

Interpretació filosòfica i hermenèutica de la Segona simfonia de Gustav Mahler

Maria Subirats Múria

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquest treball de recerca i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per a altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol del treball. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al web de la URL. Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts del treball com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de este trabajo de investigación y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título del trabajo. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al web de la URL. Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this research work and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the work must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside URL web is not allowed. These rights affect both the content of the work and its abstracts and indexes.

Treball de Recerca de Batxillerat

Interpretació filosòfica i hermenèutica
de la *Segona simfonia* de
Gustav Mahler

Maria Subirats Múria



INSTITUT CRISTÒFOL DESPUIG
Carrer de Rubí, 16
43500 Tortosa

Interpretació filosòfica i hermenèutica de la *Segona simfonia* de Gustav Mahler

Treball de Recerca de Batxillerat

Autora: MARIA SUBIRATS MÚRIA

Tutor: DARÍO SABATÉ RULLO

Departament de Música i Humanitats

Tortosa, gener 2021

*En honor a Gustav Mahler (1860-1911), que es va
convertir en el meu refugi musical, i a tots aquells
que quedin aclaparats per la seva obra i
descobreixin en ella un nou món.*



Agraïments

Gràcies a Darío, per tutoritzar el treball, guiar-me i confiar en mi; a Joan Grimalt, que sense conèixer-me ha estat disposat a ajudar-me en tot moment i s'ha mostrat sempre interessat; a Joan Vidal, també pel seu interès i per les seves classes d'harmonia; a Enric Carbó i Cristina Favà, per la seva col·laboració; i, evidentment, a la família i amics, de manera especial, que ho fan possible tot.

Abstract

This assignment proposes a philosophical and hermeneutical interpretation of Gustav Mahler's *Second Symphony*. Thus, the objective is to observe which signs, through the Musical Signification, evidence the programme that the composer wrote for the piece and its relationship with the thought of the examined philosophers.

The results are shown in the analysis itself, which suggests an audition and various annotations to follow it. There is also a semiotic and philosophic square, attached at the end of this analysis, that serves as a mind map and is useful, at the same time, to observe the relationships between the movements in both the musical and ideological sphere.

Finally, the piece shows a broad number of meanings, a range of semantic fields and *topoi* that enlighten the complexity of the work. In turn, the predominance of topics such as religiosity, humanism and vitality are evident. It is also exposed the idea that Mahler looks for immortality through all his work, in the same way that the soul does in the *Second Symphony*.

Extracte

Aquest treball proposa una interpretació filosòfica i hermenèutica de la *Segona simfonia* de Gustav Mahler. Així, l'objectiu és observar quins marcadors, mitjançant la significació musical, evidencien el programa que el compositor va escriure per a l'obra i relacionar-la amb el pensament dels diversos filòsofs estudiats.

Els resultats es mostren en la mateixa anàlisi, que suggereix una audició i diverses anotacions per seguir-la, i en un quadre semiòtic i filosòfic elaborat al final com un mapa mental d'aquesta anàlisi, que serveix alhora per veure les relacions entre els moviments en l'àmbit musical i ideològic.

Finalment, l'obra mostra una gran amplitud de significats, camps semàntics i *topoi* que il·lustren la seva complexitat. Alhora, és palesa la predominança de temes com la religiositat, l'humanisme i el vitalisme. També s'exposa la idea que Mahler busca, a través de la seva obra, la immortalitat, de la mateixa manera en què ho fa l'ànima en la *Segona simfonia*.

Extracto

Este trabajo propone una interpretación filosófica y hermenéutica de la *Segunda sinfonía* de Gustav Mahler. Así, el objetivo es observar qué marcadores, mediante la significación musical, evidencian el programa que el compositor escribió para la obra y relacionarla con el pensamiento de los diversos filósofos estudiados.

Los resultados se muestran en el propio análisis, que sugiere una audición y diversas anotaciones para seguirlo, y en cuadro semiótico y filosófico elaborado al final como un mapa mental de este análisis, que sirve a la vez para ver las relaciones entre los movimientos en el ámbito musical e ideológico.

Finalmente, la obra muestra una gran amplitud de significados, campos semánticos y *topoi* que ilustran su complejidad. Al mismo tiempo, es evidente la predominancia de temas como la religiosidad, el humanismo y la vitalidad. También se expone la idea que Mahler busca, a través de su obra, la inmortalidad, de la misma manera en la que lo hace el alma en la *Segunda sinfonía*.

Índex

INTRODUCCIÓ	10
<i>Part I. GUSTAV MAHLER, VIDA I OBRA</i>	13
1.1. Biografia	14
1.2. La música de Mahler	27
<i>Part II. CONTEXT HISTÒRIC I FILOSÒFIC</i>	33
2.1. Context històric i social	34
2.2. Context filosòfic	40
2.2.1. L'idealisme de Kant	40
2.2.2. L'idealisme absolut de Hegel	42
2.2.3. La voluntat de Schopenhauer	43
2.2.4. El marxisme de Marx	43
2.2.5. El vitalisme de Nietzsche	45
2.2.6. La psicoanàlisi de Freud	47
2.2.7. La fenomenologia de Husserl	49
2.2.8. L'existencialisme de Kierkegaard	50
2.3. Influència històrica i filosòfica en l'art	52
<i>Part III. ANÀLISI FILOSÒFICA I HERMENÈUTICA DE LA SEGONA SIMFONIA</i>	55
3.1. La Segona simfonia, «Resurrecció» (1888-1895)	57
3.1.1. Totenfeier. Allegro maestoso: el dolor de la mort	57
3.1.2. Andante moderato: el record de la felicitat	62
3.1.3. Scherzo: la pèrdua de la fe	66
3.1.4. Urlicht («llum primigènia»): la llum de la fe	70
3.1.5. Im tempo des Scherzo: la resurrecció de l'ànima	73
3.2. Quadre semiòtic (i filosòfic)	84
CONCLUSIONS	88

REFERÈNCIES	90
ANNEXOS	97
Annex I. Entrevista a Joan Grimalt	97
Annex II. Entrevista a Enric Carbó	102

Introducció

Gustav Mahler, compositor i director d'orquestra austríac, d'origen jueu i de finals del segle XIX i principis del XX, és el darrer gran mestre clàssic que deixa pas a la modernitat de la generació següent. Mahler, ja considerat postromàntic, és influenciat pels romàntics precedents, a la vegada influenciats per Beethoven, que marca la transició entre el classicisme i el romanticisme i és el primer a considerar-se pròpiament artista, situant-se a ell mateix en el centre de la seva obra, despellant-se a través de la música per explicar qui és. Potser és això el que m'atrau tant dels romàntics, la seva cerca d'expressar sentiments, emocions, on el contingut, a diferència dels clàssics, és més important que la forma. Mahler no s'escapa d'aquest romanticisme per mostrar-nos qui és i què sent a través de la seva obra, sovint pessimista i tràgica, i alhora triomfal i transcendent, amb la qual intenta descriure i trobar el sentit del món i de la vida. És per això que aquest treball el vull dedicar al que, per a mi, és el compositor amb majúscules: Gustav Mahler.

D'altra banda, per què la *Segona simfonia*? En un principi havia pensat fer el treball sobre la *Tercera*, potser perquè era la primera que havia escoltat, potser pel solo de trombó del primer moviment. La *Segona*, però, em tenia aclaparada, especialment el *Finale*. L'escoltava contínuament, i sempre em fascinava. Així que, finalment, vaig decidir que havia de fer el treball sobre ella, tot i que, val a dir, tota l'obra de Mahler s'ho mereixia.

Així doncs, el meu treball dista de ser una anàlisi musical formal, sinó que el meu objectiu rau en una qüestió més aviat temàtica, semàntica, centrant-me en l'estudi semiòtic i hermenèutic de l'obra i en veure quina és la idea, especialment filosòfica, que hi ha en el rerefons del motiu de la *Segona simfonia*. A partir del programa que Mahler escriu en les seves primeres simfonies, el que vull veure és com aquesta narració la podem veure a través de la música a partir de l'estudi de la significació musical. A més a més, també vull relacionar aquest discurs narratiu amb les idees filosòfiques estudiades, de manera que puguem veure la narració que Mahler proposa a través de grans pensadors.

La significació musical és un àmbit encara en creixement i prou nou dins del món de la musicologia, tot i que des del conservatori de Tortosa, d'on soc alumna, tenim el privilegi

de col·laborar amb l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) i altres centres arreu del món per encabir-la en la nostra formació acadèmica. És per aquesta raó que vull incorporar aquesta disciplina al meu treball. D'una banda, perquè m'agrada molt. De l'altra, perquè és una disciplina desconeguda per a molts, fins i tot dins del món musical, i vull col·laborar en el seu creixement per encabir els sentits, la interpretació i els significats en les anàlisis musicals.

Així, aquest treball es divideix en tres parts, que exposo a continuació, sent les dues primeres més aviat teòriques i la darrera la part pràctica.

Primerament, descobrirem qui va ser la figura de Mahler, coneixent-lo a ell com a músic i persona alhora que veurem la seva obra i quins són els trets més característics de la seva música. El meu objectiu és entendre i tenir una visió general del nostre protagonista, però sense obviar certs fets que crec que són interessants i ens poden ajudar a configurar una visió molt més acurada sobre ell.

A continuació, farem un viatge a la segona meitat del segle XIX i principis del XX per entendre en quina situació s'envolta Mahler. Quina era la situació històrica i social d'aquell moment? I, sobretot, quin corrent filosòfic hi havia? Així doncs, en aquest segon apartat descobrirem el context històric i social en què se situa el nostre protagonista i analitzarem el pensament de diversos filòsofs de l'època.

Finalment, ens endinsarem en la *Segona simfonia* per entendre els seus motius i quina relació tenen amb els punts estudiats anteriorment. Aquest darrer apartat consistirà en una interpretació subjectiva, basada en la filosofia que ja haurem vist i en la meua pròpia percepció, per tal de «desxifrar» la idea filosòfica que hi ha al darrere d'aquesta simfonia. Alhora, en aquest apartat em centro també en la cerca de marcadors que relacionen la música, a partir de l'estudi semiòtic i hermenèutic, amb el programa que el mateix Mahler va escriure per a aquesta simfonia. És interessant, en aquest punt, l'audició de l'obra, en què es proposa una guia. Potser ajuda l'oient a percebre el que explico. Potser també descobreix coses noves.

Arribats a aquest punt, només queda que us endinseu en aquest treball que espero que us transporti al món de Mahler i que el gaudiu de la mateixa manera que ho vaig fer jo mentre el feia. I, ja per acabar, us invito a tots i a totes a escoltar la música d'aquests romàntics, en especial la del nostre protagonista, que estic ben segura que no us deixarà indiferents.

GESELLSCHAFT MUSIKFREUNDE
IN WIEN

Sonntag, den 24. November 1907, mittags halb 1 Uhr
===== im großen Musikvereins-Saale =====

I. AUSSERORDENTL. GESELLSCHAFTS-KONZERT.

o o o v o

Zur Aufführung gelangt

GUSTAV MAHLER ==
ZWEITE SINFONIE (C-MOLL)

für Soli, Chor, Orchester und Orgel. —

- 1. Satz ALLEGRO MARSTOSO (Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck)
- 2. Satz ANDANTE CON MOTO
- 3. Satz SCHERZO (In ruhig fließender Bewegung)
- 4. Satz „L'ÉCLAT“ aus „Des Knaben Wunderhorn“
- 5. Satz FINALE

MITWIRKENDE

Frau ELISE ELIZZA, k. k. Hof-Opernsängerin.
Fräulein GERTRUD FÖRSTEL, k. k. Hof-Opernsängerin
Fräulein HERMINE KITTEL, k. k. Hof-Opernsängerin
Fräulein BELLA PAALFN, k. k. Hof-Opernsängerin
Herr RUDOLF DITTRICH, k. k. Hoforganist
Der SINGVEREIN DER GESELLSCHAFT DER MUSIK-
FREUNDE.
Das K. K. HOF-OPERNORCHESTER

DIRIGENT: DER KOMPONIST.

Preis dieses Programmes 20 Heller

Verlag: ...

El programa del concert d'acomiadament de Gustav Mahler de Viena, el 24 de novembre de 1907, en què es va interpretar la seva Segona simfonia.

Part I

GUSTAV MAHLER, VIDA I OBRA

«Al final ho considero just. El gran artista ha de ser, d'alguna manera, castigat en vida pels honors que gaudirà després de mort. L'apreciat crític musical, en canvi, ha de ser molt ben pagat en vida, pel menyspreu amb què el tractarà la posteritat».

— ARNOLD SCHÖNBERG

Gustav Mahler va néixer el 7 de juliol de 1860 a Kaliště (Kalischt), Bohèmia, llavors part de l'Imperi Austríac i un dels territoris iniciadors de l'agitació nacionalista txeca, i va morir el 18 de maig de 1911 a Viena.

La seva ocupació principal va ser la direcció, sobretot d'òpera. La composició va quedar reservada per a les vacances i una estona al matí, abans d'anar al teatre. Així, va ocupar la posició de director titular al capdavant de diverses orquestres, destacant, sobretot, el seu pas per Viena i Nova York.

Com a compositor, la seva obra va arribar al seu moment d'esplendor anys més tard de la seva mort. Tal com afirma Joan Grimalt, no va ser fins als anys 1970-1980 quan la seva música va ocupar el lloc que fins al moment havia ocupat la música de Beethoven. Mahler culmina el període de la música tonal europea i dona pas a la modernitat de la següent generació de compositors vienesos, que girarà al voltant de la figura d'Arnold Schönberg.

1.1. Biografia

El pare de Mahler, Bernhard Mahler, era un tirà domèstic, sempre negatiu, que discutia sovint i sempre era difícil de satisfer. D'aquesta manera, va fer tot el possible per abandonar Kaliště i la família es va instal·lar a Iglau. Gustav va ser el segon fill de catorze, dels quals set van morir abans de fer els dos anys.

La família Mahler era humil, jueva i pertanyia a una minoria de parla alemanya entre els bohemis, fet que més tard el va portar a dir: «Soc apàtrida per triplicat: bohemí entre els austríacs, austríac entre els alemanys, jueu en tot el món»¹.

1.1.1. Els anys de formació (1860-1878)

Mahler va mostrar ràpidament el seu talent musical i aviat va començar els seus estudis musicals a Iglau, on va formar part d'una orquestra i un cor parroquial. D'aquesta manera, va descobrir diverses obres mestres clàssiques i la seva passió per la lectura.

Gràcies a un familiar d'un amic, el setembre de 1875 Mahler es va convertir en alumne del gran pianista Epstein al Conservatori de Viena. Allí va guanyar diversos premis, tant de composició com de piano. Durant la seva estada al Conservatori ja hi havia qui confirmava el fort i apassionat caràcter del músic. Després de seguir el cicle íntegre de concerts de les sonates per a piano de Beethoven interpretades per Anton Rubinstein, però, Mahler va arribar a la convicció que no estava fet per a la carrera de pianista i, en finalitzar el curs el juliol de 1877, l'any següent va abandonar les classes de piano.

L'hivern de 1877-1878, una primera composició de dimensions èpiques anava prenent forma a poc a poc en la imaginació del jove compositor: *Das klagende Lied*, que ell mateix va anomenar-la la seva «Opus 1». D'aquesta manera, un cop Mahler va aconseguir el seu diploma del Conservatori, es va dedicar per complet entre 1878 i 1880 a la composició:

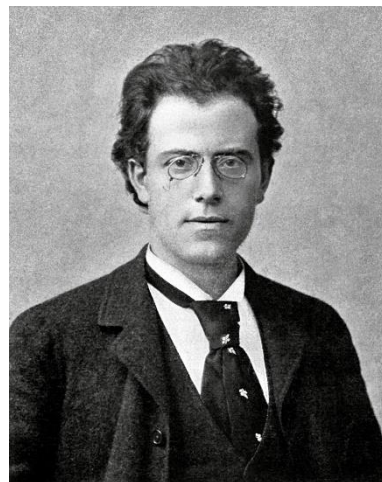
¹ LA GRANGE, Henry-Louis de. *Gustav Mahler (en un volume)*. París: Fayard, 2007. [Síntesi de tres volums per RICHARD, Joël]. [Trad. cast.: LÓPEZ MARTÍN, Francisco. *Gustav Mahler*. Madrid: Akal, 2014], p. 11.

va renunciar a la carrera com a virtuós, però sembla que encara no pensava en la direcció orquestral.

1.1.2. Primers treballs com a director (1880-1885)

L'estiu de 1880 Mahler va tenir el seu primer treball com a director en un petit teatre a la ciutat de Hall, una oferta poc brillant en tots els aspectes. Va passar més d'un mes allí, però ho va deixar perquè la seva activitat no li proporcionava cap satisfacció artística.

El 1881 Mahler va ser contractat com a primer director d'orquestra per a la següent temporada al Landschaftliches Theater (Teatre de l'Estat provincial) de Laibach (Ljubljana). Les condicions de treball no eren molt millors que les de Hall, però comptava amb una mica més de recursos que li van permetre dirigir obres més ambicioses. Finalment, l'abril 1882 el teatre va tancar les portes i Mahler va abandonar Laibach.



Gustav Mahler, 1892

Al cap de sis mesos, el gener de 1883 es va convertir en director del Teatre Real i Municipal d'Olmütz (Olomouc). Els efectius d'aquell teatre eren millors que els de l'anterior, però el repertori era més limitat. L'exigència i raresa del jove director va comportar la desesperació d'alguns músics que demanaven fer-lo fora. Fins i tot va escriure: «Des del moment que vaig entrar al teatre d'Olmütz, em vaig sentir com un home destinat al càstig dels déus»². Tot i la pobra relació amb l'orquestra, Mahler, a pesar de la seva poca experiència, es va guanyar la premsa, que inicialment havia estat hostil amb ell.

Després de passar per un període de prova durant una setmana, el setembre de 1883 es va convertir en «director coral i musical» del Teatre Real de Cassel (Kassel), subordinat al mestre de capella Wilhelm Treiber. Encara que podia semblar que la seva nova situació fos un èxit, Mahler es va haver de sotmetre a la jerarquia, ordre i disciplina que li exigia

² Ibidem, p. 30.

el teatre. Finalment, després de tenir problemes i incidents amb els cantants, la direcció del teatre i el seu company Treiber, Mahler va deixar Cassel el juliol de 1885.

1.1.3. Praga i Leipzig (1885-1888)

Així, El juliol de 1885 es va incorporar al Neues Deutsches Theater, el teatre alemany de Praga. El jove director va obtenir grans èxits, sobretot dirigint obres de Mozart i de Wagner, els dos compositors que Mahler dirigiria més durant tota la seva carrera. En tots els concerts que va dirigir la premsa va estar dividida: uns criticaven els seus *tempi* i la seva manera temperamental de dirigir, mentre que d'altres lloaven la seva seguretat i èxit sobre el podi. A pesar també de tenir alguna discussió amb el seu company, el director Slansky, per la seva manera de dirigir, lluny de recriminar-li la seva joventut, l'orquestra, els cors, els cantants i inclús el director del teatre el van tractar amb la màxima consideració. Tot i això, després de tenir un conflicte amb la coreògrafa del ballet de *Faust*, van acomiadar Mahler. Era el moment de dir adeu a Praga i instal·lar-se a Leipzig, el seu nou destí com a director. A pesar de la seva joventut, Mahler acabava de consagrar-se a Praga com un dels grans directors del moment.

Així doncs, l'abril de 1886 Mahler es va incorporar al Neues Stadttheater de Leipzig, un dels principals centres musicals d'Alemanya. Allí, Mahler hauria de compartir podi amb el reputat director Arthur Nikisch, cosa que va comportar diversos conflictes, especialment quan, en un principi, s'havien de repartir l'escenari en el cicle de *Der Ring*, però el director del teatre va canviar d'idea i li va confiar la direcció íntegra a Nikisch. Mahler, que no volia ser l'ombra del seu company, va abandonar Leipzig a la tardor. Així i tot, el gener de 1887 va haver-hi un gir dels esdeveniments i Nikisch es va posar malalt. Davant la malaltia del seu company, Mahler es va fer càrrec de tot el cicle, on va tenir l'oportunitat de dirigir les grans òperes, les quals van tenir un gran èxit. Tanmateix, la primavera de 1887 va esclatar un conflicte entre Mahler i l'orquestra, la qual l'acusava de «tracte indigne». El 22 de maig, Nikisch es va tornar a incorporar i el director del teatre va convèncer Mahler de quedar-se un any més.

