

## **PARÁMETROS INTERPRETATIVOS EN LA SINFONÍA Nº 1 DE GUSTAV MAHLER**

**Autor:** Roberto Luis Rubio Chaparro  
**Director:** Alena Krasutskaya  
**Trabajo de Grado:** Maestría en Dirección Sinfónica  
**Facultad de Artes**  
**Conservatorio de Música**  
**Universidad Nacional de Colombia**  
**Sede Bogotá**  
**2014-I**

**Palabras Claves:** Mahler, sinfonía 1, sinfonía titán, análisis musical, interpretación musical.

### **Resumen**

El siguiente documento presenta una propuesta de trabajo que sirva como modelo hacia la construcción de un criterio interpretativo sólido y argumentado a través del estudio analítico realizado sobre la Sinfonía Nº 1 de Gustav Mahler. Con esta propuesta se pretende demostrar que el estudio de una partitura debe ser abordado a partir de distintos niveles y enfoques del pensamiento analítico, teniendo en cuenta que la obra musical representa la visión de un artista frente a su complejo entorno personal y social. A través del análisis y el acercamiento contextual a la obra, se evidencia el contenido programático de la sinfonía con relación a la vida del compositor, su relación con la literatura, la tradición sinfónica europea y el folclor, el sufrimiento, la religión, etc. La metodología analítica aplicada se fundamenta en conceptos formalistas, contextuales y hermenéuticos (entre otros) que serán tratados y articulados de manera amplia y flexible atendiendo la pertinencia que el autor considere necesaria.

## **INTERPRETATIVE CRITERIA IN SYMPHONY No. 1 BY GUSTAV MAHLER**

**Key Words:** Mahler, symphony 1, titan symphony, musical analysis, musical interpretation.

### **Abstract**

The following document presents a proposal meant to serve as a working model for building a thorough argumentative and interpretative approach, through analytical study of the Symphony No. 1 by Gustav Mahler. This proposal aims at demonstrating that the study of a musical score ought to be approached from several levels and different perspectives of analytical thinking, considering that a musical work depicts the particular vision of an artist within the complexity of his personal and social environment. The programmatic content of the symphony and its correlation with the composer's life events, his relationship with literature, European symphonic tradition and folklore, his own suffering, his religious quest and so on, become evident through analysis and contextual approach to the work. The analytical methodology is based, among others, on some formal, contextual and hermeneutical concepts that will be discussed and articulated broadly and flexibly addressing the relevant topics that the author may consider necessary.

**PARÁMETROS INTERPRETATIVOS EN LA SINFONÍA**

**Nº 1 DE GUSTAV MAHLER**

**ROBERTO LUIS RUBIO CHAPARRO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE ARTES**

**CONSERVATORIO DE MÚSICA**

**MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA**

**BOGOTÁ D.C.**

**2014**

**PARÁMETROS INTERPRETATIVOS EN LA SINFONÍA**

**Nº 1 DE GUSTAV MAHLER**

**ROBERTO LUIS RUBIO CHAPARRO**

**Asesora  
Alena Krasutskaya  
Maestra**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
FACULTAD DE ARTES  
CONSERVATORIO DE MÚSICA  
MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA  
BOGOTÁ D.C.  
2014**

*Con todo mi amor y agradecimiento, dedico este trabajo...*

*a mi esposa **Sonia**, por su amor y apoyo incondicional,  
a mis hijos **Martín** y **Julián**, por sus abrazos, risas y paciencia ,  
a mi madre **Cecilia**, por su enorme y valiosa colaboración,*

*a los Maestros **Guerassim Voronkov**,  
**Alena Krasutskaya**,  
**Svetlana Skriagina** y  
**Moisès Bertran**,  
por compartir su experiencia y conocimiento,*

*a mi amigo **Libardo Saavedra**, por su ejemplo de exigencia y disciplina,*

*a la **Música** y la **Vida**,  
por permitirme el atrevimiento en tratar de comprenderlas.*

## CONTENIDOS

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN.....   | 1  |
| Formulación del problema.....                                       | 3  |
| OBJETIVOS .....   | 3  |
| Objetivo general.....   | 3  |
| Objetivos específicos .....   | 3  |
| METODOLOGÍA.....  | 3  |
| I.    CONTEXTO HISTÓRICO .....                                      | 5  |
| Infancia, juventud y formación (1860-1880).....                     | 6  |
| Primeras obras (1876 - 1888).....                                   | 7  |
| Periodos y estilo compositivo .....                                 | 9  |
| Catálogo cronológico de las principales obras de Gustav Mahler..... | 9  |
| Influencias musicales o “referentes intrínsecos” .....              | 10 |
| La tradición sinfónica .....  | 10 |
| La canción .....  | 11 |
| La música popular y el folklore.....                                | 11 |
| Influencias extra-musicales o “referentes extrínsecos” .....        | 12 |
| La naturaleza. ....   | 12 |
| La literatura.....  | 12 |
| II.  PRIMERA SINFONÍA.....  | 14 |
| Composición, estreno y recepción de la obra.....                    | 14 |
| Análisis de la sinfonía .....                                       | 17 |
| Primer movimiento.....  | 17 |
| Segundo movimiento .....  | 24 |
| Tercer movimiento.....  | 27 |
| Cuarto movimiento .....   | 32 |
| Orquestación.....   | 43 |
| CONCLUSIONES.....   | 46 |
| BIBLIOGRAFÍA.....   | 48 |
| CIBERGRAFÍA.....  | 49 |

## INTRODUCCIÓN

En la experiencia cotidiana de un músico, la labor de “interpretar” es entendida, en la mayoría de los casos, como un simple asunto de habilidad técnica. Saber quién es el autor de la obra, digitar los diversos pasajes musicales, concentrarse para no “cometer errores” en términos de afinación y/o ritmo, etc., es decir, el proceso interpretativo se fundamenta exclusivamente en criterios puramente técnicos. De hecho, Interpretar, según la definición de la Real Academia de la Lengua Española, consiste en *“Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos...”*. Con todo respeto hacia la Real Academia, la anterior definición es bastante superficial y frágil respecto a la tarea que un músico profesional debe asumir si pretende considerarse intérprete. En términos musicales, interpretar no consiste solo en “ejecutar”; implica un compromiso que sobrepasa el plano puramente técnico y gestual para lograr sumergirse en las capas más profundas de una obra. La interpretación es el resultado de una serie compleja de interconexiones entre eventos históricos, estéticos, psicológicos, culturales, políticos, económicos, religiosos, personales, etc., y que, gracias a la relevancia que se otorgue a estos parámetros, el intérprete podrá establecer una relación profunda y respetuosa con la obra que le permitirá generar una propuesta personal, objetiva y honesta. No todo el que “toca” un instrumento llega a ser un músico y no todo el que es músico llega a convertirse en intérprete.

Ante esta perspectiva, el presente documento se plantea como una propuesta de trabajo que sirva como modelo hacia la construcción de un criterio interpretativo sólido y argumentado a través del estudio analítico realizado sobre la Sinfonía N° 1 de Gustav Mahler.

A tal fin, se ha recurrido a numerosas fuentes, no solo en lo que a la biografía de Mahler se refiere, sino también a libros de historia musical y universal, textos analíticos de diversas tendencias, materiales documentales encontrados en la red, etc. Por motivos de espacio y, debido a que el trabajo se enfocará exclusivamente en la Primera Sinfonía, solo se hará referencia a los datos que se consideren pertinentes para la argumentación y análisis de la obra, dejando a un lado otros temas, que no por ello se suponen de menor importancia. Vale la pena mencionar que, la mayor cantidad de información fue recolectada directamente a través de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Colombia al igual que el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINAB), biblioteca virtual de la misma institución.

Para efectos de organización del trabajo, se optó por la división temática en dos grandes capítulos de la siguiente manera:

- **I. Contexto histórico.**

Este capítulo abordará la información recopilada en términos del contexto socio-cultural, datos biográficos e influencias (musicales y extra-musicales) que afectaron la estética compositiva de Mahler y que se consideran relevantes para el caso a tratar.

- **II. Primera Sinfonía.**

Luego de documentar los aspectos generales acerca de la composición, estreno y recepción de la obra, este capítulo profundizará en el estudio de la Sinfonía N°1 de Gustav Mahler por medio del análisis y empleando enfoques desde diversas perspectivas, dejando en relieve la pertinencia e importancia de asumir un criterio multidisciplinar como fundamento en la interpretación musical.

## Formulación del problema

¿Cuáles son los criterios fundamentales a tener en cuenta para la construcción de una propuesta interpretativa sólida y argumentada en una obra musical?

## OBJETIVOS

### Objetivo general

Establecer los elementos conceptuales necesarios que conduzcan a la construcción de una idea interpretativa sólida y argumentada de la Sinfonía N°1 de Gustav Mahler.

### Objetivos específicos

- Demostrar la relevancia de una visión multi e interdisciplinar en pro de la correcta comprensión de una obra musical.
- Reconocer las diversas influencias musicales y extra-musicales dentro de la estética Mahleriana.
- Realizar un estudio de la Sinfonía N°1 de Gustav Mahler a partir de distintos enfoques analíticos.

## METODOLOGÍA

Respecto a las metodologías de análisis musical empleadas, cabe anotar que ante la enorme variedad de tendencias analíticas en la actualidad, se ha optado aplicar exclusivamente los siguientes enfoques:

- **Formalista / Estructural:** Corresponde a la línea analítica tradicional donde la obra -*“puede ser concebida como algo autónomo, como artefacto o texto,…”* donde *“el significado de la obra derivaría de la coherencia interna de sus componentes y el trabajo analítico consistiría en desvelar esa coherencia”*- (Nagore. 2004). La relación inmanente y directa entre las partes y el todo.
- **Contextual:** Donde se entiende la obra como *“proceso y ente histórico”* (Nagore. 2004). La obra absorbe los elementos propios de su entorno histórico.

- **Hermenéutico:** Como propuesta de interpretación del significado de las producciones y acciones humanas. Descripción a través de significados referenciales. (RSM, Nattiez. 1997)
- **Dimensión Estésica:** Asignación de una red de significaciones plurales ante una forma simbólica. –*“Los receptores no reciben la significación del mensaje (inexistente o hermético), sino la reconstruyen mediante un proceso activo y complejo de percepción”*-. (RSM, Nattiez. 1997)

Es importante aclarar que los anteriores conceptos serán tratados de manera amplia y flexible, articulándose mutuamente y atendiendo la pertinencia que el autor del presente documento considere necesaria, teniendo en cuenta que forman parte de escuelas de pensamiento analítico mucho más complejas y que no pueden ser abordados de manera amplia en el marco del presente trabajo.

