánea y de lazos personales con el compositor, no son más bien un inconveniente? ¿No es necesaria una cierta distancia para poder formar una opinión ecuánime y ponderada? A fe mía, tranquilizo mi conciencia diciéndome a mí mismo que nadie que viva actualmente puede disfrutar de esta distancia y que no tengo en absoluto la intención de emitir sobre sus obras un juicio tranquilo y ponderado, sino de proclamar, por el contrario, muy alto el amor ardiente y apasionado que siento por ellas. Y creo que sólo cumpliré bien mi tarea esforzándome en explicar por qué me gustan y lo que admiro en ellas. Cuestión imposible de responder, lo sé. Pero, ¿quién mejor que usted podría comprender que no tropezamos más que con cuestiones a las que es imposible contestar y con problemas imposibles de resolver? Siempre ha sido así, e incluso si a pesar de todos los esfuerzos no se descubre la verdad que buscamos, al buscarla habremos podido encontrar otras revelaciones valiosas (o incluso cometer errores provechosos y nobles). Esperando, pues, aportar una pequeña y modesta contribución al ser humano —aunque no sea más que para clarificar en mi espíritu cosas de las que no tengo actualmente más que una intuición muy vaga— voy a intentar sondear las razones por las que me gustan sus obras.

¿Será porque buscan a su modo una solución a problemas insolubles? ¿Porque son un canto a estos problemas? ¿Porque la solución es precisamente cantarlos? Por lo menos en lo que concierne a nuestra existencia terrestre. ¿Hacen caer sus sonos de trompetas los muros y las fortificaciones que rodean los secretos eternos? O quizá ¿amo yo estas obras porque son «música bella»? Creo que cualquier música pura es a su manera una solución a problemas metafísicos. Sin embargo, para explicar que su música parece hablar con una intención muy especial de los secretos de nuestra existencia, no invocaré de ninguna manera los textos de los que se ha servido usted en algunas de sus sinfonías y que llegan a regiones trascendentales, sino más bien dos razones: primera, que usted compone, después de todo, una música nueva que expresa igualmente algo nuevo en este terreno; además, los dolores de su alma tan violentamente agitada por las

cuestiones que se plantea sobre el sentido de la existencia, y las alegrías de un espíritu tan felizmente consagrado a las innumerables fuentes de felicidad que nos ofrece esta tierra, deben forzosamente comunicar a esta música un carácter específico de conmovedora gravedad. Las formas sonoras y estrictas de esta música no podrían, pues, ocultar al oyente atento las tumultuosas fuerzas elementales que la animan; una profunda nostalgia que trasciende todos los asuntos mundanos emite ahí su canto, pesadamente cargado con todas las preocupaciones humanas. Se adivina, incluso cuando se escuchan los pasajes melódicos más bellos y más serenos, como por ejemplo en el cuarto movimiento de su *Séptima Sinfonía* —y muy especialmente gracias a su grado de emoción tan particular— qué alma tan terriblemente apasionada se ha transfigurado aquí para reflejar una calma tan dulce. No hay realmente nada más grande que esta belleza tranquila que surge de un alma llena de pasión, y no hay nada más profundamente conmovedor que esta pasión de un alma que ha sabido llegar a la paz interior. Y esta calma y esta pasión se encuentran reunidas en su música.

He hablado de fuerzas impetuosas y elementales, de un anhelo que tiende siempre más allá de los asuntos terrestres. Son el primer y el segundo tema de la sinfonía de este espíritu cosmopolita que tiene por nombre Gustav Mahler. ¡Qué privilegiado me he sentido entonces, por asistir a una exposición tan audaz de esos temas! (¡porque a usted le gusta imitar a Dios en la pluralidad de sus logros!). ¡Con qué confianza espero sus asombrosas interpretaciones! Justo como a usted le gusta: todos los temas variados, desarrollados y llevados a un plano superior. Como esta comparación me ha llevado directamente a decir banalidades, querría explicar en jerga musical, y sin que sirva de precedente, que le encuentro muy dentro del estilo tradicional: nada de utilización melódica de la gama tonal completa, nada de pura horizontalidad en la polifonía, siempre ese viejo respeto hacia la verticalidad; nada de arritmia, nada de inmersión puramente armónica, amelódica en el seno de misteriosas combinaciones sonoras. Sus composiciones afirman invariablemente que el elemento principal es el melódico, que no existen combinaciones ni secuencias armónicas interesantes en sí, sino que los inmensos e incomparables efectos del desarrollo armónico no se deben sino a su unión con el desarrollo melódico, que es el que se mantiene siempre en lugar preeminente. Así, la audacia de sus acordes melódicos consecutivos justifica siempre la valentía de sus combinaciones armónicas. Se encuentra también en su música la audaz superposición de tonalidades diferentes, pero únicamente cuando dos líneas melódicas simultáneas, pertenecientes a esas tonalidades diferentes arrastran detrás suyo su «escorta» armónica. Estoy persuadido de que la melodía y la armonía forman una entidad perfecta en el sentido de que en la melodía, y desde su concepción, todo el contenido armónico está latente y no requiere más que ser desarrollado. Pero rechazaré pura y simplemente la idea de que la armonía pueda jugar un papel más libre y más independiente. A propósito de esto, en sus últimas obras parece tener usted cada vez menos ganas de armonizar de forma explícita sus invenciones melódicas; desarrolla varias líneas melódicas simultáneas, aparentemente con total independencia unas de otras (y por eso se parece bastante a la pura horizontalidad) y por tanto, el encuentro vertical de esas líneas es lo que produce las prolongaciones armónicas con la mayor economía de medios imaginable, pero con toda la plenitud deseada.

Así, ha alcanzado usted un estilo polifónico extremadamente complejo al que sólo, a veces, una fuga homofónica muy sencilla aporta el elemento de contraste artísticamente necesario. Me asombra igualmente verle tan increíblemente vinculado al viejo uso en lo que se refiere a la forma sinfónica; esas audaces fantasías que tienden a desviarse hacia lo colosal y que a menudo parecen improvisadas, incluso rapsódicas, están perfectamente adaptadas a la vieja forma sinfónica por su sentido tan fuerte de la belleza de las proporciones. Sin duda alguna esa vertiente radical de usted, que le empuja a extraer de sus temas todas las posibilidades de variaciones, ha traído consigo, evidentemente, un alargamiento de la forma que incluso llega a veces a una repetición de la obra y hasta a una nueva disposición de la coda, lo cual es muy propio de usted y cuyo resultado es, en efecto, una cierta modificación de la forma, pero que no se puede calificar como innovación formal fundamental. ¡Esta vena radical de su inspiración está en todas partes! ¡Esta tendencia a llegar hasta los límites más extremos! Ahí encontramos, además, la fuente de su humor. Porque, para llevar a la fuerza al terreno de lo formulable lo que se encuentra más allá de esos límites extremos, hay que romper con el pathos, o sea, recurrir al humor. Sus relámpagos salvajes hacen a las tinieblas de la desesperación más espesas todavía de lo que podría hacerlo la simple expresión de lo patético. Pienso en el tercer movimiento de su *Primera Sinfonía*, en el Scherzo de su *Segunda Sinfonía* y

en muchos otros pasajes.

Sin embargo, no es sólo a la desesperación, sino también al júbilo, al dolor cruel, a la felicidad encantadora, a todos los campos de la emoción, a los que usted tiene la necesidad de dar su suprema expresión, y su talante sublime le permite hacerlo. ¿Cómo se podría describir esta fuerza natural tan indómita y tan turbulenta? ¿Como una salamandra salida del fuego deslumbrador del infierno, su elemento natal? O bien ¿como un demonio terrestre estrechamente emparentado con el terrible Alberich? Acabo de evocarle bajo los rasgos de una salamandra y de un gnomo; su música podría proporcionarme igualmente numerosas razones para ver en usted una Ondina o una Sífide, pero... «ninguno de los cuatro se oculta en el animal», es usted... un músico, a saber, un ser cuya naturaleza reúne en sí misma el cielo y el infierno e incluso algo más. Pero si el fuego es una de las moradas de su reino, no tiene nada de extraño que la brasa incandescente del altar del Señor, de la que habla Isaías, haya podido, sin quemarle, tocar sus labios y purificarlos. Porque su inclinación hacia lo colosal no es tanto la expresión de su naturaleza profunda como de su impulso hacia lo sublime. He hablado antes de esta nostalgia suya que se esfuerza por trascender las cosas de la tierra; su *Cuarta Sinfonía* lo expresa de una forma extrañamente conmovedora, adoptando sin duda la forma más exquisita que haya revestido nunca su ánimo. Pero canta esta nostalgia con una grandeza sincera, en su *Segunda y Octava Sinfonías*, al ser esta última una especie de *Segunda Sinfonía* en un plano superior. En conjunto divido su obra en dos períodos: en cuanto a las canciones, el primer período incluye los poemas del *Knaben Wunderhorn* al que ha puesto usted música; el segundo período abarca las obras inspiradas en los poemas de Rückert. Para las sinfonías (que coinciden con las canciones) el primer período va de la *Primera* a la *Cuarta*, el segundo comprende sus sinfonías *Quinta* a la *Octava*. En las cuatro primeras sinfonías ha recurrido en parte a la palabra expresa, y en parte está influenciado por la palabra secreta (que se ha transformado en música pura) para cantar lo eterno. Las tres sinfonías siguientes no están sometidas para nada al dominio de la palabra, ni siquiera a la idea no expresa; existen, al contrario, bajo una forma puramente musical. Por fin, en la *Octava*, combina usted todos estos elementos para lanzar un nuevo canto de los secretos últimos, con la ayuda de la palabra.

Lo que hay de nuevo en su música no es desde luego su misión metafísica, porque cualquier música verdadera tiene una. Lo nuevo es ese despliegue de la gama de las expresiones musicales, influenciado por el apasionado interés que siente usted por todos estos problemas. Lo nuevo consiste en ese enriquecimiento de la técnica del movimiento, que ha surgido de sus esfuerzos por formularlo, así como la conquista de los medios de expresión instrumental para esas nuevas formas complicadas, es decir, su potente instrumentación. Si el perfeccionamiento de los medios de expresión musical parece dominar el primer período de su obra, mientras que las cuestiones técnicas dominan el segundo, debemos, sin embargo, recordar a toda costa que la expresión y la técnica nos proporcionan otro ejemplo de una dualidad que es sólo aparente y que la relación que los une no es muy diferente de la que une la melodía y la armonía, que he definido más arriba...

Para terminar, le pido permiso para abusar de su amistad contándole un sueño que tuve hace varios años: mientras estaba paseando le vi a usted de repente escalar un sendero abrupto, lejos, por encima de mí, en la ladera de una alta montaña; al cabo de unos instantes tuve que cerrar los ojos deslumbrado por la luz y cuando los volví a abrir le encontré, después de haberle buscado largo rato con la mirada, en un lugar completamente diferente de la montaña, subiendo por un sendero todavía más inexpugnable; cerré los ojos, los volví a abrir y le volví a ver, trepando por un lado completamente distinto; eso se repitió varias veces. He soñado realmente esto, y creo que todos los que le comprenden reconocerán su simbolismo y convendrán en que se trata de una revelación.

Con mis mejores sentimientos, su fiel

Bruno Walter

IV

Viena, 10 de noviembre de 1923

A Alma Mahler
(De una copia manuscrita)

Estimada señora:

Recuerdo muy claramente cuáles fueron mis impresiones cuando me enseñó los apuntes de la *Décima Sinfonía* de Mahler, hace una decena de años. Eran bastante difíciles de leer, porque se trataba de auténticos apuntes, con algunas notas personales acá y allá; no se podía, desde luego, hablar de «partitura». Supongo que, intencionadamente o por inadvertencia, ha evitado usted enseñarme esos movimientos completos¹¹. Sin embargo, aunque los hubiera visto no hubiera tenido ningún deseo de copiarlos, como tampoco lo hubiera hecho con las partituras completas de la *Novena Sinfonía* y de *Das Lied von der Erde*, que tenía a mi disposición, pues ¿qué fundamento tendría que re-copiase definitivamente la partida?, cuando —usted lo sabe tan bien como yo— para Mahler sólo la existencia de una copia definitiva en limpio indicaba que la nueva obra estaba lista para su publicación. De todas formas, hubiera deseado de todo corazón poder conocer a fondo la última obra emprendida por Mahler, pero, en razón de su forma misma, era prácticamente imposible hacerlo a partir de los apuntes que usted me ha enseñado.

Dice en su carta que ha oído decir de varias fuentes que yo estaba «enfadado» con usted a propósito de toda esta historia. Es exacto. Pero lo que me ofende no es que usted me haya ignorado totalmente como hombre, es, simplemente, que usted haya optado por ignorar los deseos de Mahler, explícitos e implícitos. Ningún compositor fue más hostil que él a la publicación de una partitura inacabada, lo sabe usted tan bien como yo, y siento infinitamente que no haya querido respetar esta aversión tan profundamente enraizada en su naturaleza y en su obra, y que haya ofrecido al público un bosquejo al que le faltan los últimos toques de la mano de Mahler, que no dejaba de mejorar y de hacer cambios minúsculos hasta el último minuto, y que era en ese terreno irreemplazable; siento, además, que haya usted presentado esa obra en un lugar que era, acústicamente hablando, totalmente impropio para el estreno de una obra sinfónica. Temo mucho que en la discusión de viva voz que usted sugiere sólo aparezcan las divergencias radicales de nuestros dos puntos de vista y, por lo tanto, estimo preferible evitar tal entrevista.

Con mis mejores sentimientos, su devoto

Bruno Walter

V

A Wolfgang Stresemann (12)

Palm Springs, 5 de diciembre de 1957

Querido Wolfgang:

Mil gracias por su encantadora carta del 30 de noviembre; me la han remitido aquí, donde estoy descansando...

Pasemos ahora a su pregunta sobre Fischer-Dieskau. Cuando se estrenó *Das Lied von der Erde* (estreno mundial), había escogido yo al gran artista Friedrich Weidemann, teniendo en cuenta que la forma en que Mahler había escrito la obra me permitía escoger entre una contralto y un barítono. «Nunca más», declaré yo entonces, y desde ese primer concierto he escogido siempre una contralto para esa parte (Cahier, Thorborg, Onegin, Ferrier, etc.¹³). Diga simplemente a Fischer-Dieskau, a quien tengo en la mayor estima, que dos voces de hombre no convienen en la obra. Mahler no oyó nunca *Das Lied*; pero pensándolo bien, estoy convencido de que si la hubiera escuchado, hubiera reconocido también que era un error confiar tres canciones a un barítono.

Mi felicitación por el feliz acontecimiento esperado en su casa y mi saludo más afectuoso a su querida esposa. Fischer va a hacer seguramente una segunda edición de mi libro *La música y su interpretación*, aunque acabe de salir en octubre. En inglés, será editado por Norton y en Italia por Ricordi. Lotte le manda también sus más cordiales recuerdos. Mi yerno está en Alemania.

Cariñosamente, su fiel y devoto

Bruno Walter

VI

A Alma Mahler Werfel(14)

Beverly Hills, 14 de marzo de 1961

Mi querida Alma:

Perdóneme por no haberle contestado enseguida. Estoy en pleno período de duro trabajo y de pesadas responsabilidades. Se puede imaginar lo profundamente conmovido que me siento por el asunto acerca del que me escribe. A su pregunta «¿qué hacer?», sólo puedo contestar: Jamás nadie que tenga la mínima idea de lo que es un proceso de creación se atreverá a acabar la obra inconclusa de un gran artista. Nada depende más del Yo que un acto creador y, en consecuencia, ningún otro yo, por muy dotado, por muy humilde y muy fiel que sea, puede atreverse a intentar terminar lo que alguien más sobresaliente que él ha empezado y ha tenido que dejar inacabado. Estoy, por lo tanto, absolutamente de acuerdo con usted cuando, reconociendo la actitud idealista y la voluntad de fidelidad de los trabajos del señor Deryck Cooke, declara que esos trabajos son inadmisibles y que usted rehúsa, igualmente, ceder ante la tan amable y bien intencionada carta del señor Heinz Kreutz. No alcanzo a comprender cómo estos señores, al igual que la BBC de Londres, han podido presentar sin ningún consentimiento el resultado de esos trabajos al público melómano inglés¹⁵. Y aquí interviene la cuestión jurídica de saber si usted puede legalmente oponer su veto. Gustav murió el 18 de mayo de 1911, es decir, que han pasado cerca de cincuenta años desde su muerte. No sé si eso da a los editores el derecho de actuar sin el permiso de usted. Quizá debiera estudiar este aspecto de la cuestión con su abogado. El punto débil de su posición es que desgraciadamente ha autorizado a Krebek, hace muchos años, a terminar la *Décima* de Mahler. Recordará, seguramente, cómo me contrarió. Pase lo que pase, lo único que puedo aconsejarle es mantenerse en su negativa, porque, en lo que concierne al asunto mismo, no siento la menor duda: la obra inacabada de un genio musical no debe ser tocada ni siquiera por el músico más capacitado y más fiel.

En el mismo orden de ideas, acabo de enterarme, por un amigo, de qué tipo de atrocidades se están perpetrando ahora; por ejemplo, que la *Quinta* de Beethoven acaba de ser adaptada al estilo jazz. Tales

audacias no demuestran más que un total desconocimiento del esfuerzo creador.

Nos hemos sentido infinitamente desolados al saber que su salud no es buena. Pensamos a menudo en usted y le deseamos muy cordial-mente un inmediato y total restablecimiento.

En cuanto a su queja concerniente al robo de sus cuadros y a los disgustos debidos a su pensión de vejez, he hablado de ello con Egon Hilbert¹⁶ durante mi última estancia en Viena, a finales de mayo último, pero desgraciadamente sin recibir la menor esperanza. Me agradecería mucho poder serle útil en ese sentido. Dígame, por favor, qué puedo hacer.

Con un saludo y un abrazo cordiales, fielmente, su viejo

Bruno Waler

VII

A Mihály Meixner¹⁷

Beverly Hills, 26 de enero de 1962

Querido señor:

Su carta del 12 de diciembre de 1961 me ha gustado por el entusiasmo con que habla de la obra de Gustav Mahler y por su voluntad de apoyar oficialmente la importante obra del maestro. Evidentemente una interpretación fiel de sus obras es mucho más susceptible de abrirnos la vía hacia un genio musical que un texto escrito. Pero, en interés del mismo Mahler, no puedo sino acoger calurosamente una actitud como la suya.

Me pregunta sobre el Andante de la *Primera Sinfonía* que fue interpretado cuando se estrenó en Budapest y después abandonado. Conozco bien este movimiento, y sé a ciencia cierta por qué Mahler renunció a él. Es un trozo endeble, puramente lírico, y tan diferente de la audacia revolucionaria de los otros movimientos de la *Sinfonía*, que podría dar la impresión de ruptura estilística¹⁸.

En lo que concierne a la *Décima Sinfonía* he sido siempre contrario a su publicación; los movimientos que Mahler nos ha dejado forman todo lo más un esbozo.

A su pregunta sobre las sinfonías de Bruckner, debo contestar que soy un incondicional de las «versiones originales», incluso de la *Octava*¹⁹.

Acepte usted mis mejores deseos para el éxito de sus esfuerzos.

Con mis sentimientos más cordiales.

Su sinceramente devoto

Bruno Walter

Notas

por Georges Liébert

PROLOGO

¹ Estas líneas recuerdan a aquellas en las que Stefan Zweig evoca Viena en sus recuerdos: «Apenas se encontraría una ciudad en Europa en la que la aspiración a la cultura fuera más apasionada que en Viena. Como la monarquía austriaca había abdicado desde hacía siglos de sus ambiciones políticas y no había tenido ningún éxito sobresaliente en los campos de batalla, el orgullo patriótico se había convertido en voluntad imperiosa de conquistar la supremacía artística (...). Este fanatismo por las bellas artes y particularmente por el arte teatral se encontraba en Viena en todas las clases de la población (...). En la Ópera de Viena, en el Burgtheater, no se dejaba escapar ninguna imperfección; cada nota desafinada se notaba inmediatamente, cada entrada incorrecta, cada pausa era censurada, y este control no se ejercía sólo en los ensayos por los críticos profesionales, sino noche tras noche por el oído atento, afinado a fuerza de continuas comparaciones, del público entero. Mientras que en política, en la administración, en las costumbres, todo funcionaba de cualquier forma y se era indulgente hacia todas las debilidades y comprensivo ante cualquier infracción, en los asuntos artísticos no había perdón; estaba en juego el honor de la ciudad. Cada cantante, cada actor, cada músico, estaba siempre obligado a dar el máximo de sí mismo; si no, estaba perdido. Era delicioso ser en Viena el favorito de las masas, pero era difícil mantenerse, un fallo no se perdonaba jamás. Y al saber que se le vigilaba sin cesar con una atención despiadada, cada artista vienés estaba obligado a exigirse al máximo, lo que explica que el nivel general fuera siempre elevado. Cada uno de nosotros ha llevado consigo por la vida, desde sus años de juventud, una regla severa e inflexible para juzgar las producciones artísticas. Quien haya conocido en la Ópera, bajo la dirección de Gustav Mahler, esa disciplina férrea hasta en los menores detalles, en la orquesta Filarmónica ese ímpetu unido de la forma más natural a la exactitud más rigurosa, hoy se quedará rara vez satisfecho con un espectáculo o con una interpretación musical...» *Die Welt von Gestern* (1944).