Al llarg de la temporada de 1886-1887 Mahler va conèixer Karl von Weber, net del compositor Carl Maria von Weber, el qual li va confiar acabar els esbossos d'una òpera del seu avi, *Die drei Pintos*, que Mahler va transcriure i orquestrar, i que va tenir una

calorosa acollida per part del públic. Va ser en aquell mateix any quan Mahler, animat amb la composició, va descobrir la col·lecció de poemes folklòrics *Des Knaben Wunderhorn* (*El meravellós corn del noi*), que seria, durant molt de temps, l'única font de textos que utilitzaria en la seva música. A començaments de 1888 Mahler va començar a compondre les seves primeres cançons sobre els poemes del *Wunderhorn*. El desembre del mateix any també va iniciar dues obres orquestrals a la vegada: una simfonia i una marxa fúnebre titulada *Totenfeier*. La composició, que fins al moment havia quedat reservada per al seu temps lliure, va ser la que va concentrar tota l'energia del jove amb la seva obra simfònica.

Finalment, després d'una gran disputa entre Mahler i el director d'escena principal del teatre, aquest va presentar la seva dimissió el maig de 1888. L'experiència a Leipzig no va ser gaire positiva, especialment pels seus conflictes amb Nikisch. Tot i això, l'èxit de *Die drei Pintos* va ser molt decisiu. A més, aquells dos anys van ser fonamentals per al compositor, ja que va acabar dues de les seves obres magistrals: la *Primera simfonia* i el primer moviment de la *Segona*, el *Totenfeier*.

1.1.4. Budapest. La *Primera simfonia* (1888-1891)

L'octubre de 1888 l'Òpera de Budapest va anunciar la contractació de Mahler. Si tenim en compte que Àustria havia concedit a Hongria una independència, si més no teòrica, i que el territori estava dividit entre els conservadors nacionalistes hongaresos i els progressistes que volien mantenir les tradicions culturals austro-germanes, la seva entrada al teatre de la capital hongaresa no va ser precisament un èxit.

A Mahler se li va concedir via lliure per a totes les qüestions artístiques, així que va haver de fer front a diversos problemes de repertori i cantants. D'aquesta manera, no només es va dedicar a les qüestions de la direcció orquestral, sinó que també va ser l'únic responsable de la gestió artística del teatre. Les seves primeres representacions, *Das Rheingold* (*L'or del Rin*) i *Die Walküre* (*La Valquíria*), en hongarès, van ser un gran èxit, encara que posteriorment va haver de posposar la resta d'òperes de Wagner programades, ja que la premsa conservadora exigia menys repertori alemany.

El 1889 van morir el seu pare, la seva mare i la seva germana Leopoldine. Fins i tot Mahler va tenir problemes de salut. Més tard, el novembre de 1889, va tenir lloc l'estrena

de la seva *Primera simfonia*, que va ser descrita com un *Poema simfònic*, per la Filharmònica de Budapest. L'estrena va ser un fracàs i la premsa va criticar el compositor durament. Mahler va començar a cansar-se de la seva situació i va renunciar del seu càrrec de director de l'Òpera de Budapest. El seu triomf final va ser la representació de *Don Giovanni*, la qual va merèixer els elogis de Brahms, que va estar present. De la manera que fos, continuava avançant en el seu camí, i acabava de firmar un excel·lent contracte amb l'Òpera d'Hamburg, on triomfaria.

1.1.5. Hamburg. Les simfonies *Segona* i *Tercera* (1891-1897)

L'Òpera d'Hamburg era una de les institucions més cèlebres d'Alemanya, amb Pollini al capdavant com a director del teatre, un home sense escrúpols i de caràcter dur. Mahler va dirigir una gran quantitat d'òperes i la primera temporada (1891-1892) va ser un èxit. Amb la idea que aquest triomf l'ajudaria a consagrar-se també com a compositor, va escriure a Hans von Bülow, gran director d'orquestra que Mahler admirava, per mostrar-li el *Totenfeier*. En escoltar-lo, es va tancar les orelles i va dir: «Si el que acabo de sentir és música, jo ja no comprenc què és la música!»³. Mahler es va decebre molt per la seva reacció, tot i que no hem d'oblidar que Bülow l'admirava profundament com a director.

En acabar la segona temporada (1892-1893), Mahler va passar les vacances a Steinbach, una petita localització a la riba del llac Attersee, a Àustria. Allí va acabar de compondre diversos *Wunderhorn-Lieder* i l'*Andante* i *Scherzo* de la *Segona simfonia*. Persuadit per Steinbach, va encarregar la construcció d'una cabanya prop del llac.

L'octubre de 1893 Mahler va dirigir una versió revisada de la seva *Primera simfonia*, presentada com un *Poema simfònic* sota el nom de «*Tità*». La següent temporada va conèixer el jove Bruno Walter, que el va deixar fascinat, i amb qui establiria una forta amistat fins a la seva mort. Aquell mateix any el seu germà Otto es va suïcidar. Tot i això, el seu primer èxit com a compositor no va arribar fins al desembre de 1895, quan es va estrenar íntegrament la seva *Segona simfonia* a Berlín, encara que la premsa no va deixar de criticar-lo. L'estiu de 1895, a Steinbach, Mahler va acabar l'esborrany de la seva *Tercera simfonia*, i el 1896 la va tenir acabada, obra a la qual ell mateix descrivia com

³ Ibidem, p. 84.

«la millor i més aconseguida de les meves obres»⁴. Durant la temporada de 1895-1896 va tornar a emprendre contacte amb directius perquè la situació a Hamburg no deixava d'empitjorar. Fins al moment, el seu objectiu principal era Viena, encara que no hi havia res decidit. Finalment, l'abril de 1897 Mahler va ser anunciat com a *Kapellmeister* de l'Òpera de Viena, fet que li va costar la crítica i els atacs antisemites.

1.1.6. Viena (1897-1907)

Viena era una gran metròpolis i una ciutat molt important artísticament, a pesar de la decadència política de l'Imperi. A Mahler, des que la va conèixer per primer cop quan tenia quinze anys, sempre el va fascinar aquesta ciutat.

El seu debut a la capital austríaca va ser un autèntic triomf i, tant el públic com la premsa, van mostrar la seva admiració. Aquell mateix any, a causa de la jubilació del director de l'Òpera, l'emperador va nomenar Mahler director artístic de la Hofoper (Òpera de la Cort de Viena, actualment és l'Òpera de l'Estat de Viena), el qual va emprendre una sèrie de reformes per renovar la institució, entre les quals, una ampliació del repertori, incloent-hi



Wiener Staatsoper, Hofoper (Òpera de la Cort de Viena), 1898

⁴ Ibidem, p. 119.

més representacions de Wagner i obres de primera línia, i innovacions en la posada en escena. Mahler estava completament immers en la feina de director de l'Òpera, cosa que no li deixava pràcticament temps per a res més, ni per a compondre. També va tenir alguns problemes físics i de vegades va haver de demanar la baixa mèdica per malaltia.

Gràcies al musicòleg i amic de Mahler, Guido Adler, el 1897 les interpretacions de les seves obres van anar creixent i es van representar per primera vegada fora d'Alemanya. Segons Adler, Mahler es va col·locar a la cúspide dels compositors del moment, juntament amb Richard Strauss.

L'agost de 1899, a causa de la partida del director de la Filharmònica de Viena, es va nomenar Mahler com el seu successor. En aquell moment, Mahler estava al capdavant de les dues institucions musicals més importants de Viena, fet que no agradava gaire a la premsa antisemita. El seu triomf a la Filharmònica també va ser evident, encara que la crítica es va dividir en algunes ocasions. A pesar de l'èxit, el gran volum de feina era esgotador i les relacions amb els cantants eren tenses. Aquesta càrrega de treball no li deixava gaire temps per dedicar-se a altres labors, però el 1899 va tornar a compondre, en aquest cas, algunes cançons *Wunderhorn* i va començar la *Quarta simfonia*, la qual acabaria l'agost de 1900 a Maiernigg, on es faria construir una residència.

«Mahler va descobrir a Maiernigg la seva terra promesa, el seu lloc de realització tant física com espiritual. [...] Allí va ser on la majoria de les seves obres futures –les simfonies *Cinquena*, *Sisena*, *Setena* i *Vuitena*, com també els *Rückert-Lieder*– van néixer d'un sol impuls».⁵

El febrer de 1900 va dirigir la *Novena simfonia* de Beethoven, la qual havia modificat ell mateix respecte de la tradicional. El concert va tenir un èxit colossal entre el públic, encara que, un cop més, la premsa vienesa va criticar les revisions i modificacions que Mahler solia fer a les obres, ja que l'acusaven de fer interpretacions «anticlàssiques».

Durant la següent temporada es van interpretar les seves *Primera* i *Segona* simfonies a Munic, on es va demostrar, un cop més, l'autèntic triomf de la *Segona*, mentre que la *Primera* era com «el seu fill problemàtic». El febrer de 1901 es va estrenar *Das klangende Lied* amb una càlida rebuda i una crítica moderada. A finals de febrer de 1901 Mahler va haver de ser operat per una hemorràgia intestinal. Així, cansat de la tumultuosa feina, que

⁵ Ibidem, p. 183.

li havia passat factura a la salut, va renunciar a la direcció de la Filharmònica. El novembre del mateix any es va estrenar la *Quarta simfonia*, a Munic, que va ser criticada com una mena de paròdia.

Aquell novembre Mahler va conèixer la jove Alma Schindler, filla i neta de pintors, en una reunió d'intel·lectuals i artistes. Es van casar el març de 1902, en una cerimònia privada a pesar de tenir una diferència d'edat de dinou anys. En aquell moment, Alma ja estava embarassada de la seva primera filla, Maria, que naixeria aquell mateix any. La seva segona filla, Anna, no naixeria fins al 1904. Alma va deixar la seva activitat artística com a compositora davant de la insistència del seu marit. El caràcter dominant i temperamental de Mahler, alhora que el seu posat poc predisposat a seguir les convencions de la societat, van generar en Alma una solitud i una crisi contínua.



Alma Mahler, 1899

El maig de 1902 es va estrenar, per primer cop, íntegrament la *Tercera simfonia*, que va obtenir un èxit sense precedents, on Mahler es va guanyar el públic i també la premsa. Entre el 1901 i el 1906 va compondre diversos *Rückert-Lieder* i *Kindertotenlieder* (*Cançons per als nens morts*). També la *Cinquena*, *Sisena*, *Setena* i *Vuitena* simfonies.

El 1904 es va fundar la Vereinigung der Schaffender Tonkünstler in Wien (Associació de creadors de música de Viena), fundada per Alexander von Zemlinsky i Arnold Schönberg, que van nomenar Mahler president d'honor de l'associació, que estava basada en les idees de la Secessió a fi de promoure i apropar al públic la música contemporània de Viena.

La *Cinquena simfonia* es va estrenar a Colònia el 1904, la qual va obtenir una resposta negativa, especialment per part de la premsa alemanya. El 1905 es va celebrar un concert a la Vereinigung amb un programa mahlerià compost pels *Kindertotenlieder*, els *Rückert-Lieder* i alguns *Wunderhorn-Lieder*. Aquest concert va ser un èxit, que juntament amb el triomf de la *Tercera*, a Viena el novembre de l'any anterior, van suposar una nova etapa per al compositor. Més tard, la *Cinquena*, que havia fracassat en la seva primera representació a Colònia, va ser un èxit total a Hamburg. Tot i això, va tornar a fracassar a Viena, on la premsa va tornar a oposar-s'hi violentament. La *Sisena simfonia* es va estrenar a Essen el 1906, la qual va deixar la premsa indignada i desconcertada.

Segurament, un dels problemes que va tenir Mahler com a compositor va ser la incomprensió per part del públic de les seves obres, ja que es negava a oferir, a partir de la *Quarta*, un «programa» que facilités la comprensió de la seva obra. Més tard, la peça es va estrenar a Viena, a principis de 1907, que de La Grange descriu com: «El concert pròpiament dit va concloure amb una batalla campal entre admiradors i detractors»⁶. D'aquesta manera, la *Sisena* es resistia a ser acceptada.

Mahler no només havia estat un gran director de la Hofoper, sinó que també havia aconseguit reduir el seu dèficit. Tot i això, ja veia que no era res nou i amb la carta de dimissió que encara no havia vist la llum, diversos rumors que el director artístic abandonava la Hofoper van circular per la capital vienesa. Així i tot, des de finals de maig Mahler havia començat a rebre propostes, entre les quals, i la més prestigiosa, la de la Metropolitan Opera de Nova York, que li oferia un sou molt més elevat del que tenia a Viena. Un cop anunciada la partida de Mahler de l'Òpera de Viena, la premsa es va tornar a dividir. Mentre que uns elogiaven la seva figura, d'altres acusaven d'haver-lo sobrevalorat i agraïen la seva marxa.

L'estiu de 1907 va ser devastador per a Mahler: va dimitir de Viena, Maria, la seva filla gran, va morir per escarlatina i diftèria, la salut d'Alma no era gaire bona i a ell li van diagnosticar un problema cardíac pel qual havia d'abandonar tota activitat esportiva.

Mahler s'havia compromès a no abandonar l'Òpera de Viena fins a finals d'any, i, després de diverses negociacions, es va fer definitiu el seu nou destí al Nou Món, pel qual tenia previst partir de Viena a principis de desembre. D'aquesta manera, Mahler va «dir adeu» a la capital austríaca amb la representació de la seva *Segona simfonia* el 24 de novembre de 1907. Més tard, fins i tot després de la mort de Mahler, es qualificaria el seu pas per la Hofoper com una edat d'or per a l'Òpera de Viena, ja que els anys posteriors a la seva partida havien estat lamentables en comparació als seus.

1.1.7. Nova York (1908-1911)

Mahler es va estrenar a Nova York el gener de 1908 amb Wagner i Mozart, els protagonistes dels seus programes. Les representacions de *Tristany i Isolda* i *Don*

⁶ Ibidem, p. 278.

Giovanni van causar una forta impressió al públic novaïorquès. Alguns articles afirmaven que Mahler havia portat un Wagner i un Mozart sense deformacions, en estat pur, mentre que d'altres criticaven que no havia satisfet les seves expectatives i els pèssims decorats. A Nova York, Mahler es repartiria el repertori amb Toscanini (director de gran talla que posteriorment seria considerat per molts el director d'orquestra més gran del segle XX), ambdós directors musicals de l'Òpera, entre els quals hi hauria una autèntica rivalitat. Tot i això, el «miracle» va arribar al març amb la representació de *Fidelio*, en què, davant la insistència de Mahler, es van utilitzar els decorats de Roller importats des d'Europa, que va ser un autèntic triomf.

A pesar de les dificultats d'adaptació a aquella nova vida, a Nova York Mahler trobaria ràpidament una societat rica i generosa que el fascinava i que contrastava amb la societat alemanya. Assegurava també que la cultura no existia en aquell país i que la vertadera música es trobava a Europa, encara que, tal com cita de La Grange, Mahler va dir a un crític del *New York American*: «No ha deixat de sorprendre'm l'interès que tenen els americans per l'art»⁷.

A l'estiu, Mahler va tornar a Àustria i es va instal·lar a una cabanya a Tirol, prop de Toblach (Dobbiaco en italià). Allí va compondre *Das Lied von der Erde* (*La cançó de la terra*), basant-se en un llibre de poemes xinès de Hans Bethge, *La flauta xinesa*, i els esbossos de la *Novena simfonia*. D'aquesta manera, davant la por de «la maledicció de la novena simfonia», que havia afectat Beethoven, Schubert i Bruckner, que havien mort després de compondre la simfonia núm. 9, a *Das Lied von der Erde*, amb característiques purament simfòniques, no la va anomenar *Novena* per tal de posar-li aquest nom a la que, en realitat, seria la *Desena*.

L'estrena de la *Setena simfonia*, el setembre de 1908 a Praga, va ser un èxit, tant per part del públic com de la premsa, encara que, a Munic, la rebuda va ser més aviat hostil, com ja ho havia estat en ocasions anteriors amb la *Quarta* i la *Sisena*. Malgrat això, cal destacar, com a músic important i del territori, que Mahler va descobrir en Felip Pedrell un fidel defensor que el va qualificar de ser el «simfonista més genial de l'Europa central»⁸ i admirava el seu ús d'extravagàncies i estranyeses, que posteriorment serien considerades naturals, alhora que la seva cerca incansable de la bellesa.

⁷ Ibidem, p. 330.

⁸ Ibidem, p. 348.

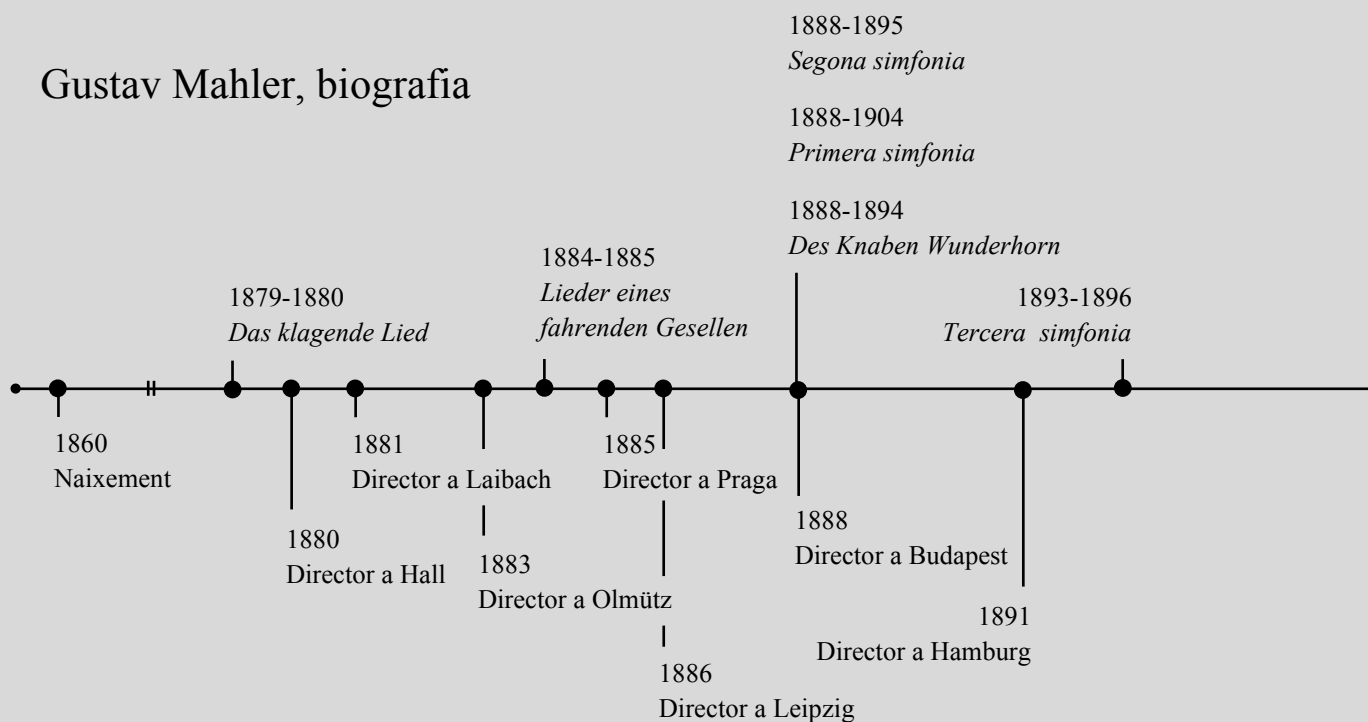
La següent temporada, Mahler va dirigir la Simfònica de Nova York tres cops. Aquella experiència fora del teatre, juntament amb la rivalitat amb Toscanini, el van portar a renunciar al seu lloc al Met i a acceptar el càrrec de director titular davant la Filharmònica de Nova York.