*–“Nadie está obligado a dar cuenta de una obra en su totalidad y en todos sus aspectos, pues un análisis, sea de tipo exegético o semiológico, es siempre parcial. Cada quien decidirá sus prioridades, con la conciencia de que, al fin de cuentas, cierto número de aspectos de la obra permanecerán en la penumbra”-*  
(RSM. Nattiez. 1997)

## I. CONTEXTO HISTÓRICO

A mediados del siglo XVIII la dinastía Habsburgo controlaba el imperio Austro-Húngaro y bajo su dominio las provincias de Bohemia (actualmente república Checa) y Moravia muestran un notable desarrollo económico. La industria textil, la explotación del carbón y la extensión de la red ferroviaria generan las condiciones necesarias para el fortalecimiento de las actividades comerciales y es la razón por la cual muchas familias, en especial judías, se desplazan e instalan en Bohemia durante este periodo. Este es el caso particular de la abuela paterna de Gustav Mahler quien, buscando una mejor vida, forma hogar en la pequeña aldea Bohemia de Kališť , donde ejercerá su oficio de vendedora ambulante. Es en este mismo lugar donde nace Gustav Mahler el 7 de julio de 1860. En el mismo año es promulgada la ley sobre la libre circulación de los judíos y la libertad de domicilio dentro del imperio. Bernhard Mahler, padre de Gustav, decide cruzar la frontera hacia Moravia y establecer su familia en Jihlava (actualmente Iglau), una ciudad más desarrollada y de una importante vida cultural y musical. (Dernoncourt. 1979)

La segunda mitad del siglo XIX, es el momento histórico cuando las diferentes regiones europeas comienzan a consolidarse como países; a delimitar sus fronteras, sus banderas y su identidad nacional a través del idioma y las distintas expresiones culturales, surgiendo así los llamados “Estados Nacionales”. El auge nacionalista se expande a través de toda Europa e impulsa a que los artistas de diversas áreas inicien una búsqueda estética que les permita identificarse como parte de un conglomerado social. Este es el mundo que recibe a Gustav Mahler; un mundo “moderno”, industrial y expansionista que comienza a valorar cada vez más lo material, dejando a un lado lo poético, lo mágico y espiritual del siglo XIX.



## Infancia, juventud y formación (1860-1880)

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

*Pierre Boulez*

Bernhard Mahler se casó en 1857 con Marie Hermann, hija de una pudiente familia judía. El matrimonio fue un fracaso desde el inicio debido al temperamento violento e impulsivo de Bernhard y a que, por otra parte, Marie no se casó por amor - “(Marie) era coja de nacimiento y esto le impedía aspirar a un buen partido, así que tuvo que conformarse con un matrimonio por arreglo”- (Dernoncourt. 1979). No obstante lo anterior, la pareja llegó a concebir 12 hijos, siendo Gustav el segundo, convirtiéndose pronto en el mayor debido a la temprana muerte de Isidor, el primogénito. Otros 5 hermanos morirán de corta edad probablemente debido a la difteria; este ciclo de muerte afectará profundamente a Mahler y de hecho, inspirará más tarde sus *Kindertotenlieder* (*Canciones para los niños muertos*).



Bernhard Mahler (1827 – 1889)



Marie Hermann (1837 – 1889)

Dejando a un lado la evidente “brutalidad” de Bernhard, éste era un apasionado por la literatura y de hecho, hablaba y leía hebreo, checo, alemán y un poco de francés. Esta pasión por la literatura será una influencia fundamental para la obra de Mahler y tendrá un enorme impacto en su estética musical.

Una vez instalados en Jihlava, Bernhard abre una destilería y una taberna, y es precisamente allí donde Mahler establece contacto con las canciones populares, la música de baile, las fanfarrias y toques militares del cuartel cercano. La relación con estos géneros musicales será otro factor evidente en toda su producción musical.



Gustav Mahler (1866)

Mahler demuestra una temprana disposición para la música y su padre decide buscar formación musical para el niño. Pasa por la tutoría de varios maestros que lo inician en los rudimentos de la música y, luego de una audición ante el pianista Julius Epstein en 1875, es admitido en el Conservatorio de Viena donde finaliza sus estudios en 1878, obteniendo mención de excelencia luego de haber ganado dos premios en piano y dos en composición.

Es precisamente en el conservatorio de Viena donde establece una fuerte amistad con Hugo Wolf y Hans Rott –*“brillantes músicos ambos que por ironía del destino morirán locos”* - (Dernoncourt. 1979). Gracias a este vínculo, surge la “idolatría” hacia la música de Richard Wagner y crece el interés y la enorme disciplina de Mahler en la composición.

### **Primeras obras (1876 - 1888)**

Hacia 1876 Mahler estrena en Jihlava una sonata para piano y violín, que será interpretada nuevamente en el conservatorio de Viena en 1877. En 1878 compone un quinteto para piano y cuerda, siendo el scherzo de este quinteto el que le vale su primer premio de composición. (Dernoncourt. 1979).

Durante sus años de formación en Viena, Mahler comparte residencia con Hans Rott y Rudolf Krzyzanowski, dos pupilos de las clases de órgano de Anton Bruckner. Los tres establecen una fuerte rutina y disciplina para la composición y, aunque ninguna de las obras de este periodo será terminada por Mahler, conforman un importante punto de partida hacia la consolidación de su estilo y estética musical. Dentro de estos proyectos inconclusos se cuentan:

*La Sinfonía Nórdica*

Tres movimientos de una *Sinfonía en La menor*

Bocetos y libretos originales para tres Óperas:

- *Herzog Ernst von Schwaben (Ernst, Duque de Suabia)*
- *Rübezahl (Nombre de un personaje mítico en la tradición Bohemia)*
- *Die Argonauten (Los Argonautas)*

Años más tarde, Mahler decide destruir sus primeras obras y bocetos, salvando únicamente el libreto de Rübezahl.

La primera obra conservada de Mahler será entonces *Das Klagende Lied (La canción del lamento)*, compuesta hacia 1880 y publicada solo hasta 1899. El texto es escrito por el propio Mahler, y la pieza está concebida como una cantata para solistas, coro y orquesta. –“*Es sorprendente encontrar, en una obra de juventud, tal cuidado por la claridad en la orquestación.*”- (Dernoncourt. 1979). La precisión en la selección de timbres, el cuidado de la densidad y el equilibrio serán siempre puntos esenciales en la creación Mahleriana.

“*Lieder eines fahrenden Gesellen*” (*Canciones de un joven vagabundo*), se convierte en su segunda obra importante. Este ciclo de canciones es compuesto entre 1883 y 1884 y está dedicado a Johanna Richter, cantante del teatro de la ópera de Cassel, con quien sostiene una larga e intensa relación amorosa. Originalmente el ciclo fue compuesto por seis piezas para voz (bajo) y piano que luego serían orquestadas en 1886. Nuevamente, los textos son escritos por Mahler, aunque el primero parece ser una adaptación libre de un poema de “*Des Knaben Wunderhorn*”, colección alemana de textos y canciones tradicionales.

Es durante este mismo periodo cuando Mahler se consolida como director de orquesta. Además de trabajar por temporadas en Laibach, Münden y Viena, firma en 1883 su primer contrato importante con el teatro de Olmütz y es nombrado segundo director de la Opera Real de Cassel.

## Periodos y estilo compositivo

Pueden ser identificados tres periodos compositivos en la vida de Mahler:

El primero corresponde a las obras entre 1880 a 1901: *Lieder eines fahrenden Gesellen* y las primeras cuatro sinfonías. Este periodo está estrechamente ligado al *Wunderhorn* y a los conceptos de música programática.

El periodo medio hasta 1907, Sinfonías quinta y séptima, los *Rückert-Lieder* y los *Kindertotenlieder*. -“Mahler deja atrás los programas y las referencias descriptivas y las canciones pierden la mayor parte de su carácter folclórico.”- (WKP. Cooke. 2014)

Por último, las obras hasta 1911, Sinfonías octava y novena, dejando incompleta la décima, y *Das Lied von der Erde*. -“...son expresiones de la experiencia personal, como el propio compositor enfrentado a la muerte. Todas las piezas terminan en silencio, lo que significa que la aspiración ha dado paso a la resignación.”- (WKP. Cooke. 2014)

## Catálogo cronológico de las principales obras de Gustav Mahler

|             |  |
|-------------|--|
| 1880        | <i>Das Klagende Lied.</i>                                  |
| 1880 – 1892 | <i>Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit.</i>              |
| 1884        | <i>Lieder eines fahrenden Gesellen.</i>                    |
| 1888        | <i>Primera Sinfonía en Re mayor.</i>                       |
| 1892 – 1901 | <i>Des Knaben Wunderhorn Lieder.</i>                       |
| 1894        | <i>Segunda Sinfonía en Do menor.</i>                       |
| 1896        | <i>Tercera Sinfonía en Re menor.</i>                       |
| 1900        | <i>Cuarta Sinfonía Sol mayor.</i>                          |
| 1902        | <i>Quinta Sinfonía, Do sostenido menor.</i>                |
| 1904        | <i>Sexta Sinfonía en La menor.</i>                         |
| 1901 – 1904 | <i>Rückert - Lieder.</i>                                   |
| 1901 – 1904 | <i>Kindertotenlieder.</i>                                  |
| 1905        | <i>Séptima Sinfonía en Si menor.</i>                       |
| 1906        | <i>Octava Sinfonía en Mi bemol mayor.</i>                  |
| 1908        | <i>Das Lied von der Erde.</i>                              |
| 1909        | <i>Novena Sinfonía en Re mayor.</i>                        |
| 1910        | <i>Adagio de la Décima Sinfonía en Fa sostenido mayor.</i> |

Las características generales del estilo compositivo de Mahler pueden ser analizadas y clasificadas desde diversas perspectivas, sin embargo, para efectos del presente documento, se considerarán 2 grandes líneas:

- Influencias musicales o “referentes intrínsecos”. -*“Son aquellos por los cuales las estructuras musicales remiten a otras estructuras musicales, lo que algunos han llamado relaciones de sentido en música.”*- (RSM, Nattiez. 1997).
- Influencias extra-musicales o “referentes extrínsecos”. -*“Estudiados por la semántica y la hermenéutica musicales, mediante los cuales la música remite al mundo en sus aspectos más diversos: los objetos, el movimiento, el tiempo, los sentimientos, lo socio-histórico, lo ideológico, etc., lo podemos llamar el dominio de las significaciones.”*- (RSM, Nattiez. 1997)

## **Influencias musicales o “referentes intrínsecos”**

### **La tradición sinfónica**

Mahler es heredero de la tradición sinfónica centroeuropea y, al igual que la mayoría de compositores del siglo XIX, reverenciaba profundamente los cánones establecidos por los clásicos. De hecho, las “licencias” con que Mahler aborda las estructuras establecidas, están fundamentadas a partir del ejemplo del mismo Beethoven en sus sinfonías 3ª, 5ª, 6ª y 9ª. -*“Lo cierto es que después de Mahler el término “Sinfonía” perdió su significado secular: la anti-tradición surgida al amparo de la 9ª de Beethoven había llegado a las últimas consecuencias posibles. Si Brahms había sido la culminación del sinfonismo ortodoxo, Mahler lo era del heterodoxo, los dos con el mismo punto de partida. Los sinfonistas del siglo XX estarían obligados a construirse su propia tradición y anti-tradición.”*- (De Arteaga. 1987)

Las ideas programáticas y de dramatismo sinfónico en Mahler, pueden entenderse mejor si se tienen en cuenta las propuestas estéticas previas de Hector Berlioz, quien también se convierte en una fuerte referencia en términos del tratamiento de la escritura orquestal. Por otra parte, es innegable la influencia directa de la música sinfónica de Liszt, Bruckner y Wagner y, aunque nunca lo reconociera formalmente, Mahler siempre estuvo muy atento a las “innovaciones” propuestas por Richard Strauss.

