

Las Sinfonías Corales de Mahler: Elementos filosóficos y técnicos de la usanza coral

Adamilson Guimarães de Abreu, director coral

1. Introducción

Gustav Mahler (1860-1911) es considerado un maestro de la técnica instrumental y la orquestación, pero su música coral, especialmente sus sinfonías, es lo que ocupa un lugar prominente entre sus composiciones. Con el pasar del tiempo, la reputación de Mahler como un gran director ha dado paso a sus logros como un excelente compositor. Hoy en día encontramos a Mahler al final de una línea selecta de destacados compositores sinfónicos austro-germánicos. Además de sus nueve sinfonías, cinco de las cuales presentan coro y/o cantantes solistas, las obras de gran prestigio de Mahler consisten en una cantata secular y cincuenta canciones (incluidas las orquestadas). A pesar de la notoria presencia de la voz en las obras de Mahler, vemos que en general[1], los investigadores no han prestado tanta atención a sus composiciones corales como a sus habilidades instrumentales.

Los estudios sobre Mahler abundan, junto con numerosos estudios disponibles. El único problema, como se mencionó anteriormente, es la cuestión del énfasis: solo unos pocos están directa, total o específicamente relacionados al tratamiento del coro. Los más específicos son los estudios recientes en forma de artículos o disertaciones. A excepción de una página web, todas las fuentes que he encontrado tienen un tono académico, y un número destacable de ellas han

aparecido en tiempos relativamente recientes. El trabajo de los estudiosos estadounidenses y europeos, se centran en revisar su vida entera o enfatizan algo distinto al coro. Por esta razón, mi trabajo tiene como objetivo analizar estos estudios en busca de detalles específicos relacionados. Otras fuentes a destacar son de tipo personal, como cartas, recuerdos, fotos y notas de programas relacionados con Mahler y sus compañeros más cercanos. Y por supuesto, la propia música de Mahler en forma de partituras y grabaciones es de primordial importancia para cualquier investigación.

Ya que la música coral de Mahler todavía está relegada a un lugar secundario, me he esforzado por identificar las fuentes que tienen que ver con el tratamiento y el estudio del coro en las Sinfonías No. 2 (1895), No. 3 (1902) y No. 8 (1909), las tres sinfonías con configuraciones corales. Se ha hecho hincapié en los asuntos musicales / filosóficos y en los elementos técnicos de la usanza coral, porque la psique y la filosofía de la vida de Mahler no pueden separarse de su música.



Manuscript of Mahler's Symphonies No. 2 (1895)

2. Antecedentes filosóficos y literarios de Mahler

Para comprender mejor la música de Mahler, es fundamental entender su filosofía de vida. Desde los diversos relatos personales[2] hasta sus propios programas para sus sinfonías[3], pasando por los grandes pensadores literarios asociados con él, parece que las cuestiones metafísicas y escatológicas eran partes intrínsecas de la vida de Mahler, así como su proceso de creación musical. Respecto a esta idea, Constantin afirma que:

Gustav Mahler es uno de esos artistas cuyo arte y personalidad no pueden ser separados. Su escritura sinfónica, por paradójico que esto pueda parecer, expresa su visión del mundo; tiene un trasfondo literario y filosófico. Su pensamiento religioso y filosófico no puede ser separado de su obra.[4]

Este camino sugerido por Floros puede ayudarnos a ver la psique de Mahler y su traducción a la música como puerta de entrada para entender su música coral.