Mahler va tornar a Europa a l'estiu, a Toblach, que el passaria majoritàriament sol a causa de la crisi i inestabilitat d'Alma, la qual va estar en tractament a Levico, prop de Trento, i per la frenètica activitat amb què va acabar la *Novena*. Al començament de la següent temporada va tenir lloc la primera audició novaïorquesa de la *Primera simfonia*, que no va acabar de connectar amb el públic.

Des que Mahler havia partit a Amèrica la seva salut havia millorat i, a pesar de l'abundant activitat a la Filharmònica, que durant la temporada 1909-1910 havia doblat el seu programa, la seva salut semblava haver-se restablert.

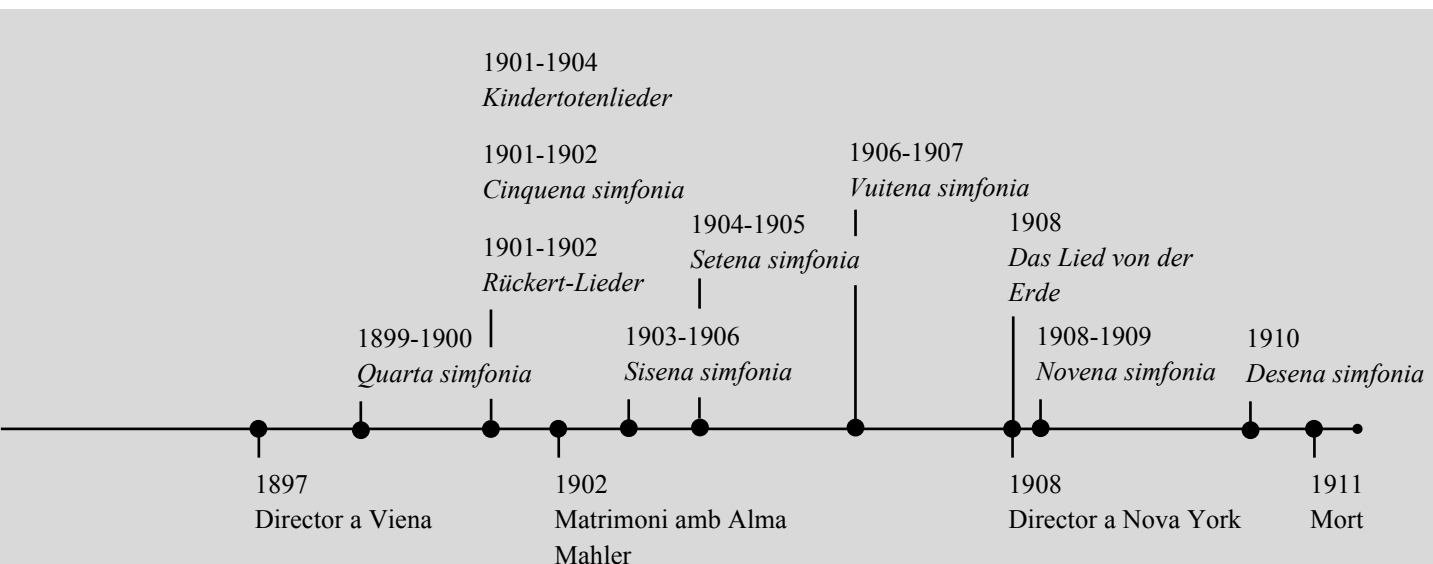
Després d'haver partit com a director del Met, va continuar-hi dirigint en algunes ocasions com a invitat. La seva última representació a la Metropolitan Opera va ser *La dama de tres piques* de Txaikovski, el març de 1910, amb la qual va finalitzar, amb èxit, el seu pas per aquella institució musical.

Gustav Mahler, biografia



Després de dirigir a París i a Roma, Mahler es va dirigir cap a Viena a començaments de maig per a preparar l'estrena de la *Vuitena simfonia*. Alma es va tornar a sotmetre a una nova cura, a Tobelbad, prop de Graz, i a Mahler li van oferir de tornar a dirigir la Hofoper. A pesar de la seva nostàlgia, va haver de rebutjar la proposta perquè encara tenia contracte amb la Filharmònica de Nova York per a un any més. Ja sobre el juliol, després de l'agitació de la temporada a Nova York i els assajos de la *Vuitena*, Mahler va tornar a Toblach, on se suposa que havia començat a compondre la *Desena*.

Durant l'estada a Tobelbad Alma va conèixer el jove arquitecte Walter Gropius, amb el qual va establir una relació sentimental. Després de partir, Gropius va enviar una carta a Mahler i ella li va confessar el seu adulteri. En aquell moment, Alma es va sincerar amb el seu marit, que es va sentir culpable de descuidar la seva dona i d'haver-la anul·lat com a artista, ja que només havia fet que servir-lo a ell amb una vida frenètica que ella no podia seguir. Des d'aquell moment, a Mahler el va envair la gelosia i Alma va aprofitar per atacar-lo amb retrets. A pesar de la seva incapacitat, encara que segurament per raons diferents, d'abandonar l'altre, aquella experiència va minvar en Mahler, durant un temps, la seva intensitat i ganes de viure. Gràcies a l'ajuda d'Alma, aquest va buscar consell al psicoanalista Sigmund Freud, que el va tranquil·litzar. Des de la confessió d'Alma, Mahler es va tornar molt més atent i afectuós amb la seva dona, i fins i tot li va dedicar la



Vuitena simfonia, encara que aquesta es va continuar veient amb Gropius en secret. Després de la mort de Mahler, el 1915 es casarien.

Mahler, debilitat per unes angines, va viatjar cap a Munic per a l'estrena de la *Vuitena*. Aquella seria l'última de les seves obres estrenada en vida. Les entrades es van esgotar i la vetllada va ser un autèntic triomf en majúscules. De fet, de La Grange afirma que «l'estrena de la *Vuitena* va ser, sense discussió, el triomf més gran de la vida de Mahler»⁹. A pesar de l'èxit, per variar, la premsa va estar dividida pels detractors, que condemnaven l'obra de banal i teatral, i pels admiradors, que comparaven l'obra amb la *Novena* de Beethoven. Cal apuntar que el crític William Ritter, en veure Mahler, va dir: «Tots vam tenir la impressió que aquell home tenia la mort escrita a la cara»¹⁰.

El 15 i 16 de febrer de 1911, Mahler va dirigir els que serien els seus dos últims concerts fora de Nova York, concretament, a Springfield (Massachusetts) i a Hartford (Connecticut). Les angines que havia patit al desembre van fer que hagués de dirigir el que seria el seu últim concert, el 21 de febrer, amb febre i fort dolor de gola. A causa d'aquesta malaltia, Mahler va haver d'anul·lar la seva participació en la resta de concerts de la temporada, fet que va provocar l'extensió del rumor que l'any següent no renovaria el contracte amb la Filharmònica i la recerca d'un successor.

Després de diverses setmanes al llit, amb millores i recaigudes incessants fins a la seva mort, li van diagnosticar una endocarditis bacteriana a causa d'estreptococs (*Streptococcus viridans*), per a la qual, en aquella època, no hi havia un tractament i, per tant, tard o d'hora, era una condemna a mort. Davant de la gravetat de la situació i el desig de Mahler de morir a Viena, van partir, el 8 d'abril, cap a Europa. Allí va ingressar en una clínica de Neuilly-sur-Seine i l'11 d'abril va ser traslladat al Sanatori de Löw de Viena, on va morir el 18 de maig de 1911 a causa d'una sèpsia causada per una extensió de la infecció. Durant aquells mesos, Alma va destinar totes les seves forces a cuidar el seu marit. Gustav Mahler va ser enterrat el 22 de maig al cementiri de Grinzing, juntament amb la seva filla i amb una cerimònia sense música ni discursos, tal com ell havia exigint, a la qual van acudir, entre altres personatges del món musical i artístic, amics com Bruno Walter i Arnold Schönberg.

⁹ Ibidem, p. 394.

¹⁰ Ídem.

1.2. La música de Mahler

Com a compositor postromàntic, Mahler se situa entre la tradició clàssica i la modernitat que s'obre pas arreu d'Europa al tombant del segle XX. Així, com afirma Grimalt, «Mahler sintetitza i culmina dues línies de la música germànica. D'una banda, la que va de CPE Bach a Brahms, passant per Haydn, Mozart, Beethoven i Schumann. De l'altra, la que parteix de Liszt i arriba a R. Strauss, passant per Wagner. Aquesta segona posa l'èmfasi en les relacions de la música amb la literatura i el teatre; l'altra, en l'autonomia de la música instrumental»¹¹. D'entre tots, Beethoven, Wagner i Bruckner van ser els seus màxims influents i ídols. Beethoven per la seva intensa dedicació a la composició i cura dels detalls; Wagner per la seva idea musical, dirigida cap a la societat; i Bruckner perquè trasllada el llenguatge wagnerià de l'òpera al camp simfònic.

Alhora, però, el romanticisme, que ha anat evolucionant des dels seus inicis, arriba al seu final i s'obre pas la modernitat de la generació següent, de la qual Mahler n'és conscient i testimoni. És així com la seva música combina la tradició clàssica i les noves formes del segle XIX i XX. D'aquesta manera, podem entendre com Gustav Mahler, a pesar de no pertànyer a aquest grup d'artistes, va ser un dels compositors que va començar a traçar els trets de la música expressionista i contemporània del següent segle. En ell veiem, tal com il·lustra el text de Comellas¹², que va compondre música que, en moltes ocasions, va ser considerada com cacofonies, però amb un alt component expressiu.

Sovint la seva obra va ser criticada, bé per la seva incomprendibilitat, bé per la seva ruptura amb allò considerat tradicional, fet que va suposar una preferència per part del públic pel seu coetani Richard Strauss, ja que Mahler era contrari als convencionalismes, trets que caracteritzarien també l'art contemporani posterior. És interessant veure com Constantin Floros descriu Mahler com un compositor avançat al seu temps, mirant cap al futur més que no pas al seu temps.

¹¹ Vegeu els annexos, § Annex I: Entrevista a Joan Grimalt.

¹² COMELLAS, José Luis. "Capítulo 9. La crisis del arte." *El último cambio de siglo. Gloria y crisis de Occidente 1870-1914*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000, p. 271-316.

«Els seus contemporanis, es pensava, no l'entenien perquè estava avançat al seu temps. [...] Com a compositor, afegí Göhler, Mahler no va oferir res al seu món, però ho faria molt més en el futur —el seu temps encara estava per venir. [...] Com a compositor, Mahler va restar tota la seva vida a l'ombra del seu amic i rival més famós, Richard Strauss. [...] Mahler va rebre reconeixement com a director, però va romandre polèmic com a compositor. [...] La veritable renaixença de Mahler va començar al voltant de 1960 i ha durat fins avui dia».¹³

Com a artista romàntic, Mahler expressa a través de la música la seva pròpia visió del món, el seu pensament. Segons Grimalt, «el mite segons el qual els compositors escriuen sempre una música autobiogràfica podria ser, en el cas de Mahler, menys fals que enlloc»¹⁴. Així, cada simfonia, amb la voluntat de ser una obra que ho abastés tot, constitueix un univers, que alhora es combina amb la resta de les seves obres per constituir un món a través del qual Mahler busca donar resposta a les seves preguntes. D'aquesta manera, temes com la recerca de Déu, la mort, el dolor, l'enamorat abandonat i la natura, que van des de dimensions terrenals fins a espirituals, configuren l'univers musical de Mahler. «Quan fem música no pintem ni expliquem històries. La música representa tot l'ésser humà —sentiment, pensament, respiració, sofriment»¹⁵, afegeix Floros fent referència a una carta que Mahler va escriure a Bruno Walter.

La seva obra és, per a mi, purament programàtica. Si bé no de la mateixa manera en què ho és, per exemple, la música de Richard Strauss, més aviat descriptiva, la música de Mahler es basa també en una narració, però que en el seu cas parteix de temes humanístics, literaris i idees filosòfiques. El seu missatge és, per tant, més abstracte, més conceptual, menys evident, més profund, però igualment missatge, narració. Mahler no escriu música absoluta, però tampoc descriptiva. Així, el seu programa «expressa idees personals, biogràfiques, literàries i filosòfiques»¹⁶.

Així, quan Mahler rebutja fer públics els seus programes a partir de la *Quarta simfonia* no només ho fa per evitar malentesos, sinó perquè la música havia de parlar per ella sola i que fos l'oient qui, a través d'ella i, diu Grimalt a partir d'un text de Floros, del raonament, ja que la seva obra abasta dimensions extramusicals, sigui capaç d'entendre

¹³ FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, vol. III: Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985, p. 11.

¹⁴ GRIMALT, Joan. *La música de Mahler: una guia d'audició*. Barcelona: Editorial Dux, 2012, p. 9.

¹⁵ FLOROS, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

el seu missatge, de manera que sigui capaç alhora de descobrir l'univers, i la vida, del compositor.

En l'estil de Mahler podem destacar també una sèrie d'elements que conformen la seva música:

- Ús d'una àmplia instrumentació que incorpora una gran diversitat d'instruments de totes les famílies.
- Obres monumentals, tant per la durada com per les dimensions de la plantilla orquestral que es necessita. De fet, és freqüent la col·laboració de dues orquestres en algunes simfonies, fet al qual hem de sumar la utilització de cors en algunes obres. (p. ex. La *Vuitena simfonia* s'anomena la «*Simfonia dels mil*» a causa de l'enorme quantitat de músics que es necessiten).¹⁷
- Augment del nombre de moviments de la simfonia, trencant amb la tradició clàssica de quatre.
- Harmonia rica i densa, ús de dissonàncies.
- Melodies llargues, ús de cromatismes.
- Restauració del contrapunt. Ús predominant d'una textura horitzontal.
- Detallisme en les indicacions d'expressió, tempo i dinàmica.
- Gran expressivitat. Contrastant, va des de melodies delicades i íntimes fins a motius imponents i gegantescos.
- Teatralitat, dramatisme, ús de diversos estils, explorant des del sarcasme fins al sublim.
- Introducció d'elements, marxes i melodies folklòriques. Introducció de l'element popular.
- Introducció de l'element literari. Sovint afegeix text propi basant-se en els poemes que musica.

1.2.1. Cançons i simfonies. Divisió de les obres

L'obra de Mahler es basa en dos gèneres musicals: les cançons i les simfonies. És interessant, si més no, com Grimalt relaciona les cançons amb el gènere del conte literari i les simfonies amb les novel·les de la segona meitat del segle XIX. A més a més, l'obra

¹⁷ Vegeu la imatge de la pàgina següent.

de Mahler se sol dividir en tres períodes, que fins i tot el mateix compositor va discernir. Aquestes etapes es distingeixen segons trets biogràfics i estilístics.

Les primeres simfonies. Wunderhorn

Aquest període comprèn les cançons *Des Knaben Wunderhorn* i les quatre primeres simfonies, que combinen l'element instrumental amb el vocal i que tenen una relació directa amb les cançons. També, afirma Floros que el concepte de «tetralogia» fa referència a la connexió que s'estableix entre les quatre simfonies, podent ser una la continuació de l'altra. Així, diu, «Mahler va veure la seva composició simfònica com una expressió de la seva visió del món, i va fer de les qüestions personals, filosòfiques i religioses que el preocupaven els temes de les seves primeres simfonies»¹⁸.

La *Primera simfonia*, «*Tità*», presenta la idea de la transcendència, de superar el sofriment, un heroi que, en analogia als déus de l'Olimp, acaba triomfant. La *Segona simfonia* tracta la mort, la marxa fúnebre de l'heroi, que acaba amb la seva resurrecció. En la *Tercera* presenta el tema de la cosmologia, la jerarquia de l'univers i de l'ésser, des del món inert fins als àngels, passant per les plantes, els animals i l'ésser humà; i culmina amb la *Quarta simfonia*, on s'esclareix la idea del paradís, la vida celestial, la vida més enllà de la mort.

Les simfonies mitjanes

En el segon període o període mitjà, Mahler va compondre les simfonies 5, 6, 7 i 8, alhora que els *Rückert-Lieder* i els *Kindertotenlieder*. En aquesta etapa, però, la relació entre les cançons i les simfonies no és tan forta com en la primera, i les simfonies són íntegrament instrumentals, a excepció de la *Vuitena*. Així, Mahler busca renovar-se i desenvolupa algunes de les característiques que ja havien començat a aparèixer en les primeres simfonies i, sense arribar a l'atonalitat, modernitza i s'atreveix més amb la tonalitat i l'harmonia, creant sovint atmosferes tèrboles i indefinides, que també van sovint acompanyades de canvis bruscos de tempo o dinàmica. Alhora, en aquest període distingim la brillantor del so, el virtuosisme i una inclinació cap al llenguatge polifònic

¹⁸ FLOROS, p. 22.

contrapuntístic de Bach. De fet, aquest nou estil li va comportar problemes d'orquestració, que el va conduir a fer retocs continus en les seves obres. A diferència del primer període, Mahler tendeix a l'abstracció i, sense abandonar el discurs (a pesar que ja no escriu els programes de les obres), es concentra sobretot en els aspectes purament musicals.

La *Cinquena simfonia* il·lustra la idea recurrent en l'obra mahleriana de la superació del sofriment, dels horrors, de manera transcendent, seguint el lema *per aspera ad astra* («a través de l'aspror, de les dificultats, fins a les estrelles, a dalt de tot»¹⁹). La *Sisena simfonia*, en canvi, la més tràgica de totes, catastròfica, representa la mort de l'heroi. La *Setena simfonia*, la més avançada de totes, que Grimalt descriu com a nocturna, constitueix una espècie de continuació de la *Sisena*, remetent a l'atmosfera negativa, solitària, allunyada del món. Finalment, la *Vuitena simfonia*, la més gran, la «*Simfonia dels mil*», en forma de cantata, representa, segons el mateix Mahler, la totalitat de l'univers, una font d'alegria i joia.



Estrena de la Vuitena simfonia als Estats Units dirigida per Leopold Stokowski (1068 músics)

Les últimes simfonies

El darrer període comprèn *La cançó de la terra* i les simfonies 9 i 10. En aquesta etapa Mahler desenvolupa un estil més íntim, com si es tractés de música de cambra, i radicalitza la utilització del contrapunt, desenvolupant una textura purament horitzontal.

¹⁹ GRIMALT. *La música de Mahler...*, p. 200.

A més, cap de les obres acaba de manera triomfal, sinó que ho fan en *pianissimo*, *morendo*. Aquesta etapa està marcada també per un Mahler colpejat amb tres cops de martell, com ho descriu Grimalt, fent al·lusió als tres cops de martell de la *Sisena simfonia* (la dimissió com a director de l'Òpera de la Cort, la mort de la seva filla Maria i el diagnòstic d'una cardiopatia congènita)²⁰, que condueixen a un període en què Mahler veu la seva mort imminent, fet que es fa palès en les seves darreres obres.

Das Lied von der Erde (*La cançó de la terra*), de dimensions i trets simfònics a pesar que Mahler va rebutjar anomenar-la simfonia per por que fos l'última, combina la simfonia i la cançó per donar lloc a la que ell defineix com «la seva obra més personal». Així, l'obra constitueix un dolorós adeu, però ho fa d'una manera eminentment terrenal. Seguidament, escriu la *Novena simfonia* com un comiat del món, sent la mort i la transfiguració els temes centrals de l'obra. Finalment, la *Desena simfonia*, inacabada, mostra també la crisi que va patir el compositor per la por de perdre Alma.

²⁰ Ibídem, p. 325.

Part II

CONTEXT HISTÒRIC I FILOSÒFIC

«Tota obra d'art és filla del seu temps, i amb freqüència és mare dels nostres sentiments».

– WASSILY KANDINSKY

Industrialització, innovació científica, revolució liberal, ascens de la burgesia, aparició del proletariat, nacionalisme, moviments socials, capitalisme, imperialisme, colonialisme, positivisme, materialisme, crisi de l'art, antisemitisme... Tots aquests mots defineixen el segle XIX i principis del XX i l'entorn en què se situa el nostre protagonista, Gustav Mahler. Observem en aquest període un cúmul de canvis importants que van ocórrer en un lapse de temps reduït i que van ser claus per definir la «modernitat» de l'època.