## **La canción**

El Lied es otro factor trascendental para la definición del estilo compositivo de Mahler y es por ello que prácticamente toda su producción musical funde el sinfonismo con el género de canción. -*“Sus canciones florecen naturalmente en movimientos sinfónicos, teniendo ya molde sinfónico”*- (WKP. Cooke. 2014). Debido a lo anterior, es necesario recalcar la importancia que tuvieron para Mahler las obras vocales de Schubert, Schumann y Bruckner, entre otros.

## **La música popular y el folklore**

Es evidente el empleo recurrente que Mahler hace de melodías populares (callejeras y tradicionales), marchas y fanfarrias militares, al igual que danzas de carácter nacional (Ländler y Vals). Estos recursos son trabajados claramente como cita sonora de su infancia y juventud y se convierten en un esfuerzo por mantener en la memoria aquel mundo pasado. Sin embargo, aparte de entenderse como simples referencias musicales, se puede percibir que no son tratadas a manera de un recuerdo feliz y que por el contrario, esta nostalgia hacia el pasado está ligada a la violencia que vio por parte de su padre y el gran dolor que sintió por la muerte de sus hermanos y de su madre. Por otra parte, se encuentran referencias claras a la música de origen judío (Yidis o Yiddish) y, por supuesto, este es un factor más que refleja otro tipo de sufrimiento vivido por Mahler, el rechazo de la sociedad hacia las creencias y prácticas culturales de su pueblo. Ejemplo de ello es el hecho de verse obligado a convertirse al cristianismo para poder acceder al puesto de director de orquesta del Teatro de la Opera de Viena en 1897.

Aunque la muerte y el sufrimiento son temáticas recurrentes para los compositores del periodo Romántico, es claro que para el caso de Mahler no solo son tratados como idea argumental en su obra; estos temas forman parte integral de su propia vida.

## **Influencias extra-musicales o “referentes extrínsecos”**

### **La naturaleza.**

Cantos de pájaros, cencerros de vacas, el sonido de los ríos... Mahler recurre a diversos *clichés* sonoros para evocar el campo y la naturaleza en general. Era un amante de lo campestre. De hecho sus momentos más creativos y felices estaban vinculados a sus vacaciones en el campo. En Steinbach-am-Attersee, lugar de veraneo predilecto de Mahler, había mandado a construir una “cabaña de compositor” donde dedicaba largas horas a la disciplina creativa; luego del trabajo se reunía con su familia y se internaba en largas caminatas por el bosque -“*Esos días llegaba a la mesa presa de una viva animación y la conversación era muy alegre*”- (Walter. 1958).

### **La literatura.**

-“*Ellos (los libros) llegan a ser más familiares y mayor consuelo para mí, que mis propios hermanos, padres o amantes.*”- Así Mahler concluye una de sus cartas a su mejor amigo, el arqueólogo y filólogo Friedrich Löhr, demostrando con estas palabras la enorme pasión que sentía por la literatura. Esta devoción, inculcada por su padre, lo lleva a conocer desde literatura griega clásica hasta la novela y poesía del siglo XIX y XX, pasando por Cervantes, Shakespeare, Goethe, Dickens y Dostoievski, entre otros. El enorme interés y amor por la lectura también lo lleva a explorar textos de naturaleza más científica (textos sobre botánica, astronomía, etc...). Su amigo Siegfried Lipiner lo introdujo en las obras filosóficas de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche. -“*... la cabeza de Mahler no sólo estaba llena del sonido de las bandas bohemias, toques de trompeta y marchas, corales de Bruckner y sonatas de Schubert. También estaba palpitante con los problemas de la filosofía y metafísica que había tratado de resolver con Lipiner*”-. (WKP. Carr. 2014).

“*Des Knaben Wunderhorn*” (el cuerno maravilloso de la juventud) fue la colección de canciones y poemas tradicionales más popular en Alemania y el Imperio Austro-Húngaro durante el siglo XIX. Publicada entre 1805 y 1808 por Achim von Arnim y Clemens Brentano, esta obra, plagada de mitología, cuentos de hadas y sagas, se convirtió en una de las fuentes principales del folclore (idealizado) y respaldaba el creciente sentimiento nacionalista romántico. Mahler, al igual que Mendelssohn, Schumann y Brahms, tomó en préstamo varios poemas e historias de dicha colección, como textos para sus canciones y sinfonías.

Las obras del escritor alemán E.T.A. Hoffman (1776-1822), son igualmente importantes, en especial para su primer periodo compositivo. En sus cuentos,

Hoffman mezcla el misterio y el horror, abordando temas como el desdoblamiento de la personalidad, la locura y el mundo de los sueños. –“*El cuento fantástico nace en Alemania como sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la declarada intención de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, de la mente, de la imaginación, dándole una dignidad igual o mayor que a la del mundo de la objetividad y de los sentidos.*”- (WKP. Calvino. 2014).

El amplio universo literario construido por Mahler, le otorgó una vasta y variada gama de referencias temáticas para sus obras musicales y es claro que, para comprender su mundo sonoro, el conocimiento amplio de la literatura romántica y universal, se convierte en un factor determinante en las decisiones que pueda asumir un intérprete frente a su música.

## II. PRIMERA SINFONÍA

### Composición, estreno y recepción de la obra

*-“¡Bueno, mi obra está terminada! Me gustaría ahora que estuviese cerca y poder tocarla al piano para usted. Probablemente usted sea la única persona que me encontraría en ella tal y como soy...” -*

La anterior cita corresponde al inicio de la carta enviada por Mahler a Friedrich Löhr en marzo de 1888. En esta, Mahler se refiere a la finalización del trabajo de composición de la primera sinfonía y aunque no es claro cuando comienza a trabajar en ella, se conoce que entre 1884 y 1885 ya tenía los esbozos generales de la misma.

La relación que Mahler tuvo con la Primera Sinfonía fue bastante compleja, no solo por el largo proceso que le tomó concluirla, sino porque tampoco le era fácil decidir el género específico que pudiera definirla. En el estreno de la obra en Budapest, el 20 de noviembre 1889, la pieza fue descrita como *“Poema Sinfónico en dos partes”* y 5 movimientos:

#### Parte I

1. *Introducción y Allegro comodo*
2. *Andante*
3. *Scherzo*

#### Parte II

4. *A la pompes funèbre*
5. *Molto appassionato.*

El estreno dejó un mal sabor en Mahler, ya que la crítica del público desaprobó la enorme orquestación, el empleo de fragmentos musicales con un explícito carácter popular (considerados material “indigno” para una sinfonía), y la falta de consistencia y claridad como “poema sinfónico”.

Para la presentación del 27 de octubre de 1893 en Hamburgo y pese a las críticas del estreno en Budapest, Mahler optó por llamar la obra *“Titán, Poema sonoro en forma Sinfónica”*, agregando en el programa de mano, por primera y única vez, la explicación programática de las dos partes y los 5 movimientos de la obra:

## Parte I “De los días de la juventud; Flor(es), Fruta(s) y Espina(s)”

1. “*Frühling und Kein ende*” (Primavera y eternidad)
2. “*Blumine*” (Andante), removido definitivamente para la *première* de Berlín en 1896.
3. “*Mit vollen Segeln!*” ( a toda vela!) Scherzo

## Parte II “Comedia Humana”

4. “*Ein Totenmarsch in Callots Manier*” (Marcha fúnebre al estilo de Callot).
5. “*Dall’Inferno al Paradiso*” (Del infierno al paraíso)

Mahler revisó nuevamente la obra descartando el término “*poema sonoro*” debido a su asociación directa a los modelos establecidos por Franz Liszt y Richard Strauss, quien ya había iniciado con *Don Juan* su exitosa carrera como compositor de poemas sinfónicos en 1890.

La definición como “*sinfonía*” tampoco le resultaba placentera debido a la ansiedad que, al igual que a la mayoría de compositores de su generación, le producía el peso de la tradición beethoveniana. No fue hasta la presentación de Berlín en 1896, cuando Mahler decide emplear por primera vez el título de “*sinfonía*”, confirmándolo solo hasta 1899 en la edición impresa donde la obra se cataloga como su “Primera Sinfonía”. (Fischer. 2011).

Fue precisamente para la presentación de Berlín, cuando Mahler suprime el título “Titán”, elimina el segundo movimiento (Blumine), y rechaza toda referencia programática, definiendo el esquema general de la Sinfonía en cuatro movimientos de la siguiente manera:

1. *Wie ein Naturlaut*
2. *Kräftig Bewegt*
3. *Feierlich und Gemessen, ohne zu Schleppen*
4. *Stürmisch Bewegt*

El solo hecho de haber seleccionado y empleado por un tiempo el título “Titán”, genera una amplia gama de aproximaciones hermenéuticas al respecto. Mahler no aceptó nunca la conexión de este título con la novela homónima de Jean Paul (seudónimo de Johann Paul Friedrich Richter, escritor Alemán 1763 – 1825), y de hecho insistió que –“*lo único que tuve en mente fue la idea de un poderoso individuo heroico, incluyendo su vida y sufrimientos y su lucha de cara al destino, al cual eventualmente sucumbe.*”- (Fischer. 2011). Sin embargo, la idea del “Titán”

como símbolo de la figura del “héroe” es algo que vincula las dos obras y sería una relación bastante evidente para la audiencia en tiempos de Mahler.

Hasta los últimos años de la vida del compositor, la obra siguió causando polémica y fuertes comentarios, y aunque Mahler siguió realizando correcciones sobre la partitura, ya no tenía paciencia alguna respecto a las críticas. Luego de dirigirla por última vez en New York el 16 de diciembre de 1909 (un año antes de su muerte), Mahler escribe desde América a su discípulo y amigo Bruno Walter:

*-“Quedé bastante satisfecho de este esfuerzo juvenil. Estas obras me producen una curiosa experiencia cada vez que las dirijo. Una sensación de doloroso ardor se cristaliza: ¡Qué extraño es este mundo que rechaza esos sonidos y figuras como algo antagónico!, La marcha fúnebre y la tormenta que le sigue me parecen a mí una feroz requisitoria contra el creador.” - (Fischer. 2011).*

## Análisis de la sinfonía

*“Una sinfonía debe ser como el mundo, debe contenerlo todo”  
Gustav Mahler*

### Primer movimiento

Nº de compases: 449

Forma: Sonata modificada con introducción y coda

Tonalidad general: Re mayor

Aunque Mahler se toma bastantes licencias respecto a los cánones formales establecidos, la disposición general del primer movimiento corresponde a forma sonata. Las estructuras clásicas conocidas son sometidas a la voluntad de los procesos narrativos y son manipuladas en busca de posibilidades de expresión dramática.