La literatura y las personas involucradas en ella desempeñaron papeles importantes en el marco de la producción musical de Mahler. Sustentando lo dicho por Floros, David Holbrook sostiene que “en la literatura no tenemos nada tan profundamente preocupado por los problemas fundamentales de la existencia como las obras de Mahler.”[5] Steven Johnson entra en muchos detalles sobre los filósofos Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900), quienes junto al compositor Richard Wagner (1813-1883), son tres personas que “dejaron huella” en la música de Mahler. Por ejemplo, Johnson resalta la dualidad de pensamiento expresada en la Tercera Sinfonía de Mahler, primero enraizada en el escrito de Schopenhauer *El mundo como voluntad e idea* (1818)[6] y, en segundo lugar, en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche (1872).[7] Según Holbrook, “Mahler habría encontrado una dualidad similar en el ensayo de Wagner sobre Beethoven, que Mahler afirmó una vez que era la mejor escritura sobre

música".[8] Johnson, por lo tanto, sugiere que el llamado de Wagner para despertar el espíritu alemán a través de la música de Beethoven fue el evento más influyente para el joven Mahler.[9]

Otra figura literaria crucial para el desarrollo del pensamiento filosófico / literario de Mahler fue Johann Wolfgang von Goethe. Mahler veneró profundamente a Goethe y se sintió atraído por la escena final de Fausto de Goethe, debido a su conexión con temas metafísicos.[10] Mahler había leído una biografía de Goethe y, mientras escribía la Octava Sinfonía, su esposa escribió: "Goethe y las manzanas son las dos cosas sin las que no puede vivir."[11] Claramente, Goethe ejerció una poderosa influencia en el pensamiento de Mahler.



Johann Wolfgang (von) Goethe (28 August 1749 – 22 March 1832)

3. Filosofando con música

La preocupación de Mahler por el significado de la vida es la

fuerza motriz más poderosa de sus sinfonías. Escribir música fue su modo de filosofar, su búsqueda de respuestas a las preguntas fundamentales de la humanidad: ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? ¿Cuál es el significado de la vida? ¿Qué existe después de que morimos? Los programas que escribió para sus sinfonías no son más que un esfuerzo para asegurar que los oyentes comprendan el contenido espiritual de su música y aprecien su viaje personal para responder las preguntas primordiales sobre la vida.

Las preocupaciones metafísicas de Mahler reflejan la angustia sociológica de principios de siglo, o el llamado existencialismo de fin de siglo, junto con la desintegración del imperio austríaco. Por ejemplo, Franklin hace referencia a muchas características inusuales que van más allá de las inquietudes musicales convencionales, como timbres diferentes, enormes fuerzas orquestales, niveles dinámicos extremos, distribución espacial de instrumentos, alusión a fuerzas de la naturaleza y formas identificables de música popular. Todos estos rasgos musicales no convencionales cuestionan y critican los supuestos culturales hechos durante el tiempo de Mahler.[12]

Una prueba más de la fascinación de Mahler por la metafísica fue su sentido de la espiritualidad como resultado de su herencia judía combinada con su posterior conversión al cristianismo (1897). Alma Mahler observó que “sus canciones religiosas, la Segunda Sinfonía, la Octava Sinfonía y todos los corales de las sinfonías están arraigadas en su propia personalidad, ¡y no traídas desde fuera! Nunca negó su origen judío: era cristiano -Judío. “[13] Esta mezcla de efectos literarios, sociológicos, internos y religiosos llegará a tener una presencia física en la música de Mahler.

3.1 Comunicando cuestiones filosóficas en la música

Aún más importante que apreciar las motivaciones metafísicas tras la música de Mahler es encontrar indicios de tales preocupaciones traducidas musicalmente a la realidad. Para Mahler, la "sinfonía está construyendo un mundo con todos los medios técnicos a su disposición." [14] El argumento de Nietzsche posiblemente llevó a Mahler a valorar las canciones populares simples como el espejo musical más esencial del mundo.

El aparente uso de Mahler de formas populares como reflejos musicales del mundo también le permite transformarlas para comunicar rasgos personales como la ironía. Henry Lea defiende que la ironía de Mahler es freudiana en el sentido de que su música es altamente asociativa al revelar una profundidad insospechada. [15] Mahler usa formas populares para enviar un mensaje más allá del propósito funcional del arte popular. Sus estilizadas marchas, bailes y canciones populares tienen su propósito comunitario (unir a las personas) transfiguradas en una declaración universal más grande sobre la condición humana. [16] Por ejemplo, el coro de Mahler es una voz individualizada en la forma en que los constantes cambios en la armonía y el ritmo, la orquestación sofisticada y la calidad emocional de la música contrastan con la piedad del texto. [17] Mahler establece así su ironía musical cuando usa una forma colectiva para expresar exactamente lo contrario de su espíritu comunitario.