² Bruno Walter habla del estreno vienés, porque el estreno mundial, muy controvertido, había tenido lugar en Munich el 25 de noviembre de 1901, bajo la dirección del mismo Mahler, después de una primera lectura tormentosa el 12 de octubre, con la Orquesta Filarmónica de Viena. El estreno vienés de la *Cuarta* tuvo lugar en enero de 1902.

³ «...Las sinfonías de Mahler llegaron a ocupar un lugar cada vez más importante en el repertorio de los conciertos de América», escribe Kurt Blaukopf, después de haber evocado el papel decisivo jugado a este respecto por directores de orquesta como Fritz Reiner, Koussevitzky, Klemperer..., y Bruno Walter. «De las investigaciones estadísticas del sociólogo John F. Muller para el año 1950, resulta que la música de Mahler representaba el 2,5 % del repertorio de las principales orquestas americanas. Después de la Segunda Guerra Mundial, Mahler ocupaba el séptimo lugar de la pirámide de popularidad de toda América, al lado de Schumann, y en la estadística concerniente a la orquesta Filarmónica de Nueva York, Mahler iba en tercera posición, al lado de Tchaikovsky y después de Beethoven y de Brahms. Este movimiento ascendente, que empezó hacia 1930, se ha mantenido hasta nuestros días sin interrupción.» (*Gustav Mahler*. Roben Laffont, 1979, colección «Diapason»).

Sobre la penetración incomparablemente más lenta de Mahler en Francia, véase en el mismo libro el postfacio de Marc Vignal: «Gustav Mahler y Francia.»

⁴ Recordemos que fue en Holanda, bajo el impulso decisivo de Willelm Mengelberg (1871-1951) —que dirigía el Concertgebouw desde 1895— donde la obra de Mahler se impuso primero. Una verdadera tradición mahleriana se constituyó allí rápidamente, y sigue viva hoy, como lo testimonian las grabaciones efectuadas por Bernard Haitink a la cabeza del Concertgebouw. (Integral de las *Sinfonías*, *La canción de la tierra*, con Janet Baker y James King, *Das Klagende Lied*, con Heather Harper, Norma Procter y Werner Hollweg, *Das Knaben Wunderhorn*, con Jessye Norman y John Shirley-Quirk).

⁵ Recordamos otra vez como un eco el principio de las memorias de Stefan Zweig: «Cuando trato de encontrar para la época que ha precedido a la Primera Guerra Mundial y en la que me he criado, una fórmula que la resuma, me enorgullezco de haberla felizmente encontrado cuando digo: era la edad de oro de la seguridad. Todo, en nuestra monarquía austriaca, con más de un milenio de antigüedad, parecía fundamentado en la duración, y el mismo Estado parecía el supremo garante de esta perennidad (...). Todo, en este vasto imperio, permanecía incommoviblemente en su lugar (...) nadie creía en la guerra, en revoluciones o en sublevaciones. Cualquier transformación, cualquier violencia parecía casi imposible en esta edad de la razón.» (*Op. cit.*, p. 17-18).

⁶ Se ha pretendido tanto, desde hace algunos años, hacer de Mahler, si no totalmente, un miembro de la Escuela de Viena (Schönberg, Berg y Webern) por lo menos su «evidente precursor», que se tiende a «olvidar» el tonalismo fundamental al que su obra debe sin duda su reciente «redescubrimiento» y su súbita y masiva popularidad. Pero hay algunos musicólogos o críticos musicales como la señora de Cambremer-

Legrandin, que no podía reconocer que le gustaba Chopin más que si le aseguraban que anunciaba ya a Debussy e, incluso que era su músico favorito: la emoción, culpable sin duda, que experimentan escuchando las obras de Mahler, debe adornarse, para ser confesable, con los colores de la «vanguardia». Igual de impaciente fue la postura de presentar a Mahler como «el que ha abierto el camino a la nueva música»; T. W. Adorno no dejaba de reconocer que «la construcción de los acordes mahlerianos sigue siendo siempre fiel a la armonía de los acordes triada; hay centros de gravedad tonales evidentemente por todas partes; nunca se descarta el viejo idioma tonal. En más de un aspecto su armonía data de antes de los años 90. Por la riqueza de los grados las primeras sinfonías hay que situarlas por lo menos más acá de Brahms, de la misma forma que por el cromatismo y la enarmonía se hallan en el estadio posterior al Wagner maduro (...). Mahler anticipa tímidamente el porvenir con los medios del pasado». (*Mahler, una fisonomía musical*, 1960).

Evocando recientemente los «enormes malentendidos creados por aquellos que han intentado a cualquier precio anexionar a Mahler a la música salida de la Escuela de Viena», Antoine Goléa escribía, con el vigor que le caracteriza: «Por no citar más que dos ejemplos típicos a este respecto, se ha querido hacer de Mahler un precursor del atonalismo, simplemente porque, en general, sus sinfonías no terminan en la tonalidad de su primer movimiento; se ha querido también hacer de él un precursor de las formaciones instrumentales reducidas de las obras del primer período de Schönberg y del conjunto de la obra de Webern, porque en sus sinfonías los pasajes de "tutti" alternan a menudo con secuencias donde sólo se emplea una instrumentación reducida y muy transparente, que transforma tales instrumentos en instrumentos solistas. Este tipo de comparación delata, por su carácter superficial, un infantilismo que toma sus deseos por realidades y además oculta a menudo las verdaderas razones de la admiración entusiasta de las jóvenes generaciones hacia Mahler, generaciones por otra parte musicalmente extremistas. Estos argumentos ocultan la necesidad de liberación que, desde hace veinte años, es decir, desde la constitución efímera del serialismo integral y de la música llamada puntual, falsamente deducida del estilo de Webern, han experimentado hasta los tiranuelos más exclusivamente terroristas de la joven música, seguidos, por otra parte, a partir del derrumbamiento total de sus ideas, por todos los que rechazan a los susodichos tiranuelos y ven su nuevo ideal en el "pop" más o menos electrónico cuya existencia se puede prever también muy efímera.

»Ya es hora de volver a proyectar a Mahler bajo su verdadera luz —prosigue Antonio Goléa—, que no es ni la de un epígono, ni la de un precursor (...). Ha sido un creador —y eso es lo esencial y lo que le asegura entre las contradicciones su perennidad— que, en un universo resueltamente tonal, se ha forjado un lenguaje que no es más que suyo y que nadie ha tratado de imitar. Eso es muy meritorio, porque Mahler ha vivido y creado en el crepúsculo del universo tonal: sus obras son contemporáneas de la instauración del nuevo lenguaje modal de Debussy, y en cuanto a las últimas, coetáneas de la suspensión de las funciones tonales por Schönberg y sus discípulos inmediatos. Lo que es más sorprendente todavía, es que el universo tonal de Mahler no debe en realidad nada al universo de Wagner, a pesar de todo lo que se ha dicho, sino que le es, si puede decirse así, anterior. Mahler no es ni más disonante ni más cromático que Beethoven, en quien a menudo hace pensar, a pesar de las diferencias evidentes en el plano de la forma, sobre todo; y si se quiere encontrarle una ascendencia, hay que buscarla más en la *Novena* de Beethoven que en el *Tristán* de Wagner, del que el joven Schönberg y toda la obra de Berg son tan profundamente tributarios.» (*La Musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, Alphonse Leduc éditeur (1977), volumen I, pp. 397-398).

Véase además (p. 129) la carta de Bruno Walter a Gustav Mahler, donde Bruno Walter trata respetuosamente a su maestro de «chapado a la antigua».

Nacida en Higher Walton en Lancashire, *Katleen Ferrier* murió de un cáncer en Londres el 8 de octubre de 1953. Fue una contralto, que se hizo famosa como cantante de concierto y de recital, antes de debutar en la ópera, con el estreno mundial de *The Rape of Lucrecia* (*La violación de Lucrecia*) de Benjamín Britten, en Glyndebourne en 1946. Interpretó el *Orfeo* de Gluck en 1947 en Glyndebourne, en los Países Bajos, y más tarde en el Covent Garden en febrero de 1953, bajo la dirección de John Barbirolli. Las grabaciones de Brahms, de Schumann y de Mahler (los *Kindertotenlieder* y *Das Lied von der Erde*, en particular) que realizó dirigida por Bruno Walter siguen siendo testimonios artísticos incomparables. (Véase más adelante nuestra discografía).

PRIMER ENCUENTRO

¹ En realidad, la *Primera Sinfonía*, acabada en Leipzig en 1888, estrenada en Budapest el 20 de noviembre de 1889, en su versión original se titulaba: «Poema sinfónico en dos partes» y comprendía cinco movimientos. En enero de 1893 Mahler la revisó y la tituló *Sinfonía Titán*; después, en octubre de 1893, cuando la dirigió en Hamburgo —con un gran éxito de público—, *Titán, poema musical en forma de sinfonía*: Mahler suprimió el andante «Blumine» después de la interpretación en Weimar a la que Bruno Walter hace alusión, y el título de *Titán* en 1900 cuando la obra se tocó en Viena.²

Bernardo Pollini, nacido en 1863 en Colonia, barítono en un principio, había dirigido el teatro italiano en San Petersburgo y en Moscú, y después una troupe italiana itinerante a través de Europa Central, antes de convertirse en director de la Ópera de Hamburgo. La reorganizó de una forma tan personal y tan autoritaria que la prensa de Hamburgo rebautizó la Ópera como el teatro Monopollini o Pollinclinic. Para más detalles véase Henry-Louis de La Grange. *Mahler*, primer volumen, 1860-1902, Doubleday, Nueva York, 1973.

Director de la Ópera de Budapest desde 1888, Gustav Mahler era primer director de orquesta de Hamburgo desde el 1 de abril de 1891.

Por su parte, Bruno Walter había pasado primero un año como director de coros en la Ópera Municipal de

Colonia donde había dirigido su primera ópera en mayo de 1894: *Der Waffenschmied* ('El forjador de armas') de Albert Lortzing; apenas tenía dieciocho años.

³ De niño y de adolescente Bruno Walter estuvo «poseído» por la obra de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) y, en particular, fascinado por el personaje de Johannes Kreisler: «Yo veía en su Kreisler, el director de orquesta, una naturaleza de músico emparentada con la mía, su humor a ratos diabólico, amable o demente; su riqueza de imaginación y su genio de narrador me fascinaban hasta en mis sueños, pero sobre todo me extasiaba el clima de su fantasía, este elemento de juego donde su naturaleza de salamandra se sentía a sus anchas.» (*Thème et Variations*, op. cit. pp. 39-40).

No deja de ser interesante revelar que antes de Gustav Mahler, Hans von Bülow (1830-1894) había sido para Bruno Walter la encarnación viviente de Kreisler. El primer marido de Cósima Liszt, el que había dirigido las primeras representaciones de *Tristán* (1865) y de *Los maestros cantores* (1868) era entonces el músico más popular de Alemania. Un concierto que había dirigido en Berlín en 1889 había decidido la vocación de director de orquesta de Bruno Walter, que lo tomó como modelo, como lo había hecho antes Mahler, cuyas relaciones con Bülow han suscitado las ingeniosas «variaciones psicoanalíticas» de Theodor Re'ik. Bülow me recordaba a Don Quijote, dirá Bruno Walter en su autobiografía. «Era de pequeña estatura y la movilidad de sus gestos, la espiritualidad, inscrita en su frente, y sobre todo sus cambios de humor, sugerían otro parentesco más estrecho con el director de orquesta Kreisler, de Hoffmann, al que por otra parte todo auténtico músico recuerda de alguna forma.» (*Op. cit.*, p. 51).

⁴ Es interesante la comparación con el relato que el mismo Bruno Walter hará once años más tarde de ese encuentro en su autobiografía: «Hamburgo... era una ciudad de arte serio. El público se interesaba por la ópera y por el teatro, le gustaba el buen repertorio y llenaba la sala cada vez que un buen espectáculo aparecía en cartel, como sucedía a menudo. Se exigía que las manifestaciones culturales fueran dignas de la vieja reputación y de la importancia de la ciudad, estaban orgullosos de que Hans von Bülow hubiera sido el director de los conciertos sinfónicos hamburgueses, y de que Gustav Mahler, ex director de la Ópera Real de Budapest, estuviera al frente de la Ópera. El interés por el teatro venía de muy atrás, como lo demuestra la clásica obra maestra crítica de Lessing, la *Dramaturgia hamburguesa*. La ópera ocupaba en la vida pública de esta ciudad un poco sombría del Norte alemán —un cielo cubierto, con lluvia y niebla, se llamaba "cielo hamburgués"— un lugar mucho más importante que en la soleada ciudad de Colonia con su alegría renana. El valor del teatro hamburgués se reconocía además en Berlín; los periódicos de la capital tenían la costumbre de mandar a sus primeros críticos a Hamburgo para los estrenos principales y yo también había aprendido lo bastante de la vida teatral del gran puerto como para tener una gran curiosidad sobre lo que me reservaba mi contrato allí. Mi esperanza, mi interés, se centraban en Gustav Mahler, el autor de aquella sinfonía menospreciada por la prensa, pero que me había parecido de un mérito excepcional, un compositor de una fantasía desbordante —veía en él una especie de nuevo Berlioz— y el director de orquesta en la Ópera donde yo iba a trabajar; todo esto era una idea muy excitante, y soñaba, lleno de timidez y de esperanza, en mi próximo encuentro con un espíritu creador.

• La primera impresión que tuve cuando llegué no correspondió a lo que esperaba. En una gran ciudad comercial, el barrio de la estación es generalmente bastante feo; sin embargo, cuando salí de la estación hacia el "Klostertor" había fuegos fatuos bailando por encima de mi cabeza, iluminando con sus colores el cielo nocturno: era el tranvía eléctrico de Hamburgo que parecía festejar mi llegada con un surtidor de chispas que brotaban a lo largo de sus cables. Hamburgo, sin duda la primera de las ciudades alemanas, había electrificado sus tranvías, y aquellos alegres espíritus multicolores acompañaron, crepitando, mi primer paseo por las largas calles, por el gran puente del "Dammtor" y alrededor de la bella "Innenalster". En el "Jungfernstieg" me quedé fascinado, ante la vitrina del taller Bieber, por un busto que reconocí a primera vista como el de un músico; al segundo supe que era Mahler: el compositor del *Titán* no podía tener más que ese aspecto. A la mañana siguiente, al salir del despacho de Pollini, donde me habían presentado al director del teatro, le reconocí inmediatamente en un hombrecillo delgado, inquieto, con una frente excepcionalmente alta y recta, con largos cabellos negros, ojos profundos tras sus gafas, una boca aguda y espiritual. Pollini, que había salido conmigo, me presentó, y siguió un breve diálogo que las hermanas de Mahler me han repetido a menudo, según el relato divertido de su hermano. "¡Ah, es usted el nuevo director adjunto!", dijo Mahler, "¿es usted buen pianista?". "Excelente", contesté yo, queriendo llanamente decir la verdad y porque la falsa modestia me parecía probablemente indigna de un gran hombre. "¿Sabe leer bien a primera vista?", preguntó Mahler. "Sí, cualquier cosa", contesté yo, siempre conforme a la verdad. "¿Y conoce usted las óperas del repertorio corriente?". "Las conozco muy bien", dije yo, con tanta seguridad que Mahler se echó a reír, me dio una palmada en el hombro con simpatía y concluyó la conversación con estas palabras: "Bueno, he aquí alguien que parece brillante".» (*Op. cit.*, pp. 82-83).

⁵ Alma Mahler cuenta en sus recuerdos que, en 1906, habiéndole hecho notar un día que su mala cara hacía que se pareciera a la muerte disfrazada de monje, Mahler «se rió, y nos dijo que una vez, en Hamburgo, había ido a un baile de disfraces, vestido de monje; nadie quería acercarse, por lo impresionante que era su parecido. Ese aspecto debía tener Savonarola». (*Gustav Mahler, Memories and Letters*, Edición corregida y aumentada, editada por Donald Mitchell, Washington Paperback, 1971, pp. 98-99).

⁶ El ejemplo de Mahler, evidentemente, no me estimulaba siempre, precisa Bruno Walter en su autobiografía; en ocasiones podía parecer un estado de ánimo deprimente: «¿Sería yo capaz de realizar algo que se acercara, aunque fuera de lejos, a tan gran maestría?», me preguntaba, y recuerdo la alegría y la confianza que me infundió Justine, la hermana de Mahler, el día que me confió que su hermano había escuchado un acto o dos de *Aida*, bajo mi dirección, y después entró en su habitación diciendo: «¡Este chico es un director de orquesta nato!». (*Op. cit.*, pp. 88-89).

HAMBURGO

¹ «El ejemplo de Mahler dirigiendo conciertos y ensayos me dio un sentido más profundo de su propia tarea. Ya no me contentaba con aprovechar mi facilidad, empecé a entender que se trataba de una cosa muy distinta de resultados alcanzados sin esfuerzo. Era difícil obtener de los cantantes una precisión casi instrumental sin perjudicar la expresión dramática, porque el sentimiento apasionado inclina a dilatar o a acelerar el movimiento, olvida el puntillo de la corchea; y la precisión, a la inversa, frena la expresión y la enfria. Había, para mí, mucho que aprender, porque tenía la tendencia muy discutible de descuidar la corrección musical en beneficio del sentimiento. La síntesis, en el sentido amplio, de la música y del drama con todos los matices del estilo, era hacia lo que apuntaba la interpretación de Mahler, y, gracias a nuestras largas conversaciones, esta cuestión se convirtió también para mí en un objeto de reflexión y, en mis ensayos, en realizaciones prácticas. Los ensayos con piano, las observaciones autoritarias y fecundas de Mahler a los cantantes, su penetración en las obras, que fueron para mí una lección inolvidable, sus ensayos de orquesta donde su personalidad tiránica obtenía el máximo de los músicos intimidándoles y enardeciéndoles alternativamente, todo esto puso término a mis últimas veleidades de autocomplacencia; era magnífico tener ante los ojos este ejemplo diariamente renovado de su suprema exigencia hacia sí mismo y hacia los demás, y yo vivía el sentimiento tan deseado de ver mi alma arder como el fuego en el campo. Era joven todavía, pero tenía ya un viejo enemigo: la mediocridad de la vida cotidiana. Sin embargo, había dejado de temerla: a mi lado había un hombre sobre el que no tenía el menor poder, que se renovaba a cada minuto, que no conocía el descanso ni en el trabajo ni en el sentimiento de la vida —la experiencia deprimente del arte supremo, pero de la existencia trivial y de la vergüenza unida, en consecuencia la vida de artista, quedaba al fin superada por un gran músico—, que no conocía ni un instante de trivialidad, que no pensaba ni decía nada que pudiera traicionar su alma, y quisiera añadir desde ahora que, durante diecisiete años de amistad con Mahler no le he conocido más que a la altura de su gran genio. (*Thème et Variations*, op. cit., p. 84).

² ...Admiración tan entusiasta al principio, que Mahler (como Hugo Wolf) será durante dos años vegetariano, influenciado por los escritos de Wagner (cf. Henry-Louis de LaGrange, op. cit., capítulo 5, pp. 68-70); y que no se desmentirá jamás: «Mahler, de hecho, durante treinta años, sólo perdonará a Beethoven y a Wagner.» (Marc Vignal: *Mahler, Le Seuil*, «Solfèges», 1866, p. 15).

³ *Des Antonius non Padua Fischpredigt*: «San Antonio de Padua predica a los peces», el sexto lied para voz y orquesta de los doce lieder de la serie *Des Knaben Wunderborn* (1892-1895), de los cuales diez fueron publicados por Mahler en 1905 en forma de ciclo.

Um Schlimme Kinder artig zu machen: «Para hacer buenos a los niños malos», primer «lied» para voz y piano del volumen II (publicado en 1892) de los *Lieder Und Gesänge aus der Jugendzeit* (catorce «lieder» y cantos de juventud).

Selbstgefühl: «Introspección», último «lied» del volumen III de esta colección.

Lieder eines fahrenden Gesellen «Cantos de un compañero errante» (1884?). Poemas de Gustav Mahler (núms. 2 a 4) y de la serie *Des Knaben Wunderhorn* (n.º 1).