Quant a la contextualització filosòfica, ens embarquem en un viatge cronològic pels pensadors més influents de l'època, des de Kant fins a Husserl, passant per Hegel, Schopenhauer, Marx, Nietzsche, Freud i els orígens de l'existencialisme. Cal destacar que a Marx, Nietzsche i Freud se'ls coneixerà com «els mestres de la sospita», ja que posaran en dubte els valors i la Raó dels il·lustrats precedents.

2.1. Context històric i social

2.1.1. El naixement del món industrial

Durant la segona meitat del segle XVIII va tenir lloc la Revolució Industrial a la Gran Bretanya, que posteriorment es va difondre per Europa i els Estats Units durant el segle XIX i principis del XX. Aquesta industrialització va propiciar el desenvolupament d'indústries com la tèxtil i la del sector del carbó i la siderúrgia. Alhora, es va produir un progrés en els transports, en especial l'expansió del ferrocarril a causa de la invenció de la màquina de vapor. El creixement demogràfic i les millores en l'agricultura van afavorir una sèrie de canvis que van comportar el desenvolupament del sistema fabril.

Aquesta Revolució Industrial va significar el pas d'una economia fonamentalment agrícola a una economia basada en la màquina i la indústria. D'aquesta manera, es va desenvolupar el sistema capitalista. La societat va abandonar el món rural i es va convertir majoritàriament en urbana, on l'elit social raïa en la burgesia, que tenia el poder econòmic, alhora que el polític i el cultural, mentre que, d'altra banda, va aparèixer una nova classe obrera, el proletariat.

2.1.2. El segle del liberalisme

A començaments del segle XVIII, en la política europea, basada en la societat estamental, predominava l'absolutisme monàrquic. Davant d'aquest Antic Règim va sorgir el moviment de la Il·lustració per mà de filòsofs i intel·lectuals que propugnaven que la raó era l'única via per entendre el món i fer-lo progressar, i van posar en dubte els fonaments de l'Antic Règim. Aquest corrent filosòfic, juntament amb el parlamentarisme d'Anglaterra, instaurat el segle XVII, i la independència americana van afavorir la Revolució Francesa de 1789, que propugnava un nou corrent polític: el liberalisme. Aquestes idees liberals van ressonar arreu d'Europa gràcies a les conquestes napoleòniques, encara que la derrota de Napoleó a Waterloo i les idees imposades pel

Congrés de Viena van submergir Europa, un altre cop, en l'Antic Règim. Tot i això, diverses revolucions van tenir lloc durant la primera meitat del segle XIX, que van enderrocar l'antic sistema polític i van obrir les portes cap a un sistema democràtic.

2.1.3. Els nacionalismes europeus

El segle XIX també va ser el segle dels nacionalismes, que basava la seva idea a fer coincidir els Estats amb les nacions a partir d'una consciència cultural unitària. Amb la remodelació del mapa d'Europa realitzat pel Congrés de Viena, després de vèncer Napoleó, diverses forces es van oposar a la supremacia dels grans imperis.

L'Imperi Austríac, regnat pels Habsburg, englobava un poble nacionalment molt heterogeni dominat pel minoritari poble alemany. Davant l'absolutisme de l'Imperi i el ressorgiment nacionalista, diversos pobles es van aixecar el 1848 per reclamar la seva abolició. L'Imperi Austríac va resistir la revolució, però, davant la reivindicació d'autonomia hongaresa, el 1867 es va convertir en un imperi dual: l'Imperi



Grups ètnics de l'Imperi Austrohongarès l'any 1910

Austrohongarès, governat per Francesc Josep I, emperador d'Àustria i rei d'Hongria. D'aquesta manera, l'esperit nacionalista va minvar i l'Imperi no va ser derrotat fins a la Primera Guerra Mundial (1918).

D'altra banda, va sorgir als Estats alemanys un sentiment nacionalista impulsat per les forces econòmiques i intel·lectuals. El 1871, Bismarck va proclamar l'Imperi Alemany (Segon Reich alemany), sota la corona de Guillem I de Prússia, amb Berlín com a capital.

2.1.4. Els moviments socials

Amb la revolució liberal, les classes socials es van definir segons el capital de què es disposava. D'aquesta manera, van sorgir dos grups contraposats: la burgesia i el proletariat. Les precàries condicions de vida dels treballadors van portar-los a formar sindicats per reivindicar millores i drets. A la segona meitat del segle XIX es va consolidar el sindicalisme i es va crear l'Associació Internacional de Treballadors (AIT) per tal d'unir forces entre el proletariat. L'aparició de nous models ideològics com el socialisme i l'anarquisme, que denunciaven l'abús del capitalisme, van ser les ideologies predominants en el moviment obrer.

2.1.5. El triomf del gran capitalisme

Davant el gran creixement demogràfic europeu de la segona meitat del segle XIX i principis del XX, els fluxos migratoris van augmentar, especialment cap a Amèrica. Alhora, el creixement industrial va afavorir l'augment de les ciutats i l'èxode rural es va fer més evident.

L'impuls de la investigació científica de les darreres dècades del segle XIX va donar lloc a nous invents i noves fonts d'energia: l'electricitat i el petroli, nous mitjans de transport i nous sectors industrials. Aquest segon impuls de la indústria va comportar l'augment de la producció i dels intercanvis a dimensions internacionals. D'aquesta manera, van sorgir nous sistemes de venda i de producció, com la producció en cadena, i cada cop les empreses més grans marginaven les més petites, que necessitaven grans inversions, pel que va sorgir el capitalisme financer. La producció barata i en massa va suposar l'inici de la societat de consum.

A les acaballes del segle XIX, països com Alemanya i els Estats Units van encapçalar la indústria mundial, mentre que el Japó va esdevenir un rival.

2.1.6. L'expansió imperialista

A la segona meitat del segle XIX hi va haver una expansió imperialista europea sense precedents. Les potències europees, davant la recerca de nous mercats i una voluntat i sentiment nacionalista, van començar la cursa colonial per conquerir nous territoris arreu del món, especialment a Àfrica i Àsia. A les grans potències colonials europees (Gran Bretanya i França al capdavant) se'ls hi van sumar dues de noves emergents de fora d'Europa: els Estats Units i el Japó. Aquesta ocupació del món va comportar diversos conflictes i rivalitats entre potències, que es va convertir en un dels detonants de la Primera Guerra Mundial.

Al començament del segle XX van sorgir diversos moviments que es van alçar contra el colonialisme i el domini de les metròpolis. Dins de les mateixes colònies també van sorgir veus que, influenciades per les idees europees, van reclamar llibertat i igualtat per als pobles colonitzats.

2.1.7. La crisi de l'art

Durant el període de transició entre el segle XIX i XX, els artistes i intel·lectuals es van rebel·lar contra una societat materialista dominada per la burgesia que, davant la prosperitat de l'època, defensava la racionalitat i el positivisme. En contrapartida, tal com afirma Comellas, «l'artista del 1900 va sentir la necessitat, millor, l'obligació ineludible, de separar-se del passat d'una manera més radical»²¹, que va comportar no un canvi per evolució com s'havia vist fins al moment, sinó un trencament absolut en l'art. D'aquesta manera, els artistes i intel·lectuals modernistes es van rebel·lar per defensar la irracionalitat i el pessimisme i així reclamar un art que representés els impulsos bàsics de l'ànima, és a dir, l'expressió interior i la naturalesa humana enfront d'un món de ficció i superficial.

²¹ COMELLAS, p. 273.

Els impressionistes van ser els iniciadors d'aquesta ruptura i van servir de pont entre l'art clàssic anterior i el nou art, que va donar lloc a nombrosos corrents contemporanis diferents, els «istmes». Aquest art, que cada cop s'inspirava més en l'interior del mateix artista, va resultar un problema per a la comprensió. Així, el públic, majoritàriament, va rebutjar aquest art incomprensible i els artistes es van aïllar de la societat.

Quant a la música, amb la *filosofia del no* es va prescindir de la forma, el so es va transformar i es va combinar amb el soroll i, sobretot, el trencament més evident es va donar amb la ruptura de la tonalitat, donant lloc a l'atonalitat, liderada per Schönberg. Com a pont entre la música clàssica i la música contemporània trobem, per una banda, els impressionistes, amb noms com Debussy i Ravel, i alguns dels compositors de finals del segle XIX:

«Wagner, Mahler, Saint-Saëns i altres molts, cadascun amb mètodes diferents, van compondre a vegades frases o passatges musicals de so agre o dur, però que resultaven summament expressius. [...] Per la seva capacitat d'expressar més que d'agradar, podria anomenar-se a aquesta música “expressionista”, si no fos perquè aquest terme es reserva per a altres etapes més avançades de l'evolució artística».²²

2.1.8. El naixement de l'antisemitisme²³

Encara que l'hostilitat cap als jueus i ètnies diferents no és un fet exclusiu del segle XIX, veiem a mitjans d'aquest segle com el terme «semita»²⁴ va passar a considerar-se una «raça» que s'oposava a la «raça» ària o indoeuropea. El nacionalisme i el colonialisme van afavorir tant l'antisemitisme com el racisme.

Aquesta nova ideologia antijueva considerava que tots els jueus continuaven sent jueus encara que es cristianitzessin, a diferència del que s'havia defensat en els principis del cristianisme. D'aquesta manera, va aparèixer el mite de la superioritat dels aris vers els jueus i aquests van ser considerats apàtrides i enemics. L'antisemitisme arribaria més tard a la seva culminació amb l'Holocaust nazi.

²² Ibidem, p. 305.

²³ Tot i que etimològicament *antisemitisme* significa l'hostilitat cap als pobles semites, aquesta paraula fa referència exclusivament als jueus i, especialment, als fets i idees antijueves dels segles XIX i XX.

²⁴ *semita*: individu pertanyent a un poble representat avui principalment pels jueus i els àrabs. [DIEC]

A Viena, la convivència entre jueus i cristians va ser particularment rica pel fet que ni els Habsburg ni Francesc Josep I d'Àustria eren antisemites, a pesar que la religió de l'Estat era el catolicisme. Tot i això, l'antisemitisme no s'escapava de la mentalitat dels vienesos.

2.2. Context filosòfic

2.2.1. L'idealisme de Kant

Immanuel Kant (1724-1804) va ser un filòsof alemany il·lustrat, situat a cavall entre el *Segle de les Llums* i el Romanticisme. Kant es va convertir en el paradigma de la Il·lustració i de l'idealisme alemany.

Segons ell, la raó és la que determina com hem d'actuar i per a això hem de sotmetre-la a la crítica. D'aquesta manera, es formula tres preguntes:

- Què puc saber?
- Què he de fer?
- Què puc esperar si faig el que he de fer?



Immanuel Kant (1724-1804)

En definitiva, però, la pregunta que resumeix les tres anteriors és: Què és l'home? I és que per a Kant, entendre la naturalesa humana és clau per resoldre totes les nostres incògnites.

L'epistemologia kantiana

Per a Kant hi havia un problema irresolt entre els racionalistes i els empiristes, i, per tal de respondre la primera qüestió, va exposar la seva pròpia idea sobre la raó teòrica, amb idees d'ambdós corrents. Segons ell, el coneixement pot ser universal perquè tots els éssers humans comparteixen certes facultats, tot i que precisament són aquests trets els que fan que cadascú adopti una visió diferent del món, és a dir, que cadascú observa el món amb un «filtre» diferent i, per tant, el que coneixem és una realitat subjectiva. D'aquesta manera, Kant afirma que existeix el «noümen», «la realitat en si» que no

podem conèixer, ja que el que captem a través dels sentits és el «fenomen», és a dir, l'aparença que nosaltres percebem de la realitat.

D'altra banda, afirma que perquè un judici sigui científic ha d'ampliar el coneixement i ser universal, és a dir, ha de ser un judici sintètic a priori. D'aquesta manera, Kant conclou que la metafísica s'ocupa d'idees transcendents i, tot i que creu que són inherents a la naturalesa humana, nega l'existència del coneixement científic en aquest àmbit.

L'ètica kantiana

Per tal de respondre la segona qüestió, Kant també va influir en l'ètica i va afirmar que el coneixement no serveix de res si no contribueix a fer el nostre comportament més humà i moral. És a dir, que la raó teòrica no ens és útil si no té cap aplicació èticament pràctica. Kant defensa que l'ètica no ha de ser material, és a dir, moguda per un interès aliè a la raó, sinó que ha de pretendre ser universal i autònoma: una ètica racional.

D'aquesta manera, en oposició a les ètiques materials, Kant estableix l'ètica formal i formula l'imperatiu categòric o principi d'universalitat, que no pretén dir-nos què hem de fer, sinó com hem d'actuar, de manera que hem de tractar els altres éssers humans amb dignitat i no com a mitjans per a satisfer els nostres desitjos. Per tant, Kant considera que el comportament ètic ha de ser desinteressat.

Postulats de la raó

Segons Kant, perquè puguem parlar de moral, encara que no sigui demostrable científicament, hem de creure en l'existència de l'ànima, del món i de Déu, perquè és així com podem actuar de manera desinteressada i aspirar a la felicitat. D'aquesta manera, busca donar resposta a la tercera qüestió.

És així com estableix els tres postulats de la raó pràctica:

- *Primer postulat:* pressuposar la llibertat humana.
- *Segon postulat:* acceptar la immortalitat de l'ànima.
- *Tercer postulat:* creure en l'existència de Déu.

El sentiment: Kant i el Romanticisme

Kant va escriure la *Crítica del judici* (1790) per tal d'harmonitzar les dues crítiques anteriors: la *Crítica de la raó pura* (1781) i la *Crítica de la raó pràctica* (1788). És així com Kant, que ja anuncia el Romanticisme imminent, reivindica i valora el sentiment com a eix unificador entre el món del coneixement de la natura i el món de la llibertat d'acció.

D'aquesta manera, impulsa l'idealisme romàntic, que arriba al seu màxim exponent amb Hegel, i reivindica la rellevància dels sentiments, de la imaginació, de l'irracional..., és a dir, aquells trets que els il·lustrats no havien contemplat.

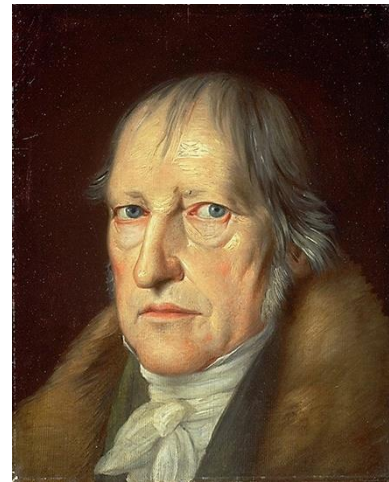
2.2.2. L'idealisme absolut de Hegel

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) va ser el màxim exponent de l'idealisme alemany i va integrar en el seu sistema les dualitats del pensament de Kant entre fenomen i noümen.

Hegel afirma que tot està en continu canvi. Davant d'una idea o sistema existeix sempre el contrari o presenta carències, pel que es genera una contradicció. L'afirmació d'una realitat (tesi) i la posterior negació d'aquesta (antítesi) finalment es reconcilien i es produeix el que anomena la negació de la negació (síntesi). Aquest procés de superació constant

s'anomena dialèctica, que consisteix, segons Hegel, en la llei que regeix la realitat i la raó, és a dir, que tant el món com les idees són dinàmics. La ment se supera constantment per tal d'autoconèixer-se i d'aquesta manera culmina en l'Esperit Absolut, és a dir, en el coneixement total de la realitat.

A més a més, l'idealisme absolut de Hegel es fa palès quan assegura que existeix una raó superior que guia aquest procés cap a objectius sempre superiors. Aquest pensament es resumeix en la seva afirmació: «Tot el que és racional és real, i tot el que és real és racional».



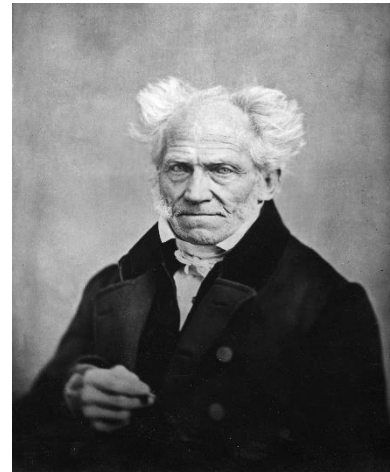
Georg Wilhelm Friedrich Hegel
(1770-1831)

En el desenvolupament de la dialèctica del sistema hegel·lià es distingeixen tres moments: la lògica, que consisteix en la idea en si mateixa, el pensament pur; la filosofia de la natura, que és el moment de la negació, on la idea surt d'ella mateixa; i la filosofia de l'esperit, on el pensament i la natura es reconcilien i s'assoleix un esperit absolut.

En aquesta darrera fase conviu alhora una altra tríada segons el tipus de ciència a què pertany: l'esperit subjectiu, que es troba en ciències com l'antropologia, la fenomenologia i la psicologia; l'esperit objectiu, que es troba en la legalitat, la moralitat i l'eticitat; i l'esperit absolut, que trobem en l'art, la religió i la filosofia.

2.2.3. La voluntat de Schopenhauer

Arthur Schopenhauer (1788-1860) s'oposa a l'idealisme de Hegel, que afirmava que la realitat derivava de la raó absoluta. Aquest considera que la intuïció és l'element més bàsic d'un mateix, i no pas la raó o el coneixement. Segons Schopenhauer, la realitat fonamental de tot ésser és la voluntat de viure, és a dir, la voluntat de perdurar en el temps, i, d'aquesta manera, tot, inclosa la raó, gira al voltant d'aquesta voluntat.



*Arthur Schopenhauer
(1788-1860)*

És així com Schopenhauer afirma que l'únic objectiu que tenim és sobreviure, pel que la vida consisteix en una lluita contínua que desemboca inevitablement a la mort, fet que comporta que la voluntat no pugui ser satisfeta i, per tant, que sigui impossible arribar a la felicitat. Conseqüentment, aquest desig insatisfet provoca dolor. Davant d'aquest pessimisme, Schopenhauer proposa que l'únic camí per alliberar-nos d'aquest dolor és l'art o, encara millor, la renúncia radical de la voluntat de viure.

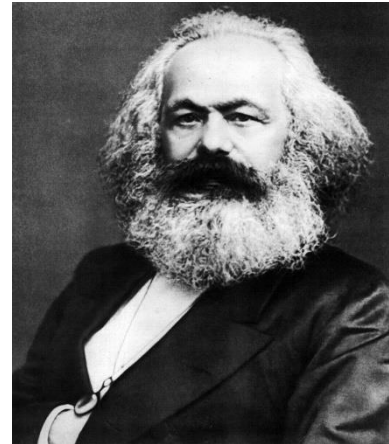
2.2.4. El marxisme de Marx

Karl Marx (1818-1883) va ser un filòsof amb una gran repercussió social i política. Davant la industrialització i el capitalisme, que havien portat a una gran desigualtat social,

Marx, juntament amb el seu amic i col·laborador Friedrich Engels (1820-1895), va escriure el *Manifest comunista* (1848). Més tard escriuria la seva gran obra *El capital* (1867).

El materialisme

Marx defensa la realitat material, i no pas les ideologies, com allò que determina una societat. Segons ell, el sistema econòmic (infraestructura) d'una societat determina la seva cultura, les seves institucions, els seus costums... (superestructura), i no a l'inrevés. D'aquesta manera, comunitats amb diferents infraestructures tenen superestructures diferents.



Karl Marx (1818-1883)

Marx comparteix la concepció de la dialèctica de Hegel, ja que considera que la història presenta contradiccions o carències del sistema, que en superar-les, se'n generen de noves, i d'aquesta manera està en continu progrés. La diferència de la idea de Marx respecte de la hegeliana és que considera aquest progrés no com a espiritual, sinó com a material.