Estrechamente vinculado a la ironía está el sentido del humor de Mahler, que también impregna su música. Es importante tener en cuenta el elevado estándar del sentido del humor de Mahler. Como él dice, "el humor debe ser llamado a expresar sólo los pensamientos más elevados que no pueden expresarse de otra manera." [18] Su humor está presente tanto en el texto como en la expresión musical de las palabras sin comprometer nunca el tema serio de sus sinfonías en conjunto. [19] Por ejemplo, las palabras de Jesús en el texto del quinto movimiento de la Tercera Sinfonía se hacen irreverentes por las instrucciones

de Mahler: “grob” (tosco), una dinámica repentina del *forte*, y un regreso a Fa mayor que, en palabras de Abbate, representa el fracaso de la trascendencia.[20] El coro de los niños, que suena como campanas, también tiene un efecto humorístico luego de la tensión del movimiento anterior.

3.2 Texto e ideas poéticas

Anteriormente se ha sugerido que Mahler tiene una agenda humanística en sus obras, especialmente en las sinfonías. Beethoven estableció precedentes para la música coral, y por lo tanto para las palabras que transmiten un mensaje a la humanidad. Con el mismo espíritu, Mahler da un paso hacia la continuación de esta tradición.

Los textos en las sinfonías corales de Mahler reflejan su estética poética y sus preocupaciones metafísicas. Las palabras en la Segunda Sinfonía se desarrollan con una mezcla de cristianismo y mitología pan-germánica.[21] El último movimiento es una representación dramática del Apocalipsis, que sirve como un complemento para el coral sobre la resurrección. El texto es una mezcla de la Biblia y las propias palabras de Mahler. En la Tercera Sinfonía, las palabras de Mahler proclaman una celebración “nietzscheana-shopenhaueriana” de la voluntad de superar la mortalidad.[22] El texto de la Octava Sinfonía incluye conceptos teológicos como la gracia, el amor y la iluminación. La primera parte es un himno latino del siglo XVIII; mientras que la segunda constituye la segunda parte del Fausto de Goethe.[23] Esta aparente contradicción solo resalta los sólidos antecedentes literarios de Mahler y la idea de presentar el texto como una fuente más para llegar a la humanidad con el mensaje espiritual idiosincrásico del compositor. Ha habido mucha disputa sobre las verdaderas intenciones filosóficas de Mahler. Un lado favorece al cristianismo, los otros argumentan en favor de connotaciones

paganas, o incluso de sincretismo religioso.[24] Cualquiera que sea el lado al que su música pueda orientarse, si es que siquiera lo hace, la música para Mahler parece ser su herramienta para buscar la verdad espiritual, por lo que el texto no puede ser ignorado en esa búsqueda.

4. Elementos técnicos de la usanza coral

Mahler consideraba que la voz humana era una fuente de sonido, un timbre distintivo entre los instrumentos orquestales. Con respecto a la Octava Sinfonía, Mahler describe la voz humana de esta manera: "Aquí... las voces también se usan como instrumentos: el primer movimiento es estrictamente sinfónico en su forma pero todo se canta... una sinfonía "pura" en la que el instrumento más bello del mundo recibe su verdadero lugar." [25] Roman sostiene que el uso de la voz humana es parte de la evolución musical de Mahler, desde el acompañamiento orquestal esencialmente homofónico hasta la "poli-melodicidad", ya que a la voz se le asigna un papel idéntico a los instrumentos en obras como la Octava Sinfonía.[26] Por ejemplo, en la parte II m. 102 de la Octava Sinfonía, el pasaje casi monótono de los tenores y bajos refuerza el fondo instrumental armónico de los contrabajos, el arpa y el armonio, donde el material melódico se divide contrapuntísticamente entre las voces y los instrumentos.[27]