⁴ Es interesante completar estos recuerdos con los que Bruno Walter evoca en su autobiografía: «¿Cómo hubiera podido la Providencia hacerme un regalo más hermoso que poniéndome en contacto con Mahler? En lugar de trabajar, como en Colonia, con directores a los que no podía admirar del todo, a los que me sentía incluso superior en talento, tenía aquí, para mi formación musical, la incomparable suerte de servir profesionalmente bajo las órdenes de un músico tan prodigiosamente dotado y de una personalidad tan poderosa, de pertenecer a una casa en la que la actividad tenía un eje de fuego puro y de fuerza resplandeciente, y donde la comodidad y el cinismo, enemigos del arte, no podían germinar. Allí encontré mucho más que circunstancias favorables para el simple desarrollo musical. Poco tiempo después de nuestro encuentro en el despacho del teatro, Mahler me había invitado a su casa, donde vivía con sus dos hermanas. Al salir de los ensayos solía acompañarle a pie, por la Grindelallee y la Rotebaumchaussee, y nuestra conversación abarcaba todo el amplio campo abierto a la inteligencia ilimitada. Si reconocía sin reservas la superioridad artística y espiritual de este hombre que tenía dieciséis años más que yo, tenía netamente conciencia, por otra parte, de comprender bien su naturaleza y el demonio que lo habitaba. En cuanto mi timidez inicial me lo permitió le interrogué sobre su obra. Gracias a él aprendí a conocer al piano el fruto de su juventud impetuosa: la *Primera Sinfonía* con sus amplios primeros movimientos, su genial Marcha Fúnebre y su final salvaje; me tocó también la *Segunda* en cuanto hubo dado el último retoque a la partitura, me enseñó *Das Klagende Lied* y me cantó "lieder" para piano y orquesta que dormían, todavía desconocidos, en su mesa. ¿Cómo describir mi profunda emoción al reconocer, bajo su guía, esas tierras vírgenes de la música; cómo, sobre todo, explicar mi sobrecogimiento al descubrir esta gran alma atormentada por el dolor universal y el deseo de Dios?» «¿Quién tiene razón, Alioscha o Iván?», se preguntaba Emma, la hermana pequeña de Mahler en una de mis visitas, y al mirarla asombrado, me explicó que hablaba del capítulo de Dostoiewsky, en *Los Hermanos Karamazov*, titulado «Los hermanos se conocen», que apasionaba tanto a su hermano quien sin duda tenía que haberme hablado de él, pensaba ella. En esta conversación entre Iván y Alioscha se expresa con fuerza un estado de ánimo análogo a la tristeza interna de Mahler, al gélido sentimiento que le causaba el dolor universal, a su búsqueda de consuelo y de elevación. En el fondo todo lo que Mahler pensaba y decía, leía o componía, daba vueltas alrededor de las cuestiones del origen, del fin, de los fines últimos del hombre. Había momentos de fe apacible, le gustaban las bellas palabras del picapedrero en la audaz pieza de Anzengruber: «Puede no pasarte nada», pero la atmósfera de su alma era excitada y fecunda en sorpresas: una risa alegre de niño dejaba paso, sin motivo exterior alguno, como por una súbita crispación interna, a un brote de dolor salvaje y desesperado. El me hizo descubrir a Dostoiewsky, cuyo

genio se apoderó de mi alma, él fue quien despertó mi interés por Nietzsche, cuyo *Zaratustra* le apasionaba por entonces y, cuando se dio cuenta de mi inclinación por la filosofía, me regaló, en las Navidades del año 1894, las obras de Schopenhauer, abriéndome así un mundo al que siempre he sido fiel.» Siguen consideraciones sobre la afición de Mahler por las ciencias de la naturaleza que se encuentran más adelante en el presente volumen, y Bruno Walter añade: «Pero en casa de Mahler no se encontraba sólo espiritualidad, filosofía y música. La alegría reinaba también, con esa finura austríaca que, con la primera palabra en dialecto vienés en boca de Mahler o de sus hermanas, sentí tan cerca de mi corazón. Y la "Mehlspeis", el plato de harina vienés, magistralmente variado hasta el infinito por la cocinera Elisa, ¡qué seductor y persuasivo elogio de Austria! A Mahler le gustaba la cocina austríaca, y su broma favorita era declarar que al que no le gustaran esos platos debía ser un asno, y después preguntaba a sus huéspedes si los apreciaban. Mahler era ingenioso y también le gustaban los hallazgos espontáneos en los demás; pero detestaba que se citaran o contaran chistes en su presencia. En esos casos, para despecho del narrador, no se inmutaba. Nos proporcionaba un placer incomparable el tocar juntos a cuatro manos Schubert, Mozart, Schumann, etc., y a veces Mahler improvisaba, para las marchas y las danzas de Schubert, textos en dialecto vienés a los que las melodías se adaptaban como si hubieran sido compuestas para esas letras.» (*Tbème et Variations*, op. cit., pp. 90-91).

⁵ Otto tenía veinticinco años, cuando se suicidó. De los doce hijos de Bernhard y María Mahler, nacidos entre 1858 y 1879, seis habían muerto en la primera infancia y Gustav Mahler era el mayor de los supervivientes.

Versión de la autobiografía de Bruno Walter: «Entre Pollini y Mahler se había desarrollado lentamente un antagonismo que la diferencia de sus caracteres y concepciones hacía inevitable. ¿Cómo hubiera podido Pollini, que era sombrío e introvertido, acomodarse a la larga al temperamento fogoso y a la naturaleza impulsiva de Mahler? Mahler aspiraba a irse, y, por supuesto, soñaba con Viena. A menudo, cuando llamaban a la puerta, exclamaba: "¡Aquí está la llamada que me convertirá en el dios de las provincias meridionales!" Me aconsejaba que me fuera también, la amistad que me unía a él, según pensaba, sólo podía perjudicarme; yo había obtenido en Hamburgo todo lo que las circunstancias me permitían esperar, y debía irme por el "ancho mundo". Estos últimos argumentos los comprendía mejor de lo que me hubiera atrevido a confesar, sentía que su influencia había sido una bendición, pero que podía convertirse en un peligro para mi desarrollo personal. Mahler escribió, pues, al Dr. Théodore Löwe, director del teatro de la ciudad de Breslau, que le contestó que había en Breslau una plaza para el joven director de orquesta en cuestión. Pero a causa de la frecuencia apellido capital de Silesia, me recomendaba cambiar de nombre. Así fue como escogí el de Walter, pensando en Walter von Stolzing, en Walter von der Vogelweide y en Siegmund, que hubiera querido ser *Frohwalt*, pero se vio obligado a llamarse *Webwait* porque él "no reina sobre el dolor". A partir de mi nacionalización austríaca en 1911, Walter se ha convertido también en mi apellido para la vida civil.» (*Op. cit.*, pp. 94-95).

STEINBACH

¹ En su autobiografía, Bruno Walter ha hecho un relato más completo de su estancia en Steinbach: «Al final de mi segunda temporada en Hamburgo, Mahler me invitó a pasar el verano con él y sus hermanas en Steinbach en el Attersee, en el Salzkammergut. No había visto nunca a Mahler tan expansivo y fecundo como en esta región austríaca, con sus roquedos, sus bosques y su gran lago verde. En la pradera, entre la casa y la orilla del lago, tenía su "cabaña de compositor": una habitación con ventanas y un techo, en la que escribió aquel verano la mayor parte de su *Natursymphonie*, la *Tercera*. Entre medias teníamos paseos y conversaciones, música y lecturas en voz alta. Mahler nos leyó *El Quijote* y nos reímos con él de sus inspirados comentarios. En el otro extremo del lago, a una hora de barco de vapor, se encontraba el "Berghof, propiedad de la familia de Ignacio Bruell y de sus padres. Yo había dirigido en Hamburgo la ópera de Bruell *La cruz de oro* y encontré, por su parte, la más amable de las acogidas. Brahms, en otro tiempo huésped asiduo de Berghof, no había ido aquel verano. Estaba gravemente enfermo y no podía moverse de Ischl. Mahler fue a verle y nos comentó después la disposición sombría y hostil hacia la vida en que le había encontrado; coincidía totalmente con la atmósfera del primero de los cuatro *Cantos serios*, cuyo texto dice:

Pues sucede con el hombre lo mismo que con los animales,
ellos mueren, y él muere igualmente,
y todos están pendientes de un hilo
y el hombre no posee más que los animales:
porque todo es vanidad.

• Mahler contaba que al anochecer se había despedido de Brahms, y que al pasar por un pasillo oscuro para llegar a la puerta se había vuelto y había visto al enfermo ir hacia una sartén de hierro y sacar de su cavidad un trozo de salchicha y un poco de pan. Describía la imagen grotesca de aquel moribundo ante una "cena de estudiante", el abandono siniestro y la soledad que le había sugerido esta última visión, y cada vez que pensaba en ello, trastornado, se decía a sí mismo: "porque todo es vanidad". Richard Specht, más tarde crítico en Viena y biógrafo de Richard Strauss, dedicado por entonces a la poesía lírica, vivía en Berghof y venía a menudo a vernos a Steinbach. Otros jóvenes literatos animaban la sociedad de Berghof. Pero la figura más interesante del grupo era Hugo von Hofmannsthal, de veintidós años y en quien la juventud

literaria austríaca reconocía a un poeta genial. Sus poemas de aquella época, que pueden compararse a los de Goethe y Hölderlin, me habían conmovido profundamente. Todos veíamos en él un nuevo Goethe y fue muy enriquecedor para mí el hecho de que en el transcurso del verano, se establecieran entre nosotros relaciones amigables que, sin llegar a la amistad, duraron sin embargo años. La evolución de aquel magnífico talento poético no ha mantenido del todo las promesas de aquellos años jóvenes; la culpa es, me parece, de aquella maestría realmente magnífica de la lengua que, en su caso, terminó por imponerse sobre el pensamiento del que hubo de ser, por el contrario, un ornato resplandeciente (...). Permítanme citar una bonita frase suya, que muestra su modestia tanto como su talento de improvisador: nos habíamos citado para dar un paseo entre Steinbach y Weissenbach y al correr yo a su encuentro para manifestarle mi entusiasmo por su drama en verso, *Gestern*, me contestó: "Ya no me gusta, parece un canario que quiere remedar la tormenta". • Esta imagen del poeta me gustaría aplicarla también a mis vanos esfuerzos por describir la plenitud interior y exterior de mis primeros años en el círculo de Mahler. Había encontrado al genio creador, me sentía confirmado en el buen camino y creía no tener más dudas que alimentar en cuanto a mis inquietudes por el día de mañana y del pasado mañana. Me despedí de Mahler y de sus hermanas con muda gratitud y salí para Berlín, que dejé al cabo de quince días para incorporarme ya, con el corazón expectante, a mi nuevo puesto de Breslau.» (*Thème et Variations*, op. cit., pp. 95-96).

² *Dalibor*, ópera en tres actos de Smetana estrenada en Praga en 1868 y de la que Mahler «arreglaría» la escena final; *Djamileb*, ópera en un acto de Georges Bizet, estrenada en París en 1872; *Eugenio Onegin*, ópera en tres actos de Tchaikowsky, estrenada en Moscú en 1879; *El buque fantasma*, ópera en tres actos de Richard Wagner estrenada en Dresde en 1843.

³ Para más detalles véase *Thème et Variations*, op. cit., p. 150 y siguientes.

VIENA

¹ Los *Kaffeehäuser* eran una de las instituciones de Viena, y de la monarquía austrohúngara en general. El ingenio en la conversación (piénsese en Karl Kraus) florecía en ellos... y en el cotilleo... «Era el centro de las decisiones históricas o culturales de importancia, de trascendentales discusiones políticas o científicas y, naturalmente, de maquinaciones sin cuento» relata Bruno Walter en su autobiografía. «Yo mismo estaba lejos de sustraerme al atractivo de aquella institución —incluso pasé muchas horas en ellos—, a pesar de que la "idea" me resultaba chocante; aún no sé si no tenía razón al atribuir la negligencia y dejadez de mis colaboradores, las intrigas y los cabildeos, al "espíritu de los cafés".» (*Op. cit.*, pág. 140).

² Mahler interpretó el *Cuarteto en fa menor*, op. 95, de Beethoven, con la cuerda completa, en el quinto concierto de su segunda temporada siendo director de la Orquesta Filarmonica el 15 de enero de 1899. En el mismo programa figuraba la *Primera Sinfonía* de Robert Schumann, cuya orquestación había revisado él mismo. El público acogió muy fríamente el *Cuarteto*, pero la *Sinfonía* fue muy aplaudida. En cuanto a la crítica, sólo Hanslick —el más importante realmente— creyó lograda la experiencia de Mahler con la obra de Beethoven. (Para más detalles, véase Henry-Louis de La Grange, op. cit., pp. 498-499).

Bruno Walter volverá más adelante, en el capítulo consagrado a Mahler director de orquesta, sobre los cambios hechos en la instrumentación de algunas obras clásicas.

Mahler presentó su dimisión en la Filarmonica en abril de 1901, y los músicos de la orquesta le reemplazaron por Joseph Hellmesberger (1855-1907), el más mediocre de los directores de orquesta vieneses de aquella época.

³ Los *cuentos de Hoffmann*, que no habían sido interpretados en Viena desde 1881, fueron reestrenados el 11 de noviembre de 1901 e interpretados once veces hasta el final del año; después, treinta veces en 1902. Permanecieron en el repertorio veinticinco años seguidos.

⁴ «A su llegada a Viena, Mahler había encontrado una plantilla que contaba todavía con muchos artistas excelentes, pero en conjunto había ya lagunas sensibles y algunos de los favoritos del público vienes habían alcanzado una edad que invitaba al director a prever su sucesión. No dejó de hacerlo y se atrajo, en las personas de Schmedes y de Slezak, de Demut y de Weidmann, de Hesch y de Mayr, de la Mildenburg y de la Gutheil-Schoder, de la Kurz y de la Förster-Lauterer, etc., a los mejores representantes de la joven generación. Su acceso al éxito y a la gloria está ligado al período de Mahler, y los volvió a encontrar más tarde, convertidos a su vez en veteranos, reemplazados por una juventud llena de talento. Los esfuerzos de Mahler para descubrir fuerzas nuevas chocaban, a decir verdad, con la hostilidad creciente de las camarillas opuestas entre los cantantes, el público, los círculos oficiales y los periódicos. El cariño sincero por los viejos cantantes, cuya posición parecía amenazada por el empuje de la juventud, la indignación contra la audacia agresiva de Mahler en general, todo se unía para protestar contra la agitación que reemplazó a la calma que hasta entonces había reinado con tanta dignidad en la noble casa. El mismo Mahler daba motivos suficientes a sus adversarios porque se fiaba, con su optimismo de creador, de una primera impresión favorable para contratar temporalmente a cantantes que no cumplían en escena las promesas de su primera audición. Así se extendía la idea de lo absurdo de un sistema que consistía en presentar al público tan entendido de Viena, en lugar de a sus propios y afamados cantantes, a principiantes sin experiencia en papeles importantes. Mahler permanecía imperturbable, incluso en sus terribles cambios de humor que le hacían rechazar, como diletante sin voz, al cantante genial descubierto la víspera. Después de cada decepción continuaba buscando, contratando cantantes para algunas

representaciones, me enviaba a que hiciera descubrimientos en todas las ciudades alemanas imaginables, de donde yo volvía con equivocaciones que hacían palidecer las suyas, al final habíamos reunido un plantel de cantantes cuya voz y personalidad hubieran debido, en justicia, hacer callar todas las recriminaciones, a pesar de la confusión causada en principio en la buena marcha de la Opera.» (*Thème et Variations*, op. cit.).

«La experiencia tuvo éxito a medias», precisa Bruno Walter en *Thème et Variations*. «Ritter (el barítono) se sentía incómodo por el registro demasiado grave de su papel, su fuerte personalidad no pudo desarrollarse libremente y su expresión demoníaca no llegó a cubrir sus insuficiencias vocálicas; éstas fueron, por el contrario, las que le impidieron desplegar toda su fuerza dramática en la parte cantada de su papel y le descalificaron hasta para el diálogo. De este modo, incluso la experiencia malograda de Mahler mostraba otra vez la infabilidad de su visión y era la que daba al conjunto de su actividad un carácter inusual y una especie de aire de fiesta; en pocas palabras: un carácter artístico.» (*Op. cit.*, p. 175).

Al dar más importancia al punto de vista dramático, Mahler demostraba ser discípulo de Wagner: «...Ocupese de que sus cantantes sean sobre todo buenos actores», escribía este último a Liszt en 1891. «Ante todo, acostumbre también a los cantantes a convencerse de que en todos los detalles de sus papeles, tienen que resolver en primer lugar un problema dramático; así llegarán de forma natural a resolver el problema lírico.» (*Correspondencia de Richard Wagner y de Franz Liszt*. Véase también la carta del 29 de mayo de 1852 en la que Wagner analiza bajo la misma perspectiva la interpretación de *Tannhäuser*).

En sus recuerdos, Alma Mahler cuenta a ese respecto una conversación con Richard Strauss en diciembre de 1902: «El error que comete usted, en sus realizaciones, por ejemplo, es preferir el actor que no puede cantar al cantante que no puede actuar» declaraba Strauss a Mahler. «Tiene usted un hombre como Demut, una mujer como Kurz, y se entusiasma usted con Mildenburg o Schoder», y Strauss se indignaba con esos enemigos del *bel canto*, esos bárbaros de la voz a los que llamaba «actores cantarines». «...Tomamos todos partido por Mahler, añade Alma, porque habíamos aprendido de él, y él de Wagner, a apreciar la escuela alemana de canto. En aquella época nos burlábamos del *bel canto*. Y, sin embargo, en el transcurso de sus últimos años, Mahler sería cada vez más influenciado por el encanto de las voces italianas que oíría en Nueva York, mientras que Strauss era seducido por las cantantes alemanas, para las que escribió grandes papeles: Mildenburg en *Clitemnestra*, Schoder en *Electro*, etc. Su gusto se había acercado a aquello de lo que Mahler paulatinamente se alejaba». (*Op. cit.*, p. 51).

⁶ Véase el texto completo de esta carta de despedida, fechada el 7 de diciembre de 1907 en Marc Vignal, *op. cit.*, p. 133 y en Kurt Blaukopf, *op. cit.*, pp. 277-278.

«El estreno de la *Quinta* de Mahler está relacionado con una aventura que quisiera contar, porque me ha hecho una gran impresión y porque me parece característica de Mahler. Después de su éxito en Krefeld había encontrado un editor, y su reputación había aumentado hasta el punto de que éste le ofreció honorarios considerables para la *Quinta*, que estaba componiendo. Feliz con aquel síntoma de su creciente renombre como compositor, Mahler aceptó el ofrecimiento y, cuando entregó la partitura acabada recibió la suma, excepcionalmente elevada para la época, de quince mil marcos, creo. Ahora bien, con la *Quinta Sinfonía* comienza en Mahler un estilo polifónico más desarrollado, que planteaba problemas nuevos a su técnica de instrumentación, y su interpretación en Colonia demostró que no estaban resueltos: el tejido polifónico no tenía la claridad deseada. No pude sino confirmar la impresión desfavorable de Mahler, que tomó la decisión de cambiar la instrumentación. En varios meses rehizo una partitura casi enteramente transformada y volvió a poner los honorarios a disposición del editor para reimprimir en parte, y para corregir todo el material. Una parte importante de sus ganancias fue sacrificada a las exigencias de la pureza espiritual.» (*Thème et Variations*, op. cit., p. 173).

⁸ Richard Strauss. Véase sobre este punto los recuerdos de Alma Mahler. (*Op. cit.*, pp. 99-101).

⁹ Esta «Asociación de compositores» constituida en 1904 bajo la presidencia de honor de Mahler contaba entre sus miembros, además de Bruno Walter, con Oskar C. Posa, Schönberg, Karl Weigl, Joseph Venantius von Wóss y Alejandro Zemlinsky. Fue en el marco de esta asociación donde, en enero de 1905, Schönberg dirigió el estreno de su poema sinfónico *Pelléas y Mélisande*. El concierto al que Bruno Walter hace alusión tuvo lugar el 29 de enero de 1905 y sería repetido el 3 de febrero.

¹⁰ Sobre el comportamiento de Mahler en sociedad, véanse los recuerdos de Alma Mahler. ricos en anécdotas donde la «originalidad» compite a menudo con la grosería.