*-“El primer movimiento canta los inocentes días juveniles, el amor por la Naturaleza, la alegría de vivir; y concluye en jubilosa explosión”-. (Walter. 1958)*

### Introducción (compases 1 a 62)

*“Langsam. Schleppend”. “Wie ein Naturlaut”*

*“Lento. Adormecido”. “Como un sonido de la naturaleza”*

La introducción está dividida en dos grandes secciones: la primera parte (hasta el compás 46) tiene un carácter estático y misterioso, es la descripción musical de un espacio atemporal, lejano y arcaico; la idealización de la “naturaleza”. La segunda parte (compases 47 a 63), anticipa el carácter lúgubre y funeral del tercer movimiento y los sufrimientos que se avecinan y que serán confirmados en el cuarto movimiento de la sinfonía.

La obra inicia en *ppp* con el sonido *La* repartido en 7 octavas y sostenido en las cuerdas empleando armónicos, las maderas comienzan a dibujar gradualmente un tema construido a partir del intervalo de cuarta (I1), la tonalidad se desdibuja a causa del extenso pedal de *La* (56 compases); es la descripción sonora de la eternidad *-Kein Ende-*.



Tema de las cuartas (I1), Maderas (c. 18 a 21)

Sobre este fondo misterioso, los clarinetes realizan un primer llamado (I2) que luego será retomado más adelante por las trompetas y que, con una fanfarria de carácter heroico, insisten en el “despertar de la naturaleza”.

Fanfarria de trompetas (I2) (c. 22 a 26)

Luego del retorno del tema de las cuartas (I1) en el compás 28, aparece un nuevo elemento temático en el primer clarinete, el motivo “del cucú” (I3). Es importante anotar que para la Alemania del siglo XIX, el cucú era considerado signo de buena fortuna y abundancia, al igual que representación del alma humana. Mahler emplea este símbolo de manera particular ya que lo hace a través del intervalo de cuarta justa a cambio del acostumbrado intervalo de tercera mayor que hacía parte de la práctica musical desde los siglos XVI y XVII. El intervalo de cuarta justa, antiguo signo retórico del heroísmo, sirve a Mahler para la construcción gradual del tema principal de la exposición y a su vez funciona como elemento unificador del primer movimiento. Este intervalo se convierte en el referente simbólico de la narrativa heroica en prácticamente toda la sinfonía.

Motivo del Cucú, Clarinete 1 (I3) (c. 30 a 32)

Esta extraña aparición es interrumpida por una dulce y sencilla melodía trabajada a manera de coral y expuesta por los cuernos (I4).

Coral de los Cuernos (I4) (C. 32 a 35)

Un nuevo motivo cromático ascendente hace su aparición en chelos y bajos (I5) y sobre este, los cornos, el clarinete y la flauta comienzan a preparar la entrada de Re mayor y el inicio de la exposición. El tema de las cuartas se va consolidando gradualmente como génesis motívica del tema principal.



Motivo Cromático ascendente, Chelo y bajos (I5) (c. 47 a 57)

### Esquema analítico de la Introducción:

|                |              |  |
|----------------|--------------|--|
| Compás 2 - 9   | I1           | Tema de las cuartas  |
| Compás 9 - 15  | I2           | Fanfarria en clarinetes  |
| Compás 16 - 21 | I1           | Tema de las cuartas  |
| Compás 22 - 27 | I2           | Fanfarria en trompetas   |
| Compás 28 - 29 | I1           | Tema de las cuartas  |
| Compás 30 - 31 | I3           | Llamado del cucú   |
| Compás 32 - 35 | I4           | Coral en cornos  |
| Compás 36 - 39 | I2           | Fanfarria en trompetas   |
| Compás 40 - 43 | I4           | Coral en cornos  |
| Compás 44 - 46 | I2 + I3      | Fanfarria de trompetas y cucú                                  |
| Compás 47 - 62 | I5 + I1 + I3 | Motivo cromático en chelos y bajos, tema de las cuartas y cucú |

### Exposición (compases 63 a 162)

*“Frühling und Kein Ende”*

*“Primavera y eternidad”*

Como fue previamente señalado, el final de la introducción aprovecha el motivo del cucú para construir gradualmente la exposición del tema principal. –*“El movimiento en su totalidad está estructurado sobre un tema a gran escala que Mathias Hansen define como Gross-Thema y es gradualmente formado a lo largo de la introducción.”*- (Fischer. 2011). Dicho tema corresponde a la melodía del Lied

“Ging heut Morgen über’s Feld”, (Esta mañana atravesé los campos), segunda pieza del ciclo “Lieder eines fahrenden Gesellen”. De hecho, todo el material temático de la exposición proviene del mismo Lied, en el cual se expresa –“la alegría exultante del joven que da los buenos días a un mundo alegre y radiante, en el que sonidos y colores, pájaros y flores, cantan la belleza de la creación”- (WKP. Carr. 2014). Los recursos estructurales del Lied le sirven a Mahler para consolidar la idea de un tema principal (A) con tres elementos motivicos reconocibles (A1, A2 y A3).



Tema en Chelos (A1) (c. 63 a 70)

Aparece un nuevo elemento motivico en flauta (A2) derivado del mismo tema principal y relacionado con la descripción del canto de las aves; - motivo “Tirili” - (Almen. 2007)



Motivo “tirili”, flautas (A2) (c. 78 a 81)

El tercer elemento motivico del tema principal (A3) aparece en violines en el compás 84.



Tercer elemento motivico, violines 1 (A3) (c. 84 a 92)

Mahler hace uso de la forma sonata clásica de manera bastante personal y flexible. No existe un “tema B” en el sentido tradicional de la forma sonata ya que

el empleo del *Gross-Thema* le otorga un material motivico bastante amplio y de carácter unificado, que le permitirá jugar con la idea de contraste a través de otros medios (retorno al material de la introducción, generación de un nuevo tema en el desarrollo, inclusión de elementos temáticos del cuarto movimiento, etc.).

**Esquema analítico de la exposición:**

**Exposición del tema principal A (*Gross-Thema*), Re Mayor:**

|                |    |  |
|----------------|----|--|
| Compás 63 - 74 | A1 | Primer elemento temático expuesto en chelos.   |
| Compás 78 - 81 | A2 | Segundo Motivo, “tirili” en flauta             |
| Compás 84 - 92 | A3 | Tercer elemento temático expuesto en violines. |

**Segunda exposición del tema principal, La Mayor:**

|                  |         |   |
|------------------|---------|---|
| Compás 109 - 116 | A1      | Fragmentación tímbrica del tema (trompeta, chelos, maderas) |
| Compás 117 - 134 | A3      | Desarrollo del material motivico A3                         |
| Compás 135 - 162 | A2 + A1 | Tema de cierre basado en el motivo “tirili”                 |

**Desarrollo (compases 163 a 357)**

El desarrollo puede ser dividido en tres grandes secciones de la siguiente forma.

Sección 1 (D1). Mahler retoma la idea inicial de la introducción (armónicos en cuerda con el sonido *La*. Reaparecen los motivos “tirili” (A2) y cucú (I3) y gradualmente se insinúa el surgimiento de un nuevo tema expuesto en chelos (N).



Surgimiento de un nuevo tema en chelos (N) (c. 167 a 171)

En el compás 180 el pedal cambia al sonido *Fa* y sobre él se siguen desarrollando los motivos principales de la introducción (cucú, ascenso cromático, coral de cornos) mientras el nuevo tema (N) va ganando amplitud y consistencia.

Sección 2 (D2). Esta sección inicia con el establecimiento de Re mayor y una fanfarria a cargo de los cornos. Los motivos I3 y A2 son reiterados en maderas.

Fanfarria de cornos (c. 209 a 218)

El nuevo tema (N) insinuado por los chelos ahora aparece completo y asume la función de tema secundario ante la homogeneidad del carácter propuesto en la exposición. Este nuevo tema también es extraído del Lied “Ging heut Morgen über’s Feld”.

Nuevo tema en los chelos (N) (c. 220 a 224...)

Una vez confirmado este nuevo tema, sigue un desarrollo muy activo y con gran énfasis en el color orquestal.

Sección 3 (D3). Esta nueva sección del desarrollo se caracteriza por el anuncio del material temático del cuarto movimiento. Es una anticipación del “sufrimiento” que está por venir. –“En el contexto del primer movimiento, (esta aparición demuestra) la necesidad del sufrimiento para acceder a la divinidad”- (Almen. 2007).

Anuncio del sufrimiento por venir (material temático del cuarto mov.) (c. 304 ...)

Luego de este momento “siniestro”, la acumulación de tensión armónica, tímbrica y dinámica produce una enorme explosión en tutti sobre la dominante de Re mayor en el compás 351. El desarrollo concluye en el compás 356.

### Esquema analítico del Desarrollo:

#### Sección D1:

|                  |   |  |
|------------------|---|--|
| Compás 163 - 206 | N | Desarrollo de los motivos I3 y A2, construcción gradual del nuevo tema (N) en chelos |
|------------------|---|--|

#### Sección D2:

|                  |   |   |
|------------------|---|---|
| Compás 209 - 220 |   | Fanfarria de cornos   |
| Compás 221 - 229 | N | Nuevo tema completo en chelos   |
| Compás 225 - 304 |   | Desarrollo de todo el material motivico planteado. Falsa re-exposición en compás 281 (Fa mayor) |

#### Sección D3:

|                  |  |   |
|------------------|--|---|
| Compás 305 - 350 |  | “Anuncio” del material correspondiente a los compases 574 a 628 del cuarto movimiento. (Fa menor)           |
| Compás 351 - 356 |  | Clímax sobre la dominante de Re mayor preparando la re-exposición con una potente fanfarria de los vientos. |

### Re-exposición (compases 357 a 449)

Esta consiste en una síntesis absoluta y condensada de todas las ideas trabajadas y, aunque los materiales temáticos son yuxtapuestos en un complejo tratamiento contrapuntístico, se pueden reconocer cuatro grandes secciones.