Floras profundiza en esta discusión y argumenta que, dado que los temas están distribuidos equitativamente entre las voces y los instrumentos, la música también se puede descifrar semánticamente a través del texto.[28] Además, los temas vocales se "tratan de manera instrumental de la forma en que se repiten, se transponen, se modifican, se invierten, se aumentan, se combinan y se les da un nuevo color." [29] Así, Mahler realmente abordó a la voz como un instrumento en su construcción sinfónica.

Aunque tratada como un instrumento, la voz también tiene un papel musical distinto en la música coral de Mahler. En primer lugar, el timbre humano se usa para representar imágenes poéticas sugeridas por el texto. Por ejemplo, la distribución de timbres en el Coral de Resurrección de la Segunda Sinfonía sugiere que la música se acerca gradualmente desde una gran distancia, la llamada del ángel para que los muertos se levanten del polvo, exactamente como lo comunica el texto.[30] Otro ejemplo es en el quinto movimiento de la Tercera Sinfonía, "Was mir die Engel erzallen" (Lo que los ángeles me dicen), donde el timbre es claramente brillante, correspondiente al concepto de music coelestis.[31] Mahler escribió el movimiento para un solo de contralto, con coro de niños y voces femeninas, incluidas cuatro campanas afinadas,[32] todo esto con timbres ligeros y brillantes que refuerzan el concepto textual del pasaje musical.

El timbre también ayuda a Mahler a encarnar ideas filosóficas como la iluminación y el amor, que sirven como el núcleo principal de la Octava Sinfonía. Flora sugiere que, en la coda, uno de los temas (Accende) está especialmente enfatizado porque lo cantan niños.[33] Y Mahler también hace una distinción entre las voces humanas. Por ejemplo, en la Segunda Sinfonía, Mahler considera las diferencias tímbricas y de color al usar las voces de mujeres y niños. Los niños cantan al unísono, mientras que el coro de mujeres tiene un arreglo vocal más rico. Además, las secciones más rápidas están escritas para tres voces, mientras que los tempos más lentos se configuran para cuatro voces.[34] Esta diferenciación de timbres sirve, por lo tanto, como una herramienta poderosa para la representación de las ideas de Mahler.

El registro y la tessitura son otros aspectos de la voz humana que Mahler abordó, en este caso, teniendo en cuenta a los grandes cantantes de su tiempo y aprovechando su experiencia como director de ópera.[35] El registro vocal utilizado en sus obras es extenso, es decir, Mahler supera los límites

prácticos de la voz promedio bien entrenada (de una decimotercera mayor a dos octavas).[36] Los rangos más extremos se encuentran en la Segunda Sinfonía, pero los registros en la Octava Sinfonía son bastante cómodos, posiblemente debido al uso de múltiples fuerzas corales. Por otra parte, la tesitura se encuentra en el extremo superior del rango vocal.[37] El registro medio (contraltos y tenores) tiene brillo y claridad, una idea tomada de la orquestación de Mahler, donde las voces son llevadas hasta los límites de su registro vocal.[38] Ver la voz como una mera fuente de sonido puede reflejarse en el amplio rango exigido al coro en las sinfonías de Mahler.

La música coral de Mahler revela un equilibrio entre la homofonía cordal y las complejas técnicas de contrapunto. Además de la tesitura, la percepción y el uso que hace Mahler de la voz humana como fuente de sonido también se refleja en la textura. Roman explica cómo las partes corales se tratan de manera instrumental en las sinfonías de Mahler:

Estas partes y pasajes se caracterizan por una forma angular general, que incluye saltos no resueltos de una octava, así como saltos consecutivos; por intervalos paralelos y acordes; y por una variedad de funciones que son idénticas a las funciones tradicionales de "relleno" en ciertos instrumentos orquestales.[39]