¹¹ Curiosamente, ni una sola vez en este libro Bruno Walter hace alusión al antisemitismo que, a pesar de la política de los Habsburgo, se había extendido en Austria, en particular a partir de la crisis financiera de 1873 y cuyo desarrollo coincidió con el florecimiento de la «inteligentsia» judío-vienes (Freud, Schnitzler, Zweig, Hofmannsthal, Goldmark, Max Reinhardt...). Se había organizado un partido antisemita, precursor del nazismo, que reclamaba la abolición del calendario cristiano y reemplazarlo por un calendario que fechara la nueva era con la batalla del bosque de Teutoburgo. Uno de sus dirigentes, Karl Lueger, se había convertido en alcalde de Viena en 1895 y continuó en el puesto hasta 1914, a pesar de la oposición del emperador Francisco José. Dos periódicos, el *Deutsche Zeitung* y el *Deutsches Volksblatt* se inclinaban hacia el antisemitismo. «No los leía nunca», escribiría Bruno Walter en *Thème et Variations*, pero había la suficiente gente, bien o mal intencionada, como para contarme las mentiras y las calumnias de las que vivían, para contarme los ataques contra Mahler y contra mí. Así, perseguido como por una melodía archiconocida, no podía dejar de repetir sin cesar las palabras de Goethe: «Contra la ruindad que nadie proteste, porque por mucho que dicha constituye la fuerza.» (*Op. cit.*, pp. 141-142).

Mahler se había convertido al catolicismo para acceder más fácilmente a la dirección de la Opera de Viena, pero esta conversión no desarmó a los antisemitas, que no cesaron de atacarle. Para más detalles véanse los libros ya citados de Kurt Blaukopf y de Henry-Louis de La Grange.

¹² «En 1907 la hija mayor de Mahler, una encantadora niña de cuatro años, había muerto. Poco tiempo después, un examen médico descubre que el músico padece una grave afección de corazón. Al dolor por la muerte de su hija viene a añadirse la preocupación de cómo conciliar sus obligaciones profesionales y sus costumbres de vida y de trabajo con los cuidados prescritos por el médico. La idea de dejar Viena fue imponiéndose en él. Tenía una propuesta de Conried para la Metropolitan Opera de New York, que suponía, con una disminución sensible de sus horas de trabajo, un aumento considerable de su sueldo. Podía así asegurar para varios años la situación de su familia, que era justo lo que deseaba a causa de su enfermedad de corazón.

• Una mañana, Hassinger, su secretario, vino a mi ensayo para pedirme, de parte de Mahler, que fuera a su despacho cuando hubiera terminado. Teníamos la costumbre de pasear juntos a menudo después del trabajo matinal y, dando la vuelta por el Stadtpark, solía acompañarlo hasta su apartamento en la Auenbruggerstrasse. Fue así también esta vez. Pero mientras andábamos me anunció que la suerte estaba echada y que se iba a ir. Cuando le hablé de la pérdida terrible que aquello representaba para la ópera y del vacío que sentiría él mismo renunciando a su tarea, me dio esta hermosa respuesta: "En estos diez años he llegado al término de mis esfuerzos. He cerrado el ciclo". Yo estaba muy emocionado y le acompañé en silencio hasta su casa. Por la noche le escribí para hablarle del sentido de su decisión, de la significación histórica de su actividad y le expresé mi agradecimiento. Me contestó: "Ni usted ni yo necesitamos perdernos en palabras sobre lo que somos el uno para el otro. No conozco a nadie por quien me sienta tan comprendido como por usted, y creo también haber penetrado hasta el fondo de su alma".» (*Thème et Variations*, op. cit., p. 178).

ÚLTIMOS AÑOS

¹ La *Séptima Sinfonía* se estrenó en Praga el 19 de septiembre de 1908. Además de Bruno Walter estaban presentes Alban Berg, Bodanzky, Keussler y Otto Klemperer... La obra sólo tuvo una acogida discreta. El mismo Mahler se declaró «desgarrado por la duda», en particular en lo concerniente a la orquestación, que revisaría varias veces.

² La *Octava* fue estrenada en Munich el 12 de septiembre de 1910.

³ «En nuestro siguiente encuentro en Viena me remitió la partitura de su *Canción de la tierra* para que la estudiara. Era la primera vez que no me tocaba él mismo una obra nueva y probablemente temía emocionarse. La estudié, y viví durante un cierto tiempo en la más terrible conmoción ante esta obra única, apasionada, amarga, llena de renunciaciones. Se percibía en ella como una bendición, la nota del adiós y del vuelo, era la última profesión de fe de un hombre tocado por la muerte. Este lazo de amistad, tardío e íntimo, entre el músico austriaco y el poeta chino, tuvo todavía otro eco sinfónico: la *Novena* de Mahler, llena también de un último y puro adiós, envuelta en la sombra de la muerte. No he visto la partitura de esta sinfonía más que después de la muerte de Mahler y, por deseo de Alma, la he editado al mismo tiempo que *La canción de la tierra*; él no pudo ya oír estas dos obras.» (*Thème et Variations*, op. cit., p. 189).

⁴ «En febrero de 1911, Mahler contrajo en América una inflamación cardíaca y se vio obligado, a la vuelta, a ingresar en un sanatorio de París. La triste noticia me llegó en Viena, mientras estaba preparando el *Pelléas y Mélisande* de Debussy. Me despedí y salí para París con la hermana de Mahler, Justine Rosé. Le encontré en un sanatorio de Neuilly en un estado desesperado. Me contestaba con amargura cuando le hablaba de sus obras y me pareció preferible limitarme a distraerle; lo conseguí a veces. Sucedió que, a pesar de los recuerdos poco agradables, tenía nostalgia de Viena, y por consiguiente Alma le llevó allí. El 18 de mayo por la noche recibí la noticia de que el final estaba cerca y corrí al sanatorio Löw, donde dejó este mundo poco después de mi llegada. En una noche con una tormenta fortísima Molí, Rosé y yo seguimos el féretro hasta la capilla del cementerio de Grinzing. Una inmensa multitud asistió al día siguiente a la inhumación, en un silencio respetuoso. Por mi parte pensé en las sublimes palabras de Jean Paul a la muerte de Schoppe, en el *Titán*, que podían aplicarse tan perfectamente a la muerte de Mahler: "Buscabas detrás de la vida algo más alto, no tu yo, ni nada mortal, sino lo eterno, la Causa Primera, a Dios... Ahora reposas en el seno del ser verdadero, la muerte ha retirado de tu sombrío corazón la pesada nube de la vida, y la luz eterna que buscaste durante tanto tiempo brilla con un resplandor inextinguible, y tu, rayo de su fuego, habitas de nuevo en la llama".» (*Ibid.*, pp. 189-190).

EL DIRECTOR DE OPERA

¹ Alberich, en *El oro del Rhin* de Wagner, los prisioneros de Pizarro en *Fidelio* de Beethoven, Messire Ford en *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai, Wotan y Brunhilda en *La Walkiria* de Wagner, Beckmesser y Hans Sachs en *Los maestros cantores* de Wagner.

² Siegmund y Sieglinde, en la primera escena de *La Walkiria*.

⁵ Tercera escena del segundo acto de *Las bodas de Fígaro*.

* Alfred Roller (1864-1935) era desde 1899 profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Viena y miembro directivo de la «Secesión», que dejará en 1905 al mismo tiempo que otros miembros muy activos presentados por Klimt. Después de la muerte de Mahler, Roller trabajará con Max Reinhardt.

«Alfred Roller había enseñado a Mahler sus maquetas para *Tristán*, concebidas en un estilo muy nuevo bajo la influencia del conde Appia», cuenta Bruno Walter en *Thème et Variations*. «En un segundo el

músico había captado su sentido y comprendido el partido músico-dramático que se podía sacar de un empleo semejante de las formas y de la luz. Decidieron colaborar, y los problemas de estilo, en la ópera, fueron abordados con éxito variable antes de llegar a las soluciones ideales, como en *Ifigenia* de Gluck y en *Fidelio* de Beethoven. El arte de Roller tendía a lo monumental, a lo heroico, a lo solemne; para apreciarlo basta considerar sus escenificaciones grandiosas para *Tristán* y *Los nibelungos*, sus decorados para *Fidelio* e *Ifigenia* y sus trabajos para Max Reinhardt. Frente a Mozart permanecía indeciso sin que ninguna relación viniera a facilitar su búsqueda; y Mahler, cuya superioridad reconocía Roller plenamente, y cuyos consejos aceptaba con agrado, no podía formular exigencias precisas al respecto, porque las dimensiones de la escena le imponían a él mismo compromisos que variaban con cada obra de Mozart. Sólo *La flauta mágica* se adaptaba sin dificultades a un marco tan amplio. En cuanto a crear un "estilo Mozart", era imposible, por la simple razón de que no existe tal estilo, y que todo lo más se podría hablar de un "estilo Don Juan", un estilo "Cosi fan tutte", etc. Aunque las representaciones de Mozart montadas por Mahler llevarán todavía a veces las señales de la experiencia y se vieran entorpecidas en su dinamismo y en su estilo por las particularidades del teatro, tenían toda la fuerza de una innovación fecunda. Hay que haber visto las óperas de Mozart anteriores a Mahler para apreciar su mérito inmortal. Liberó a Mozart de la mentira de lo "bonito", de la monótona sequedad académica, para restituirle su seriedad dramática, su verdad y su vida. El respeto anquilosado del público hacia las óperas de Mozart se transformó, gracias a él, en un entusiasmo cuyas manifestaciones conmovían el teatro y arrastraban hasta al administrador del teatro hacia goces desconocidos.» (*Op. cit.*, p. 147).

A pesar del ejemplo de Wagner, que se había aferrado a la «verdad dramática», y a pesar del esplendor de Bayreuth, las tentativas de Mahler y de Roller resultaban todavía profundamente originales y chocantes para un público que no había cambiado todavía la dictadura de la voz por la de la dramatización. «Visto desde dentro, el teatro alemán de aquella época valía más por el talento o por la capacidad individual de los actores, que por el conjunto», recuerda Bruno Walter en su autobiografía cuando evoca sus primeras exigencias como director de orquesta de ópera.

«No era todavía la época de los escenificadores y de los directores que supieran armonizar las distintas fuerzas al servicio de la obra. Actores y cantantes de talento los eclipsaban; en 1901 todavía el programa de la Ópera de la Corte de Viena indicaba el nombre de todos los cantantes, omitiendo al director de orquesta, lo que muestra claramente la supremacía del éxito personal sobre el arte de conjunto. ¡Y los directores, en la época en que yo empecé en la Ópera de Viena, eran nada menos que Hans Richter o Gustav Mahler!

- La evolución del teatro a la que asistí y en la que tuve la dicha de participar, debía conducir de lo brillante a lo serio, del virtuosismo al arte, de representaciones en las que los talentos individuales trataban de sacar el mejor partido de sus papeles, a espectáculos en los que todas las fuerzas estuvieran subordinadas a una intención general inspirada por la obra; resumiendo: de una yuxtaposición a una idea de conjunto. La idea dominante era la de la entronización del poeta y del compositor en el reino del teatro. Los responsables del espectáculo, el escenificador en el teatro y el director de orquesta en la ópera querían situar al creador en su lugar legítimo, el primero, injustamente usurpado por el talento de los intérpretes, a los que se trataba de imponer, con amable violencia, el justo reconocimiento de una jerarquía de valores.»

Mientras que la evolución hacia «un arte de conjunto» no encontraba obstáculos de base en el teatro, no sucedía lo mismo con la ópera: «Cuanto más complicadas eran las relaciones de la dirección con el personal, qué exclusivista y poco satisfactorio resultaba el principio de la contratación de los cantantes. En lugar de una sola había dos personas en los ensayos, el director de escena y el director de orquesta, y se veía enseguida la dificultad, si no la imposibilidad, de adoptar un método de trabajo claro. Hay que considerar también el principio absurdamente exclusivo que presidía la contratación de los cantantes de ópera: como el famoso Montecuculi, que pedía tres cosas para enfrentarse con su cometido, a saber, dinero, dinero y más dinero, los directores de ópera de entonces y el público con ellos, exigían del cantante voz, voz y más voz. Sólo a ese precio estaban dispuestos a cerrar los ojos ante la torpeza del actor y los oídos ante las deficiencias del músico. Para el director de orquesta, que se esforzaba por paliar tanta deficiencia sonora, esta sobrestimación exclusiva de las voces significaba un «jaque» —porque con voces solamente, sin un talento un poco cultivado, no podían asegurar una buena interpretación musical—, pero para el director de escena, cuya actividad se ejerce con el talento de los actores, aquello significaba un «mate». Jaque-mate! Se ve el largo camino que quedaba por recorrer antes de llegar a un arte de conjunto, musical y dramático, y las terribles dificultades de principio que necesariamente entorpecían su evolución.

Por desfavorable que fuera, en general, esta supremacía vocal para las realizaciones de la ópera, ocurría a menudo, por supuesto, que personalidades relevantes lograban disimularla. Directores teatrales con bastante instinto, suerte, digamos gusto, para escoger a los cantantes de ópera capaces de actuar, artistas de gran talento que sabían por sí mismos responder a las exigencias tanto dramáticas como vocales de sus papeles, toda esa gente daba brillo a la ópera. Era a través de las creaciones conmovedoras de los grandes cantantes como la ópera seducía los corazones, pues Mahler, en razón de su organización primitiva y deficiente, no podía ganarlos todavía por medio de la fuerza auténtica de las obras. Recuerdo a Marcella Sembrich, Emmy Destinn, Ernestine Schumann-Heinck, María Ivoguen, Anton van Rooy, Titta Ruffo, Enrico Caruso; directores de ópera como Angelo Neumann, Pollini, etc. Sin la fascinación que emanaba de grandes talentos musicales y dramáticos a la vez, la ópera no habría podido sobrevivir, porque es evidente que no se puede tocar el «Freischütz» en concierto, que la música de Weber pierde todo su sentido si Gaspar no es un truhán, Agatha una novia enamorada y Annette una chiquilla buena y alegre, y si los tres se contentan con cantar correctamente sus arias y sus dúos. Era algo que se comprendía desde el patio de butacas hasta el cuarto

piso.

Pero los logros individuales no podían hacer olvidar a la gente culta del público la falta de calidad y de color de la representación en conjunto. Incluso las masas eran un tanto conscientes de esta imperfección esencial: no se tomaban la ópera en serio en tanto que obra de arte. Aceptaban la falta de unidad, la mezcla de estilos de las representaciones de entonces, satisfechas si por casualidad el canto era bello y la ejecución musical llena de temperamento, agradecidas a los actores y al escenificador por sus éxitos, y casi indiferentes a las insuficiencias del espectáculo y a las contradicciones dramáticas: al fin y al cabo «no era más que ópera».

De los dos generales que debían concebir y ejecutar la misma acción estratégica, el director de orquesta era con mucho el más favorecido. La voz, que había determinado la contratación del cantante, era por lo menos un instrumento musical cuyo juego entraba dentro de su jurisdicción. Pero, ¿qué podía hacer el director de escena con aquello, si su propietario no disponía de ningún otro talento? La vida, el espíritu que el director de escena debía infundir a todo lo que pasaba en escena, dependían de cualidades que poco o nada se habían tenido en cuenta para contratar a los cantantes. De esta forma tenía constantemente que realizar sus ideas de escenificación —cuando las tenía— con cantantes que, a pesar de la mejor voluntad del mundo, eran incapaces de responder a sus exigencias. En el reparto debía, a menudo, renunciar a artistas capacitados como actores en beneficio de otros que tenían una voz mejor; o bien algunos cantantes de talento no podían ni querían aceptar tal o cual efecto escénico por razones de respiración o de entonación, y si se piensa también en la dificultad de dar una verosimilitud dramática a las escenas con coro, se puede comprender que un director de escena de ópera serio pudiera envidiar el feliz destino de Sísifo. Además, apenas existía un director de escena serio en la ópera, y cuando había alguno no duraba mucho. Cantantes de ópera envejecidos, cuya voz se hacía más grave, pasaban a la dirección de escena. Habiendo conservado de su pasado, a veces glorioso, concepciones de arte elevadas, podían, todo lo más, guiar con sus consejos la actuación de los cantantes dotados y asiduos, o acaso hacer algún hallazgo de escenificación, pero si querían evitar el amargarse la vida necesitaban ante todo dominar el gran arte de la dirección de escena de la ópera de entonces: la renuncia. En cambio, aquellos no perturbados por ningún resto serio de su arte anterior, por ninguna ambición superior, se contentaban con obedecer a una tradición que se había establecido sólidamente poco a poco: el director de escena fijaba el emplazamiento de la entrada en escena y de la salida, indicaba los juegos de escena según el libreto —con variantes eventuales, incluso «arreglos» contrarios al texto—, injuriaba al coro, se mostraba grosero con los artistas modestos y lleno de indulgencia con los que no lo eran, dejaba, en general, seguir a las cosas su curso, y, si acaso, se ponía en pie de guerra contra el director de orquesta, etc.. (*Thème et Variations*, op. cit., pp. 65, 66 y 67).

Kurt Blaukopf, recordando esta situación y analizando la concepción llevada a cabo por Roller en Tristán, concluye: «...Mahler ha erigido la idea madre de la representación wagneriana, a saber, la alianza estrecha de la música y de la escena, en principio fundamental, de cualquier representación del repertorio lírico. Es así como ha dado a la escenificación de la ópera su significado moderno y se ha anticipado a una etapa ulterior del teatro musical». (*Op. cit.*, p. 222).

⁶ La nueva escenificación de *Tristán e Isolda* fue presentada al público vienés en febrero de 1903.

⁷ «...Después de las brillantes representaciones anteriores de *Luisa* de Charpentier, del *Corregidor* de Hugo Wolf, de *Los cuentos de Hoffmann*, etc., Mahler había llegado, gracias a su relación con Roller, a la creación de ese estilo músico-dramático superior del que he hablado. Como ya he dicho a menudo se trataba sólo de tentativas; y no todo podía salir bien. Yo recibía de su mano, con alegría, las maravillas de Mozart y me aprovechaba incluso de algunos puntos débiles o de algunas audacias un poco osadas del montaje para profundizar en la comprensión de todo ello. Por ejemplo, molesto por un rojo suntuoso de la rosaleta que Roller había considerado aparente para expresar en color la vitalidad desbordante del aria del champán de *Don Giovanni* comprendí: primero que el colorido orquestal tan mesurado de Mahler no soportaba un color tan estridente, y después, que la escenificación no podía unirse tan estrechamente a una obra mozartiana, que el estilo músico-dramático de Mozart le imponía un papel más modesto. Evidentemente no había podido proporcionar pruebas, pero intuitivamente estaba tan seguro de ello, que se lo dije a Mahler, quien, después de alguna vacilación, acabó por estar de acuerdo. Por otra parte, capté enseguida el sentido del principio fundamental de esta escenificación: el marco fijo, en cuyo interior se podía hacer rápidamente el cambio de decorados, aunque las famosas torres en sí mismas fueran demasiado estilizadas para mi gusto, y tenían más de un detalle que me parecía poco mozartiano. Si me molestaba, en la obra de Mozart, cualquier efecto demasiado resaltado, cualquier exageración, me daba cuenta, sin embargo, con una satisfacción muy consciente, de la seriedad expresiva de la interpretación de Mahler. Porque yo no podía soportar más la forma de interpretar a Mozart, en ópera y en concierto, buscando sólo la jovialidad y la "gracia", y había aprendido a preferir la sequedad académica, con la que en ocasiones alternaba. Con la medida en el empleo de la forma y de los medios expresivos, se me revelaron la fuerza y la grandeza de Mozart, empecé a comprender al dramaturgo y, con toda modestia y respeto, a experimentar una feliz afinidad con su genio». (*Thème et Variations*, op. cit., p. 174). Las óperas de Mozart se representaban poco y mal —y no solamente en Viena— desde el comienzo del siglo XIX, y como observa justamente Alma Mahler «fue Mahler el primero que contribuyó al renacimiento de Mozart en el mundo». (*Op. cit.*, p. 22). s El 18 de marzo de 1907.

EL DIRECTOR DE ORQUESTA

¹ El lector curioso encontrará, en el libro de Henry-Louis de La Grange, una antología de datos sobre Mahler director. En general parece que los críticos le reprochaban el ser un director «analítico» y el poner demasiada atención en los detalles.

² Mahler realizó cambios en la instrumentación de las sinfonías de Schumann (la *Primera* y la *Cuarta* en particular), en la *Quinta* de Beethoven (doblando el número de instrumentos de viento), en la *Novena* (que Wagner había retocado ya), etc. En lo que concierne a esta última sus retoques le valieron tantas críticas que tuvo que dar una explicación en un texto distribuido el 22 de febrero de 1900, antes del concierto (se encontrará la traducción en el libro de Kurt Blaukopf, *op. cit.*, pp. 194-195).