### Esquema analítico de la Re-exposición:

|                  |         |   |
|------------------|---------|---|
| Compás 363 - 382 | A2 + N  | Prevalece el motivo A2 (tirili) y variaciones de N  |
| Compás 382 - 398 | A1+ A2  | Domina el material A1   |
| Compás 399 - 414 | A3      | Se retoma el material A3 casi literalmente  |
| Compás 415 - 449 | A2 + A1 | El cierre de la exposición se extiende y se añade una coda interrumpida por pausas inesperadas. |

## Segundo movimiento

Nº de compases: 358

Forma: Tripartita compuesta (Scherzo-trio-scherzo)

Tonalidad general: La mayor

Nuevamente, Mahler se mantiene dentro de la estructura sinfónica tradicional. El segundo movimiento es básicamente un Scherzo-Trio-Scherzo, con la particularidad en que el Scherzo es sustituido por un Ländler y el trio por un Vals lento. El Ländler es una danza popular tradicional en  $\frac{3}{4}$  originaria de Landel, Austria y el Vals, aunque igualmente comparte orígenes populares tiroleses, adquirió una connotación de danza elegante y fina relacionada con la nobleza y las clases altas.

*-“La música de danzas aldeanas moravas, que Mahler escuchara a menudo en su juventud, la encontramos elevada a nivel sinfónico en el segundo movimiento, cuyo áspero vigor es contrastado por un grácil tema quasi-valsante en el Trío. Aires como éste nos demuestran que en lo profundo del alma de Mahler palpitaba la canción... Escuchamos la voz inmortal de una Austria que se retrotrae a un pasado sin límites, inmemorial”-. (Walter. 1958)*

### Scherzo (compases 1 a 174)

*“Mit vollen Segeln” “Kräftig bewegt”*

*“A toda vela” “Movimiento enérgico”*

Forma: Tripartita (A B A'),

Tonalidad general: La mayor

August Beer anota que este Scherzo *“transporta al oyente a la taberna de la villa”* (GM. 2014), de hecho es una descripción bastante acertada si tenemos en cuenta las referencias sonoras que Mahler tuvo durante su niñez y juventud. La pieza es una sencilla danza popular llena del realismo propio del día a día, y su carácter rústico y despreocupado es construido mediante elementales figuraciones rítmicas, fuerte e insistente acentuación, simplicidad armónica y el tratamiento de la orquestación, donde el constante uso de doblajes y escritura en *tutti* refuerza la sensación sonora de una música para nada *“refinada”*. La estructura general es tripartita (A B A'), y los elementos temáticos principales son:

#### Motivo del Bajo

Aunque aparentemente solo cumple la función de fundamento armónico para el Scherzo, Mahler extrae y desarrolla elementos motivicos a partir de esta línea.



Motivo del acompañamiento general de chelos y bajos. (c. 1...)

El tema principal del Ländler es expuesto por las maderas luego de 8 compases de introducción. Cabe anotar que tanto el motivo de acompañamiento como el tema principal retoman el intervalo de cuarta justa.



Tema principal del Ländler. Maderas (c. 9 a 14)

Vale la pena resaltar el tratamiento armónico que Mahler da a la sección central (B) del scherzo: funciona como desarrollo y no hay inclusión de nuevos materiales temáticos. Luego de concluir la primera parte en Mi mayor, se producen dos modulaciones abruptas hacia Re mayor (c. 52) y Do# mayor (c. 60). Una vez establecido el nuevo centro tonal de Do# mayor, Mahler vuelve a emplear el recurso del pedal extenso aprovechándolo para desdibujar la armonía y generando una inestabilidad tonal mucho más fuerte que la propuesta en la introducción del primer movimiento. De hecho, hay momentos donde se puede percibir un tratamiento politonal. Es una descripción de imágenes y sensaciones mucho más mundanas y propias del ser humano, euforia, ebriedad, vértigo, locura, etc. -*"El héroe del primer movimiento es el portador de los ideales sociales y aparentemente es encarnado musicalmente a través de las danzas folclóricas que comprenden el segundo movimiento"*- (Almen. 2007).

### Esquema analítico del Scherzo: La mayor

|                  |            |  |
|------------------|------------|--|
| Compás 1 - 43    | A          | Introducción de 8 compases, exposición del tema en maderas (c. 9), repetición variada del tema en cuerdas (c. 27) y cierre en Mi mayor.                          |
| Compás 44 - 117  | B          | Desarrollo, modulaciones abruptas hacia Re mayor (c.52) y Do# mayor (c.60). Clímax en compás 100. Transición cromática y modulante hacia La mayor (c. 108 a 117) |
| Compás 118 – 169 | A'         | Re-exposición variada de A con dos momentos de fuerte incremento del tempo (c. 133 y 155)  |
| Compás 170 - 174 | Transición | Solo muy simple del corno que sirve como transición hacia el trio. Relación tonal por terceras, Scherzo en La mayor - trio en Fa mayor.                          |

## Trio (Compases 175 a 284)

Forma: Tripartita (A B A')

Tonalidad general: Fa mayor → Do mayor

La sección de trio es representada por un vals lento, generando el contraste necesario respecto al scherzo. Para consolidar dicho contraste, Mahler recurre a la disminución en la masa orquestal, la construcción melódica es mucho más lírica, la armonía es más sofisticada y el tratamiento contrapuntístico mucho más elaborado. En otras palabras, le asigna el carácter sutil, elegante y noble propio del vals manteniendo las características acordes a la tradición del trio.

La parte A del trio expone un dulce y expresivo tema compartido entre las cuerdas y las maderas. Es de anotar que los elementos motivicos del trio están totalmente relacionados con los motivos principales del scherzo, logrando de esta manera una cohesión estructural muy fuerte para todo el movimiento.

TRIO  
175 Recht gemächlich (Etwas langsamer als im Anfang.  $\text{♩} = 54$ )

1.2.Fl. *espress.*

1.Ob. *zart*  
*Zeit lassen*

1.Clar. in A

1.Viol. *pp*  
(Ja nicht eilen)  
Sehr zart aber ausdrucksvoll

2.Viol. *pp*

Viola *pp*  
G-Saite

Tema principal del trio (c. 175...)

La sección B del trio introduce un nuevo tema cantábil en los chelos, además de iniciar con un súbito cambio de tonalidad (Fa mayor → Re mayor, nuevamente una relación tonal por terceras).

Viola *arco*  
*pppp*

Cello *arco*  
*p*

Bass *arco*  
*p*

3 últimos compases de la sección A e inicio de la sección B del trio (c. 216 a 222)

Esta sección es bastante inestable en términos de áreas tonales concluyendo con una modulación hacia Do mayor donde es re-expuesta la sección A de manera ampliada y variada. El trio concluye en Do mayor y nuevamente un solo de corno asume la función de establecer la conexión con el scherzo en La mayor (relación tonal por terceras).

**Esquema analítico del trio:**

|                  |            |   |
|------------------|------------|---|
| Compás 175 - 218 | A          | Fa mayor, tema principal  |
| Compás 219 - 247 | B          | Re mayor, tema secundario   |
| Compás 248 - 280 | A'         | Do mayor, re-exposición variada del tema principal                    |
| Compás 281 - 284 | Transición | Solo de corno que anuncia el regreso del scherzo. Retorno a La mayor. |

La re-exposición del scherzo es una versión mucho más densa en términos de la orquestación y su carácter, aunque idéntico al inicial, se percibe mucho más rústico y menos fino debido al contraste previamente establecido con el trio.

**Tercer movimiento**

Nº de compases: 168  
 Forma: Tripartita con "trío" (A B A')  
 Tonalidad general: Re menor



Moritz von Schwind (1804-1871), Grabado "Wie die Thiere den Jäger begraben" (Como los animales entierran al cazador)

Como anteriormente se expuso, la relación de Mahler con la literatura fue estrecha y profunda. Un ejemplo de ello se evidencia en el tercer movimiento, la referencia directa a la colección de cuentos *“Fantasías a la manera de Callot”* de E.T.A. Hoffmann. A su vez, las imágenes fantásticas en las narraciones de Hoffman fueron inspiradas por los trabajos del grabador francés Jaques Callot (1592 – 1635). Mahler también relacionó la narrativa de Hoffman al grabado de Moritz von Schwind (1804 – 1871) *“Wie die Thiere den Jäger begraben”* (*Como los animales entierran al cazador*), consolidando de esta manera todo un conjunto de símbolos que le sirven de material programático para el tercer movimiento. *“Ein Totensmarch in Callots Manier”* (*Marcha fúnebre a la manera de Callot*) fue el título que asignó a este movimiento en 1893 para la presentación en Hamburgo.

En una conversación con su amiga Natalie Bauer-Lechner en 1900, Mahler describe de la siguiente manera su intención para esta sección de la sinfonía: *“En la superficie, uno puede imaginarse este escenario: una procesión funeral pasa al lado de nuestro héroe y la miseria, la total angustia del mundo, con sus cortantes contrastes y horrible ironía, lo confrontan”*. (GM. 2014)

La estructura general del movimiento es tripartita compuesta, siguiendo la tradición de las marchas fúnebres que solían emplear el esquema de Menuetto (o Scherzo) con trio.

## PARTE A (Compases 1 a 82)

- **Sección A (compases 1 a 38)**

Mahler toma en préstamo la melodía tradicional *“Bruder Martin”* (*Frère Jacques*), exponiéndola en modo menor por un solo de contrabajo y elaborándola en imitación canónica sobre un ostinato de timpani que, nuevamente, insiste con el intervalo de cuarta.

The image shows the beginning of the third movement of Mahler's Symphony No. 3, measures 1 to 16. The score is in 3/4 time and features a bassoon solo and a drum ostinato. The tempo is marked 'Festlich und gemessen, ohne zu schleppen' (Festively and measured, without dragging). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The bassoon part is marked 'SOLO' and 'mit Dämpfer' (with mute). The drum part is marked 'Pauken' (snare drum) and 'mit Dämpfer' (with mute). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 2.

Inicio del tercer movimiento (c. 1 a 16)

En el compás 19, el oboe irrumpe con un tema de carácter burlesco, a manera de ridiculización de la escena trágica que se observa.



Tema de "la burla", Oboe 1 (c. 19 a 23)

Este tratamiento otorga a la sección un carácter macabro e irónico debido a que la melodía, usualmente cantada por niños, es deformada y satirizada y, por lo mismo, plantea una fuerte contradicción simbólica. Este fue el movimiento que más causó polémica luego de las primeras interpretaciones de la Sinfonía.