Es evidente que la escritura vocal de Beethoven en su Novena Sinfonía y su tratamiento de los solistas vocales como instrumentos influyeron fuertemente en los propios procedimientos de textura de Mahler.[40] Excepto por el registro extremo, Mahler no es un innovador de la textura. Todavía trabaja dentro de los límites tradicionales de la usanza vocal coral. En la Segunda Sinfonía, la orquesta interpreta el papel del acompañamiento homofónico en el movimiento coral. En la Tercera Sinfonía, hay un equilibrio entre los pasajes orquestales que son compatibles con la voz y

los que son independientes y polifónicos. Finalmente, en la Octava Sinfonía, se van alternando la orquestación que apoya las líneas de las voces y la contrapuntística, pero no hay una división clara.[41]

Es importante señalar que, aunque la escritura coral no es vocalmente idiomática debido a los saltos y movimientos en muchos pasajes, la textura suele ser homofónica, y la polifonía, cuando se encuentra en las partes vocales, se utiliza como un dispositivo dramático. Roman, por ejemplo, explica este uso dramático de la polifonía coral cuando argumenta que, “las entradas imitativas del coro a cinco voces en la Segunda Sinfonía, creciendo desde un ppp a un ff dentro de unos veinte compases, logran construir un impulso que imbuye la siguiente coda coral con impresionante majestad y poder.”[42] Así, para Mahler, la homofonía parece ser la estructura básica subyacente a las inflexiones corales, con la excepción del impulso dramático creado en su uso de la polifonía.

El predominio de la homofonía cordal está motivado por la demanda de Mahler de claridad textual. Y aquí el texto significa poesía, tan querido por Mahler como la música.[43] Nada supera sus propias palabras cuando expresa su impulso de transmitir el texto con la mayor claridad posible: “Mis dos sinfonías (la Segunda y la Tercera) contienen los aspectos internos de toda mi vida, verdad y poesía en la música,”[44] y “en mi sinfonía (la Octava) la voz humana es, después de todo, la portadora de toda la idea poética.”[45] Con esto en mente, dos procedimientos especiales de textura enfatizados por Roman con respecto a la claridad pueden ser dignos de mención aquí: Primero, los pasajes corales, al unísono u octavas, para transmitir el texto y aumentar la variedad de texturas, y segundo, los pasajes antifonales utilizados para la interacción entre el uso completo y parcial de los coros.[46] La homofonía es, por lo tanto, el procedimiento de textura natural que se utiliza al

resaltar la entrega del texto en las sinfonías de Mahler.

Parte del tratamiento conservador del coro refleja el equilibrio entre el coro y la orquesta, y también entre las voces. Observe las instrucciones de Mahler al final de la Segunda Sinfonía, donde los bajos más graves tienen un Si bemol debajo del pentagrama. En este ejemplo en particular, Roman alega que, en lugar de consideraciones de viabilidad en las partes de los bajos, Mahler tiene una preocupación por el equilibrio calculada con precisión, y es crucial para el efecto de la entrada inicial del coral de "Resurrección":

Los bajos (no deben cantar) una octava más alta, para que no se materialice el efecto pretendido por el compositor; no es absolutamente crucial que estas notas bajas se escuchen, más bien, esta forma de notación está (pensada) para evitar que los bajos graves "tomen", por así decirlo, el Si bemol más agudo, y por lo tanto reforzando la nota más alta.[47]

Además, existen raros duplicados entre el coro y la orquesta en un sentido técnico estricto. De hecho, a excepción de los pasajes climáticos, el tejido orquestal es transparente y escaso.[48] En general, se puede decir que el equilibrio entre las fuerzas corales e instrumentales es mantenido por Mahler en todos los movimientos corales de sus sinfonías.



Enrico Caruso's caricature of Mahler, who served as music director of the New York Philharmonic from 1909 to 1911, reproduced in *The New York Times*, January 8, 1909.



Gustav Mahler, music director of the New York Philharmonic, on the streets of Manhattan in 1910.