«Las formas de actuar de Mahler suscitan todavía hoy las mismas críticas», escribe Kurt Blaukopf. «Vivimos en una época de arqueología musical, lo cual nos proporciona la restitución de los textos originales de algunas obras maestras del pasado: semejante empresa es perfectamente meritoria. Sin embargo, este esfuerzo de presentación de obras cuya autenticidad está garantizada, va acompañado desgraciadamente por una moda discutible de "textos originales". Y esta moda —a espaldas, aparentemente, de los investigadores— reposa sobre la ideología misma de la que procede también la fe en las "marcas" que caracteriza la sociedad de consumo. El hecho de que Mozart no haya tenido inconveniente alguno en transcribir para su orquesta de instrumentos de viento los "números" más célebres de *El rapto en el serrallo*, preocupado por hacerlos más populares y por "sacar provecho de ellos", les parece a esos fanáticos del texto original tan extraño como el esfuerzo realizado por Beethoven para introducir sus sinfonías en los hogares de los melómanos por medio de arreglos para orquesta de cámara. No está probado que el establecimiento de la partitura original garantice con seguridad un efecto sonoro que corresponda al deseado en la época de su creación. Incluso si utilizáramos los instrumentos antiguos o si dispusiéramos de las mismas salas cuya acústica tenían los compositores en la mente, la cuestión planteada por Wilhelm Furtwängler seguiría estando vigente: "¿Estamos tratando con hombres que oyen hoy como se oía hace ciento cincuenta años?". No era precisamente el deseo de disfrutar de su propia imaginación sonora lo que impulsaba a Mahler a retocar la instrumentación de una obra. Sus correcciones, que seguían siendo extraordinariamente limitadas, traducían la intención del compositor tal como se podía leer en la partitura. Al hacer esto tenía en cuenta no sólo las transformaciones que habían intervenido en la fabricación y en la técnica de utilización de algunos instrumentos, sino también el desarrollo que la orquesta había conocido con el tiempo.

»En la época clásica la orquesta concertante comprendía, según las investigaciones hechas por Becker y Carse, alrededor de veinticinco instrumentos de cuerda, a veces muchos menos. En el curso del siglo xix se llegaron a introducir 60 instrumentos de cuerda. Es evidente que esto modificaba radicalmente el equilibrio entre instrumentos de viento e instrumentos de cuerda tal como había sido concebido por los clásicos. Las "correcciones" de Mahler tenían como objeto, entre otras cosas, el restablecer ese equilibrio con retoques en la instrumentación. Algunos fervientes admiradores de la música de Mahler mantienen todavía hoy su mutismo cuando se mencionan los arreglos que Mahler introdujo, como si se tratara de lamentables pasos en falso de un genio. Aunque se plantee si la crítica de estos retoques está justificada o no, hay que reconocer que, en la mayor parte de los casos, los cambios están fundamentados en una concepción tan nueva como necesaria del papel del artista-intérprete. El respeto hacia la partitura original no tiene sentido cuando casi todos los factores que determinan su realización sonora y su percepción por parte del público se han transformado. Las grandes salas de concierto que aparecieron en el siglo xix y de las que forma parte la sala del "Musikverein", donde la Filarmónica de Viena toca desde 1870, han transformado la sonoridad misma de las sinfonías clásicas. Modificando lo que llamamos hoy el "equilibrio sonoro" han reforzado el "fundido" orquestal característico del romanticismo tardío, en detrimento de las líneas melódicas, tal como exigen las partituras de Beethoven. Con el aumento de la cuerda —violines, violas y violonchelos— se ha provocado igualmente una inaceptable reducción del papel de la madera, cuyo número se ha tenido que doblar necesariamente. Sólo los filólogos de la música, que tienen los ojos fijos en las partituras autógrafas y que se dejan fascinar por ellas por carecer de la facultad de oír los sonidos reales de la música, pueden contentarse con el respeto estricto al "texto original". Mahler no era muy erudito. Era músico y capaz de entender que la construcción de nuevas salas había contribuido desde hacía decenas de años —sin quererlo y quedando desapercibido— a desfigurar a Beethoven. Por eso emprendió el restablecimiento del equilibrio sonoro cuyos principios encontró en las partituras de Beethoven. No es nada extraño que el resultado chocara a sus contemporáneos. Estos se referían a una tradición que consideraban "auténtica", mientras que Mahler, por el contrario, descubría los efectos de distorsión. Insistían en su derecho de disfrutar de las sinfonías de Beethoven con una "difuminación" orquestal de estilo romántico, y Mahler combatía precisamente la "mezcla sonora" que ahogaba la claridad clásica de las líneas melódicas de Beethoven en un verdadero puré de sonidos». (*Op. cit.*, pp. 192-194).

Es interesante señalar que Nietzsche a partir de 1876-1877 había reflexionado sobre esta cuestión, a propósito de las modificaciones introducidas por Wagner en la instrumentación de Beethoven (la *Novena Sinfonía*): «El arte se vuelve cada vez más expresivo, escribía, y los maestros tardíos se dan cuenta de que las obras del pasado no responden ya a su sensibilidad estética, lo que les lleva a creer, retocando esto y aquello, que sólo las condiciones técnicas era lo que les faltaba entonces a los maestros antiguos. Wagner piensa también que la instrumentación de Beethoven *habría* sido mejor, es decir, *más expresiva*, si los instrumentos hubieran sido mejores; pero es sobre todo, piensa él, para la modificación de los ritmos para lo que este músico, como todos los del pasado, ha tenido una notación insuficiente. Pero la verdad es que el espíritu no conocía en aquel momento la misma delicadeza de movimientos, la misma vivacidad: todo el arte del pasado era rígido, envarado, en Grecia como entre nosotros. Reinaban en él la matemática, la simetría y el ritmo vigoroso. ¿Se podrá reconocer entonces a los músicos modernos el derecho a poner

más alma en las obras antiguas? Sí, porque si siguen vivas es porque les infundimos nuestro espíritu. Quien conozca la música dramática expresiva interpretará a Bach, sin querer, de forma muy distinta. Quien la oiga interpretar de otro modo no podrá comprenderla. De todas formas, en general, ¿es posible una interpretación histórica?» (*Humano, demasiado humano*, volumen I, «Fragmentos póstumos 1876-1877», § 23 (138) Gallimard, p. 475). Meditación para los fanáticos de la arqueología musical y de la interpretación «de época»...

3.- Bruno Walter cuenta, sin embargo, en su autobiografía una experiencia que Mahler tuvo en Hamburgo en 1895 con la *Novena*, que sin duda no ponía de relieve al «Beethoven más auténtico».

«Me ha quedado un recuerdo inolvidable de una interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, pero no tanto por esta realización de Mahler en particular, desde luego notable en su conjunto, como por la inventiva singular y muy característica del Mahler de aquella época: hizo tocar la marcha en si bemol mayor del final por una orquesta colocada a distancia, mientras que el tenor solista y el coro de hombres cantaban sus papeles junto a la tarima del director y no volvió con la orquesta principal hasta el principio del fugato siguiente. No era una extravagancia: echando un vistazo a los papeles de Beethoven creía haber descubierto que, en esta marcha, pasando del vacilante piano inicial al crescendo y al fortissimo, Beethoven había querido describir, siguiendo a Schiller, el cortejo de jóvenes que aparece a lo lejos y se acerca con el entusiasmo de la victoria. Y ponía al servicio de esta idea medios que Beethoven, limitado por las circunstancias de su época, no se había atrevido a emplear. Evidentemente Mahler se equivocó al manipular tan audazmente en la partitura, y no volvió a repetir la experiencia. Porque, incluso si había interpretado bien la intención de Beethoven, no era necesaria una música colocada a distancia y que rompía el marco de la sinfonía beethoveniana; para expresar esta idea, bastaba el crescendo de la orquesta en la instrumentación original. Pero esta experiencia problemática partía de una idea que no lo era, y que se me quedó en la mente de por vida: intérpretes y estudiosos de la obra creada debemos penetrar en el estudio del autor, asimilar el proceso creador y volver a encontrar, en la forma en que la obra ha llegado a fijarse, la fluidez de su estado original, para poder interpretar auténticamente, es decir, recrear, una obra según su espíritu.» (*Tbème et Variations*, op. cit., pp. 91-92).

⁴ La música «arte nocturno»: tema romántico por excelencia «el oído, órgano del miedo, no ha podido desarrollarse tanto como lo ha hecho en la noche o en la penumbra de los bosques y de las cavernas según el modo de vida de la edad del miedo, es decir, de la más larga de todas las edades humanas que han existido: en la luz el oído es menos necesario. De ahí el carácter de la música, arte de la noche y de la penumbra». (F. Nietzsche, *Aurora*, § 250 «Nuit et Musique», Edition Gallimard, pp. 182-183).

⁵ «Cuando Richard Wagner ejecuta a Beethoven, es obvio que a través de Beethoven es el alma de Wagner la que se oirá, y que el tiempo, las intensidades, la interpretación de frases aisladas, el carácter dramático impuesto al conjunto, serán wagnerianos y no beethovenianos. ¡Cualquiera es libre de escandalizarse! Beethoven, en cambio, diría: "Esto eres tú y soy yo, pero es armónico, es como debería ser siempre". En cambio, cuando mediocres ejecutantes interpretan a Beethoven, a Beethoven le salpicaría algo de sus almas pequeñas, porque el perfume del alma se fija inmediatamente a la música, de donde nadie lo puede desprender. A Beethoven, mucho me temo, no le gustaría nada, y diría: "Este soy y no soy yo. ¡Que el diablo se lo lleve!". (F. Nietzsche, *Humain, trop humain*, 1, «Fragments posthumes», fin 1876-verano 1877, § 23 (120), Edition Gallimard, p. 491).

⁶ El testimonio de Arnold Schönberg tiene el mismo sentido que el de Bruno Walter. «Mahler al dirigir nunca hacía un movimiento que no estuviera justificado. Su gesto nunca fue más amplio de lo necesario; traducía solamente su temperamento, su energía, su fuerza, porque el temperamento es el motor de la convicción y no sabría quedarse inactivo. En él no se veían para nada esos despliegues de actividad gratuitos, esos gestos artificiales que aportan hoy tantos elogios a los que imitan la forma de dirigir de Mahler en sus comienzos. Cuando ocasionalmente dirigía así, volviéndose con pasión hacia tal o cual grupo de instrumentistas, infundiéndoles realmente la fuerza y la violencia que les pedía que expresaran, es porque era todavía un hombre joven y podía permitírselo. Con la edad las cosas cambiaron y dirigía su orquesta con una economía de gestos inigualable. Reservaba entonces su energía para los ensayos, durante los cuales sustituía los gestos imperiosos por explicaciones verbales todavía más claras: de esta forma el ardor de la juventud era reemplazado por la calma de la madurez. Mahler no volvió a sacar a escena su agitación de joven director, porque fue siempre de una extremada lealtad e hizo siempre lo que convenía a cada situación. Pero le hubiera sido imposible dirigir con calma cuando era joven. El rubato encajaba con su juventud, como, más tarde, la calma convenía a su madurez.» («Gustav Mahler, 1912-1948», en *Style and Idea*, antología de escritos reunidos por Léonard Stein).

EL COMPOSITOR

¹ La *Sinfonía* (o suite) *Nórdica* dataría de 1878-1882 (?). Entre las óperas inacabadas o que permanecieron en estado embrionario, citemos: *Die Argonauten* (1879-1880) y *Ruebezall* (1880-1890). Véase la lista de obras incompletas, destruidas o perdidas en el libro de Henry-Louis de La Grange, *Mahler*, op. cit., Appendix 3, pp. 704-706.

² *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* (catorce Heder y cantos de juventud) (1880-1890). *Hánsel y Gretel* forma parte del primer volumen publicado en 1885.

³ Fue en Leipzig, en la biblioteca de su amigo Karl von Weber (nieto del compositor), en el otoño de 1887, donde Mahler descubrió la antología de Achim von Arnim (1781-1831) y Clemens

Brentano (1778-1842) que sería su principal fuente de inspiración hasta 1900. Pero cuatro años antes, al componer los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, había utilizado, consciente o inconscientemente, un poema de esta célebre antología: el que forma el primer lied de la colección: *Wenn mein Schatz Hochzeit machi*. (Véase el análisis comparado en el libro de Henry-Louis de La Grange, *op. cit.*, pp. 742- 743). Publicado entre 1805 y 1808 en Heidelberg y dedicado a Goethe —que lo acogió con entusiasmo— el *Wunderhorn* se presenta como una colección de cantos populares sacados de las fuentes del *genio* nacional y destinada a devolver su alma a un país vencido y dividido. De hecho, la mayor parte de los textos, retocados y arreglados por Arnim y Brentano, eran poesía «literaria» del final de la Edad Media al siglo XVIII, que habían pasado al terreno popular y se habían deformado por la tradición oral. El lirismo alemán hasta Mórke y Eichendorff encontrará en este «folklore imaginario» una importante fuente de inspiración y una especie de mitología nacional.

⁴ Pero forma parte de la colección de los diez lieder del ciclo «*Des Knaben Wunderhorn*» (1892-1895), publicada en 1905 por Mahler.

⁵ Los historiadores de la literatura generalmente son mucho más severos hacia Rückert (1788-1866), y aunque reconocen su virtuosismo en la técnica del verso y de la rima, subrayan, en cambio, el didacticismo de su inspiración y el carácter profesoral de su poesía.

⁶ Contrariamente a una leyenda tenaz (Mahler-niño-pobre-y-genio-mártir) la situación de sus padres era más acomodada de lo que han dicho y se complacen todavía en decir (véase por ejemplo la película de Ken Russell): su casa era espaciosa y confortable y disponían, sólo para el cuidado doméstico, de una niñera, una doncella y una cocinera.

Para más detalles sobre este punto y sobre la atracción que Gustav Mahler sentía de niño hacia la música militar, véase el libro de Henry-Louis de La Grange, *op. cit.*, capítulo 1, p. 10, capítulo II, pp. 13-14.

⁷ Sobre la técnica de la «variante» en Mahler, véase el capítulo 5º del libro de Theodor W. Adorno, *Mahler, une physionomie musicale* (Editions de Minuit, 1976). «...Comparada con la de otros compositores, la técnica "progresiva" de Mahler encuentra su *differentia specifica* en la "variante" por oposición a la "variación"», escribe Adorno (...) «La variante mahleriana es la fórmula que corresponde técnicamente al elemento épico-novelesco de las figuras, siempre distintas y sin embargo idénticas» (en lo que la influencia de Wagner es evidente...). «La idea de un tema planteado al principio de forma precisa y que se modifica después, no le iba bien a Mahler. Ocurre generalmente con el núcleo musical lo que con el contenido de la narración en la tradición oral: con cada repetición se vuelve un poco diferente; el principio de la variante tiene su origen en el lied de estrofas variadas, y tanto en este sentido como en el último las estrofas no pueden sufrir nunca variaciones importantes...». (*Op. cit.*, pp. 130-132).

⁸ El musicólogo alemán Paul Bekker —citado por Adorno— había puesto de relieve en el libro que consagró a las sinfonías de Mahler en 1911 que «La orquesta de Mahler no participa de ese exceso de colores al que se entrega la escuela neo-alemana. El contorno es lo determinante en la orquestación mahleriana; todo lo que es color es tratado con un rigor y una crudeza que rozan el desprecio». (*Op. cit.*, p. 173).

⁹ Mahler, inspirado por Berlioz, redactó guiones detallados —y con varias versiones— para sus tres primeras sinfonías, distribuidos al público antes de los conciertos para facilitar el acceso a su música. Estos guiones los escribía después de la música, con excepción de los de la *Tercera*, concebido antes, pero que sufrió numerosas alteraciones en el transcurso de la composición. «Considero una vulgaridad el hecho de inventar música a partir de un programa dado», escribía Mahler a Max Marschalk el 26 de mayo de 1896. «Igualmente, querer acoplar un programa a un trozo de música me parece insatisfactorio y completamente estéril. Se puede aducir que un cuadro musical proviene en primer lugar de una experiencia vivida por el autor, por lo tanto de una realidad siempre lo bastante concreta como para ser expresada con palabras... Será útil, pues, que para empezar, es decir, en tanto mi arte siga siendo "extraño", el oyente pueda disponer de algunas señales indicadoras... Pero semejante exposición no podría ofrecer nada más... el hombre debe poder apoyarse en algo conocido, de otra forma se pierde...». (Citado por Marc Vignal, *op. cit.*, p. 75).

Dudando cada vez más de la eficacia de aquellos guiones, Mahler renunciará a ellos hacia 1900, y en respuesta a la acogida airada que los muniqueses dispensaron a su *Cuarta Sinfonía*, exclamará: «¡Están tan corrompidos por la música programática que son incapaces de apreciar una obra, sea la que sea, con un punto de vista puro y estrictamente musical!».

Para más detalle véase el libro de Henry-Louis de La Grange, y en particular las páginas 747-750, 784-786, 796-801; y las observaciones de Jean Matter, «Música programática y programa interior», en *Mahler, l'Age d'Homme*, 1974, pp. 146-152.

¹⁰ Henry-Louis de La Grange demuestra que Mahler redactó por lo menos cuatro guiones diferentes para la *Segunda Sinfonía*, de los que dio uno a Natalie Bauer-Lechner y otro al mismo Bruno Walter en enero de 1896, después de una interpretación de la obra a dos pianos. *Op. cit.*, pp. 784-786.

¹¹ «...Todo el mundo ha podido observar que una sinfonía de Beethoven lleva a sus oyentes a expresarse en imágenes, imágenes nacidas de la música, a menudo contradictorias e incoherentes. Evadirse con esta confusión en lugar de tratar de comprender sus razones, es muy característico de nuestra pobre estética. Sin

embargo, incluso cuando el compositor recurre a una imagen y designa por ejemplo a tal sinfonía con el nombre de "pastoral", a tal movimiento como "escena a la orilla del río" o como "alegre reunión de campesinos", no nos hallamos sino ante símbolos surgidos de la música, y nunca ante objetos que la música se proponga imitar. Esas representaciones no nos enseñan nada sobre el contenido dionisiaco de la música, no son ni siquiera exclusivas de otras imágenes. "La música", en su absoluta libertad, no tiene necesidad de imágenes ni de pensamientos, sólo los tolera a su lado... Respecto a la música, cualquier fenómeno es más bien un símbolo; por eso el *lenguaje*, órgano y símbolo de los fenómenos, no puede nunca ni en ninguna circunstancia expresar el fondo íntimo de la música, sino que se queda siempre en un contacto superficial con ella sin que el lirismo y toda su elocuencia logren jamás acercarnos al sentido profundo de la música». (F. Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, Editions Gonthier, 1964, colección «Méditations», pp. 44, 45 y 46).

¹² Bruno Walter hace aquí alusión a unas palabras que Mahler dijo a Natalie Bauer-Lechner (y que ella refirió en sus «Recuerdos de Gustav Mahler»): «Si miras un baile por la ventana sin escuchar la música, el movimiento circular de las parejas te parecerá desordenado y sin sentido.» (Citado por Jean Matter, *op. cit.*, p. 93).

• 3«*Wie dünkt mich doch die Aue beut'so sebon!*...». Justo al principio de la célebre escena llamada «El embrujo del Viernes Santo», en el tercer acto de *Parsifal* de Richard

Wagner.

¹⁴ Véase el libro de Henry-Louis de La Grange en las páginas 798-799 el cuadro sinóptico que resume los diferentes planteamientos de la *Tercera Sinfonía*.

¹⁵ El movimiento en su versión definitiva llevaba por toda indicación: *Kráftig Entseebieden* (Vigoroso. Decidido).

¹⁶ Más exactamente la tercera parte de «la segunda canción para bailar» (*Das andere Tanzlied*), en la tercera parte de *Así hablaba Zaratustra. O Mensch Gib Acht!*...

Por aquel tiempo, Richard Strauss acaba su poema sinfónico *Also sprach Zarathustra*.

¹⁷ La tercera versión (verano 1895) del guión de la obra llevaba por título *Meine Fröhliche Wissenschaft* (Mi gaya ciencia) que se convirtió en la 4.^a versión (17 agosto 1895) en *Die Fröhliche Wissenschaft. Ein Sommernachtstraum*. (La gaya ciencia. Sueño de una noche de verano). *La gaya ciencia* de Nietzsche data de 1880-1881.

¹⁸ «La primera etapa decisiva de la evolución mahleriana ha sido la *Cuarta Sinfonía*, escribe T. W. Adorno, y sin duda por esta razón los "recursos existentes" son tan reducidos. El salto cualitativo que ha dado es indiscutible, a pesar de los lazos que unen subterráneamente la *Cuarta* a la *Quinta*. Es difícil suscribir esa explicación sin base que quiere que las obras del segundo período, en oposición a las precedentes consideradas más metafísicas, tengan los pies bien en la tierra. Su factura, eso sí, es incomparablemente más rica, más coherente también: el hecho es que ellos conocen mejor el mundo. Se trata ahora de ejecutar lo que se había esbozado antes...». (*Op. cit.*, pp. 128-129).

¹⁹ «Sus movimientos son una poderosa marcha fúnebre que conduce al agitado primer movimiento...», escribe de hecho Bruno Walter, como si el primer movimiento no fuera más que una introducción al segundo, «tempestuoso y vehemente», lo que musicalmente no es inexacto en la medida en que el segundo, más extendido y más desarrollado que el primero, está unido a él por la temática y por el clima, y juntos forman un todo indisoluble.