### Esquema analítico de la sección A:

|                |  |
|----------------|--|
| Compás 3       | Solo de contrabajo.  |
| Compás 11      | Inicia el canon en chelos con sordina.   |
| Compás 15      | Canon en tuba.   |
| Compás 17      | Canon en primer fagot + primer clarinete.  |
| Compás 19      | Violas con sordina. Entrada a manera de burla por parte del oboe 1.                                      |
| Compás 21      | Canon en primer corno  |
| Compás 23      | Cuatro flautas   |
| Compás 25      | Corno inglés, 2 clarinetes + clarinete bajo  |
| Compás 27      | Violas + chelos  |
| Compás 29      | Cuatro cornos con sordina + arpa. Segunda intervención del motivo burlesco en oboe + clarinete requinto. |
| Compás 33 - 38 | Se disuelve el canon gradualmente.   |

- **Sección B (compases 39 a 62)**

La imagen de la procesión es seguida por una serie de "lamentos" sarcásticos con una marcada referencia a la música judía a cargo de los oboes y que igualmente, se interrumpe con la aparición de una "mala" banda de músicos bohemios, -"*...tal y como usualmente lo hacían en las procesiones funerales. La rudeza, alegría y banalidad de este mundo, aparecen representados en los sonidos de estos músicos Bohemios*". (GM. 2014)



“Lamentos sarcásticos” de los oboes. (c. 38 a 41)

Die Becken sind an dieser Stelle an der grossen Trommel anzuhängen und Becken- und Trommelstimme sind von einem und demselben Musiker zu schlagen.

Entrada de la “Banda de músicos Bohémios” (c. 45 a 49)

- **Sección A’ (compases 63 a 82)**

Hacia el compás 62 se retoma el canon inicial de manera condensada, regresa el ostinato de timpani y los elementos temáticos son modificados a través del tratamiento tímbrico de la orquesta; por ejemplo, el motivo de la burla ahora es re-orquestrado entre violas y chelos en el compás 71. Nuevamente el canon es disuelto y gradualmente va preparando el cambio de tonalidad (Re menor → Sol mayor) al igual que propone un cambio total de carácter.

**PARTE B “Trio” (Compases 83 a 112)**

La sección central se convierte en la más personal y reflexiva de todo el movimiento. Es un paréntesis en medio de tanta banalidad. Nuevamente emplea material del ciclo *“Lieder eines fahrenden Gesellen”*, esta vez del cuarto Lied *“Die zwei blauen Augen von meinem Schatz”* (Los dos ojos azules de mi amada). Es una sección de absoluta ligereza orquestal, las cuerdas emplean sordina y son multidivididas, generando una sensación casi etérea. El recurso del extenso pedal es utilizado por Mahler una vez más (Arpa y chelos, pedal en Sol c. 87 a 112), sin embargo esta vez no genera tanto impacto armónico debido a la figuración que emplea. Vale anotar la indicación que Mahler da para esta sección *“Sehr einfach und schlicht wie eine Volksweise”* (muy simple y plano, como algo de carácter popular).

## PARTE A' (Compases 113 a 145)

Esta sección funciona como una gran recapitulación comprimida de los temas principales de la Parte A. Luego de la cadencia en Sol menor del “trío”, aparece directamente la tonalidad Mi bemol menor, resurge el ostinato en timpani y cuerdas graves, se retoma el canon al igual que el motivo de la burla en clarinete requinto (c. 118) y oboe + violines (c. 120). La sonoridad vuelve a ser densa y oscura. Dentro de este ambiente pesado y grotesco comienza a surgir un extraño lamento en trompetas (nuevamente con un matiz bastante Yiddish):



Lamento en trompetas. (c. 124 a 130)

Este lamento se yuxtapone al material previamente expuesto y prepara el terreno para una nueva aparición de la “banda Bohemia” hacia el compás 132, con lo cual se genera una sensación de euforia y desorden enfatizados por la súbita aceleración del tempo, la modulación directa hacia Re menor y el manejo simultáneo de los distintos elementos temáticos (c. 139 a 144). Hacia el compás 145 se retorna al carácter inicial del movimiento y gradualmente se describe la imagen de la procesión fúnebre que desaparece en la distancia mediante la paulatina reducción en dinámica y orquestación.

En 1901 Mahler escribió en una carta a Bernhard Schuster: *“el tercer movimiento... es una desgarradora ironía trágica y se debe entender como la exposición y preparación para el repentino estallido de la desesperación de un corazón profundamente herido y roto”*. (GM. 2014)

## Cuarto movimiento

Nº de compases: 731

Forma: Sonata de último movimiento modificada

Tonalidad general: Fa menor → Re Mayor

En este último movimiento reaparecen materiales del primero, además de emplear citas musicales de obras de Liszt y Wagner. El título programático para este movimiento, *“Dall’ Inferno al paradiso”, -“sugiere una relación con otra famosa gesta heroica, la Divina comedia de Dante Alighieri. Mahler parece confirmar esta relación con dos motivos que recuerdan la Sinfonía Dante de Franz Liszt.”-* (Almen, 2007). De hecho, el plan tonal que Mahler emplea para este movimiento es un símbolo retórico que hace referencia al paso tortuoso por el infierno (Fa menor) y el triunfo sobre el dolor y la llegada al paraíso (a Re mayor).

En una conversación con Bauer-Lechner en noviembre de 1900, Mahler explica sus intenciones para este movimiento: *-“...comienza con un horrible grito. Nuestro héroe está completamente abandonado, comprometido en la batalla más terrible con todo el dolor de este mundo. Una y otra vez, él y el motivo de la victoria que lo acompaña, reciben un duro golpe del destino cada vez que se elevan sobre este y parece apoderarse de él y solo con la muerte, cuando él ha llegado a la victoria sobre sí mismo, es cuando verdaderamente alcanza su triunfo. Es cuando la maravillosa alusión a su juventud resuena una vez más con el tema del primer movimiento. Glorioso coral de la victoria!”-* (GM. 2014)

La estructura general corresponde al patrón clásico de forma sonata y, aunque nuevamente es trabajada de manera muy personal y libre, es posible entenderla de la siguiente manera:

### Introducción (compases 1 a 54)

*“Stürmisch bewegt”*

*“Movimiento tormentoso”*

*Aufschrei eines im Tiefsten verwundeten Herzens!*

*(¡Repentino estallido de la desesperación de un corazón profundamente herido y roto!)*

El movimiento inicia con un literal “estallido” del platillo que es seguido por un “grito” (G) de los vientos empleando un acorde de Re bemol mayor con 7ª menor sobre el sonido Do en cuerdas y timpani; esto produce una armonía bastante ambigua, disonante e inestable que colabora con la descripción del momento más dramático de la sinfonía.

**1** Stürmisch bewegt (♩ = 92)

1. 2. Piccolo (s. 4. Flöte)

1. 2. Flöte

1. 2. 3. Oboe

4. Oboe

1. 2. 3. Clarinette in C

4. Clarinette in Es (mindestens doppelt besetzt)

1. 2. 3. Fagott

1. 2. 3. 4. Horn in F (zu 4 gestopft)

5. 6. 7. Horn in F (zu 3 gestopft)

1. 2. Trompete in F (1. Trompete zu ff doppelt besetzt) (zu 2 mit Dämpfer)

3. 4. Trompete in F (zu 2 mit Dämpfer)

1. 2. Posaune

3. Posaune

1. Pauker

2. Pauker

Becken (mit Paukenschlägel (Horn))

Grosse Trommel

1. Violine (Stürmisch bewegt (♩ = 92))

2. Violine

Viola (pizz.)

Violoncello (ff nicht geh. pizz.)

Contrabass (ff nicht geh. pizz.)

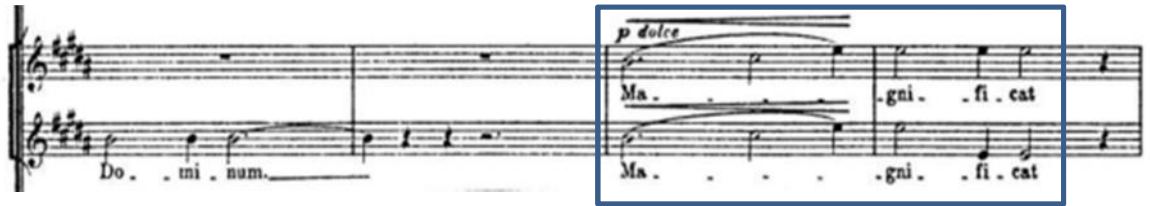
**1** Stürmisch bewegt (♩ = 92)

“Grito” (G), Inicio del 4º movimiento (c. 1 a 2)

Luego de este inicio de gran violencia y dolor, Mahler recurre a 2 motivos extraídos de la “Sinfonía Dante” de Liszt, el motivo de la Cruz (C) y los Tresillos “del infierno (Tr)”.



Mahler, Motivo de la “Cruz” (C), Trompetas y trombones (c. 6 a 8)



Liszt, Motivo de la “cruz”, Sinfonía Dante (Magnificat)

Este motivo de la “cruz” proviene del antiguo canto gregoriano y puede ser identificado en la “Sinfonía Dante” de Liszt. A su vez, Mahler emplea este referente para simbolizar el paso del “infierno” al “paraíso”, a través de sus versiones en modo menor (infierno) y modo mayor (paraíso). La cuarta justa reaparece como ámbito interválico para este motivo.

Los tresillos “infernales” son otra cita musical que Mahler toma de la “Sinfonía Dante”



Mahler, Tresillos “infernales” (Tr), primera aparición en maderas (c. 8)



Liszt, Tresillos “infernales”, Sinfonía Dante (primer Movimiento “Inferno”)

Mahler emplea una nueva cita musical dentro de la introducción, esta vez de su propia autoría; es de *Das Klagende Lied*, material que originalmente acompaña al texto Weh! (W) (dolor, aflicción, pena).



Motivo “Weh!”, Tutti (c. 25 a30)

Con estos tres elementos, Mahler construye toda la introducción recurriendo nuevamente al empleo de un pedal (Do), esta vez bastante fragmentado y no explícitamente evidenciado a través de los 53 compases de la introducción. Un nuevo tratamiento del pedal respecto a los movimientos anteriores.

### Esquema analítico de la Introducción:

|                |    |  |
|----------------|----|--|
| Compás 1 - 5   | G  | “Grito”  |
| Compás 7 - 8   | C  | Motivo de la “cruz” (modo menor)                                     |
| Compás 8 - 10  | Tr | Tresillos “infernales” (tres apariciones)                            |
| Compás 25 - 30 | W  | Motivo “Weh!” de <i>Das Klagende Lied</i>                            |
| Compás 32 a 39 | Tr | Tresillos “infernales” (tres apariciones, la 2ª y 3ª en aumentación) |
| Compás 40 a 54 | C  | Motivo de la “cruz” (modo menor)                                     |

## Exposición (compases 54 a 253)

“Energisch”

“Energico”

Luego de la amplia inestabilidad creada durante la introducción, Fa menor es alcanzado en el 2º pulso del compás 54 (tiempo débil), produciendo una resolución ambigua que prolonga la sensación de “angustia” planteada por el programa. Surge entonces el tema principal (A) que se mantiene en el área tonal de Fa menor y que posee un carácter marcial, un tanto agresivo y angustioso. Este tema puede ser dividido en tres motivos independientes de la siguiente manera:



Inicio del tema principal (A), (c. 55 a 85)



Motivo A1, la “cruz”



Motivo A2



Motivo A3

Este material sufrirá diversas transformaciones contrapuntísticas, tímbricas, dinámicas y rítmicas a lo largo de todo el movimiento.