The legendary singer Enrico Caruso was also known for his caricatures of friends and colleagues whom he encountered during his travels. This included one of former-Music Director G. Mahler, drawn around the time of Mahler's tenure at the helm of the Phil.

5. Conclusión

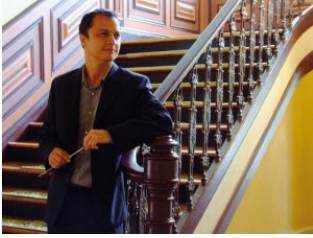
El estudio del ámbito vocal en la música de Mahler, particularmente en un ambiente coral, merece un serio interés por varias razones. Primero, estadísticamente, la voz juega un papel en casi todas las composiciones de Mahler. En segundo lugar, como director de orquesta en las salas de ópera, Mahler tuvo la oportunidad y la necesidad de adquirir conocimiento sobre la voz. En tercer lugar, la afinidad emocional y la familiaridad de Mahler con la voz son evidentes para

cualquiera que conozca sus canciones. Por último, el interés de Mahler por la voz humana no se limita a un “período” sino que resuena a lo largo de toda su producción como compositor. A pesar de estas razones, el trabajo coral de Mahler aún carece de atención académica, con sólo una referencia marginal a este aspecto de bastante importancia en la música del compositor. Roman sugiere que esto puede deberse al hecho de que Mahler no escribió ningún trabajo considerado como una composición independiente en ese medio.[49] En cambio, el coro aparece en concepciones a gran escala, como un ciclo de canciones, una cantata o una sinfonía. Sea como fuere, la música coral de Mahler todavía está a la espera de trabajo académico, y anhelo que el material de mi investigación aliente más literatura académica en el futuro.

6. Referencias:

- Abbate, Elizabeth Teoli. *Myth, Symbol, and Meaning in Mahler's Early Symphonies*. Ph.D. dissertation, Harvard University, 1996.
- Alexander, Metcher F. *Representative Nineteenth Century Choral Symphonies*.
- M .M . thesis, North Texas State University, 1971.
- Bauer-Lechner, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler*, ed. Dika Newlin, trans.
- Peter Franklin. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Blaukopf, Herta, ed. *Gustav Mahler -Richard Strauss Correspondence, 1888-1911,*
- trans. Edmund Jephcott. London: Faber and Faber, 1984.
- Blaukopf, Kurt, and Herta Blaukopf. *Mahler: His Life, Work, and World*, 2nd ed.
- London: Thames and Hudson, 1991.
- Franklin, Peter, “Mahler, Gustav,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 29 vols., ed. Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001. XV,602-31.

- Franklin, Peter. *Mahler: Symphony No.3*. New York: Cambridge University Press, 1991. (*Cambridge Music Handbooks*, ed. Julian Rushton, unnumbered volume)
- Floras, Constantin. *Gustav Mahler: The Symphonies*. Portland: Amadeus Press, 1997.
- Holbrook, David. *Gustav Mahler and the Courage to Be*. London: Vision Press, 1975. (*Studies in the Psychology of Culture*, unnumbered volume)
- Johnson, Steven Philip. *Thematic and Tonal Processes in Mahler's Third Symphony*. Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1989.
- La Grange, Henry-Louis de. *Mahler*, Vol. I. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1973.
- La Grange, Henry-Louis de. *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusionment (1904-1907)*, Vol. III. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Lea, Henry A. *Gustav Mahler: Man on the Margin*. Bonn: Bouvier, 1985.
- Mahler, Alma. *Gustav Mahler: Memories and Letters*, ed. Donald Mitchell, trans.
- Basil Creighton. London: Cox & Wyman, 1973.
- Mahler, Gustav. *Mahler's Unknown Letters*, ed. Herta Blaukopf, trans. Richard Stokes. London: Victor Gollancz, 1986.
- Mitchell, Donald. *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, Vol. III. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Roman, Zoltan. "The Chorus in Mahler's Music," *The Music Review* LXIIVL (February 1982), 31-43.