Para más detalles, véase el análisis de Jean Matter, *Mahler, op. cit.*, «Nuevo comienzo: la *Quinta Sinfonía*», pp. 184-198.

²⁰ «Incluso cuando él (Mahler) vuelve a una de sus propias ideas, observa Adorno, hay un avance. En el primer nocturno de la *Séptima Sinfonía*, los *Wunderbornlieder* toman el brillo fluorescente de lo que pertenece ya a un pasado acabado.» (*Op. cit.*, p. 127).

²¹ Hrabanus Maurus o Roban Maur, obispo de Maguncia, hizo de la abadía de Fulda, que dirigió durante veinte años (822-842), uno de los principales centros literarios del imperio carolingio. El *Himno* del que se trata es el *Veni, Creator Spiritus*.

²² Según Kurt Blaukopf (*op. cit.*) Mahler conoció en 1907 de *Die Chinesische Flöte* (La flauta china), una colección de poemas chinos traducidos por el poeta lírico alemán Hans Bethge, o más bien adaptados de traducciones alemanas, inglesas y francesas. De los cuarenta poemas de la colección, Mahler escogió siete que datan de los siglos viii y ix y fundió los dos últimos en uno solo. *La canción de la tierra*, esta «sinfonía de lieder», comprende seis partes (véase índice de obras).

²³ Recordemos que es bajo la dirección de Bruno Walter, en Munich el 19 de noviembre de 1911 cuando se estrena *La canción de la tierra*, con dos cantantes americanos: la señora de Charles Cahier, contralto, y William Miller, tenor.

²⁴ En el segundo *Fausto*, Fausto se reafirma en la acción y, habiendo vencido al Emperador, conquista al borde del mar una banda de tierra que quiere hacer fértil...

LA PERSONALIDAD

¹ Gracias «a la experiencia que hemos adquirido en numerosos años de psicoanálisis comprendemos el

significado de estos rasgos característicos, escribe Theodore Reik, después de haber citado estas líneas de Bruno Walter (...). Son siempre expresiones significativas y sintomáticas de una aptitud especial, mental y afectiva que el psicoanalista reconoce como obsesiva.

• Uno de los síntomas característicos de los pacientes afectados por neurosis obsesiva o de los caracteres obsesivos consiste en la preocupación constante por problemas cuya misma naturaleza prohíbe cualquier solución lógica, como la cuestión del sentido de la vida, de la existencia en el más allá, de la naturaleza, de la muerte, etc.».

Y más adelante, Theodore Reik añade: «En su deseo apasionado por alcanzar el ideal, este hombre (Mahler) descuidó el vivir como los demás hombres, se prohibió el gozar del presente, de su mujer, de sus amigos y se negó la compañía del prójimo o cualquier otro placer.» Mientras se sumergía en su trabajo la vida pasaba por su lado. «Algunos descuidan el teatro y se cuidan a sí mismos, yo cuidó del teatro y no de mí» dijo una vez. Y así vemos que trabajaba no sólo como director de ópera sino también como director de la Orquesta Filarmónica, y que se dedicaba con pasión a sus sinfonías. Jugaba con su salud. Detrás de los fenómenos del mundo y más allá de ellos buscaba la verdad metafísica oculta: no se cansó nunca de buscar el secreto trascendental y sobrenatural del Absoluto y no vio que el gran secreto de lo trascendental o el milagro de la metafísica, es que no existen. (*The Haunting Melody*, 1953).

² Se sabe que de niño, cuando le preguntaban lo que quería ser de mayor, contestaba: ¡Mártir! Alma Mahler cuenta en sus recuerdos muchos rasgos que refuerzan esta vocación y son testimonio de una afición pronunciada por el sufrimiento: «A Mahler le gustaba el buen humor y la alegría, escribe ella (...) pero algún sombrío principio le obligaba a contenerse. Podía reír sin control, pero no soportaba que los demás hicieran lo mismo. Tenía la costumbre de decir, cuando discutíamos sobre alguien: "Sí, un hermoso rostro, marcado por el sufrimiento" o también "Un rostro vacío, ningún rasgo de sufrimiento". Sólo durante el último año de su vida, cuando el exceso de sufrimiento le había enseñado el sentido de la felicidad, su alegría natural se liberó realmente.» (*Op. cit.*, p. 120).

³ ¿Mahler era creyente? Está claro que no, si esta expresión es sinónima de creencia o de fe en una religión particular o en un dogma. Alfred Roller cuenta a este respecto una anécdota característica. Preguntó una vez a Mahler por qué no componía una misa, y el artista se quedó desconcertado «¿Cree usted que podría hacerlo? En el fondo, ¿por qué no? Pero no, el Credo no podría hacerlo». Sin embargo, después de un ensayo de la *Octava Sinfonía*, declaró alegremente a Roller: «¡Ya ve usted, esta es mi misa!» (Theodore Reik, *op. cit.*, p. 136).

⁴ Véanse los recuerdos de Katia Mann que hemos citado en nuestra Introducción, p. 28.

⁵ Gustav Theodor Fechner (1807-1887), filósofo conocido como uno de los fundadores de la psicofísica, no dudaba en atribuir un alma a las estrellas y a las plantas, y también, según Henry-Louis de La Grange, influenció sin duda a Mahler en su *Tercera Sinfonía*. En cuanto a Rudolf Hermann Lotze (1817-1881), filósofo y fisiólogo, uno de los fundadores de la psicofisiología, su pensamiento estaba muy cerca del de Fechner, del que era amigo. Soñaba con una unión filosófica de la religión. En *Microcosmos, ideas sobre la historia de la naturaleza y la historia de la Humanidad*, desarrolló una teoría del microcosmos que fue considerada como precursora de la del átomo.

En cuanto al amigo físico al que Bruno Walter hace alusión, se trata de Arnold Berliner. Dos años más joven que Mahler, se convirtió en el director de la fábrica de lámparas AEG. Autor de un *Tratado de física elemental* que a Mahler le interesó mucho, se suicidó en 1942 cuando los nazis quisieron echarle de su apartamento. (Véase Kurt Blaukopf, *op. cit.*, pp. 262-264).

⁶ Sin embargo, los aforismos de la Gaya Ciencia no parecen haberle molestado, porque tomó el título del libro para su *Tercera Sinfonía*... Si hacemos caso a Alma Mahler en sus recuerdos, Gustav Mahler le pidió a finales de 1901, mientras eran novios, que quemara las obras de Nietzsche que había encontrado en su cuarto. Pero es dudoso que Mahler haya conocido bien la obra de Nietzsche, ya que entonces el antiwagnerianismo de éste no le habría indignado tanto. Cualquier conocedor de Nietzsche sabe que a pesar de lo que se haya dicho, en la amistad ¡de Nietzsche con Wagner no hubo ninguna ruptura. (Para más detalles sobre este punto, véanse las notas a la biografía de Nietzsche por Daniel Halévy, «Pluriel», 1977, y la compilación de Thomas Mann: *Wagner et notre temps*, Pluriel, 1978).

⁷ El filósofo Eduard von Hartmann (1842-1906) tuvo durante una época una enorme popularidad en Alemania. Su *Filosofía del inconsciente* (*Philosophie des Unbewussten*) publicada en Berlín, le había hecho célebre; combinaba en ella el voluntarismo de Schopenhauer, la lógica absoluta de Hegel y el idealismo de Schelling; Nietzsche no dejó de oponérsele: «...Con repugnancia es como se tenía que haber dado la espalda desde hace tiempo al espectáculo que da ese mono flaco del señor von Hartmann, escribía en 1888: a mis ojos se desprestigia cualquiera que se atreva a citar su nombre al mismo tiempo que el de Schopenhauer» (*Fragments posthumes, automne 1887-mars 1888*, § 11 (101), Edition Colli et Montinari, Gallimard, p. 245).

⁸ Johannes Scheffler (1624-1677), llamado *Ángelus Silesius*, al que se ha podido calificar de «Fausto del siglo xvii», era un gran poeta místico, célebre por los seis libros de su *Peregrino querubínico* (1657).

⁹ *Titán*, la novela publicada en 1803 es sin duda la obra más célebre de J. P. Friedrich Richter (1763-1825), llamado Jean Paul. Roquairol el Titán, encarna en ella un personaje faustiano que se declara partidario del amoralismo del «*Sturm und Drang*» y termina por suicidarse.

¹⁰ El *Tristram Shandy* de Laurence Sterne era popular en Alemania en el siglo xix: Marx y Nietzsche, entre otros, también le admiraban mucho.

¹¹ Véase arriba, en la página 144 la nota 4 del capítulo II «Hamburgo».

¹² Rasgo bastante frecuente en los músicos o en los grandes aficionados a la música (piénsese en Wagner o en Thomas Mann, por no citar más que dos ejemplos). Sin embargo, bajo la influencia de Alma, que era

hija del pintor Emil Schindler, Mahler profundizó en sus conocimientos sobre pintura y se hizo amigo de los miembros de la «Sécession» vienesa, en particular de Gustav Klimt. Para más detalles, véase los recuerdos de Alma Mahler (*op. cit.*, en particular p. 160), el libro de Kurt Blaukopf, y, en inglés, el libro ilustrado de Nicolas Powell *The sacred Spring, The Arts in Vienna 1898-1918*, Studio Vista, Cassel and Collier MacMillan, Londres 1974.

¹³ Mahler ha contado a menudo esta anécdota y es curioso que Bruno Walter no haya sabido que «el amigo músico» era Brahms. Alma Mahler sitúa la conversación en el transcurso de una visita de Brahms a Ischl, durante el verano de 1896. Para entonces Bruno Walter debió haber escuchado seguramente el relato del mismo Mahler (véase en la página 146 la nota 1 del capítulo III «Steinbach»). Según Henry-Louis de La Grange tuvo lugar en la segunda visita que Mahler hizo a Brahms en Ischl en julio de 1894, y Brahms había contestado a Mahler: «Procure que este último remolino termine en el mar, y no en una ciénaga.» (*Op. cit.*, pp. 304-305).

¹⁴ En sus *Recuerdos* Alma Mahler hace a este respecto una observación de una agudeza nietzscheana: «Mahler era un discípulo de Dostoiewsky, escribe, y repetía siempre: "¿Cómo se puede ser feliz mientras uno solo se siga sufriendo en este mundo?". He notado que los egocéntricos son los que generalmente se expresan así, e incluso los redomados egoístas. La piedad exaltada hacia los "humillados y ofendidos" da raramente resultados tangibles.» (*Op. cit.*, p. 20, traducción de Georges Liébert). Señala igualmente que el amor de Mahler hacia los animales era puramente teórico (*Ibid.*, p. 43): se sabe que no le impedía cazarlos...

¹⁵ En su autobiografía, después de haber evocado con calor el círculo de sus amigos vieneses, Bruno Walter añade: «Pero se dirá, ¿cómo es que no equiparo la amistad de Mahler, a la que debo tantas cosas, a la de aquella gente? Porque él tenía la disposición egocéntrica objetiva del gran creador, a quien la tarea creadora oculta a su prójimo y en quien la voz de la música oculta la de la simple humanidad. Mahler era muy capaz de compartir el dolor y la alegría, de tomar partido y de testimoniar solicitud, de mostrarse caritativo y afectuoso; resumiendo: conocía la amistad, era también un amigo a su modo, pero, por naturaleza, no era una fuente de calor constante; la llama surgía y se apagaba alternativamente, y, aunque permaneció unido a sus amigos hasta su muerte, yo había definido su actitud, a partir de aquella época, como de "fidelidad intermitente". Se podía contar con él, pero la verdadera amistad se sentía de una forma más auténtica al lado de aquella gente cuya constancia también él experimentó.» (*Tbème et Variations, op. cit.*, p. 154).

Y, un poco más adelante, Bruno Walter da un ejemplo bastante desconcertante de lo que entiende por «fidelidad intermitente». Después de los prometedores comienzos en la Ópera de Viena se había desencadenado una campaña contra él que le deprimió seriamente, sin que pudiera contar con la ayuda de Mahler: «Dirigía bastante a menudo y Mahler me dio al principio las óperas que él había preparado, persuadido de que me esforzaría por conservar el nivel y el espíritu de sus representaciones. Además me había encargado un número muy considerable de óperas, entre ellas el *Tannhäuser*, cuya representación, a pesar de un error de reparto, fue, en mi opinión, dramática y musicalmente viva. ¡Cuál no fue mi sorpresa, mi horror, al leer a la mañana siguiente un ataque furioso contra mí en uno de los periódicos más influyentes de Viena, la *Nueva gaceta vienesa*! Era, más que una crítica, más que insultos, una protesta abierta contra mi actividad en un puesto tan importante, una llamada a la lucha contra mi existencia. Era la primera vez en mi vida que me veía humillado de aquel modo, y los términos del artículo eran tan excesivos —el autor escribía, por ejemplo, que yo "sería incapaz de dirigir siquiera una banda militar"— que su evidente malevolencia debería disminuir su alcance; con todo me sentía profundamente herido, y tanto más profundamente cuanto que en rápida sucesión, otras voces perdidas se alzaron contra mí. Mahler me lo dijo enseguida y pude constatarlo después: el ataque contra mí era la señal de una campaña contra él, y el plan estratégico estaba concebido con tanta habilidad como saña. En aquella época, durante el cuarto año de su dirección, se había formado una decidida oposición contra Mahler. Es verdad que su violencia y su intransigencia personal en cuestiones artísticas, sus contratos y sus despidos, su lucha contra la tradición y la rutina, etc., contribuían a crearle enemigos entre los músicos, en la orquesta en particular, pero también entre los funcionarios, entre el público y en los periódicos. Incluso cuando no había dado lugar a ninguna crítica, su sola existencia, creadora y positiva era ya una ofensa para los filisteos y una provocación para la "Internacional" de los seres negativos que estaba abundantemente representada en Austria. Al gran florecimiento de la cultura respondía la violencia de las reacciones contrarias: espíritus fundamentalmente negativos, botarates, "burlones" en el sentido del salmista, tan numerosos en Viena, todos odiaban a Mahler y se agitaban contra él como Catón contra Cartago. Pero un ataque de los catones dirigido contra él mismo hubiera movilizad| sin duda el ejército de sus partidarios, mientras que emprendiéndola contra un joven director sin experiencia, llamado por Mahler a un puesto importante de la vida musical vienesa, mostraban mediante un ejemplo la ligereza del director en sus compromisos, sin provocar la respuesta de sus admiradores.

»En éste sentido fue como Mahler y los amigos me explicaron este ataque, y así fue como intenté resignarme. Pero los ataques se intensificaron y se extendieron, y empecé a sentir hostilidad incluso entre los músicos de la ópera; otros periódicos, menos importantes pero muy leídos, entraron en el juego atacándome con sus críticas y emprendiéndola también contra Mahler, a causa de mi contrato; nadie me defendía y Mahler no podía ayudarme. Además estaba muy absorbido con una experiencia personal: había conocido a Alma Schindler, la «chica más bonita de Viena» y se había enamorado. Como era natural en él, la tempestad del corazón, que se había desencadenado relativamente tarde —tenía cuarenta y un años— arrasó todo; no se daba cuenta de mi situación, por lo menos en lo que tenía de amenazadora, ni podía tomarse mis preocupaciones demasiado en serio; por mi parte, cuanto más reconocía el peligro de mi situación, menos inclinado me sentía a recurrir a la amistad o a la benevolencia para mis problemas. Estaba

extraordinariamente atónito y completamente desamparado.

• Dada mi manera de ser, llegué a preguntarme si mis ejecuciones no merecerían de todas formas, si no insultos tan excesivos, por lo menos algún serio reproche, y no habría sido yo mismo si no hubiera descubierto en ellas todas mis debilidades y todos los defectos posibles. Me faltaba, me decía a mí mismo, lucidez crítica durante la interpretación, mis cambios de tempo eran demasiado bruscos, mi técnica de dirección no era segura y hasta llegué a encontrarla torpe. En pocas palabras, en el transcurso de pocas semanas me sentía ya incapaz de dirigir, estimando que en los artículos peor intencionados había bastante más que un atisbo de verdad.

»El fundamento mismo de mi vida profesional se había roto; empecé a dudar, si no de mi talento musical por lo menos de mi vocación de director de orquesta, y todos mis éxitos anteriores no me valían de nada. Aquí, en Viena, la ciudad de la música, mi patria por elección, mi mérito había sido sopesado y encontrado demasiado ligero. Justo en aquel momento la Ópera de Colonia me ofreció la plaza de primer director de orquesta en condiciones extraordinariamente favorables y fue grande la tentación de dejar, al final de la temporada, la atmósfera de Viena, que se había vuelto insostenible, para volver a tener confianza en mí mismo en la brillante posición de Colonia. Mi mujer y yo casi nos habíamos decidido a aprovechar esta oportunidad, cuando ella decidió preguntar otra vez a Mahler su opinión. Yo le había propuesto ahorrarle la necesidad de tomar partido porque, desaconsejándome la plaza de Colonia, veía aumentar su responsabilidad con respecto a mi propia suerte en Viena, y, en el caso contrario, daría la impresión de querer sacrificarme a sus enemigos. El sólido sentido común de mi mujer, que sabía lo que se hacía, se opuso a mis escrúpulos y consultó a Mahler sin yo saberlo. Cuando me confesó su visita quedé sorprendido al conocer la opinión de Mahler. Según él yo había, sin culpa ni debilidad por mi parte, perdido la partida en Viena, y, cuando allí se había perdido no se podía triunfar ya. Por supuesto, mantendría mi contrato, pero en interés mío me aconsejaba aceptar la proposición de Colonia. Entonces me sentí fuerte de repente, seguro de mi deber hacia mí mismo y de mi resolución: habían sido injustos conmigo y sería cobarde aceptarlo. "Quiero vencer aquí y después irme" le dije a mi mujer; ella lo aprobó valientemente, nos quedamos y he vencido.

• Pero fue largo y duro, sobre todo al principio, cuando había llegado al convencimiento —como se ha dicho antes— de no saber dirigir ya. ¡Con qué sombrío presentimiento veía venir el menor acorde pizzicato de las cuerdas, la menor entrada de un grupo de la orquesta en un tiempo débil, después de un silencio! Me daba igual volver la batuta de una forma o de otra, al acorde le faltaba unidad y al ataque precisión. Qué cosa tan horrible, los compases lentos de seis por ocho resultaban imprecisos cuando los hacía a dos tiempos, y rígidos cuando los hacía a seis. En esos casos y en otros análogos me sentía enfermizamente inhibido y no sólo en el plano técnico; empezaba a no sentirme seguro ni siquiera musicalmente: una preocupación excesiva por los detalles perjudicaba la percepción anticipada de una frase larga y el sentido de síntesis en general. Tenía la impresión de haber caído en un cenagal en el que me hundía lentamente. ¡Y nadie aparecía, para ayudarme! A pesar de ello salí solo del apuro y, como el legendario barón Münchhausen, me agarré los cabellos con mi propia mano para salir del terreno pantanoso. Redoblé la atención y el espíritu crítico, multipliqué las experiencias técnicas en los ensayos, prohibiéndome observarme durante los conciertos y obligándome a pensar sólo en la música, en el conjunto al cual se subordinan los detalles. Y sobre todo traté de tomar conciencia de mi fuerza interior y de volver a tomar contacto con mi yo más fuerte de antes. Mi método resultó bueno, mis estudios técnicos en los ensayos dieron sus frutos y el autorreproche a mi indolencia me hizo recobrar mi salud musical. Poco a poco pude permitirme el utilizar conscientemente, durante las mismas ejecuciones, mis conocimientos técnicos crecientes, el introducir en ellos una parte suficiente de audición crítica y de observación, sin interrumpir el flujo de la música ni la continuidad del pensamiento y comprendí que la batalla esencial, a saber, contra mi propia incertidumbre, estaba ganada. No había vuelto a hablar a Mahler de mi situación, le creía también demasiado absorto en su vida personal como para poder interesarse en mis interpretaciones, cuando, después de una representación del *Orfeo* de Gluck, su ayudante Hassinger me trajo una entrada doblada en cuatro que contenía más o menos lo siguiente: "Bravo, muy hermoso, lleno de belleza en la expresión, de medida en los tempi, gran placer. M." Eran las primeras palabras de aliento por su parte durante este período crítico, que me hicieron el efecto de un trago del árnica del cuento, que cura todas las heridas.» (*Op. cit.*, pp. 161-163).

(El relato de Bruno Walter no es tan favorable a Mahler como el resumen que de él hace Henry-Louis de La Grange en su libro, p. 639).

¹⁶ Véase nota 10 del capítulo IV, «Viena», p. 149. «Mahler era raramente feliz en sociedad, observa Alma, y como su humor era contagioso, se tenía la impresión de que había un cadáver debajo de la mesa.» (*Op. cit.*, p. 65).