Davant d'aquesta concepció, anomenada materialisme històric, els marxistes veuen com el sistema capitalista genera contradiccions en les relacions de producció, és a dir, entre els propietaris i els obrers. D'aquesta manera, en la recerca de superar aquestes carències, sorgeix un nou model polític, social i econòmic anomenat comunisme.

La denúncia social

Marx afirma que el treball és essencial per a l'humà, però que el capitalisme l'ha corromput i l'ha convertit en una forma d'explotació, on el treballador se sent aliè a la seva producció, obligat a treballar per sobreviure en unes condicions infrahumanes i sense la possibilitat de desenvolupar-se. A més a més, també assegura que la divisió de classes afavoreix la discriminació, igual que ho fa la creença en Déu, ja que comporta la resignació davant les injustícies i no promou una transformació social contra aquestes.

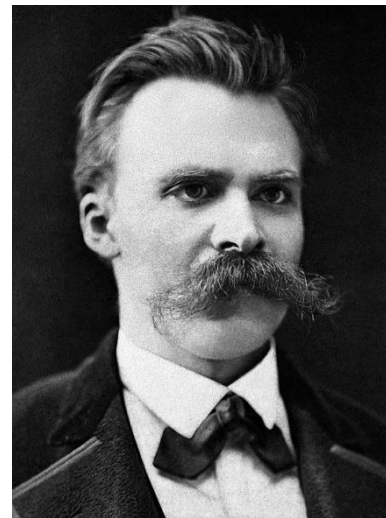
El comunisme

Segons Marx, el comunisme era l'evolució del capitalisme i pretenia l'abolició de la propietat privada i de les classes socials. D'aquesta manera, es culminaria el seu procés dialèctic i s'aconseguiria la pau, la igualtat i la llibertat.

2.2.5. El vitalisme de Nietzsche

Friedrich Nietzsche (1844-1900) centra la seva filosofia en l'afirmació de la vida per sobre de tot.

Aquest va rebre influència de Schopenhauer amb la seva idea de la voluntat de viure, i també en va rebre del compositor Richard Wagner (1813-1883), ja que considerava que les seves òperes encarnaven el seu pensament. Tot i això, la contradicció de la música de Wagner, a vegades vitalista i negativa, per al grat de Nietzsche, i d'altres cristiana i progermànica, per al seu desacord, van costar el final de l'amistat entre el músic i el pensador.



Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Apol·lo i Dionís

Amb la seva primera obra, *El naixement de la tragèdia* (1872), Nietzsche afirma que la tragèdia grega ens mostra dos principis que formen la realitat i que s'oposen entre si de manera irreconciliable: l'esperit dionisiac (del déu Dionís), que representa els valors de la vida: l'instint, la passió, l'harmonia amb la natura; i l'esperit apol·lini (del déu Apol·lo), que representa els valors de la raó: la llum, la proporció, l'equilibri, la serenitat.

Nietzsche defensa l'actitud dionisiaca i s'oposa a l'esperit apol·lini en què s'havia submergit la cultura occidental amb el pensament de Sòcrates i Plató i el cristianisme, ja que afirma que cal acceptar la vida amb el seu dolor i la seva destrucció. Tot i això, s'oposa a l'afirmació que fa Schopenhauer sobre la renúncia a la vida, ja que ell assegura que el camí per afrontar-la amb plenitud és l'art, un art que s'havia manifestat en la

tragèdia grega, que representava els valors dionisiacs, i que en la seva actualitat Wagner era el prototip d'artista tràgic.

La mort de Déu

Quan Nietzsche afirma que «Déu ha mort», assegura, alhora, que tot el pensament, les creences, les veritats absolutes i els ideals del món suprasensible han mort. D'aquesta manera, afirma que ja no té sentit recolzar-se en el més enllà, sinó que el sentit del món està dintre del mateix món.

L'aparició del superhome

Afirma, a més a més, que Déu ha estat assassinat, pel que s'inaugura un nou temps on s'ha de triar entre dues opcions: o la fi de la civilització o el déu terrenal a favor de la vida: el superhome. Nietzsche afirma que en aquest nou temps, on s'han desemmascarat totes les mentides, el món s'ha precipitat a la negació absoluta, és a dir, al nihilisme. Alhora, però, assegura que la negació dels antics valors és una porta oberta a generar-ne de nous, on el superhome, un home capaç de l'assassinat de Déu, és el déu terrenal que li donarà sentit a la realitat amb uns valors basats en aquest món i no en el més enllà.

La voluntat de poder

Per tal de crear aquests nous valors i destruir els antics, el superhome ha de comptar amb la voluntat de poder, és a dir, amb la voluntat de domini i força. Nietzsche no ens parla de la llei del més fort, sinó d'un poder que genera grandesa per ell mateix.

D'aquesta manera, Nietzsche s'oposa a la idea d'igualtat, ja que afirma que aquesta és només una aspiració dels febles. Aquesta igualtat, assegura, redueix el fet extraordinari en una cosa mediocre. Segons ell, com més poderós s'és, més jerarquia s'imposa. Tot i això, afirma que igualtat i justícia no volen dir el mateix, tot i que en moltes ocasions s'han identificat com a sinònims. En totes les obres posteriors a *Així parlà Zarathustra* (1885) Nietzsche busca la transmutació de valors, és a dir, l'abolició dels antics ideals i

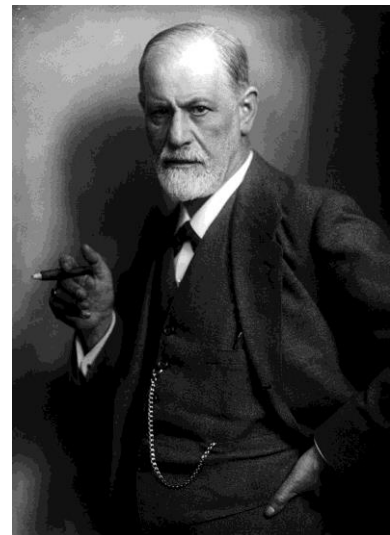
la creació de nous. D'aquesta manera, afirma que hi ha dues morals: la del senyor, que busca el poder, l'elevació de l'individu, superar-se a si mateix, millorar-se; i la de l'esclau, que és mediocre, pobre, i busca la igualtat. Nietzsche afirma que la primera moral és la del senyor, que lloa el poder, però que amb la rebel·lió dels esclaus, gràcies als jueus i als cristians, els valors morals es va invertir per lloar els febles.

L'etern retorn

Nietzsche afirma la seva visió cíclica del món, on una vida condemnada a morir està alhora condemnada a repetir-se eternament, és a dir, que allò que en un determinat moment havia desaparegut tornarà i viurà exactament la mateixa vida infinites vegades. És per aquesta raó que cal mostrar una actitud d'acceptació i intentar que cadascun dels nostres actes mereixi ser repetit eternament.

2.2.6. La psicoanàlisi de Freud

Sigmund Freud (1856-1939) va estudiar medicina i va realitzar experiments per tractar les malalties del camp de la neurosi amb l'anomenada psicoanàlisi, que, lluny de ser només una teràpia, es convertiria en una concepció de l'ésser humà.



Sigmund Freud (1856-1939)

El descobriment de l'inconscient

Freud reconeix el principi de causalitat també en el comportament humà. Gràcies als seus treballs, va arribar a la conclusió que molts comportaments eren deguts a motivacions involuntàries, és a dir, que la nostra ment alberga continguts inconscients, que són experiències reprimides de les quals no en som conscients, però que ens afecten. D'aquesta manera, com més fortes siguin aquestes repressions, més probable és que derivin en una malaltia neurològica, de la qual només es pot alliberar a través d'un psicoanalista que retorni aquestes experiències a la consciència.

Teoria psicoanalítica de la ment

Freud va determinar que el comportament humà no era racional, sinó que era mogut per impulsos inconscients que no és capaç de controlar, als quals va anomenar pulsions. Segons ell, aquestes pulsions necessitaven una satisfacció immediata, perquè, en cas contrari, provocaven dolor i frustració.

Freud va considerar que la pulsio més poderosa era la de la sexualitat, ja que és bàsic en l'ésser humà la cerca del plaer. Més tard, va classificar aquests impulsos inconscients en dos grups: les pulsions de vida, que pretenien unir, com els impulsos sexuals o d'amor; i les pulsions de mort, que pretenien separar, com els impulsos d'agressivitat i de destrucció.

Amb el seu propòsit de descobrir el funcionament psíquic i el desenvolupament de l'individu, Freud va determinar que la ment humana estava integrada per tres elements:

- *L'allò*: és la part més instintiva i irracional de la ment humana que conforma les pulsions de l'inconscient i que actua pel principi de plaer.
- *El jo*: sorgeix de l'allò i busca de manera racional el plaer per tal que no sigui perjudicial. La part conscient del *jo* actua segons el principi de realitat per adaptar-se a les normes socials i sobreviure. La part inconscient d'aquest *jo* són els mecanismes de defensa, que busquen satisfer les pulsions de manera socialment acceptable.
- *El superjò*: sorgeix del *jo* i consisteix en la interiorització i assimilació de les normes socials, de manera que es constitueix la consciència moral i actua com a mecanisme repressor.

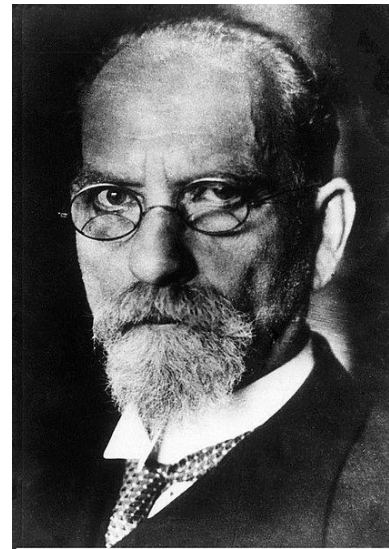
L'origen de la cultura

Si bé la teoria de la psicoanàlisi pertany a la psicologia més que a la filosofia, l'explicació clarament de caràcter filosòfic és la interpretació que en fa de la societat. Freud explica l'evolució de la societat de la mateixa manera en què ho fa l'individu. Igual que aquest lluita contra els seus instints primaris fins a arribar a la maduresa i la consciència moral, la societat, que en primera instància és rebel i caòtica, acaba acceptant les normes, de manera que naix la civilització, segura i pacífica.

Alhora, Freud manifesta el seu malestar contra la cultura, ja que afirma que és impossible que la cultura substitueixi el principi de realitat pel principi de plaer, fet que provoca la repressió dels impulsos primaris i, per tant, la infelicitat i insatisfacció. A pesar d'aquesta visió pessimista, Freud va ser un gran defensor de la cultura i la societat i aspirava que en un futur l'ésser humà seria capaç de conciliar les pulsions i les convencions socials.

2.2.7. La fenomenologia de Husserl

Edmund Husserl (1859-1938) va criticar el positivisme i el psicologisme, ja que aquests reduïen el pensament, la consciència i la vida a allò que és purament material. D'aquesta manera, influenciat per Franz Brentano (1838-1917), la fenomenologia de Husserl suposa una reacció contra el positivisme d'Auguste Comte (1798-1857), que pensava que allò que no era mesurable no era real. Husserl afirma que el més valuós de l'existència humana és allò que no es pot quantificar, i que és precisament això el que ens constitueix com a humans. Negar les vivències immaterials és, afirma, deshumanitzar la cultura.



Edmund Husserl (1859-1938)

Així doncs, Husserl assegura que cal abandonar l'actitud natural, que suposa que tot està regit per les lleis de la natura, on som una cosa més entre les coses, per passar a una actitud fenomenològica, on es pren consciència del que ell anomena «el món de la vida», un món on tot el que és real es basa i té origen en la pròpia consciència.

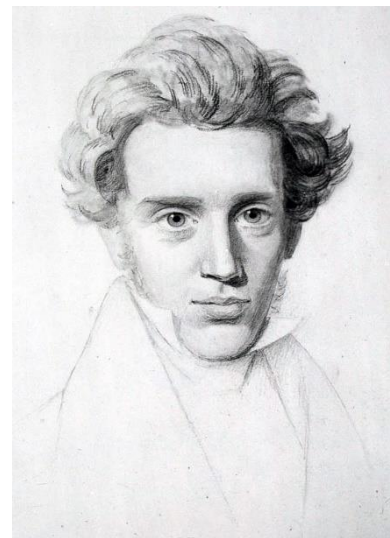
Amb aquesta nova actitud, Husserl proposa contemplar els fenòmens (aparences) sense buscar una realitat física. Aquests fenòmens tendeixen sempre a una intencionalitat, ja que la mateixa consciència actua sempre cap a allò «altre». Això és el que anomena *epokhé*, és a dir, la suspensió del judici mitjançant la reducció fenomenològica o l'alliberament de la visió natural. Només d'aquesta manera és possible arribar a l'essència.

Per arribar a aquesta essència cal realitzar un procés d'abstracció a través de les intuïcions eidètiques, que permeten trobar les realitats necessàries dels fenòmens entre les realitats contingents. D'aquesta manera, concep el que defineix com a fenomenologia transcendental, que pretén explicar el sentit del món a través de la consciència. En resum, la fenomenologia pretén estudiar què apareix i com apareix.

2.2.8. L'existencialisme de Kierkegaard

L'existencialisme és un moviment filosòfic propi del segle XX que emmarca la crisi de l'home que se situa en un període de guerres. Aquest existencialisme té origen, però, al segle XIX, considerant-ne el pare Kierkegaard, passant per Nietzsche fins a arribar a les grans figures de l'existencialisme del segle XX com Martin Heidegger (1889-1976) i Jean-Paul Sartre (1905-1980).

Per als existencialistes, l'ésser humà primer existeix i després en constitueix la seva essència. A diferència d'altres objectes, l'humà té la possibilitat de determinar qui és i quin sentit li dona a la seva existència. D'aquesta manera, és únic i irrepetible. Això li dona llibertat, però, a la vegada, li atorga la responsabilitat de les seves decisions, a les quals s'enfronta sol. Aquesta manca de raó de ser fa que l'existència humana sembli absurda, fet que produeix angonya.



Søren Kierkegaard (1813-1855)

Kierkegaard, el pare de l'existencialisme

Søren Kierkegaard (1813-1855) va ser un filòsof danès que va reflexionar sobre temes que posteriorment tractarien els existencialistes. Afirmava que per tenir una existència autèntica ens hem d'enfrontar a l'angoixa i al contrasentit de la vida. Kierkegaard reconeix que la llibertat de l'ésser humà i la infinitat de possibilitats a l'hora d'escollir el seu comportament provoquen vertigen i desesperació. Segons ell, només hi ha tres eleccions vàlides per resoldre aquesta situació: dedicar-se a l'estètica, a l'art o a la religió.

Unamuno, a la recerca de la immortalitat

Miguel de Unamuno (1864-1936) va ser un escriptor i pensador espanyol pertanyent a la Generació del 98 i un gran admirador de Kierkegaard. Segons Unamuno, que concep tràgicament l'existència humana, l'instint bàsic de l'ésser humà és el de perdurar en el temps, de no morir, de ser immortal; però com que no té la seguretat de l'existència de Déu ni de la vida eterna, això li provoca angoixa vital. D'aquesta manera, proposa creure no en allò que veiem, sinó en crear allò que hem de creure per sentir-nos immortals. Així, per a Unamuno, la creació literària li serveix com a via per assolir l'eternitat.



*Miguel de Unamuno
(1864-1936)*

2.3. Influència històrica i filosòfica en l'art

La influència del pensament i de l'entorn històric i cultural en l'art és palesa des de temps remots. Cada etapa de la història influeix en el pensament, en la visió que té l'ésser humà del món i, per tant, en l'art. Fixem-nos, doncs, com els grecs i els romans pintaven i esculprien temes lligats a la mitologia, o com a l'edat mitjana els temes religiosos eren el centre de les seves obres. Al renaixement, en canvi, el sorgiment de l'humanisme lliga l'art als ideals de la societat. Al classicisme musical, per exemple, en què se situa la Il·lustració, s'estableix el quartet de corda, que significa la llibertat, la dignitat humana. El romanticisme, per contra, sorgeix com una reacció a aquestes ideals del racionalisme i la Il·lustració. Fixem-nos també en el cas de l'impressionisme, que sorgeix com una rebel·lió de l'academicisme i dona pas a tot un seguit de moviments artístics anomenats avantguardes al principi del segle XX. Així, la filosofia i l'art no es poden deslligar perquè el que l'artista plasma en la seva obra és el seu pensament, la seva concepció del món, condicionada alhora pel seu entorn i el temps en què viu.

Així, per exemple, és fàcil deduir que, en un context d'exaltació nacionalista i d'expansió imperial, els elements folklòrics s'introdueixin freqüentment en el romanticisme, que fins i tot dona lloc al nacionalisme. O com en un context filosòfic en què els pensadors es rebel·len contra les idees racionals i il·lustrades, la individualitat, el jo romàntic, que refusa la raó i reclama la llibertat, la subjectivitat i les passions, predomini més que no pas la forma, les convencions o la raó.

Mahler, com molts altres artistes, no s'escapa de la filosofia que l'envolta ni del context en què viu. Així, és interessant com Aina Vega il·lustra la Viena al tombant del segle XIX al XX, en relació amb la filosofia de Schopenhauer i l'art:

«L'esplendor cultural de la Viena *fin-de-siècle* es convertí en el terreny més idoni per acollir la filosofia de la Voluntat d'Arthur Schopenhauer, que s'havia erigit com el filòsof més admirat pels artistes europeus des que Richard Wagner el posà en circulació a partir de 1854. La intel·lectualitat vienesa, organitzada en petits cercles interconnectats, comparteix interessos en un moment d'esclat artístic: la Secessió

de Klimt i Otto Wagner, la literatura de Jung Wien, la psicoanàlisi de Freud, el funcionalisme de Loos o la atonalitat de Schönberg sorgeixen en una mateixa *Weltanschauung*. *Die Welt als Wille und Vorstellung* dona sentit a tota aquesta *élite* que viu de i per l'art, precisament perquè situa l'art al centre de l'existència humana». ²⁵

De la mateixa manera, aquests artistes tampoc s'escapen de la gran transformació que pateix l'art a principis del segle XX, la *filosofia del no*, el trencament radical de les regles establertes fins al moment. ²⁶ Amb la crisi de la modernitat i les guerres mundials, en la música sorgeixen moviments com el serialisme, en què la es tendirà a l'atonalitat i la dissonància. Destaquen compositors com Stravinski, Schönberg, Berg i Xostakóvitx. N'hi haurà d'altres, però, que reclamaran un retorn a les formes clàssiques, com el mateix Stravinski o Prokófiev.

²⁵ VEGAS I ROFES, Aina. “La recepció de Schopenhauer a la Viena *fin-de-siècle*”. Universitat Pompeu Fabra, Revista Forma, vol. 03, primavera 2011, p. 123.

²⁶ Vegeu la Part II (aquesta mateixa part), § 2.1.7.



Segona simfonia de Mahler, al Palau de la Música el 27 de juny de 2019, interpretada per la Filharmònica de Munic sota la batuta de Gustavo Dudamel i amb la participació de l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau. © Palau de la Música

Part III

ANÀLISI FILOSÒFICA I HERMENÈUTICA DE LA *SEGONA SIMFONIA*

«És com si vingués d'un altre món, i no crec que ningú pugui escapar del seu poder. L'oient quedarà primer llançat contra el terra per un cop de maça i, després, serà elevat a les altures sobre les ales dels àngels».

– GUSTAV MAHLER

És difícil imaginar, afirma de La Grange en la seva biografia sobre Mahler, com una obra tan poderosa com la *Segona simfonia* trigués tant a ser acabada. El temps que separa el primer moviment, *Totenfeier*, que durant diversos anys va ser una obra independent, del *Finale* són més o menys sis anys, a causa de la immensa càrrega de treball que absorbia el temps del compositor, tant a l'Òpera de Budapest com, després, a Hamburg. Aquest *Finale*, que segueix el model de la *Novena simfonia* de Beethoven, va trobar finalment el seu origen en un poema de Friedrich Klopstock, *Die Auferstehung* (*La Resurrecció*), que va escoltar durant el funeral de Hans von Bülow, i al qual li va afegir diversos versos propis.