La energía se sostiene y aumenta gradualmente hasta llegar al compás 143 donde Mahler anota la indicación “*mit grosser Wildheit*” (con mayor ferocidad / salvajismo). Empleando el recurso de 5 pausas de respiración (*Luftpause*), un pronunciado disminuyendo y la reducción en la masa orquestal, Mahler disuelve gradualmente la tormenta del primer tema e inicia la transición que conduce al segundo tema (B) en Re bemol mayor.

Este segundo tema es prácticamente una canción, tiene un carácter absolutamente lírico, dulce, apasionado y esperanzador.



Segundo Tema (B), expuesto en violines (c. 157 – 237)

Luego de un punto climático bastante intenso (compás 218 a 221), Mahler recurre nuevamente al uso del pedal (Re bemol) como elemento conectivo y generador de ambigüedad tonal (compases 221 a 251). Sobre este pedal resurgen elementos temáticos de la introducción del primer movimiento (tema de las cuartas -11- y el motivo cromático ascendente -15-) y recurrencias del motivo Tr. (tresillos “infernales”). Comienza a sugerirse un regreso al carácter tenebroso y de angustia del inicio del movimiento; un retorno al “infierno” luego de un momento idílico de tranquilidad y esperanza.

Final del tema B y recurrencia del material de la introducción del primer mov. (c. 230 a 244).

La exposición termina tajantemente en el compás 252 dando lugar al desarrollo del movimiento.

**Esquema analítico de la exposición:**

**Tema A:**

|                  |            |  |
|------------------|------------|--|
| Compás 55 - 142  | A          | Fa menor, Primer tema construido a partir de 3 motivos (A1,A2,A3),(infierno) |
| Compás 143 - 166 | A          | “Mit grosser Wildheit”, disolución gradual del tema principal.               |
| Compás 167 - 174 | Transición | Realiza la modulación hacia Re bemol mayor.                                  |

## Tema B:

|                  |                      |  |
|------------------|----------------------|--|
| Compás 175 – 237 | B                    | Re bemol mayor, Segundo tema, canción (Lied). Refleja un momento onírico de tranquilidad y esperanza |
| Compás 238 – 253 | <i>11, 15, Tr, C</i> | Reminiscencias del primer movimiento. Regresa la angustia y se advierte el dolor que se aproxima.    |

## Desarrollo (Compases 254 a 457)

El desarrollo inicia en Sol menor empleando otro motivo extraído de la “*Sinfonía Dante*” en cornos, clarinete y oboe (GM. 2014). La “Risa de Mephisto”.

Mahler, “Risa de Mephisto”, (C. 255 a 261)

Liszt, *Sinfonía Dante*, “Risa de Mephisto” (Primer movimiento, Inferno)

Esta primera sección del desarrollo (D1, c. 254 a 289) mantiene el carácter tormentoso y agitado del inicio del movimiento. El “grito” de dolor es enfatizado por la figuración rápida en las cuerdas y la entrada dramática de una melodía “suplicante” en cornos y trompetas (compases 266 a 281):



Melodía de “Súplica”, Cornos y trompetas (c. 266...)

La tensión se incrementa a partir del compás 282 por medio de un gran Tutti que será interrumpido abruptamente en el compás 290 (D2, c. 290 a 316) y dará lugar a la primera aparición del “motivo de la Victoria” en el compás 297 a cargo de las trompetas (versión en Do mayor del motivo de “la cruz”):

Motivo de “la Victoria”, Trompetas (c. 297 a 302)

*“El anterior tema es una variación rítmica del tema del “Grial” en “Parsifal” de Richard Wagner. Es trabajado de manera que permite que el motivo de la “cruz” sea combinado con la secuencia del Amen de Dresden usado por Wagner en su Parsifal”- (GM. 2014).*

En el compás 317 inicia la tercera sección del desarrollo (D3, c. 317 a 369) en Do menor. Nuevamente el “infierno” atormenta al héroe, regresan los motivos de dolor (la “cruz” en versión menor e invertida, el motivo “Weh!”, los “tresillos infernales”), sin embargo, a partir del compás 362 el motivo de la “cruz” comienza a levantarse hasta lograr su cúspide en la segunda entrada del motivo de “la Victoria” en el

compás 370 (D4, c. 370 a 387) y realzado, además del tutti orquestal, por el cambio a la tonalidad de Re mayor.

Una vez alcanzado este pico climático, hace su primera aparición en los cornos el “Coral de la Victoria” (D5, c. 388 a 427), dicho “coral” resulta ser una versión modificada del “tema de las cuartas” del primer movimiento:



Tema de las cuartas (11), Maderas (c. 18 a 21, primer mov.)

A musical score for four horns (1.2., 3.4., 5.6., 7.) in F major. The score shows a complex texture with multiple voices. A blue box highlights a specific melodic line in the first horn part, which is a modified version of the 'Tema de las cuartas'.

“Coral de la Victoria”, Cornos (C. 388..., cuarto mov.)

El coral es paulatinamente disuelto (otro recurso de conexión entre las secciones que es recurrente en toda la sinfonía) y da paso a una reminiscencia de los elementos principales del primer movimiento (D6, c. 428 a 458), “tema de las cuartas”, el recurso del pedal, “fanfarria de trompetas” (esta vez en cornos y luego en clarinetes c. 430 y 436 respectivamente), el canto del “cucú”, el motivo “tirili”, el motivo cromático ascendente, e incluso el recuerdo de la cabeza del “*Gross-Thema*” en fagot (C. 454). En medio de este “nebuloso recuerdo” aparece de manera fragmentada el tema B del cuarto movimiento (c. 443 a 447), y una vez la “niebla” se disipa, se retoma en una versión más extensa, expresiva y desarrollada (D7, c. 458 a 495). La tensión acumulada hasta este punto es liberada a partir del compás 496 y desemboca en una transición bastante agitada hacia la re-exposición (c. 496 a 532). Vale la pena resaltar que, nuevamente, Mahler emplea el pedal (Do) para conectar secciones y generar ambigüedad tonal, esta vez por un lapso de ¡84 compases! (c. 436 a 520).

### Esquema analítico del Desarrollo:

|                  |    |  |
|------------------|----|--|
| Compás 254 – 289 | D1 | Sol menor, “grito” y “súplicas”, “Risa de Mephisto”  |
| Compás 290 – 316 | D2 | Primera aparición del “Motivo de la Victoria”, versión en Do mayor del motivo de la “cruz”.  |
| Compás 317 – 369 | D3 | Do menor, Regresan los “tormentos”, Motivo “Weh!”, Tresillos “infernales”. Ascenso paulatino del motivo de la “cruz” para transformarse en el motivo de la Victoria. |
| Compás 370- 387  | D4 | Re mayor, segunda aparición del “Motivo de la Victoria”  |
| Compás 388 – 427 | D5 | “Coral de la Victoria”   |
| Compás 428 – 458 | D6 | “Reminiscencias” del primer movimiento, <i>“maravillosa alusión a la juventud del héroe”</i> . <i>Pedal de Reb y luego pedal de Do por 84 compases.</i>              |
| Compás 458 – 495 | D7 | Tema secundario (B) desarrollado y transformado para convertirlo en transición hacia la re-exposición.   |

### Re-exposición (Compases 533 a 695) y Coda (696 a 731)

De regreso en Fa menor, la re-exposición inicia con el motivo de la “cruz” en contrapunto imitativo y los materiales temáticos principales de A, sin embargo, esta vez Mahler trabaja una orquestación muy liviana y un plano dinámico en *pianissimo*. Estos recursos técnicos generan una sensación de “distancia”, el infierno, con todos sus “tormentos”, va quedando atrás. Hacia el compás 574 se inicia una paulatina intensificación de todo el material A, desembocando en una enorme explosión climática en el compás 623 *“Höchste Kraft” (La mayor fuerza posible)*. Es importante anotar que los compases 574 a 630 del presente movimiento ya habían sido “anunciados” en los compases 305 a 356 del primer movimiento generando una idea de cohesión formal global a toda la obra.

A partir del compás 631 resurge por tercera y última vez el motivo de “la Victoria” en Re mayor (versión de la “cruz” en modo mayor), que dará paso al gran “Coral de la Victoria” a partir del compás 640. La orquestación y la dinámica son plenas a partir de este punto. Otro factor relevante a considerar es la “ausencia” de la re-exposición del tema B, tal vez debido a que Mahler aprovechó este material como cierre del desarrollo y prefirió otorgar mayor espacio a los temas de la “victoria” en la recapitulación del movimiento.

La cadencia auténtica se completa en el compás 695 y, a partir de este punto, se construye una grandiosa coda de 36 compases que da conclusión al movimiento final y a toda la Sinfonía.

**Esquema analítico de la Re-exposición:**

|                  |   |   |
|------------------|---|---|
| Compás 533 - 573 | A | Fa menor, motivo de la “cruz” en contrapunto imitativo, baja densidad en la orquestación y nivel dinámico. Los tormentos del “infierno” son cada vez más lejanos. |
| Compás 574 - 622 | A | Se inicia un gran ascenso hacia la victoria. Compases paralelos a los compases 305 a 356 del primer movimiento.   |
| Compás 623 - 630 |   | Re mayor, gran explosión, entrada al “paraíso”.   |
| Compás 631 - 648 |   | Tercera y última aparición del motivo de la “Victoria”  |
| Compás 649 - 695 |   | “Coral de la Victoria!”. Paraíso y redención.   |
| Compás 696 - 731 |   | Coda  |

## **Orquestación**

A continuación, algunos comentarios generales a manera de reflexión personal acerca del manejo orquestal que Gustav Mahler hace en su Primera Sinfonía.

### **Formato Orquestal:**

#### **Maderas:**

4 Flautas (3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> alternando a 2 Piccolos)  
4 Oboes (Oboe 3.<sup>o</sup> alternando a Corno inglés)  
4 Clarinetes (Sib, C, Eb, A; el 3.<sup>o</sup> alternando a Clarinete bajo)  
3 Fagotes (el 3.<sup>o</sup> alternando a Contrafagot)

#### **Metales:**

7 trompas en Fa. Con una de refuerzo para el último movimiento.  
4 trompetas en Fa. Con una de refuerzo para el último movimiento.  
3 trombones  
Tuba

#### **Percusión:**

Timbales (4 o 5, con 2 intérpretes)  
Platillos  
Triángulo  
Tam-tam  
Bombo.