«Me doy cabezazos contra la pared, pero es la pared la que tiene un agujero... escribió en 1898 al gran mariscal de la corte, el príncipe de Montenuovo, su superior jerárquico... ¡Hacer reinar el orden aquí (en la Ópera) no es posible más que gracias a un rigor extremo que un espíritu despierto debería aprobar, considerando deseables y saludables los escándalos! ¡Que no se me venga, pues, a buscar en lo sucesivo más que en la medida en que se alcance un mínimo de dos escándalos por semana!» (Citado por Marc Vignal, *op. cit.*, p. 85).

¹⁸ «Lo único que puedo hacer es trabajar, no he aprendido otra cosa en el transcurso de los años», escribía en la misma carta. «Soy como un morfinómano o un alcohólico al que se le ha prohibido repentinamente el vicio» (Citado por Theodor Reik, *op. cit.*, p. 187). Sobre «lo que ha pasado y pasa en mi interior», véanse los recuerdos de Alma y la interpretación psicoanalítica de Theodor Reik.

¹⁹ Véase el último capítulo de libro de Theodor W. Adorno, *Le Long Regará* (*op. cit.*, pp. 211-244). «La

muchacha de *La canción de la tierra* envía al que ella ama en secreto "largas miradas nostálgicas". Tal es la mirada de la obra misma, llena de deseos y de dudas, volviéndose hacia el pasado con una ternura infinita: como sólo lo hubiera hecho el retardando de la *Cuarta Sinfonía*, pero como hace también la *Búsqueda proustiana*, aparecida en la misma época (...). Las muchachas en flor de Balbec son las mismas que las jóvenes chinas que en Mahler "cogen flores". Al final del lied *Von der Schönheit*, el pasaje de clarinetes del principio del epílogo —una página de las que aparecen en la música una vez cada cien años— vuelve a encontrar el tiempo como perdido sin retorno... (pp. 211-212).

²⁰ Mahler había, pues, comprendido que «el gran secreto de lo trascendental o el milagro de la metafísica es que no existen...». (Véase la nota 1 de este capítulo, p. 160).

CARTAS

¹ Recordemos que Mahler había sido nombrado Kapellmeister de la Opera de Viena el 1 de mayo de 1897, después director titular el 8 de octubre siguiente, y que Bruno Walter acababa de ser contratado como segundo director de orquesta en la ópera. Desde septiembre de 1901 hasta la salida de Mahler en diciembre de 1907, Bruno Walter dirigirá más de quinientas representaciones.

² Bruno Walter había debutado con *Aída*, el 27 de septiembre. Para más detalles sobre la acogida desfavorable de la crítica, véase Henry-Louis de La Grange, *op. cit.*, pp. 638-639).

³ *Franz Schalk* (1863-1931) era entonces primer director de orquesta de la Opera, título que compartirá con Bruno Walter a partir de 1919 antes de asumir la dirección de la Opera con Richard Strauss, y después sólo a partir de 1924. Director prosaico, muy apegado a la letra de las partituras, «el buen gusto, más que el fervor, dominaba su vida y su arte, escribe Henry-Louis de La Grange; no comprenderá ni apreciará a Mahler más que después de su muerte» (*op. cit.*, p. 640). El dirigirá la primera interpretación del Adagio y del *Purgatorio* de la *Décima Sinfonía* el 12 de octubre de 1924.

⁴ *Joseph Hellmesberger* (1844-1907), violinista, compositor bastante vulgar de operetas y de música de ballet y, recordémoslo, el más mediocre de los directores de orquesta vieneses de aquella época, fue escogido, por los músicos de la orquesta Filarmónica para suceder a Mahler en abril de 1901.

⁵ *Siegfried Lipiner* (1856-1912) era un escritor judío procedente de Galitzia. Prolífico autor de poemas y de dramas embrollados, interminables —un «Prometeo desencadenado» que a veces se comparó con *Fausto*— o inacabados, como su trilogía *Christus* que no dejó de escribir y de reescribir durante toda su vida, había despertado la atención y la esperanza en Nietzsche, con el que mantuvo correspondencia, y de Wagner, que le atrajo por un momento a Bayreuth. Miembro del pequeño grupo vegetariano y socialista al que Mahler (como Hugo Wolf) había pertenecido en Viena en los años 1880, ejerció una gran influencia sobre el compositor, que no dejará de tenerle una admiración a todas luces excesiva. En su autobiografía Bruno Walter hace de él un retrato elogioso, pero Alma Mahler, que le detestaba, es realmente más certera cuando le descalifica con brío en sus recuerdos: este «erudito no tenía una sola idea personal... Quizá había demostrado cierta originalidad en su juventud, pero esta inspiración se había secado prematuramente (...). Escribía como un falso Goethe y hablaba como un judío quisquilloso. Sólo le sobrevivirá su traducción de *Dziady* (*Los abuelos*), de Mickiewicz...». Este espiritualista místico que «hablaba en lenguas» murió de un cáncer en la lengua apenas un año después que Mahler.

La señora Bauer, se trata de Natalie Bauer-Lechner (1858-1929), que Mahler había conocido como joven violinista en el Conservatorio y que fue de 1890 a 1902 (hasta el matrimonio de Mahler con Alma Schindler) su confidente y cronista ferviente de todos sus hechos y hazañas («una especie de Eckermann», escribe Henry-Louis de La Grange). Sólo se ha publicado una parte de sus *Mableriana* (el título del manuscrito): *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Recuerdos de Gustav Mahler), Vienna, Zurich, 1923-

En cuanto al doctor Freund, se trata de Emil Freund, un amigo de juventud de Mahler.

⁶ Bruno Walter no era compositor, como escribe en su autobiografía, pero mantuvo durante cierto tiempo «la ilusión de llegar a serlo». Entre sus obras de juventud citemos una *Fantasía Sinfónica* —que tuvo una acogida alentadora cuando la dirigió en el Festival de Música de Francfort del Main en 1904; dos sinfonías—, la primera estrenada en Viena en 1908 bajo su dirección; un quinteto para piano interpretado en el Festival de música de Essen en 1906, donde fue estrenada la *Sexta Sinfonía* de Mahler, una balada para coro y orquesta y una sonata para violín y piano.

⁷ *Joseph Schlesinger* (1844-1930), padre de Bruno Walter.

⁸ Sin duda para no alarmar a su padre, Bruno Walter no se extiende sobre la campaña violenta de la que entonces es víctima y que le hará pensar en dejar Viena. Véase sobre este punto la nota 15 del capítulo «Personalidad», p. 162.

⁹ *Hans Pfitzner* (1869-1949), Bruno Walter había descubierto con entusiasmo su primera ópera *Der arme Heinrich* (1895) en Hamburgo, y la dirigirá en la Opera de Berlín cuatro años más tarde. La personalidad espiritual y ecléctica —y difícil— de Pfitzner le conquistó, siguiendo una larga amistad y no desperdiciando Bruno Walter ninguna ocasión de defender la causa del compositor de *Palestrina*, cuya música postwagneriana está hoy más o menos (y sin duda injustamente) olvidada.

¹⁰ Gracias a la complicidad de Alma que era una amiga y admiradora de Pfitzner, Bruno Walter consiguió sus fines y Mahler estrenó *Die Rose vom Liebesgarten* (1901) en Viena en 1905.

¹¹ La historia de la *Décima Sinfonía* de Mahler es bastante compleja y sólo la esbozaremos en líneas generales. Según el facsímil de los apuntes publicados en 1924 por Alma, esta obra habría tenido cinco

movimientos, cuyo orden reconstruyó ella con la ayuda del crítico musical Richard Specht. Dos parecen «acabados»: el Adagio inicial y el tercer movimiento, Intermezzo, llamado *Purgatorio*. El compositor Ernst Krenek, que llegaría a ser el yerno de Alma, dispuso la partitura, no sin arreglos. La primera interpretación pública tuvo lugar en Viena bajo la dirección de Franz Schalk el 12 de octubre de 1924. Estos dos movimientos serán publicados en 1951, pero con numerosos retoques, muy verosíblemente de la mano de Schalk y de Alejandro Zemlinsky. Preparando una serie de emisiones en la BBC para celebrar el centenario de Mahler, el musicólogo inglés Deryck Cooke inició en 1958 la puesta en limpio de los esbozos y después la reconstitución completa de la obra. Una primera interpretación tuvo lugar en Londres el 13 de agosto de 1964, y después, teniendo en cuenta el descubrimiento de nuevos bosquejos publica dos en 1966, Deryck Cooke publicó la versión «definitiva» en 1970, que fue interpretada por primera vez en el Royal Festival Hall de Londres en 1972 por la New Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Wyn Morris y grabada después por los mismos intérpretes (Philips).

¹² Hijo de Gustav Stresemann, el canciller de Alemania y ministro de Asuntos Exteriores de la República de Weimar, Wolfgang Stresemann, doctor en Derecho, director de orquesta y compositor, director de la Filarmónica de Berlín desde 1959, había conocido a Bruno Walter en 1927. Emigrado a los Estados Unidos en 1938, asistió durante diez años a todos los conciertos y a todas las grabaciones que Bruno Walter dirigió en Nueva York, y siguió siendo uno de sus íntimos amigos hasta su muerte.

¹³ Bruno Walter evoca de hecho el estreno vienes en la primavera de 1912, porque el estreno absoluto, como recuerda en *Tema y Variaciones*, había tenido lugar en Munich el 19 de noviembre de 1919 con dos cantantes americanos: la señora Charles Cahier, contralto, y William Miller, tenor. «Cuando presenté a los vieneses *La canción de la tierra* (...) en lugar de una contralto escogí un barítono. El mismo Mahler dudaba entre las dos voces —sus indicaciones dejaban la opción libre— y creí, por tanto, que debía hacer la prueba. Había estudiado las canciones con Friedrich Weidemann, de la Ópera de la Corte. Era un artista serio, de gran valor y fielmente entregado a Mahler, y las interpretó a su manera, muy íntima, pero no he repetido la experiencia, porque me he convencido, no sólo de que la voz de contralto es mejor incluso para resolver las dificultades vocales, sino también de que la alternancia de contralto y de tenor es más agradable al oído que el constante timbre de las voces masculinas durante los seis lieder (*op. cit.*, p. 195).

14. A la muerte de Gustav Mahler, Alma se casó con el arquitecto Walter Gropius y después con el escritor Franz Werfel (1890-1945), con el que emigró a Francia en 1938 y después a los Estados Unidos en 1940. Nacida en 1879, Alma murió en Nueva York en 1964. Véase el segundo volumen de sus recuerdos: *And the Bridge is Love*, 1958.

15 El 22 de diciembre de 1960 la BBC había promocionado una emisión que incluía una interpretación casi completa de la *Décima Sinfonía*, precedida por una conferencia de Deryck Cooke. Alma Mahler prohibió en 1961 su interpretación. Levantó esta prohibición en mayo de 1963 después de una audición de la banda grabada. Bruno Walter, entre tanto, había muerto, el 17 de febrero de 1962.

Para más detalles, véase el capítulo «Sinfonía inacabada: la *Décima*», del libro de Jean Matter (*op. cit.*, pp. 332-346).

«Las cuestiones de orden filosófico que suscita este fragmento (el Adagio)—escribía Theodor W. Adorno en octubre de 1963— están lejos de haber recibido una respuesta lo bastante precisa para que el autor se permita el menor juicio; en tanto que los problemas del texto no estén zanjados y que las tentativas de restitución no estén sometidas a un examen crítico, ninguna discusión sería podrá tener lugar sobre el fondo. Sólo una cosa le parece cierta al autor: suponiendo que se pueda reconstituir el desarrollo formal de los movimientos y que todos los bosquejos puedan ser salvados, la obra sigue siendo *verticalmente* fragmentaria. El mismo Adagio inicial, que evidentemente es el más avanzado en su realización, no tiene más pasajes que «el coral» armónico y una o dos voces principales, mientras que el tejido contrapuntístico está sólo vagamente esbozado. De todas formas la estructura de la obra, y de un modo más general el estilo propio de las últimas obras de Mahler, no deja ninguna duda sobre el hecho de que sólo la polifonía armónica —el *tejido* de voces en el interior de este «coral»— había permitido realizar concretamente la intención musical. Respetar estrictamente lo que viene del mismo Mahler equivale a dar una imagen incompleta de la obra y contraria a sus intenciones; si por el contrario se completa la obra contrapuntísticamente, se la coloca precisamente entonces en el lugar propio de la creación mahleriana. El autor también se inclina a pensar que el que pueda darse cuenta del extraordinario alcance de la concepción de la *Décima* debería renunciar a cualquier arreglo y a cualquier interpretación. Ocurre lo mismo en el caso de los apuntes hechos por los grandes maestros como proyecto de cuadros que no han llegado a realizar: el que los comprende y puede imaginarse lo que hubieran podido ser una vez acabados, preferirá meterlos en una carpeta y mirarlos de vez en cuando en vez de colgarlos en una pared.» (*Mahler, op. cit.*, p. 246).

¹⁶ Egon Hilbert era en esa época administrador de la Ópera de Viena.

¹⁷ Mihály Meixner era en esa época crítico musical y colaboraba en la radio húngara.

¹⁸ Este movimiento Andante Allegretto titulado «Blumine» que figuraba en las primeras interpretaciones de la Sinfonía (en 1889, 1893 y 1894) fue suprimido por Mahler después de la interpretación de la obra en Weimar (cf. nota 1, capítulo I, p. 141).

«Perdido», ha sido descubierto recientemente y vuelto a presentar en concierto por primera vez desde los años 1890, el 18 de junio de 1967 en el transcurso del Festival de Aldeburgo bajo la dirección de Benjamín Britten.

Véase «Un descubrimiento póstumo: *Blumine*» en el libro de Jean Matter (*Mahler, op. cit.*, pp. 62-65).

19 Las sinfonías de Bruckner han sido objeto de varias manipulaciones por parte del mismo compositor y de retoques, a veces desafortunados, por parte de algunos editores y musicólogos.

Discografía

Las grabaciones de obras de Gustav Mahler por Bruno Walter

Discografía establecida por la revista *Diapason*

De 1936 a 1961, un año antes de su muerte, Bruno Walter ha realizado un número bastante importante de grabaciones en discos de las obras de Gustav Mahler *. Por su valor de testimonio y sobre todo por su calidad musical intrínseca, constituyen hoy en día elementos de primera importancia para una discoteca mahleriana. Lamentamos las lagunas de esta discografía, pero nos congratulamos de poder disponer de grabaciones que cuentan entre las mejores de la historia de la reproducción sonora.

Nuestra discografía censa la totalidad de las grabaciones mahlerianas efectuadas por Bruno Walter, estén o no disponibles en el mercado.

Incluimos también grabaciones de archivo, deseando que un día puedan estar a la disposición del gran público y que los investigadores sigan todavía encontrando...

Sinfonía n.º 1

Orquesta Filarmónica de Nueva York. Grabación: New York, 25 de enero de 1954.

Odyssey Y-30047

Orquesta Sinfónica Columbia. Grabación: Los Angeles, 1961.

CBS 75099

Sinfonía n.º 2

Orquesta Filarmónica de Nueva York, Coro Westminster, con Emilia Cundari (Soprano), y Maureen Forrester (mezzo soprano). Grabación: Nueva York, 1957.

2 discos CBS 77271

* Para una discografía seleccionada de la obra de Gustav Mahler, establecida igualmente por la revista *Diapason*, el lector podrá remitirse a los apéndices del libro de Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, colección Diapason, Robert Laffont, 1979.

Sinfonía n.º 4

Orquesta Filarmónica de Nueva York, con Desi Halban (soprano). Grabación: Nueva York, 10 de mayo de 1945. Editada en un álbum de cuatro discos, con las *Sinfonías n.º 1* (versión 1961) y *n.º 2*.

4 discos CBS T4 Orquesta Nacional de la Radiodifusión y

Televisión Francesa, con María Stader (soprano). Grabación: París (Teatro de los Campos Elíseos), 19 de mayo de 1955. Cinta de archivo, no disponible en disco.

Orquesta Filarmónica de Viena, con Elisabeth Schwarzkopf (soprano). Grabación: Viena, 1960. Edición discográfica privada de la Bruno Walter Society, en álbum de dos discos. Incluye dos de los *Rückert Lieder*, un lied del *Wunderhorn* y la *Sinfonía incompleta*, de Schubert.

2 discos BWS 705

Sinfonía n.º 5

Orquesta Filarmónica de Nueva York. Grabación: Nueva York, 10 de febrero de 1947. Editada en un álbum de cuatro discos con la *Sinfonía n.º 9* y los *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

4 discos CBS E 4

Sinfonía n.º 5. Extracto: Adagietto (cuarto movimiento) Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación: Viena, 15 de enero de 1938. Editada en un álbum de dos discos con la *Sinfonía n.º 9* (versión de 1938) y los *Kindertotenlieder*.

2 discos EMI C 147-01.402/3

Sinfonía n.º 9

Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación pública: Viena, 16 de enero de 1938. Editada en un álbum de dos discos, con el *Adagietto* de la *Sinfonía n.º 5* (versión de 1938) y los *Kindertotenlieder*.

2 discos EMI C 147-01.402/3

Orquesta Sinfónica Columbia. Grabación: Los Ángeles, 1961. Editada en un álbum de cuatro discos, con la *Sinfonía n.º 5* y los *Lieder eines fahrenden Gesellen*.

4 discos CBS E 4

Sinfonía n.º 9: Ensayo de la grabación

Orquesta Sinfónica de Columbia. Toma de sonido: Los Ángeles, 1961. Presentada por John McClure, esta grabación ha sido difundida en los Estados Unidos con la de la *Sinfonía n.º 9*.

CBS WM 1

Kindertotenlieder

Kathleen Ferrier (contralto). Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación: Londres, 4 octubre de 1949. Editable en un álbum de dos discos, con el *Adagietto* de la *Sinfonía n.º 5* (versión 1938) y la *Sinfonía n.º 9* (versión 1938).

2 discos EMI C 147-01.402/3

Lieder eines fahrenden Gesellen

Mildred Miller (mezzo soprano) y la Orquesta Sinfónica Columbia. Grabación: Los Angeles, 1960. Editados en un álbum de cuatro discos, con las *Sinfonías núms. 5 y 9* (versión de 1961).

4 discos CBS E 4

Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (extractos)

Ocho lieder extraídos de la colección: *Frühlingsmorgen; Erinnerung; Hans und Grete; Ich ging mit Lust; Starke Einbildungskraft, Ablosung un Sommer; Scheiden und Meiden; Nicht Wiedersehen*.

Desi Halban (soprano), Bruno Walter (piano). Grabación: Los Ángeles, 16 de diciembre de 1947.

Decca ABL 3188

Das Lied von der Erde

Kerstin Thorborg (mezzo soprano), Charles Kullmann (tenor) y la Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación pública: Viena, 24 de mayo de 1936. Actualmente editada en Gran Bretaña, en un disco que incluye «Ich bin der Welt abhanden gekommen» de los *Rückert Lieder*.

EMI HLM 7007

Kathleen Ferrier (contralto), Julius Patzak (tenor) y la Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación: Viena, 1952.

Decca 7012

Mildred Miller (mezzo soprano), Ernst Haefliger (tenor) y la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Grabación: Nueva York, 1960.

CBS 72126

Rückert Lieder, extractos Ich bin der Welt abhanden gekommen

Kerstin Thorborg (mezzo soprano) y la Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación: Viena, 24 de mayo de 1936. Actualmente editados en Gran Bretaña en un disco que incluye principalmente *Das Lied von der Erde* (versión 1936).

EMI HLM 7007

Ich atmet' einen Linden Duft, Ich bin der Welt abhanden gekommen. Um Mit-ternacht.

Kathleen Ferrier (contralto) y la Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación: Viena, 1952.

Decca ACL 318

Ich atmet' einen Linden Duft, Ich bin der Welt abhanden gekommen Elisabeth Schwarzkopf (soprano) y la Orquesta Filarmónica de

Viena. Grabación pública: Viena, 1960. Edición discográfica privada de la Bruno Walter Society en álbum de dos discos con la *Sinfonía n.º 4* (versión 1960), un lied del *Wunderhorn* y la *Sinfonía incompleta* de Schubert.

2 discos BWS 705

Wunderhorn Heder, extracto Wo die schönen Trompeten blasen

Elisabeth Schwarzkopf (soprano) y la Orquesta Filarmónica de Viena. Grabación pública: Viena, 1960. Edición discográfica privada de la Bruno Walter Society, en álbum de dos discos con la *Sinfonía n.º 4* (versión 1960), dos *Rückert Lieder* y la *Sinfonía incompleta* de Schubert.

2 discos BWS 705

índice de referencias a las obras de Mahler

Este índice se basa en la nomenclatura establecida en el catálogo de las obras de Mahler publicado por la Sociedad Internacional Gustav Mahler y utilizada por el musicólogo Kurt Blaukopf en su libro sobre Mahler. Los números indican las páginas en las que estas obras son comentadas o citadas.