Així doncs, en aquesta *Segona simfonia*, a la qual li va costar trobar l'admiració del públic i que es va convertir en l'amulet del mateix compositor, Mahler busca expressar «l'esperit del món, la font de tota l'existència», afirma també de La Grange, i Joan Grimalt afegeix: «l'heroi que hi acabava triomfant [a la *Primera simfonia*] seria el mateix que, aquí, mor i després rep la promesa de la resurrecció, com a revelació».

Programa de la *Segona simfonia* de Mahler:

- I. *Totenfeier* («ritus funeraris»). *Allegro maestoso*. Funeral, l'heroi simfònic és abatut. Qüestions sobre la vida i la mort: Hi ha vida després de la mort? Per a què hem viscut?
- II. *Andante moderato*. Record dels moments feliços viscuts del difunt.
- III. *Scherzo*. Pèrdua de la fe, dubte, sense sentit de l'existència. «El món a través d'un mirall còncau»²⁷.
- IV. *Urlicht* («llum primigènia»). La llum de l'origen, el reconeixement de la fe.
- V. *Im tempo des Scherzo*. Reprèn les qüestions existencials del primer i tercer moviment i culmina amb la resurrecció de l'ànima, la vida després de la mort.

²⁷ FLOROS, p. 63.

3.1. La Segona simfonia, «Resurrecció» (1888-1895)

3.1.1. Totenfeier²⁸. Allegro maestoso: el dolor de la mort

El primer moviment, que és una marxa fúnebre, comença en *stile concitato* (ira) amb un trèmol fortíssim, una *trepidatio*, com si el terra tremolés, i després un decrescendo a les cordes. Seguidament, els violoncel·ls i els contrabaixos toquen una melodia plena d'ira i misteri. És la premonició d'algun esdeveniment catastròfic.

Allegro maestoso. Mit durchaus ernstem und feierlichem Ausdruck.
trem. (nicht theilen)

1. Violine
2. Violine
Viola
Violoncell
Contrabass
(mindestens einige davon mit Contra-C-Saite)

Motiu amb què comença el primer moviment

El trèmol disminueix i el motiu dels baixos i cel·los continua, creixent i decreixent contínuament com una ànima alterada pel dolor. S'introdueixen, llavors, el fagot i el contrafagot, que donen suport a la corda greu quan aquesta arriba als forts, que semblen fuetades. Aquest motiu ple de catàbasi²⁹, dominat pels greus i en la tonalitat de do menor és símbol de dolor, ira, lamentació i tristesa. L'atmosfera que es crea és misteriosa i fosca.

Al compàs 18 inicia la melodia l'oboè, seguit del clarinet i la trompa amb un caràcter tenebrós i llòbrec, en estil patètic.³⁰ Aquest motiu em porta a imaginar-me un corb³¹, signe de la mort, que observa des de les altures i augura un mal presagi. Mentrestant, els cel·los i baixos continuen el motiu d'abans en pianíssim, com una espècie de remor que es manté

²⁸ Totenfeier (en alemany): «ritus funeraris», «ritus dels morts».

²⁹ catàbasi: línia melòdica descendent.

³⁰ Audició: minut 02:27. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=147>, YouTube.

³¹ La imatge d'aquesta au, que anirà apareixent diverses vegades al llarg del moviment serà símbol que la mort o la catàstrofe apareixen, es fan paleses, com si fossin un senyal que el mal pressentiment es fa present.

latent i no fa més que incentivar aquest esdeveniment catastròfic que s'està anunciant. Segons el meu parer, també podem interpretar el motiu de la corda greu, ja des de l'inici, com una espècie de batec de cor que està agitat perquè preveu el desastre. Sigui de la manera que sigui, el que està clar és que s'anuncia algun esdeveniment dolent, segurament la mort d'algú, que provoca malestar, nerviosisme, tensió i dolor. Se sumen llavors els violins. L'ànima crida, desesperada, fins que esclata i la catàstrofe s'intensifica quan tota l'orquestra toca a l'uníson una gran catàbasi. Aquest *topos* s'anomena uníson sinistre, que simbolitza una escena de temor, al qual segueix una marxa que sembla la processó d'un funeral.³²

Tot seguit, les fustes, amb una melodia plena de planys³³, ploren. No obstant això, els cellos i els baixos continuen el motiu del qual havíem parlat anteriorment. Veiem així el que Joan Grimalt defineix com un emblema propi de Mahler: la marxa pastoral, on sota una melodia lírica hi ha un ritme marcial. Aquest tipus de marxa la veurem, si no en tots, en la majoria de passatges pastorals. No més tard, després d'aquesta transició, una melodia ascendent³⁴ (anàbasi³⁵) ens obre una porta cap a la llum, l'esperança, de caràcter melancòlic, líric i planyívol. Aquest segon tema comença en Mi bemoll major, i cal recordar aquesta tonalitat quan parlarem de l'últim moviment. Ràpidament, però, el major es converteix en menor, que enfosqueix la llum i s'intensifica la música: el dolor reapareix i al compàs 59 veiem una *exclamatio* (crit).

Després, torna a sonar el primer tema, el tema amb què inicia la simfonia. Les catàbasi tornen a predominar fins que el dolor iracund es va transformant a poc a poc en lamentació. Les flautes i els violins primers toquen quintes disminuïdes descendents (o quartes augmentades)³⁶, que es coneixen també com a trítons, que són signe de tristesa, la qual s'intensifica amb l'efecte del *glissando* dels violins. A continuació, enmig d'un aire desolat, misteriós i tenebrós, les trompes anuncien alguna cosa. Es tracta del *topos* de

³² 🎧 Audició: minut 03:20. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=200>, YouTube.

³³ *plany* (*pianto*, en italià): madrigalisme que consisteix en una segona (majoritàriament menor) descendent, que significa «plorar».

³⁴ 🎧 Audició: minut 03:56. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=236>, YouTube.

³⁵ *anàbasi*: línia melòdica ascendent.

³⁶ Segons el llibre de Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco*, la figura retòrica d'aquest interval s'anomena *quarta superflua* o *quinta deficiens*, que afirma que és un interval típic de l'*affectus tristae*. La retòrica barroca la vam estudiar l'any passat al conservatori, a l'assignatura d'Harmonia Clàssica i, tot i que aquest llibre que hem treballat a classe fa referència al Barroc, és molt probable que l'efecte d'aquest interval, el tríton, hagi perdurat en el temps i Mahler l'utilitzi amb una intencionalitat similar a aquest efecte trist que ens parla López Cano.

«la música de llunyania», emblema de Mahler que va descriure Floros. A sota, hi ha un obstinat del tam-tam, que és un símbol de la mort i un *passus duriusculus*³⁷, símbol de dolor. Com una marxa disfòrica i en estil patètic, el fragment acaba amb diversos planys i *lamentos*³⁸ consecutius a l'arpa, cellos i baixos, que simbolitzen dolor.

Al número 7 de marca d'assaig, en contraposició, sona una melodia pastoral, bucòlica i esperançadora, en Mi major. El dolor marxa i



Fragment del duo d'amor dels clarinets

l'esperança s'obre pas amb l'anàlisi dels violins. El corn anglès, l'oboè, el duo d'amor³⁹ dels clarinets sobre anàlisi en *pizzicato* de l'arpa, la trompa i els violins, instruments típicament pastorals, ens presenten aquest paisatge idíl·lic, en forma contrapuntística, fins que hi ha un punt d'inflexió quan el motiu de les trompes passa de major a menor i, llavors, aquesta atmosfera arcàdica es transforma i torna l'aire misteriós premonitori de la catàstrofe. Així, torna a aparèixer el corb a la veu del corn anglès i del clarinet baix, i a poc a poc es va intensificant el dolor fins a arribar un altre cop a la catàstrofe i, finalment, al que podríem anomenar la bogeria deguda a aquesta mort imminent que s'anuncia.⁴⁰

Després d'aquesta *Tempesta* el cel es torna a aclarir i, al so de la flauta i el violí, escoltem el plor d'aquesta ànima amb un aire melancòlic però esperançador. En forma de contrapunt imitatiu, un duo d'amor. Sembla que els ocells cantin. Tot i això, la ira no desapareix i retorna ràpidament i molt feroçment.⁴¹ El misteri, la foscor, el dolor i la ira es van obrint pas i el corb reapareix. Sona també, a les trompes, el que al darrer moviment serà el *Dies iræ*, fins a arribar un altre cop a la bogeria, que durarà fins al compàs 329.⁴² Grans dissonàncies, catàbasi als greus, que a més a més són cromàtics, és a dir, en forma de *passus*



³⁷ *passus duriusculus*: dissonància creada pel moviment d'una veu per grau conjunt per una nota estranya; descens cromàtic.

³⁸ *lamento*: en música es refereix a la melodia que va de tònica a dominant de manera descendent i per graus conjunts. És un símbol de dolor.

³⁹ *duo d'amor* (*duo d'amore*, en italià): en música consisteix en un duo (dos instruments) on tots dos intèrprets toquen la mateixa melodia a distància (interval) de 3a o 6a.

⁴⁰ Audició: minut 10:50. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=650>, YouTube.

⁴¹ Audició: minut 12:19. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=739>, YouTube.

⁴² Audició: minut 15:44. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=944>, YouTube.

[illegible]

En aquest primer moviment s'alterna la isotopia⁴⁶ del tumult mundà, el caos, la catàstrofe, que és representada majoritàriament per una marxa disfòrica, situada en el camp semàntic del marcial, on l'heroi de la *Primera simfonia* és vençut; amb la de les falses aparences, on els moments pastorals i elegíacs, situats en el camp líric, sempre es veuen truncats. Aquesta impossibilitat d'assolir un moment lluminós és degut a la marxa pastoral, que sota una melodia lírica hi ha la remor de la catàstrofe.

⁴⁶ Joan Grimalt defineix un quadrat d'isotopies per a la música de Mahler a partir de la seva tesi: GRIMALT, Joan. "Gustav Mahler's Wunderhorn orchestral songs: a topical analysis and a semiotic square". Tesi. Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

Així, se'ns presenta la idea del dolor que provoca la finitud de la vida, és a dir, la mort. Una ànima turmentada per l'anunci del seu final sent el dolor que aquest li provoca i es lamenta d'aquest desenllaç tan tràgic. S'intenta refugiar, llavors, en l'esperança del seu esdevenir, que fins i tot posa en dubte i que ignora, fet que encara li provoca més dolor, però, a la vegada, la consola. La catàstrofe, però, està anunciada i és inevitable. Tot intent de refugiar-se d'aquest dolor és en va i la mort s'acaba apoderant d'aquesta ànima afligida, que crida desesperada davant la finitud de la vida.

Si analitzem el dolor que li provoca a aquesta ànima el fet inevitable de morir, entreveiem clarament la idea de la voluntat de Schopenhauer. Aquest afirma que l'ésser humà és mogut principalment per una força que l'impulsa a sobreviure, a perdurar en el temps. Aquesta voluntat, però, davant la ineludible mort, no es veu satisfeta i provoca dolor. Segurament sigui aquest pensament el que afecta el nostre protagonista, que es veu infeliç davant l'irremeiable final que l'espera. Mahler va ser testimoni de la mort de diversos germans (un d'ells es va suïcidar) i de la repressió i tirania del seu pare. Aquestes experiències de dol i dolor que ja havia viscut des de ben jove van configurar en ell un personatge excèntric, solitari i temperamental. D'aquesta manera, la temàtica de la mort i del sofriment impregnen moltes de les seves obres, i la *Segona* no n'és una excepció. Analitzant també de manera global la relació de Mahler amb la mort, torna a aparèixer la figura de Schopenhauer en el centre de la qüestió. Segurament Mahler cregués que, davant de tot el dolor que havia patit amb la mort dels seus i la infelicitat que aquesta li provocava, l'art, tal com afirma el filòsof, era una de les vies d'escapament d'aquest sofriment.

Davant d'aquesta vida que s'escapa de les mans, sorgeix la pregunta: per a què hem viscut? En relació amb aquesta qüestió, podríem enllaçar l'obra també amb la idea de l'existencialisme, ja que podríem entendre que aquest dolor també pogués ser produït per l'angoixa que provoca la llibertat d'essència que té l'ésser humà en vida, i que, per tant, estiguéssim parlant també d'una ànima que no troba sentit a la seva existència i que se sent absurda i anguiada. De fet, Kierkegaard, pare de l'existencialisme, afirma que una de les sortides a aquesta angoixa és dedicar-se a l'art, pel que podríem especular també que les vivències de Mahler que hem esmentat abans li produïssin, de vegades, una manca de sentit existencial que l'anguiés i que trobés en l'art i en les seves composicions una mena de refugi. Alhora, davant d'aquesta qüestió, el dolor de la mort i la incertesa del seu

esdevenir, aquesta ànima, ja en relació amb el tercer moviment, posa en dubte Déu, seguint la filosofia de Nietzsche.

Ara, però, quan la mort s'apodera d'aquesta ànima, hi ha una pregunta que ressona més que les altres: i ara, què? Què hi ha després de la mort?

3.1.2. *Andante moderato*: el record de la felicitat

Si el primer moviment començava de manera tràgica, aquest segon ens presenta un paisatge pastoral, idíl·lic. Aquest moviment, curt i amb un motiu principal, que es repetirà diverses vegades, s'allunya del sentiment catastròfic del primer i ens mostra una melodia jovial que inspira tranquil·litat i felicitat. Aquest tema principal, que és un *Ländler*, apareix per primera vegada al principi del moviment a les cordes i la melodia va passant pels cellos, les violes i els violins.⁴⁷ Aquest motiu es caracteritza per les anàbisis, els *staccatos* combinats amb els lligats i els ornaments que li donen un caràcter festiu i *cantabile*. A més a més, Mahler utilitza el compàs 3/8, és a dir, un compàs ternari, que és propi de les danses, pel que aquest moviment serà una espècie de ball, una dansa alegre.

Motiu amb el que comença el segon moviment

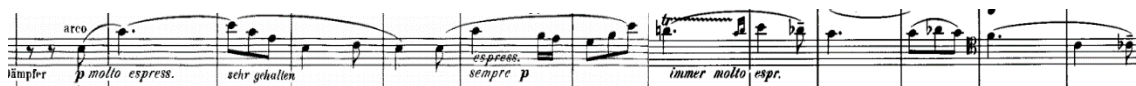
La tempesta i el dolor marxen i el cel s'esclareix. Un ball alegre i jovial omple un dia lluminós i recorda els moments de felicitat de la vida de l'ànima. Així, per la seva harmonia simple, el *tempo* plàcid, el fraseig regular, com de dansa, amb un ritme constant, i el seu caràcter amable i idíl·lic diria que aquest primer motiu es tracta del *topos* pastoral.

⁴⁷ Audició: minut 22:57. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=1377>, YouTube.

Aquesta dansa on tota la natura balla en harmonia, però, es torna fosca al número 3 d'assaig. Un caire misteriós trenca aquest ball, les cordes toquen tresets en picat amb un aire misteriós, que ens recorden al motiu que els cellos i els baixos repetien diverses vegades en el primer moviment, i els animalons, a la veu de les fustes, s'alteren i canten preocupats.⁴⁸ Es tracta del *topos* de la *Tempesta*, que s'aproxima. Llavors, per una banda els violins i les violes i per l'altra els cellos i els baixos dialoguen, com una espècie de batalla, fins que l'ambient es torna a calmar i torna a aparèixer el motiu principal que havíem vist al començament del moviment.⁴⁹ Aquesta vegada continua tenint el mateix caràcter que al principi, però predomina una mica més el picat. Tornem a veure la melodia del principi als violins i els cellos en toquen una de nova, portant més enllà la textura contrapuntística.



Fragment de la primera melodia quan apareix per segona vegada el motiu principal



Segona melodia que apareix per primera vegada en la segona aparició del motiu principal

Llavors, al número 6 d'assaig, torna a aparèixer, en contraposició, amb més intensitat, el *topos* de la *Tempesta*. Al mig, però, aproximadament al número 9 d'assaig, veiem un altre cop la marxa pastoral. Tot i això, el caràcter es torna a irrompre, tal com anunciava el baix marcial de la marxa pastoral, i torna a aparèixer la batalla entre les cordes que ja havíem vist abans. Al final, però, tot es torna a calmar i sona, per tercera vegada, el motiu principal, ara en *pizzicato*.⁵⁰ Una melodia similar a la segona que havíem escoltat en aquest motiu sona als violins i la primera també torna a sonar, tant a les cordes com a les fustes. La felicitat, fins i tot irònica per l'accentuació exagerada i el registre molt agut, especialment del flautí, es torna a fer present i la natura balla en harmonia com si fos una festa pastoral. Finalment, per rematar aquesta sensació arcàdica, el moviment acaba amb l'anàlisi dels violins i de l'arpa amb una espiritualització, ja que es lleven els greus.

⁴⁸ Audició: minut 24:07. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=1447>, YouTube.

⁴⁹ Audició: minut 25:32. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=1532>, YouTube.

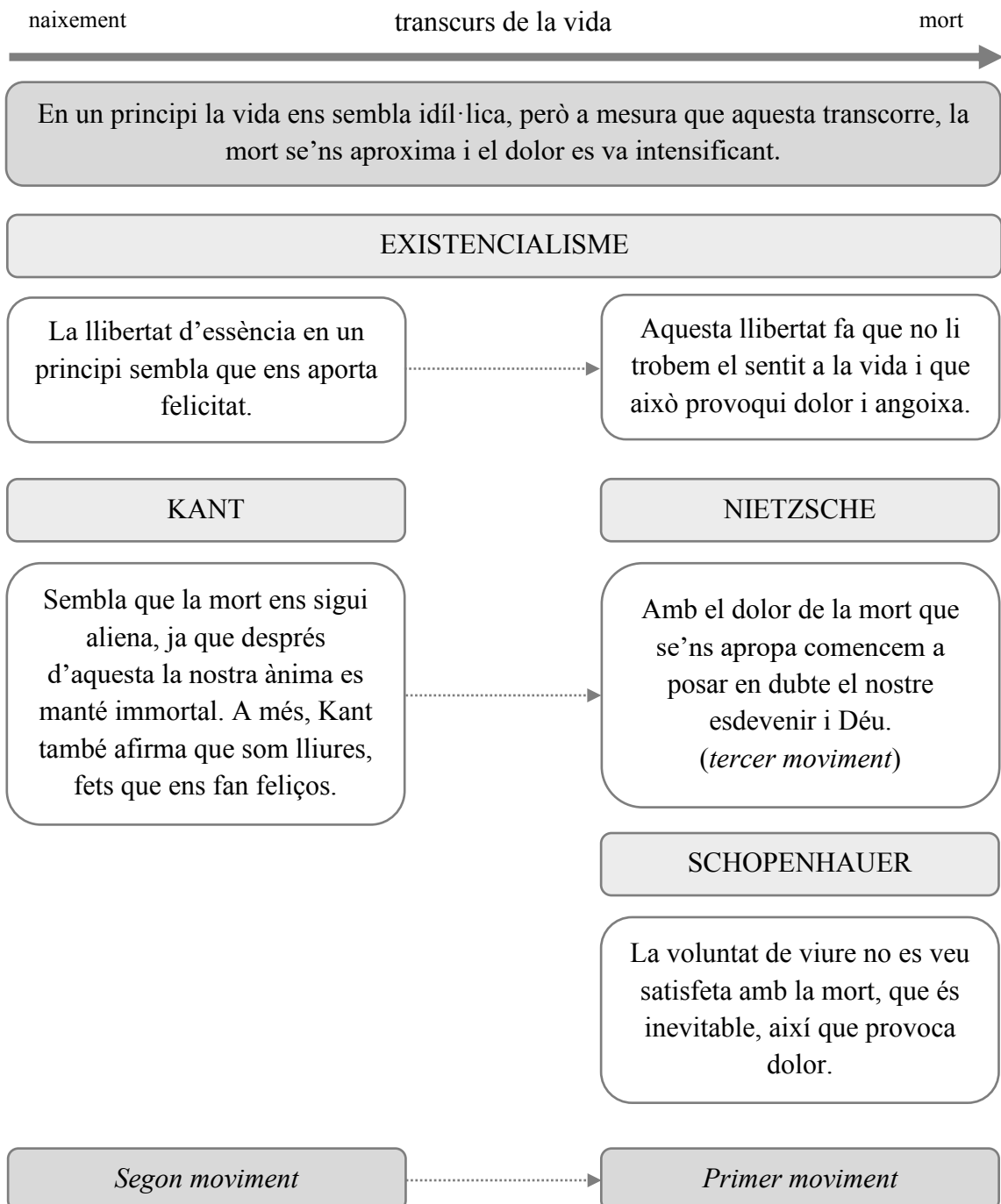
⁵⁰ Audició: minut 29:20. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=1760>, YouTube.