#### **Cuerdas:**

1 Arpa  
(16) Violines I  
(14) Violines II  
(12) Violas  
(10) Violonchelos  
(8) Contrabajos

Dentro de las muchas perspectivas a tener en cuenta en un análisis enfocado en la orquestación, llaman la atención tres aspectos que tratarán de ser explicados mediante la siguiente tipificación:

1. Elementos temáticos y su relación con el timbre
2. Registro y combinaciones instrumentales
3. Efectos

## **Elementos temáticos y su relación con el timbre**

El constante y marcado cambio de color que Mahler emplea para el tratamiento de los diversos elementos temáticos de la Sinfonía, es algo que produce gran sorpresa e interés en la orquestación. Se podría señalar que los elementos estructurales no aparecen repetidos una sola vez con el mismo ropaje tímbrico, y que de hecho, esta situación se enfatiza a través de la fragmentación motivica acompañada por fuertes contrastes en la selección de timbres.

Un ejemplo evidente de ello se encuentra en el primer movimiento a partir del compás 63 hasta el compás 84. En este punto, Mahler presenta completo el tema principal en los violonchelos e inmediatamente lo repite de forma variada y fragmentando la línea melódica entre la trompeta 1, violín 1 y violín 2, logrando de esta manera un cambio de timbre, carácter y brillo muy marcados para ser los primeros compases de una exposición. Este material temático regresa en el compás 108 a 116 y nuevamente es trabajado con una orquestación diferente; Trompeta, violonchelos (en imitación canónica), oboe 1 y clarinete 1 al unísono. Una nueva aparición de este tema ocurre en los compases 282 a 289 y es re-orquestado para la flauta 1 y clarinete 1 al unísono, violín 1 y violonchelos en contrapunto imitativo.

El tratamiento orquestal tan variado y complejo, anuncia el manejo tímbrico que Mahler utilizará para toda la Sinfonía.

## **Registro y combinaciones instrumentales**

Mahler apela a numerosas combinaciones tímbricas, así como al control preciso de las características acústicas de los registros instrumentales, administrando efectivamente estos recursos en pro de lograr efectos dramáticos o de sofisticación expresiva que refuerzan las ideas programáticas propuestas. Algunos ejemplos de ello son:

Tercer movimiento, compases 1 a 23. El famoso inicio en *solo* del contrabajo sobre un ostinato de timpani y seguido por la entrada de fagot, violonchelo, tuba y la posterior entrada del oboe en el compás 19; La sonoridad en el agudo del contrabajo sumada a los registros graves y la diversidad tímbrica, otorga a este pasaje un carácter macabro y burlesco. En el compás 39, el registro grave de los oboes y trompetas genera una sonoridad “burda” que aumenta el carácter paródico del ambiente popular y rústico que sugiere el fragmento. La entrada de la percusión “*alla turca*” (compás 45) refuerza el efecto general, una celebración “pasada de tragos” y bastante sórdida.

Para el cuarto movimiento (compases 355 a 367), el empleo del registro agudo en las maderas (especialmente de los oboes), sumado a la dinámica *fff*, genera una enorme tensión expresiva que respalda el carácter de profundo dolor y angustia que propone esta sección. “...*la desesperación de un corazón profundamente herido y roto!*”

### **Efectos**

Mahler es bastante hábil respecto a la selección y manejo de distintos efectos tímbricos a fin de expresar el contenido dramático de esta Sinfonía; Muestra de ello son los siguientes ejemplos:

Primer movimiento, compás 1 a 56. Los armónicos naturales y el multivivisi de la cuerda, colaboran en la creación de una imagen sonora que simboliza el “fondo nocturno” en la idealización del “sonido de la naturaleza”. Mahler solicita en la partitura (compases 23 a 47) que las trompetas se ubiquen fuera -“*in weiter Entfernung*”- (*a mucha distancia*) del escenario para lograr la sensación de lejanía, el distante llamado al despertar de la naturaleza.

En el segundo movimiento, las trompas tapadas, en dinámica *ff* y en intervalo de 5ª, crean una sonoridad marcial y bastante percusiva (compás 50). Esta idea es trabajada durante toda la sección central del scherzo y sufre diversas transformaciones en términos tímbricos.

Para el “Trio” del tercer movimiento (compases 85 a 112), las cuerdas en multivivisi y con sordina reducen la densidad en la orquestación general y aligeran la textura para facilitar las intervenciones de las maderas en registros medios y graves (en especial de las flautas), además de generar un claro ambiente bucólico y pastoril. Por el contrario, el uso de multivivisi y *col legno (tratto) en los compases 135 a 138*, producen una sonoridad fría y distante.

Es admirable el trabajo de orquestación de Mahler para esta sinfonía teniendo en cuenta que fue escrita cuando el compositor contaba solo con 28 años de edad. El dominio que demuestra en el trabajo orquestal es absoluto y, aunque el formato instrumental es enorme, jamás suena saturado o desequilibrado; por el contrario, las líneas siempre son claras y comprensibles.

Por último, el altísimo grado de detalle respecto a escritura de dinámicas, articulaciones, reguladores, indicaciones de expresión y ejecución técnica, demuestran el conocimiento completo y profundo de los recursos orquestales y reflejan la intención precisa respecto a la propuesta interpretativa que Mahler pretendió lograr en esta obra.

## CONCLUSIONES

Aunque Mahler optara por desechar todas las guías programáticas para su Primera Sinfonía, la narrativa de carácter heroico se mantiene clara a través de toda la obra y, aunque el héroe no sea planteado como un personaje específico y determinado, se podría asumir que Mahler se auto-describe como protagonista de dicha narración. La concepción de la “naturaleza” como idealización de los años de juventud del héroe y el presagio del dolor venidero, son reflejados en el primer movimiento. Las vivencias frívolas y superficiales del mundo real se ven representadas a través del marcado carácter popular del Scherzo. Las profundas contradicciones emocionales, psicológicas e incluso místicas, son planteadas en la imagen irónica de la procesión funeral del tercer movimiento. Las ideas religiosas del dolor y el sacrificio, como únicas vías posibles hacia la redención eterna, son expuestas en el movimiento conclusivo. Mahler es el mismo Titán al que su obra hace referencia, describiendo su relación con el mundo natural, su tránsito por la vida, la sociedad, el amor, la muerte, el sufrimiento y por último su esperanza de triunfo al final de la vida.

El trabajo realizado sobre esta Sinfonía es tan solo una muestra de que toda obra musical representa la visión de un artista frente a su complejo entorno personal y social, cuya interpretación solo puede ser lograda a través del estudio de la partitura a partir de distintos niveles y enfoques del pensamiento analítico.

¿Cómo interpretar una obra musical sin reconocer su “código”?

¿Cómo descifrar el “código” sin tener en cuenta los “signos”?

¿Cómo comprender los “signos” sin relacionar su “semántica” dentro de un contexto determinado?

La investigación y el análisis deben considerarse requisitos indispensables del músico que pretenda tomar el camino hacia la construcción de un criterio interpretativo. No es suficiente establecer una “ruta” técnica respecto a la música y no basta el conformarse con una visión estructural y formalista de la misma. Las decisiones que se tomen deben ser respaldadas por un conocimiento honesto, amplio y profundo del mundo al que pertenecen el compositor y su obra.

La propuesta analítica siempre estará encaminada hacia valorar la obra desde una vasta gama de perspectivas que permitan desarrollar una postura argumentada y por ende se produzca una interpretación objetiva, viva y actual del contenido que plantea. A tal fin, el acercamiento histórico y contextual no debe ser tomado como

una simple fuente de anécdotas, debe trascender la partitura y convertirse en la guía conceptual del intérprete. Con lo anterior jamás se propondrá la negación o subvaloración de los aspectos subjetivos en la interpretación, por el contrario, el estudio holístico respecto a una pieza musical consolidará las posturas individuales y afianzará las consideraciones personales que permitan re-presentar una obra de arte como es, para este caso, la Primera Sinfonía de Gustav Mahler.

## BIBLIOGRAFÍA

- **Gustav Mahler**  
Fischer, Jens Malte  
Yale University Press, USA, 2011  
**(Fischer. 2011).**
- **Mahler's Voices : Expression and Irony in the Songs and Symphonies**  
Johnson, Julian  
Oxford University Press, USA , 2009  
**(Johnson. 2009)**
- **Gustav Mahler**  
Walter, Bruno / prólogo de Pierre Boulez (1958)  
Alianza Editorial S.A., Madrid 1983  
**(Walter. 1958)**
- **Mahler**  
Dernoncourt, Sylvie  
Espasa – Calpe, S.A., Madrid, 1979  
**(Dernoncourt. 1979)**
- **Mahler**  
Perez De Arteaga, Jose Luis  
Salvat editores, S.A., Barcelona 1987  
**(De Arteaga. 1987)**
- **Approaches to Meaning in Music**  
Almén, Byron Pearsall, Edward  
Indiana University Press, USA, 2007  
**(Almen. 2007)**
- **Reflexiones sobre Semiología Musical**  
González Aktories, Susana/ Camacho Díaz, Gonzalo  
Proyecto de traducción y publicación de artículos de:
  - Nattiez, Jean-Jaques **(RSM. Nattiez. 1997)**
  - Ruwet, Nicolas
  - Molino, Jean
  - Imberty, Michel
  - Bolilès, CharlesUniversidad autónoma de Mexico  
Escuela Nacional de Música, 2011

- **A history of western music (5th. Edition)**

Grout, Donald Jay / Palisca, Claude V.

W.W. Norton & Company, Inc.,

N.Y. USA, 1996

**(Norton. 1996)**

## CIBERGRAFÍA

- [http://es.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Mahler](http://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler)  
**Artículo galardonado con el Premio MOZART Wikipedia 2012**  
Cooke, Deryck **(WKP. Cooke. 2014)**  
Calvino, Italo **(WKP. Calvino. 2014)**  
Carr, Jonathan **(WKP. Carr. 2014).**
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Sinfon%C3%ADa\\_n.%C2%BA\\_1\\_%28Mahler%29#cite\\_ref-1](http://es.wikipedia.org/wiki/Sinfon%C3%ADa_n.%C2%BA_1_%28Mahler%29#cite_ref-1)  
**Artículo enfocado específicamente en la Sinfonía 1**  
**(WKP. Mahler S1)**
- <http://gustavmahler.com/symphonies/mahler-symphony-1.html>  
**Página dedicada a la vida y obra del compositor.**  
**(GM. 2014)**
- <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>  
**El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica**  
Nagore, María  
Universidad Complutense de Madrid  
Revista virtual, Músicas al Sur, N° 1, enero 2004  
**(Nagore. 2004)**
- <http://gato-parlante.blogspot.com/2007/07/sobre-msica-y-hermenutica.html>  
**Sobre música y hermenéutica. Una aproximación a la mimesis y los límites del lenguaje.**  
Revista Virtual, Gato-Parlante, jueves 19 de julio de 2007.
- <http://www.filomusica.com/filo56/dahlhaus.html>  
**Pensamiento musical contemporáneo: DALHAUS**  
Marín Sánchez, David  
Licenciado en historia y ciencias de la Música, Avila. Esp.  
Revista virtual, Filomusica, N°56, Septiembre de 2004