Adamilson
Guimarães de
Abreu

Adamilson Guimarães de Abreu recibió los títulos de Maestría en Dirección Coral (2004), Licenciatura en Estudios Generales (2002) y Especialista en Educación Musical (2015) de la Universidad de Missouri – Columbia, EUA. Como cantante profesional, el Sr. Abreu se comprometió durante dos años con el Teatro Municipal de São Paulo (1991-1992). Algunos de sus premios incluyen el 3er lugar en el 1 ° Concurso Nacional de Canto “Cidade de Araçatuba” (1996), y como director coral llegando a la final en el 1 ° Concurso Nacional de Coros FUNARTE (1997), con su coro entre los seis mejores coros de la nación. El Sr. Abreu tiene intereses de investigación en el área de dirección musical y educación musical, especialmente en el uso del canto coral y la dirección como herramientas pedagógicas para impartir clases de educación musical general. Últimamente, el Sr. Abreu ha participado como jurado en concursos de voz como el II Festival da Canção de SESI en Brasilia, Brasil, y se ha comprometido como maestro de coro para la ópera *Romeo y Julietade* Gounod y *La Traviata* de Verdi durante los III y IV Festival Internacional de Ópera da Amazônia. Hoy en día, el Sr. Abreu es profesor de tiempo completo en la Universidade Federal do Pará, en Belém – Brasil. Correo electrónico: abreu_2004@yahoo.com

Traducido del inglés al español por: Vania Romero, Venezuela

Revisado por María Ruiz Conejo, España

[1] Zoltan Roman, "The Chorus in Mahler's Music," *The Music Review* LXIII/1 (February, 1982), 32.

[2] Jack Diether en la obra, "Mahler Juvenilia," *Chord and Discord*, III/1 (1969), 68, interpreta la última línea del poema/esbozo de Mahler de esta forma: "If I cannot find meaning in my life, I am confounded, I am faced with nothing but my nothingness." (Si no puedo encontrar un significado en mi vida, estoy confundido, me enfrento a mi propio vacío).

[3] En el programa de la Sinfonía no. 2, Mahler muestra sus preocupaciones sobre asuntos de la vida y la muerte; en este caso se trata de una visión ciertamente optimista, pues culmina en la resurrección. Donald Mitchell. *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years, Vol. II* (University of California Press, 1995), 183.

[4] Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies* (Portland: Amadeus Press, 1997), 54.

[5] David Holbrook, *Gustav Mahler and the Courage to Be* (Londres: Vision Press, 1975), 12.

[6] Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (Londres: Routledge and Kegan, 1957).

[7] Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner* (Nueva York: Vintage Books, 1967).

[8] David Holbrook, *The Courage to Be*, 8 (proporciona más información sobre el ensayo de Wagner).

[9] Steven Philip Johnson, *Thematic and Tonal Process in Mahler's Third Symphony*,

(Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles, 1989), 9.

[10]Constantin Floros, *The Symphonies*, 226.

[11]Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters* (London: Cox & Wymann, 1973), 103.

[12]Peter Franklin, "Mahler, Gustav," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 29 vols., ed. Stanley Sadie, (Nueva York: Macmillan, 2001) XV, 615.

[13]Alma Mahler, *Memories and Letters*, 101.

[14]Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3* (Nueva York: Cambridge University Press, 1991), 37.

[15]Henry A. Lea, *Gustav Mahler: Man on the Margin* (Bonn: Bouvier, 1985), 49.

[16]Henry Lea, *Man on the Margin*, 96.

[17]*Ibid*, 100.

[18]Constantin Floros, *The Symphonies*, 104.

[19]Elizabeth Abbate, *Myth, Symbol, and Meaning in Mahler's Early Symphonies* (Ph.D. dissertation, Harvard University, 1996), 189.

[20]Elizabeth Abbate, *Myth, Symbol, and Meaning in Mahler's Early Symphonies* (Ph.D. dissertation, Harvard University, 1996), 191.