Aquest segon moviment, situat a cavall entre la plenitud del subjecte i les falses aparences, es descriu com una representació dels moments feliços de la vida d'aquesta ànima que ha mort al primer moviment. Davant d'aquesta afirmació podem fer diverses interpretacions sobre el seu significat en termes filosòfics. D'una banda, si considerem aquesta felicitat que se'ns descriu després de la mort, i no abans, és a dir, que no fos un record de la vida, sinó una felicitat assolida després de la mort, podríem entreveure la filosofia de Schopenhauer i de Freud, ja que, si la vida ens porta a la infelicitat perquè els nostres impulsos i voluntats es veuen reprimits i insatsfets, llavors la mort actuaria com una mena d'alliberació. Si pensem en una vida en el més enllà, és a dir, en una vida després de la mort, podríem afirmar que aquesta ànima se sent feliç perquè potser en aquesta vida més enllà de la vida terrenal sí que pot assolir una satisfacció completa.

D'altra banda, podem interpretar el contrast de motius de dues maneres. En primer lloc, aquesta ànima ens mostra la felicitat de la vida, però que en certs moments deixa de ser-ho i es torna obscura, de manera que serien aquests motius més foscos els que trencarien amb aquesta felicitat. Si els entenem com a impulsos inconscients que no han estat satisfets i que afecten el subjecte i li provoquen dolor i frustració, llavors estariem parlant de la filosofia de Freud. En segon lloc, però, també podríem parlar de la lluita entre l'esperit apol·lini i dionisiac dels quals parla Nietzsche, ja que el primer representaria el motiu principal, un motiu més harmònic, lluminós i serè; i el segon el veuríem en els fragments més foscos, motius més viscerals i apassionats.

De totes maneres, tot i que aquestes interpretacions anteriors són meres especulacions, el que està clar és que aquest moviment és el contrari del primer. Si en el primer vèiem que predominaven els motius de dolor, però que entremig hi havia motius d'esperança i de llum, en aquest segon predominen els motius de calma i jovialitat, però pel mig n'hi ha de foscos. Així doncs, si al primer moviment parlàvem del dolor que provocava la mort, i que com aquesta era irremeiable, aquest dolor era inevitable, en aquest segon moviment podem parlar de la felicitat de la vida. D'aquesta manera, podem considerar que aquest moviment, en referència al transcurs de la vida, se situaria cronològicament abans que el primer. Així, seguint la idea existencialista que l'ésser humà naix sent lliure d'essència i que, per tant, pot escollir el seu camí, és a dir, què fer i com actuar, a priori ens pot semblar que la vida se'ns planteja com una oportunitat davant la qual gaudim de llibertat. A més a més, si a aquesta idea li sumem el pensament kantian de pressuposar la llibertat humana i la immortalitat de l'ànima, es reafirma que, en primera instància, la vida sembla ser

quelcom on la felicitat és present. Així doncs, mentre la mort i el dolor no aguaiten, la vida sembla ser una entitat arcàdica. Tot i això, amb el pas del temps i el transcurs de la vida, la mort se'ns aproxima i el dolor cada cop es va fent més palès. En aquest punt ja estaríem parlant del subjecte que es tracta en el primer moviment. Així doncs, recordant el motiu del moviment inicial, a poc a poc ens anem adonant que aquesta llibertat, que en un principi ens semblava un regal, ens esclareix el sense sentit de la nostra vida i comencem a posar en dubte l'esdevenir que ens espera després de la mort i la veracitat de la presumpció de Kant i ens plantejem la pèrdua de la fe, fins i tot la mort de Déu.



3.1.3. *Scherzo*: la pèrdua de la fe

Dos cops de timbal, i dos més, com una mena de crit d'atenció, inicien aquest moviment. Ja ho havien fet, en efecte, els dos cops de les cordes amb què acabava el segon moviment, com si volguessin despertar l'ànima del somni en què s'havia immers amb els records feliços de la seva vida. Després, sona el *lied* amb el qual es basa aquest tercer moviment: *Des Antonius von Padua Fischpredigt* (El sermó de Sant Antoni de Pàdua als peixos), que pertany a la col·lecció de cançons de *Des Knaben Wunderhorn*. Així, el tercer moviment és un *perpetuum mobile*, amb ritme terciari de dansa i de caràcter distorsionat, com si es tractés d'un somni.⁵¹

Sembla que estiguem en un paratge festiu i alegre, però Mahler ens ho mostra amb ironia, sembla com si visquéssim alguna cosa irreal. A més a més, la mateixa melodia va passant per diversos instruments en forma de contrapunt imitatiu, que es repeteix i es repeteix, com si fos un somni, gairebé semblant també com si es tractés d'una hipnosi. En aquesta melodia, que és una *circulatio*⁵², simbolitzant l'aigua, el moviment continu, accentuant així el caràcter repetitiu, predominen les alteracions accidentals i els accents. Aquest motiu reiteratiu no només el veiem a la melodia principal, sinó també a l'acompanyament, en clau irònica a causa del *staccato*. També recalca la sàtira el flautí, que a més de tocar en *staccato*, ho fa en un registre molt agut.

A més a més, en aquest moviment apareix un altre dels emblemes que Joan Grimalt va definir en la música de Mahler: el clarinet ebri.⁵³ Llavors, al compàs 96, després que toqui la melodia el requint o clarinet en mi bemoll, sona una gran catàbasi sobre els greus de les trompes, els trombons i les tubes que, a més a més, és en forma de *passus duriusculus* i sobre un cop de tam-tam, fet que intensifica l'horror.

Em resulta especialment curiós també el ritme iàmbic que veiem a l'inici del moviment. Aquest peu rítmic té relació amb la poesia iàmbica, on el seu contingut és propi de la sàtira, fet que concorda



Ritme iàmbic ("ta-TÀM", Breu-Llarg)

amb el caràcter d'aquest moviment. A més a més, i no sé ben bé fins a quin punt podem considerar-ho coincidència, a l'inici, en especial, del quart moviment (*Marche au*

⁵¹ 🎧 Audició: minut 32:20. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=1940>, YouTube.

⁵² *circulatio*: línia melòdica que oscil·la al voltant d'una nota.

⁵³ 🎧 Audició: minut 33:19. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=1999>, YouTube.

supplice) de la *Simfonia fantàstica* de Berlioz⁵⁴ també veiem aquest ritme. Si analitzem la definició d'aquest moviment: «Convençut que el seu amor és refusat, l'artista s'enverina amb opi. La dosi del narcòtic, tot i que és massa dèbil per a causar-li la mort, el submergeix en un somni acompanyat de les visions més estranyes», crec que també existeix una relació temàtica amb aquest *scherzo*: la visió onírica, d'embriaguesa, de distorsió de la realitat, tal com evidencia Mahler en el seu programa: «El món a través d'un mirall còncav».

Fragment del començament del tercer moviment. Fixem-nos en el moviment ondulatori de la melodia.

Després d'aquesta baixada fosca, l'ambient canvia i, a través d'una melodia bucòlica i *cantabile* observem un paisatge lluminós.⁵⁵ Per l'ús d'instruments típicament pastorals, en la tonalitat de Fa major, amb una harmonia simple i consonant, un fraseig ferm, per graus conjunts i de vegades doblat a la tercera, es tracta del *topos* pastoral. Aquest fragment, però, no dura gaire. Com és freqüent, el paisatge pastoral es trunca i l'ambient torna a canviar quan torna a aparèixer el *staccato*. Després d'un descens a l'uníson (uníson sinistre) de sis semicorxeres per part de tota l'orquestra, aquesta es contagia d'un caràcter *staccatissimo*, que podríem definir fins i tot com a macabre, mentre tornem a escoltar el caràcter de l'inici. La sàtira no només continua, sinó que creix, ja que no només l'articulació és més exagerada, sinó que el registre es fa més agut.

⁵⁴ *Simfonia fantàstica* de Berlioz, IV mov. <https://youtu.be/5HggPpjIH5c?t=2392>, YouTube.

⁵⁵ Audició: minut 34:17. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=2057>, YouTube.

A continuació, com a contrast, sona una melodia festiva.⁵⁶ Pel seu ritme ternari, el galop (ritmes puntejats), les crides (d'interval de 4a, típic de la cacera) i pel seu caràcter triomfal i alhora amable, quasi pastoral, diria que es tracta del *topos* de la caça. Després, el segueix un fragment pastoral fins que aquest ambient, que s'havia tornat lluminós, torna a fer-se fosc i misteriós al número 43 d'assaig, a partir del qual torna aquest caràcter macabre, *staccato* i hipnòtic. Es torna a repetir llavors l'estructura del principi. Després d'aquest motiu repetitiu inicial que acaba amb una catàbasi cromàtica torna a sonar la melodia bucòlica. Ràpidament, però, sona el principi del motiu festiu i de caça, però molt més agitat. Ara no té cap caràcter jovial, sinó més aviat el contrari. És la *Tempesta*, que s'agita i s'agita sense parar fins que, al compàs 65, hi ha un crit de desesperació.⁵⁷

Finalment, l'ambient es torna a calmar, ara amb un caràcter melancòlic i esperançador. Sona, de fet, motiu de la *Resurrecció* que veurem en el darrer moviment, però el segell Major-menor el trenca. Tot i això, es torba i, després d'una ràpida catàbasi abans del número 54 d'assaig, torna l'ambient macabre i pertorbador, que va disminuint a poc a poc, i acaba amb un pedal a les trompes i al tam-tam en pianíssim.

Aquest tercer moviment, situat a cavall entre les falses aparences, el món oníric que no és real, ple de sàtira, de deformacions, i el tumult mundà, el crit de desesperació, el caos, mostra l'ànima, l'heroi que ha estat derrotat i que recorda els seus moments feliços, atrapat pel sense sentit de la seva existència.

Segons el meu parer, el que ens vol explicar Mahler en aquest tercer moviment és com, des que naixem, se'ns predica sempre una mateixa idea, que ens la repeteixen i repeteixen fins que n'estem convençuts. Aquesta idea reiterativa seria el motiu que, com ja hem dit, es va repetint al llarg de tot el moviment de manera continuada, que va passant de veu en veu en forma de contrapunt imitatiu. Tot i això, arriba un moment en què ho posem en dubte, comencem a qüestionar allò que fins ara havíem cregut i ens plantejem si hem viscut en una mentida. Aquesta pèrdua de fe ens porta dolor i frustració, ja que dubtem de la realitat de la vida que hem viscut.

D'aquesta manera, podríem pensar que Mahler ens parla de la idea d'immortalitat i de totes les doctrines que ens han ensenyat que hem de seguir per aconseguir-la. És a dir, que amb la mort que cada cop se'ns aproxima més i el dolor que sofrim en la vida,

⁵⁶  Audició: minut 36:18. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=2178>, YouTube.

⁵⁷  Audició: minut 40:56. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=2456>, YouTube.

comencem a qüestionar els fonaments d'aquestes creences i les posem en dubte. Arriba un moment, llavors, en què perdem la fe en allò que fins al moment havíem cregut, és a dir, que després de la mort la nostra ànima seria eterna, i ens preguntem si havíem viscut en una gran mentida, en un món irreal o una mena de somni. A més a més, ara no sabem quina resposta donar al nostre esdevenir, ja que no sabem què passa després de la mort. Aquesta pèrdua de fe fa que ens qüestionem també el sentit de la nostra vida. Tot perd el seu sentit, tot és deforme, incompreensible. Si fins ara havíem actuat segons les doctrines que se'ns havien ensenyat per aconseguir la immortalitat de la nostra ànima, ara que veiem que potser aquest esdevenir és una gran mentida, ens plantejem de què ens serveix la manera en què hem viscut si no tenim un destí pel qual actuar de la manera en què ho fem. Així doncs, aquest sentiment de pèrdua, de sense sentit, ens provoca dolor i frustració.

Seguint aquesta idea, evidentment, ho hem de relacionar amb el pensament de Nietzsche. Aquest afirma que Déu ha mort i que, amb ell, també han mort totes les creences relacionades amb el món suprasensible. D'aquesta manera, afirma que no té sentit suportar la idea del més enllà i que el sentit del món es troba en ell mateix. Així doncs, Mahler, en aquest tercer moviment, seguint el que dèiem al primer moviment, ens planteja la pèrdua de fe i, per tant, tal com afirma Nietzsche, aquestes creences que giren entorn de la idea d'immortalitat i de la vida després de la mort també perden la seva validesa. Així doncs, caldrà plantejar nous valors, però és precisament això el que ens frustra, perquè el que fins ara donava sentit a la nostra existència deixa de ser transcendent, pel que la nostra essència es queda buida i veiem com la nostra vida no té sentit.

D'aquesta manera, també podem relacionar alguns trets de l'existencialisme, perquè, tenint en compte la idea que fins ara la nostra vida havia tingut sentit, però que, amb la pèrdua de fe, el perd, tal com afirmen els existencialistes, aquesta pèrdua d'essència ens provoca angonya i frustració.

A més a més, la idea d'Unamuno també s'entreveu en aquest moviment. El gran admirador de Kierkegaard afirma que l'instint bàsic de l'ésser humà és perdurar en el temps, ser immortal, però que, davant la incertesa de l'existència de Déu ni de la vida eterna, això li provoca dolor. Així doncs, quan posem en dubte aquesta figura divina, que fins al moment ens donava resposta a les nostres preguntes, el nostre esdevenir es torna incert i això ens provoca angonya, fins i tot desesperació, tal com li passa al protagonista.

3.1.4. *Urlicht* («llum primigènia»⁵⁸): la llum de la fe

Aquest quart moviment, molt breu, també és un altre dels *lieder* de *Des Knaben Wunderhorn* on s'introdueix, per primera vegada en la simfonia, la veu humana en forma d'una contralt. En forma de *choral* luterà⁵⁹, conegut com a himne per als romàntics, comença primer la contralt amb les cordes, i després els vents.⁶⁰ De manera molt delicada sona una anàbasi. Es tracta d'una espiritualització, la llum primigènia que es veu des de lluny i que «sembla deixar el terra i elevar-se cap a les altures»⁶¹. Al número 1 d'assaig, però, hi ha un canvi breu a menor quan la cantant afirma el dolor que ha patit l'ànima en vida. És una melodia plena de melancolia i acaba amb un plany a cada vers. La pena, però, és efímera. El següent vers, que el repeteix dues vegades, manté el caràcter líric

planyívol a la primera, ja que canta que ha estat lluny del cel, però a la segona els planys es converteixen en una anàbasi. També hi ha súplices⁶², ja que davant d'aquesta esperança perquè el cel s'esclareix davant seu, l'ànima demana la seva salvació.

Urlicht

O Röschen rot!

Der Mensch liegt in größter Not!
Der Mensch liegt in größter Pein!
Je lieber möchte ich im Himmel sein.

Da kam ich auf einen breiten Weg;
da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen.
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!

Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichten geben,
wird leuchten mir bis an das ewig selig Leben!

Llum primigènia

Oh, petita rosa roja!

Els homes sofreixen gran necessitat!
El homes sofreixen amb gran pena!
He estat allunyat del cel.

Venia per un ample camí,
quan un angelet intentà fer-me retrocedir.
Oh, no! Refusaré tornar!

Provinc de Déu i tornaré a Déu!
El misericordiós Déu em donarà una llumeta,
per il·luminar el meu camí cap a l'eterna glòria!

⁵⁸ Traducció extreta del llibre: GRIMALT, *La música de Mahler...*, p. 127.

⁵⁹ *choral luterà*: textura homofònica, ritme pausat i senzill, harmonia consonant, instrumentació per famílies instrumentals i estructura ferma.

⁶⁰  Audició: minut 43:38. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=2618>, YouTube.

⁶¹ GRIMALT, Joan. *Música i sentits. Una guia d'audició per a amants de la música. Introducció a la Significació musical*. Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona: Editorial Dux, 2014, p. 118.

⁶² *súplica*: madrigalisme que consisteix en una segona ascendent.

Al número 3 d'assaig canvia el tema.⁶³ El caràcter és prou semblant al del moviment anterior, hipnotitzador, fins i tot exòtic, com si vingués d'un altre món. La contralt, que representa l'ànima, afirma que en el camí cap al cel s'ha trobat un àngel que li diu de tornar. El violí solista i, després, la flauta, representen aquest àngel que, amb una melodia carismàtica intenten convèncer l'ànima de retrocedir, però aquesta s'hi nega amb contundència i reclama amb força que prové de Déu i hi tornarà. Finalment, després de reclamar el lloc que li pertoca, amb una melodia molt similar a la melodia en què acaba el primer motiu, abans del número 3 d'assaig, la contralt torna a fer un crit d'esperança a aquesta llum que la portarà a Déu, al seu creador, que li atorgarà, tal com canta, l'eterna glòria. Així, en forma de *choral*, el moviment acaba amb les súpliques i els planys de l'ànima que anhela la seva redempció i amb un arpegiat a l'arpa, angelical, que ens condueix cap al *Finale*.



Vers final on veiem els planys (groc) i les súpliques (blau) de la contralt

De la mateixa manera que el primer i el segon moviment eren antagònics, per analogia podríem dir que el tercer i el quart també ho són. Si l'*scherzo* feia referència a la pèrdua de la fe, al moment en què aquesta ànima es pregunta sobre el seu esdevenir perquè dubta d'allò que havia cregut sempre, aquest quart moviment, *Urlicht*, és un crit a l'esperança, a l'eternitat i a la redempció després d'una vida on hem patit, però que finalment ens retrobem amb Déu, amb la llum primigènica.

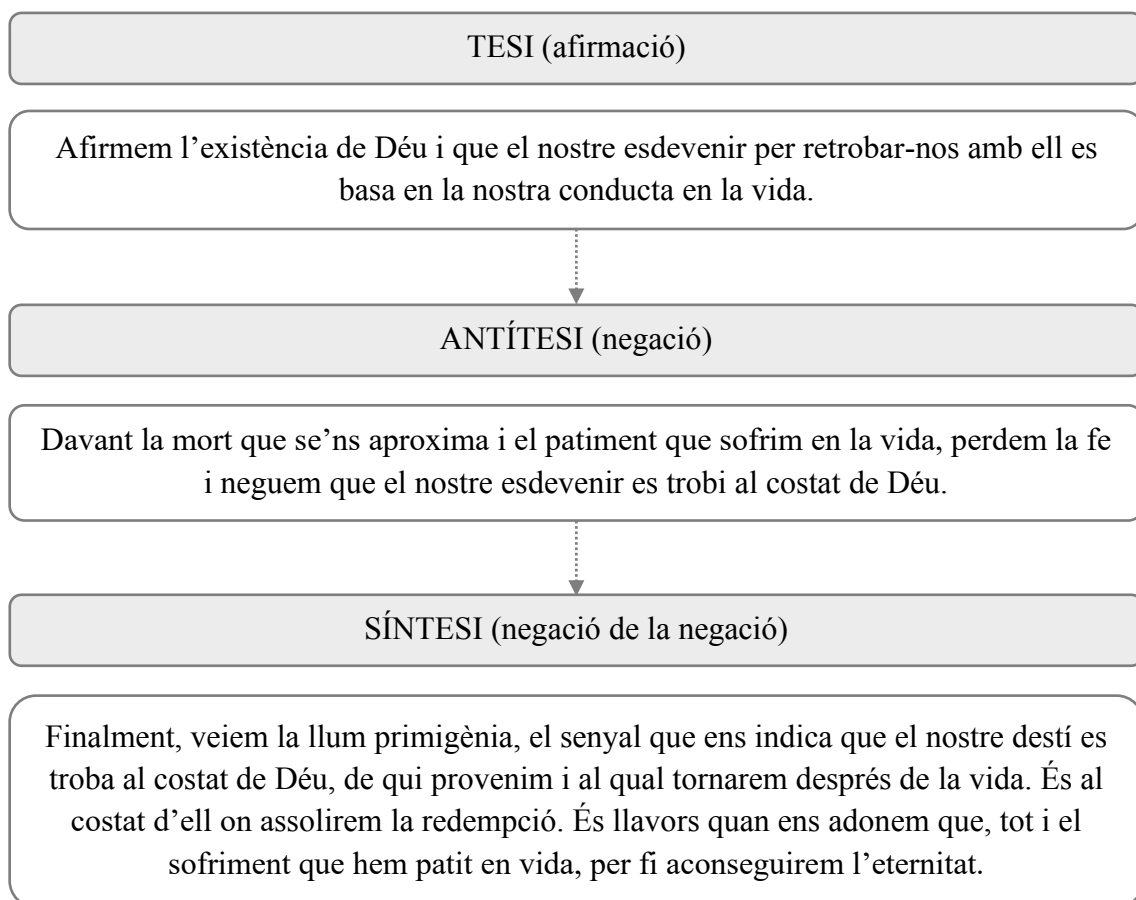
Si analitzem el procés pel qual passa aquesta ànima entorn de la idea del seu esdevenir, podem deduir que es tracta del sistema dialèctic que descriu Hegel. En primer lloc, la tesi seria l'afirmació que després de la mort ens retrobem amb Déu. És el que ens han ensenyat i pel qual hem actuat de la manera en què ho hem fet al llarg de la nostra vida. D'aquesta manera, plantejem la idea que el que donem rebem, és a dir, si actuem de manera correcta, la nostra recompensa serà arribar a Déu després de la mort. Tot i això, arriba un moment

⁶³ Audició: minut 46:18. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=2778>, YouTube.