SINFONÍAS

Sinfonía n.º 1 en re mayor (1888)

33, 39, 46, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 105, 113, 130, 131, 141, 143, 144, 171, 172.

Blumine: Andante Allegretto de la *Primera Sinfonía que figuró en las primeras interpretaciones (en 1889, 1893 y 1894) y que fue suprimido después*. 135, 141, 167.

Sinfonía n.º 2 en do menor (1894) con soprano, contralto y coro mixto. Texto de Klopstock Des Knaben Wunderhorn.

33, 47, 67, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 110, 130, 131, 144, 158, 171, 172.

Sinfonía n.º 3 en re menor (1896) con contralto y coro de mujeres y de niños. Texto de Friedrich Nietzsche y de Des Knaben Wunderhorn. 32, 33, 51, 52, 53, 54, 64, 92, 94, 95, 99, 100, 102, 103, 118, 131, 146, 158, 159, 161.

Sinfonía n.º 4 en sol mayor (1900) con soprano solo. Texto de Des Knaben Wunderhorn (Himmliches Leben). 32, 63, 64, 91, 92, 94, 95, 102, 103, 117, 130, 131, 139, 158, 159, 164, 172,

Sinfonía n.º 5 en do sostenido menor (1902).

31, 63, 64, 94, 95, 96, 103, 106, 118, 119, 131, 149, 159, 172, 173.

Sinfonía n.º 6 en la menor (1905).

63, 64, 93, 94, 95, 103, 105, 106, 118, 119, 131, 166.

Sinfonía n.º 7 en mi menor (1906). i

63, 69, 93, 94, 95, 103, 106, 118, 119, 128, 131, 150, 159.

Sinfonía n.º 8 en mi bemol mayor (1906), para tres sopranos, dos contraltos, tenor, barítono, bajo, coro de niños, doble coro mixto y gran orquesta.-

1. Himno «Veni, Creator Spiritus».

2. Escena final del segundo Fausto de Goethe

33, 63, 69, 70, 95, 104, 118, 119, 127, 130, 131, 150, 159, 160.

Das Lied von der Erde (La canción de la tierra) (1908). Sinfonía para tenor y contralto (o barítono) y orquesta. Texto de los poemas chinos traducidos por Hans Bethge:

1. Das Trinklied von Jammer der Erde (*Canción báquica sobre el dolor de la tierra*), 104.
2. Der Einsame im Herbst (*El solitario en otoño*).
3. Von der Jugend (*De la juventud*).
4. Von der Schönheit (*De la belleza*).
5. Der Trunkene im Frühling (*El hombre embriagado en primavera*).
6. Der Abschied (*El adiós*), 105.

33, 34, 67, 71, 105, 118, 120, 121, 132, 133, 140, 141, 150, 160, 164, 165, 166, 173.

Sinfonía n.º 9 en re mayor (1909).

33, 67, 71, 93, 94, 95, 105, 106, 118, 120, 121, 132, 150, 172, 173.

Sinfonía no. 10, incompleta, en fa sostenido mayor (1910). 132, 134, 135, 165, 166, 167.

CORO Y ORQUESTA

Das Klagende Lied (La canción del lamento) (IMO. revisado en 18<)X), para contralto y tenor, coro mixto y orquesta. Poemas de Gustav Mahler-

1. Waldmärchen (*Leyenda del bosque*).
2. Der Spielmann (*El juglar*).
3. Hochzeitstück (*Canto nupcial*). 89, 90, 140, 145.

VOZ Y ORQUESTA

Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones de un compañero errante) (1884?), poemas de Gustav Mahler (n.º 2 a 4) y del ciclo Des Knaben Wunderhorn (n.º 1):

1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht (*Cuando mi bien amada celebre su boda*), 157.
2. Ging heut'morgens übers Feld (*He ido esta mañana por el campo*).
3. Ich hab' ein glühend Messer (*Tengo un cuchillo que quema*).
4. Die Zwei blauen Augen (*Los dos ojos azules*), 46, 89, 90, 92, 144, 157, 172, **173**.

Doce lieder de la serie Des Knaben Wunderhorn (1892-1895).

Diez lieder fueron publicados por Mahler en 1905 en forma de ciclo.

131, 140, 144, 157.

1. Der Schildwache Nachtlied (*La canción nocturna del centinela*), 125, 91, 95
2. Verlor'ne Müß' (*Esfuerzo perdido*), 92.
3. Trost im Unglück (*Consuelo en la desgracia*), 91
4. Wer hat dies Liedlein erdacht? (*¿Quién ha inventado esta canción?*), 92.
5. Das irdische Leben (*La vida terrenal*), 92.
6. Des Antonius von Padua Fischpredigt (*San Antonio de Padua predica a los peces*), 46, 91, 92, 144.
7. Rheinlegendschen (*Pequeña leyenda renana*), 92, 110..
8. Lied des Verfolgten im Turm (*Canto del perseguido en la torre*).
9. Wo die schönen Trompeten blasen (*Allí donde suenan las hermosas trompetas*), 91, 174.
10. Lob des hohen Verstandes (*Elogio del entendimiento*). Los otros dos lieder son parte integrante de sinfonías:
11. Es sangen drei Engel einen süßen Gesang (*Tres ángeles cantaban una dulce canción*); *Sinfonía n.º 3*, 5o. movimiento, 91.
12. Urlicht (*Luz originaria*); *Sinfonía n.º 2*, 4o movimiento, 91, 99.

Kindertotenlieder (Canciones para los niños muertos) (1901-1904). Poemas de Friedrich Rückert. 34, 92, 141, 172.

1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n (*Ahora el sol va a salir*).
2. Nun seh' ich wohl (*Ahora sé bien por qué*).
3. Wenn dein Mütterlein (*Cuando tu madre*).
4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen (*A menudo pienso que sólo han salido*).
5. In diesem Wetter (*En esta tormenta*).

Sieben Lieder aus letzter Zeit (Siete lieder del último período) (1899-1903). Poemas de Friedrich Rückert (n.º 3 a 7) y de la serie Des Knaben Wunderhorn (núms. 1 y 2).

1. Revelge (*Despertar*), 91, 95.
2. Der Tambourgesell (*El pequeño tambor*), 91, 95.
- 3- Blicke mir nicht in die Lieder! (*¡No mires en mis canciones!*).

4. Ich atmet' einen Linden Duft (*Respiraba un dulce perfume*), 92, 173-
5. Ich bin der
Welt abhanden
gekommen (*El
mundo me ha
abandonado*), 92,
173.
6. Um Mitternacht (*Hacia medianoche*), 92, 173.
7. Liebst du um Schönheit (*Me amas por mi belleza*).

N. B.—Estas obras para voz y orquesta existen también en versión para voz y piano.

VOZ Y PIANO

Vierzehn lieder und Gesänge aus der Jugendzeit (Catorce Heder y cantos de juventud) (1820-1892). Publicados en tres volúmenes en 1885 y 1892. 144, 157, 173.

Volumen I (*publicado en 1885*). *Poemas de Leander* (núms. 1 y 2), de Mahler (n. ° 3) y de Tirso de Molina (núms. 4 y 5), 90.

1. Frühlingsmorgen (*Mañana de primavera*), 173.
2. Erinnerung (Recuerdo), 173.
3. Hans und Grete (*Hansel y Gretel*), 90, 157, 173.
4. Serenade aus «Don Juan» (*Serenata de «Don Juan»*).
5. Phantasie aus «Don Juan» (*Fantasia de «Don Juan»*).

Volumen II (*publicado en 1892*). *Poemas de la serie Des Knaben Wunderhorn*.

6. Um schlimme Kinder artig zu machen (*Para hacer buenos a los niños malos*), 46, 144.
7. Ich ging mit Lust (*Me fui contento*), 173.
8. Aus! Aus! (*¡Fuera! ¡Fuera!*), 91.
9. Starke Einbildungskraft (*Fuerte poder de imaginación*), 173.

Volumen III (*publicado en 1892*). *Poemas de la serie Des Knaben Wunderhorn*.

10. Zu Strassburg auf der Schanz (*En Estrasburgo, en la ciudadela*), 91.
11. Ablösung in Sommer (*Separación en verano*), 91, 92, 173.
12. Scheiden und meiden (*Separarse y evitarse*), 92, 173.
13. Nicht Wiedersehen! (*No volverse a ver*). 91, 173.
14. Selbstgefühl (*Introspección*), 46, 91, 144.

IGUALMENTE MENCIONADOS

Obras de juventud no conservadas.

Sinfonía (o suite) nórdica, 90, 157.

Operas: Herzog Ernst von Schwaben (El duque Ernesto de Suabia).

Rübezahl.

Índice de nombres (En la edición digital no corresponden las paginas)

Die Argonauten (*Los Argonautas*), 90, 157.

Adorno, Theodor, W.: 140, 157, 158, 159, 164, 167.

Africana. La (Meyerbeer): 126.

Aída (Verdi): 46, 125, 126, 143.

Alegres comadres de Windsor. Las

(Nicolai): 81, 126, 151. Aristóteles: 112.

Arme Heinrich. Der (El pobre Heinrich),

(Pfitzner): 166. Arnim, Achim von: 90, 91, 157.

Arte de la fuga. El (Bach): 95.

Así hablaba Zaratbüstra (Nietzsche): 113, 145.

Bach, Juan Sebastián: 21, 95, 106. *Baile de máscaras*. {Un(Verdi): 126. Bauer-Lechner, Natalie: 126, 158, 159, 165. Beethoven, Ludwig van: 15, 18, 21, 28, 59,

71, 81, 84, 85, 86, 90, 99, 106, 111, 112,

115, 134, 140, 141, 144, 147, 151, 154,

155, 156, 158. Bekker, Paul: 158. Bellini: 111.

Berg, Alban: 140, 141, 150. Berlioz, Héctor: 19, 90, 101, 142, 158. Bethge, Hans: 159. Bizet, Georges: 147. Blaukopf, Kurt: 139, 148, 149, 153, 154,

159, 161. *Bodas de Fígaro. Las* (Mozart): 60, 78, 79,

81, 151. Bodanzky: 150.

Böhler, Otto: 86.

Boieldieu, Francois Ádrien: 60.

Brahms, Johannes: 28, 95, 140, 141, 146,

161, 162. Brentano, Clemens: 90, 91, 157. Britten, Benjamín: 141, 167. Bruckner, Anton: 15, 28, 71, 90, 94, 115,

135, 167. Bruell, Ignace: 146. Bülow, Hans von: 28, 142. *Buque fantasma. El* (Wagner): 55, 126,

147.

Cahier, sra. Charles: 34, 133, 160, 166. Cambremer-Legrandin, sra.: 140. *Carmen* {Bizet): 126. Cervantes, Miguel de: 114.

Charpentier, Gustave: 60, 153. *Chinesische Flöte. Die* (La flauta china): 159.

Chopin, Federico: 140

Christus (Lipiner):

Concerto (atribuido a Giorgione, y luego a Tiziano): 41, 61, 111.

Cooke, Deryck: 134, 166, 167.

Coriolano (Beethoven): 85.

Corregidor (Wolf): 153.

Crepúsculo de los Dioses. El (Wagner): 45.

Cruz de Oro, La (Bruell): 146.

Cuarteto para cuerda en fa menor (Beethoven): 59, 147.

1-9

Cuentos de Hoffmann. Los (Offenbach):

59, 81, 147. *Cuentos fantásticos* (Hoffmann): 39, 40.

Dalibor (Smetana), 55, 147.

Dama Blanca. La (Boieldieu): 60, 81.

Debussy, Claude: 140, 141, 150.

Demut: 147, 148.

Djamileb (Bizet): 55, 147.

Doctor Faustus (Mann): 27.

Don Giovanni (Mozart): 60, 80, 153.

Don Quijote (Cervantes): 53, 142, 146.

Dostoiewsky, Fiodor: 114, 145, 162.

Dramaturgia hamburguesa (Lessing): 142.

Eckermann, Johann Peter: 113, 165. *Episodio vergonzoso. Un* (Dostoiewsky):

114. *Eugenio Oneguín* (Tschaikovsky): 55, 147.

Falk: 113.

Fantasia Sinfónica (Walter): 166.

Fausto (Goethe): 83, 104, 119, 120, 126,

160. Fechner, Gustav Theodor: 112, 160, 161. Ferrier, Kathleen: 34, 133, 141. *Fidelio* (Beethoven): 60, 67, 85, 151. *Fierrecilla domada. La* (Goetz): 60, 81. *Filosofía del inconsciente* (Hartmann): 161. Fischer-Dieskau, Dietrich: 133. *Flegeljabre* (La edad del pavo), (Richter): 113. *Flauta mágica. La* (Mozart): 60, 151. *Forjador de Armas. El* (*Der Waffenschmied*). (Lortzing): Förster-Lauterer: 147. Francisco José, emperador: 61, 149. *Freischütz Der* (El cazador furtivo), (Weber): 60, 126, 152. Freund, doctor Emil: 126, 165. Fricka: 43. Furtwängler, Wilhelm: 154.

Gaya ciencia. La (Nietzsche): 159, 161.

Giorgione: 41, 61, 111.

Gluck, Christoph Willibald von: 60, 80, 81,

141, 151, 164. Goethe, Johann Wolfgang von: 104, 110,

112, 113, 126, 146, 149, 157, 165. Goetz, Hermann: 60, 81. *Goldner Topf* (Hoffmann): 41. Goléa, Antonio: 140.

Grimm: 90. Gropius, Walter: 167. *Guerra y Paz* (Tolstoi): 105. Gutheil-Schoder: 147. Gutmann, Emil: 70.

Halévy, Jacques: 60.

Hanslick: 147.

Hartmann, Eduard von: 113, 161.

Hassinger: 150, 164.

Haydn, Franz Joseph: 94.

Hegel, 161.

Hellmesberger, Joseph: 126, 147, 165.

Hermanos Karamazov, Los (Dostoiewsky): 114, 145.

Himno (Hrabanus Maurus): 104.

Hoffmann, E.T.A.: 40, 41, 46, 113, 142.

Hofmannsthal, Hugo von: 146, 149.

Holandés errante. El (Véase: *Buque fantasma. El*).

Hölderlin, Friedrich: 113, 146.

Hrabanus Maurus: 104, 159.

Humperdink, Engelbert: 40.

Ífigenia en Aulide (Gluck): 60, 80, 151.

Jean Paul, (Véase: Richter). *Judía. La* (Halevy): 60, 81.

Keussler: 150.

Klemperer, Otto: 140, 150.

Klimt, Gustav: 161.

Klopstock, Friedrich Gottlieb: 99.

Knaben Wunderborn. Des (Arnim y Bren-

tano): 90, 99, 101, 117, 131, 144. Koussevitzky: 140. Kraus, Karl: 140, 147. Kreisler (personaje de Hoffmann): 39, 142. Krenek, Ernst: 166. Kreutz, Heinz: 134. Kullmann, Charles: 34. Kurz: 147, 148.

La Grange, Henry-Louis de: 142, 144, 147, 149, 154, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 165.

Leonora III (Beethoven): 85.

Lessing, Gotthold: 142.

Lipiner, Siegfried: 125, 1, 26, 165.

Liszt, Cosima: 142.

Liszt, Franz: 19, 148.

Loge: 43.

Lohengrin (Wagner): 54, 66, 78. Lohse, Otto, 43. Lortzing, Albert: 142. Lotte: 133.

Lotze, Rudolf: 112, 161. *Louise* (G. Charpentier): 153. Löwe, doctor Theodore: 49, 145. Lueger, Karl: 149.

Mahler, Alma: 28, 29, 33, 132, 133, 143, 148, 149, 150, 154, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167.

Mahler, Otto: 47, 145.

Maestros cantores. Los (Wagner): 44, 142, 151.

Mann, Katia: 27, 160.

Mann, Thomas: 27, 161.

Marschall, Max: 158.

Marx, Karl: 101.

Matter, Jean: 159, 167.

Mayr: 147.

Meixner, Mihály: 135, 167.

Mengelberg, Willem: 140.

Mickiewicz, Adam: 118, 165.

Microcosmos (Lotze): 112.

Mildenburg: 147, 148.

Müller, William: 34, 160, 166.

Mitternachtsgedicht (Poema de media noche), (Nietzsche): 101.

Morris, Wyn: 166.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 28, 60, 62, 79, 80, 81, 111, 145, 151, 153, 154.
Muller John F.: 140.
Música y su interpretación. La (Walter): 133.

Nacimiento de la Tragedia. El (Nietzsche):
98, 159. *Nana, o la vida espiritual de las plantas*
(Fechner): 112. Nicolai: 151. Nietzsche, Friedrich: 98, 101, 11, 113, 145,
155, 156, 159, 161, 165. *Novena Sinfonía* (Beethoven): 59, 84, 86,
141, 154, 155, 156.

Oehmann, Martin: 34.
Onegin, Sigrid: 34, 133.
Oro del Rhin. El (Véase: *Das Rheingold*).
Orfeo (Gluck): 126, 141, 164.

Palestrina (Pfitzner): 166.
Parsifal (Wagner): 159.
Patmos (Hölderlin): 113.
Patzak, Julius: 34.
Pears, Peter: 34.
Peregrino querubínico. El (Scheffler):
Pelléas y Melisande (Debussy): 150.
Pelléas y Melisande (Schönberg): 149.
Pfitzner, Hans: 60, 127, 166.
Pollini, Bernhard: 39, 47, 48, 142, 143,
145, 152. Posa, Oskar: 149. *Primera Sinfonía* (Schumann): 147, 154.

Quinta Sinfonía (Beethoven): 134, 154.

Reik, Theodor: 142, 160, 164. Reiner, Fritz: 140. Reinhardt, Max: 149, 151. Rembrandt: 114. *Rhein. Der* (Hölderlin): 113. *Rheingold. Das*
(Wagner): 43, 151. Richter, Hans: 152. Richter, Jean Paul: 86, 113, 150, 161. *Ritos fúnebres. Los* (Mickiewics): 118. Ritter: 148.
Roban Maur (Véase: Hrabanus Maurus). Roller, Alfred: 60, 80, 151, 153, 160. Rosé, Justine:
Rose vom Liebesgarten. Die (La rosa del jardín del amor), (Pfitzner): 127, 166. Rückert, Friedrich: 92, 118, 131, 157.

Schalk, Franz: 126, 165, 166.
Scheffer, Johannes: 161.
Schelling, Friedrich Wilhelm von: 161.
Schiller, Johann Christoph von: 117, 156.
Schidler, Emil: 161.
Schlesinger, Joseph: 166.
Schmedes: 147.
Schoder: 148.
Schönberg, Arnold: 29, 64, 140, 141, 149,
156. Schopenhauer, Arthur: 109, 113, 145, 161. Schubert, Franz: 20, 47, 90, 111, 145. Schumann, Robert: 90, 140, 141, 145, 147,
154. Shakespeare, William: 114. *Sinfonía doméstica* (Strauss): 87. *Sinfonía fantástica* (Berlioz): 101. *Singende Knochen. Die* (Grimm): 90.
Slezak: 147. Smetana: 147.
Specht, Richard: 146, 166.
Spinoza, Baruch: 105.
Stein, Leonard: 157.
Steme, Laurence: 113, 114, 161.
Strauss, Richard: 28, 33, 87, 146, 148, 149,
159, 165. Stresseman, Wolfgang: 133, 166.

Tannhäuser (Wagner): 126, 148, 162.
Tchaikovsky, (Piotr): 140, 147.
Thorborg, Kerstin: 34, 133.
Titán (Richter): 113, 161.
Tolstoi, León: 105, 121.
Traviata. La (Verdi): 44.
Tristán e Isolda (Wagner): 44, 60, 80, 126,
141, 142, 151, 153. *Tristram Shandy* (Sterne): 113, 161.

Urlus, Jacques, 34.

Variaciones sobre un tema de Haydn. Las (Brahms): 95.

Violación de Lucrecia. La (The rape of Lucrecia). (Britten): 141.

Waffenschmied. Der (Lortzing): 142.

Wagner, Richard: 18, 21, 28, 44, 79, 81, 84, 86, 106, 115, 140, 141, 144, 147, 148, 151, 154, 155, 156, 158, 159, 161, 165.

Walkiria. La (Wagner): 60, 151.

Weber, Karl Maria von: 157.

Webern, Antón von: 81, 140, 141, 152.

Weidemann, Friedrich: 133, 147, 166.

Weigl, Karl: 149.

Weingartner, Félix von: 33,

Werfel, Franz: 167.

Willer, Louise: 34.

Wolf, Hugo: 144, 153, 165.

Wóss, Joseph Venantius von: 149.

Zarathüstra (Véase: *Así hablaba Za-*

rathüstra). Zemlinsky, Alejandro: 64, 149, 166. *Zend-Avesta* (Fechner): 112. Zweig, Stephan: 139, 140, 149.