[21]En concreto el "Edda", un mito nórdico que relata el fin del mundo. Heindal, nacido de la union de Odín con nueve gigantes, es nombrado guardián del Puente del arcoíris, que une el cielo y la tierra. Tiene una trompeta con el que puede llamar a todas las criaturas a que luchen contra sus enemigos, y el ultimo estruendo anuncia la llegada de la batalla final. Algunos de estos elementos pueden reconocerse en la música de

Mahler (Abbate, *Myth, Symbol, and Meaning*, 90-91).

[22]Elizabeth Abbate, *Myth, Symbol, and Meaning*, 72. Otros investigadores comparten este punto de vista, mientras que Floros lo rechaza; en su lugar, adopta el concepto de la voluntad de Shopenhauer. Para Abbate, las intenciones optimistas de Mahler y el contenido intelectual de la Tercer Sinfonía se oponen la cínica visión del mundo de Nietzsche.

[23]Para un estudio más detallado del texto, consultar Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, Vol. III (Berkeley: University of California Press, 1985).

[24]Los autores defienden estas ideas respectivamente: Donald Mitchell y Henry A. Lea; Herta Blaukopf y Natalie Bauer-Lechner; y Constantin Floros y Elizabeth Abbate.

[25]Donald Mitchell, *Symphonies of Life and Death*, 519.

[26]Zoltan Roman, "The Chorus in Mahler's Music," 39.

[27]*Ibid.*, 39.

[28]Constantin Floros, *The Symphonies*, 68.

[29]Constantin Floros, *The Symphonies*, 223.

[30]Constantin Floros, *The Symphonies*, 77 .

[31]El texto de esta sección es el poema *Armer Kinder Betterlied* ("Canción para pedir limosna de los niños pobres"). Hace referencia al canto "dulce" de los ángeles y a la "felicidad celestial que no tiene fin", la historia de la culpa de Pedro y su absolución mediante Jesús (see *Ibid.*, 104).

[32]*Ibid.*, 104.

[33]Constantin Floros, *The Symphonies*, 226.

[34]Metcher Alexander, *Representative Nineteenth Century*

Choral Symphonies (M .M.

thesis, North Texas State University, 1971), 176.

[35]Metcher Alexander, *Representative Nineteenth Century Choral Symphonies* (M .M.

thesis, North Texas State University, 1971), 148.

[36]*Ibid .*, 189.

[37]Una excepción es la tesitura conservadora para los chicos, la cual Alexander asegura que nunca falla a la hora de destacar por su sonoridad en la textura musical (Metcher Alexander *19th Century Choral Symphonies*, 189).

[38]Toda esta información se puede encontrar en más detalle en el artículo de Roman junto a una serie de estadísticas sobre la participación y el rango vocal en todas las sinfonías corales y en *Das Klagende Lied*.

[39]Zoltan Roman, "The Chorus in Mahler's Music," 39.

[40]La inquietante tesitura en los solos de alto y tenor compromete la calidad tonal y el equilibrio del cuarteto vocal frente a la potencia del sonido de la orquesta en pleno clímax de la orquesta de la Novena Sinfonía. Su papel es llenar la armonía, una cualidad que Mahler utilizará posteriormente en sus sinfonías.

[41]Zoltan Roman, "The Chorus in Mahler's Music," 40.

[42]*Ibid.*, 41.

[43]Herta Blaukopf y Kurt Blaukopf in *Mahler: His Life, Work, and World* (Londres: Thames and Hudson, 1991), 31, afirman que Mahler mostró el mismo talento por la música y la literatura. .

[44]Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, ed. Dika Newlin, traduc. Peter Franklin (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 75.

[45]Mitchell,*Symphonies of Life and Death*, 519.

[46]*Ibid.*, 41.

[47]Donald Mitchell, *Symphonies of Life and Death*, 38.

[48]Zoltan Roman , "The Chorus in Mahler's Music," 42.

[49]*Ibid.*, 31.