Text extret de la següent pàgina web: "Segunda sinfonia – Resurrección – Auferstehung". Kareol, <http://www.kareol.es/obras/cancionesmahler/2sinfo.htm>.

en què posem en dubte la tesi i la neguem, és a dir, plantegem l'antítesi. Aquesta etapa seria la que representa Mahler en el tercer moviment, que hem analitzat anteriorment, on desconfiaríem que el nostre esdevenir després de la mort es trobés al costat de Déu i buscaríem una altra explicació per substituir la idea precedent. És a dir, davant la mort que se'ns aproxima i el dolor que patim en la vida, ens sembla que la idea de Déu es fa tèrbola. Finalment, però, el darrer moment és el que es representa en aquest quart moviment, quan la llum primigènia ens il·lumina i se'ns esclareix que el nostre esdevenir està al costat de Déu, on aconseguirem la redempció. Així doncs, a pesar del sofriment que hem patit, per fi aconseguirem l'eternitat, així que assolim el que Hegel anomena la síntesi, o la negació de la negació, que seria la reconciliació d'ambdues idees anteriors.

Així mateix, en tornar a creure en l'eternitat i la redempció al costat de Déu, tornarien a fer-se palesos els postulats de Kant: cal pressuposar la llibertat humana, acceptar la immortalitat humana i creure en l'existència de Déu. De la mateixa manera tornariem a entendre la idea d'Unamuno que l'instint bàsic de l'ésser humà és perdurar en el temps, ser immortal.



3.1.5. *Im tempo des Scherzo*: la resurrecció de l'ànima

El cinquè i últim moviment comença amb un crit de desesperació sobre un fort cop de tam-tam, seguit d'una marxa terrorífica, el *topos* de la *Tempesta*. Fixem-nos, doncs, en l'ímpetu dels llamps i dels trèmolos de les fustes i les cordes.⁶⁴ Seguidament, sona una melodia molt més suau i lluminosa en què predominen les anàbasis.

Llavors, les trompes toquen el que després es convertirà en el motiu de la *Resurrecció*. Tot i això, al baix els cellos i els baixos toquen una *trepidatio*. Llavors, al número 3 d'assaig, les trompes, des de lluny, toquen una crida, que, segons descriu Joan Grimalt, es tracta de l'anunci del Judici final.⁶⁵ Després, hi ha comentaris, fins



Motiu de la Resurrecció a les trompes

que les cordes toquen varies *trepidatios* en una línia descendent, com si els animalons haguessin vist alguna cosa, sobre un arpeggiat a l'arpa que li dona un caràcter distorsionat, com fantàstic, com si veiessin alguna cosa que no s'acaben de creure. Es tracta d'una anticipació del *Dies iræ* als trombons, sobre cops de tam-tam i un trèmol al timbal.

Després, hi ha un coral a la fusta, que el seguirà el trombó i la trompeta. Ve de lluny. És el *Dies iræ*, que mentre s'aproxima la corda fa comentaris. Seguidament, per contrapunt imitatiu, en estil savi, que representa la dignificació del context musical, una crida primer a les trompes i, després, a les fustes, es torna a anunciar el Judici final. Les fustes comenten l'avenir i a les cordes tornen a sonar les *trepidatios* d'abans, que preveuen algun fet important, mentre encara queda la remor, acabada en *passus duriusculus*, del crit del Judici final i del *Dies iræ*, que cada cop s'aproximen més.

Llavors, al número 7 d'assaig, el caràcter s'intensifica. Comença amb els planys del corn anglès, és l'anticipació de *O glaupe!*, i a poc a poc la corda es va alterant. S'alternen els planys, les súpliques i els cops, com d'atenció, com si sabessin que passarà alguna cosa però no ben bé el què, i miren a tort i a dret amb tensió. El Dia cada cop és més a prop, ja està aquí. Després s'hi sumen les trompetes, fins que l'ambient es torna a calmar.

⁶⁴ Audició: minut 48:43. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=2923>, YouTube.

⁶⁵ GRIMALT. *La música de Mahler...*, p. 129.

148

10

G. P. Wieder sehr breit

Contrafag.

1.
Pos.

2. 3.
Pos.

4.
Tuba

Becken

142

1. Viol.

2. Viol.

Viola.

Cello

mit Telle

mit Sord.

pizz.

ppp geheilt

bisz.

bisz.

bisz.

pp

140 G. P.

Di-es i-rae di-es il-la. Sol-vet saecum in fa-vil-la; Tes-te Da-vid cum Si-by-l-a

El trèmol de la percussió, una gran *trepidatio*, però, fa un *crescendo* immens, que fa que tremoli la terra, i dona pas a una marxa, podríem dir, macabra, que ens recorda al tercer moviment.⁶⁸ L'ambient és caòtic i deforme. Els instruments més aguts, com són el flautí, el clarinet en mi bemoll i els violins, criden amb desesperació, però, de sobte, aquesta marxa disfòrica es torna eufòrica i se'ns presenta un ambient jovial i festiu. S'intueix en

⁶⁸ Audició: minut 58:44. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=3524>, YouTube.

ella la marxa pastoral.⁶⁹ En els motius de les trompetes, les trompes i els trombons es veuen crides, que lligades al caràcter joiós, serien anuncis de la *Resurrecció*. A més a més, també toquen les campanes, encara que és durant molt poc temps, però que simbolitzen el triomf, la salvació, i anuncien el pas cap al més enllà, cap a la vida eterna. Tot i això, l'ambient es va transformant a poc a poc i torna al caràcter disfòric i catastròfic del principi. El registre s'extrema i predomina el registre més greu de les trompes i els aguts de les fustes, que són crits, *exclamatio*s. El caràcter ens recorda al primer moviment i torna a sonar el *Dies iræ*. La ira s'apodera de l'ambient i les catàbasi i els *passus duriusculus* de les fustes i de les cordes intensifiquen el tumult. Torna llavors la *Tempesta* de l'inici, la marxa terrorífica als metalls, els trèmols a les cordes i els llamps a les fustes, fins que es calma.

Seguidament, el trombó toca el motiu planyívol que havia tocat anteriorment el corn anglès, l'anticipació de *O glaupe!*, i el dramatisme s'intensifica. Llavors, a la veu dels cellos primer i, després, als violins, en forma de contrapunt imitatiu, sona una melodia que en un primer pla sembla una dansa, però a la vegada té un caire vocal, líric, degut, especialment, als planys que conté.⁷⁰ És una marxa pastoral, perquè pel fons segueix el ritme marcial, especialment a les trompetes, des de lluny. Veiem en la melodia també algunes *palillogies*⁷¹ i *traductios*⁷², en forma de seqüència, que emfatitzen el discurs, com si insistís. De sobte, però, aquest ambient melancòlic i agradable es torba i tornem a veure una marxa.⁷³ La ira es torna a palesa, aquesta vegada fins i tot amb més intensitat, mitjançant un cúmul de crides marcial i *exclamatio*s, crits de desesperació, fins que la catàstrofe culmina en un *piano subito*. Tot seguit, en pianíssim, sona la melodia de la *Resurrecció*,⁷⁴ que veurem completa i triomfal al final de la simfonia. Les quintes descendents, que són crides, les anàbasi i el motiu de la *Resurrecció* formen part d'aquesta melodia que s'anirà desenvolupant posteriorment. Tot i això, torna a aparèixer el segell Major-menor quan l'oboè toca el motiu de la *Resurrecció* en menor: passa de Re bemoll major, com havíem vist als violins, a re bemoll menor, és a dir, al paral·lel menor, fins que, finalment, la melodia es dissol.

⁶⁹ Ⓞ Audició: minut 59:25. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=3565>, YouTube.

⁷⁰ Ⓞ Audició: minut 1:03:40. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=3820>, YouTube.

⁷¹ *palillogia*: repetició exacta (èmfasi).

⁷² *traductio*: repetició alterada.

⁷³ Ⓞ Audició: minut 1:04:38. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=3878>, YouTube.

⁷⁴ Ⓞ Audició: minut 1:05:25. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=3925>, YouTube.

Finalment, ja en la darrera part de la simfonia, tornem a veure la crida.⁷⁵

Primer les trompes, després les trompetes, les trompetes de l'Apocalipsi. S'anuncia alguna cosa, i sembla important: és la sentència del Judici final, la Gran Crida. En aquest fragment veiem dos plans ben diferenciats. Per una banda, les trompes i trompetes toquen crides i una fanfara en un to majestuós i cerimoniós que representa el preludi abans de l'Apocalipsi. D'altra banda tindrem, en segon pla, la flauta i el flautí que toquen una melodia ondulatòria, quasi *ad libitum*, en estil fantasia, amb un caire misteriós, formant una imatge, podríem dir, distorsionada, exòtica, com fantasiosa, que representa, segons el programa que el mateix Mahler va escriure per donar accés als oients a la simfonia, el cant d'un llunyà rossinyol com «un últim eco de la vida a la terra»⁷⁶.

Després del silenci que deixa enrere el cant del rossinyol, entra el cor, que fins ara no havia estat present en tota l'obra, de la mateixa manera que ho fa Beethoven a la *Novena simfonia*.

⁷⁵ 🎧 Audició: minut 1:06:49.
<https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=4009>,
YouTube.

⁷⁶ LA GRANGE, p. 435.

Auferstehung

Aufersteh'n, ja aufersteh'n
Wirst du, Mein Stuab, nach kurzer Ruh'!
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben
wird der dich rief dir geben!

Wieder aufzublüh'n wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
und sammelt Garben
uns ein, die starben!

O glaube, mein Herz, o glaube:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, ja dein, was du gesehnt!
Dein, was du geliebt, was du gestritten!
O glaube, Du warsdt nicht umsonst geboren!
Has nicht umsonst gelebt, gelitten!

Was entstanden ist, das muß vergehen!
Was vergangen, auferstehen!
Hör' auf zu beben!
Bereite dich zu leben!

O Schmerz! Du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod! Du Allberzwinger!
Nun bist du bezwungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen,
In heißem Liebesstreben,
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!

Mit Flügeln, die ich mir errungen
Werde ich entschweben
Sterben werd' ich, um zu leben!

Auftersteh'n, ja auftersteh'n
wirst du, mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen
zu Gott wird es dich tragen!

Comença la melodia de la *Resurrecció*, ara és de debò, la revelació de Déu ve de lluny i s'aproxima mentre sona el poema de Klopstock (les dues primeres estrofes), *Die Auferstehung* (*La resurrecció*), amb què Mahler es va basar per escriure la resta.⁷⁷ Amb la melodia que canta el cor i la soprano solista, en forma de *choral*, s'esclareix el cel enterbolit i la llum de l'epifania il·lumina l'escena. Enmig, veiem planys i súpliques, que són l'anhel de la redempció que ja es fa palesa. L'ànima demana la seva apoteosi i plora, d'alegria, el seu esdevenir que ara sembla fer-se real, ja que així ho canta el cor i la soprano solista. A continuació, aquests deixa a pas a un fragment instrumental on veiem la melodia de la *Resurrecció* en què predominen les anàbasi i les crides, tant a les trompes, primer, com a la resta del metall i les fustes, en textura contrapuntística, i el motiu de la *Resurrecció*. Veiem, doncs, l'estil savi, que representa la dignificació del context musical. També

⁷⁷ 🎧 Audició: minut 1:09:21.
<https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=4161>,
 YouTube.

Text extret del llibre: GRIMALT. *La música de Mahler...*, p. 133.

Resurrecció

Ressorgiràs, sí, ressorgiràs,
 pols meva, després d'un breu repòs!
 Vida immortal, vida immortal
 et donarà el qui et va cridar!

Et van plantar per reflorir!
 El senyor de la collita va
 recollint garbes
 de nosaltres, difunts!

Oh creu, cor meu, creu:
 Res de tu no es perdrà!
 Teu: el que has anhelat és teu!
 És teu el que has estimat, i conquerit!
 Oh creu, no vares néixer en va!
 Ni has viscut, patit en va!

El que ha nascut s'ha d'extingir!
 Allò extingit, ressorgirà!
 Deixa de tremolar!
 Prepara't per viure!

Oh dolor, que tot ho traspasses!
 M'he alliberat de tu!
 Oh mort, que tot ho vences!
 Ara ets tu la vençuda!

Amb les ales que m'he guanyat
 en ardent, amorós afany,
 me n'aniré planant
 cap a la llum que mai cap ull no ha vist!

Amb les ales que m'he guanyat
 me n'aniré planant!
 Jo moriré, per viure!

Ressorgiràs, sí, ressorgiràs,
 cor meu, en un instant!
 El teu mateix batec
 a Déu et portarà!

predomina el registre agut, on el greu gairebé no té presència, pel que es reforça la idea d'una espiritualització. Els ocells, a la veu de les fustes i del triangle, canten i acompanyen aquesta ànima en la seva salvació. Just després, el cor canta la segona estrofa, d'un caire similar a la primera, seguida d'un interludi instrumental també semblant al que hem vist abans, ple dels motius de la *Resurrecció*.

37 a tempo 191

1. 2. Fl. zu 2 trem. ppp zu 2 pp

3. 4. Fl. zu 2 trem. ppp zu 2 pp

1. 2. Ob. zu 2 trem. ppp zu 2 pp

3. 4. Ob. zu 2 trem. ppp zu 2 pp

1. 2. Cl. in A zu 2 trem. ppp zu 2 pp

3. 4. Cl. in A zu 2 trem. ppp zu 2 pp

1. Fag. fpp p

2. 3. Fag. fpp p

Contrafg. fpp p

1. 2. Horn in F. zu 2 sehr ausdrucksvoll portamento ppp zu 2 pp

3. 4. Horn in F. zu 2 ppp zu 2 pp

5. 6. Horn in F. zu 2 ppp zu 2 pp

1. Trmp. in F. ppp portamento ppp

2. 3. Trmp. in F. ppp portamento ppp

1. 2. Pos. ppp

3. 4. Pos. ppp

Tuba ppp

1. Pauke f

2. Pauke f

Alle Harfen ppp

1. Viol. 536 sehr ausdrucksvoll ppp

2. Viol. ohne Dämpfer sehr ausdrucksvoll ppp

Viola geh. ppp

Sopr. ben! ppp

Alt. ben! ppp

Ten. ben! ppp

Bass. ben! ppp

Cello geh. ppp

Bass. geh. ppp

37 fpp

U. E. 2933.

Número 37 d'assaig, en què veiem les anàlisis (blau) i els motius de la Resurrecció (groc).

La tercera estrofa, *O glaupe!*, que ja s'havia anticipat dos cops, comença amb un solo de contralt doblat pel corn anglès. Observem molts de planys, lamentos i sospirs⁷⁸, marcadors que indiquen aquest anhel i inquietud que té l'ànima per la seva redempció. Un compàs abans del número 42 d'assaig, dues síl·labes de l'estrofa següent i un *glissando* de l'arpa precedeixen el *Finale*, la *Resurrecció*.⁷⁹ De manera apassionada, en forma de *choral*, el cor canta «Allò que s'ha extingit, ressorgirà!», fent un crit a l'apoteosi de l'ànima. A continuació, en pianíssim, el cor murmura a cau d'orella «Deixa de tremolar!», com si de manera delicada li digués a un infant, «no tinguís por». Així, després, amb energia canta «Prepara't per viure!», més fort, perquè ho senti bé, que ara és la seva hora. Just després del cor, un interval de sèptima ascendent introdueix el duet de les solistes. És una *exclamatio*, i també n'hi ha a ambdues veus solistes, que dialoguen apassionadament, en primera persona, però no són d'horror ni de desesperació, sinó una crida als quatre vents que l'ànima ha vençut la por, el dolor, i n'ha sortit victoriosa. Canten també «cap a la llum que mai cap ull no ha vist!», en al·lusió a *Urlicht*, la llum primigènia. A continuació, l'orquestra i el cor es fusionen per cantar amb vehemència, en estil savi, el motiu de la *Resurrecció* combinat amb les anàbasi que porten l'ànima a l'eternitat.

Ja al final, al número 47 d'assaig, tant el cor com l'orquestra abandonen el contrapunt per tocar en homofonia, en forma de *choral*, com si fos tot un. Així, l'apoteosi arriba al número 48 d'assaig,⁸⁰ on l'obra arriba al seu clímax amb la melodia de la *Resurrecció* després de l'anàbasi a les trompes que eleva l'ànima al món etern. El cor canta «Ressorgiràs, sí, ressorgiràs», ara sí que sí, la terra, el cel, canten l'apoteosi. Les trompes aixequen els pavellons, s'introdueix l'orgue i, després, les campanes. El tam-tam ja no és horror, és la força divina que obre les portes a aquesta ànima. Així, l'obra acaba amb el contrapunt de les anàbasi que porten l'ànima al seu origen, tal com canta a *Urlicht*, al costat de Déu. Finalment, conclou amb dues cadències autèntiques⁸¹ i un acord de tònica prolongat, en Mi bemoll major, el relatiu de do menor, tonalitat amb què comença l'obra, en analogia a «des de la foscor cap a la llum», de «tràgic a transcendent»⁸², sobre el qual ressona el final triomfal i la victòria de l'eternitat.

⁷⁸ *sospir* (*sospiro*, en italià) o *suspiratio* (com a figura retòrica): madrigalisme que consisteix en la anacrusa o contratemps degut a la interrupció del discurs, pausa expressiva, que significa «sospirar».

⁷⁹  Audició: minut 1:17:12. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=4632>, YouTube.

⁸⁰  Audició: minut 1:20:37. <https://youtu.be/4MPuoOj5TIw?t=4837>, Youtube.

⁸¹ *cadència autèntica*: acord de dominant seguit de l'acord de tònica (V – I). Es considera la cadència més conclusiva.

⁸² GRIMALT, p. 119.

209

Mit höchster Kraftentfaltung.

51 Noch einmal so langsam. Halbe breit taktileren
(die σ = wie zuletzt die σ)

zu 2. *scharf abreißen*
(764)

1.2. Fl.
1.2. Picc.
1.2.3.4. Ob.
1.2.3. in B
Clar.
1.2. in Es.
1.2.
Fag.
3.
u. Contrafag.
1.3.
Horn
5.7.
Horn
9.2.
Horn
4.6.
Horn
10.8.
1.2.3.4.
Timp.
5.6.
1.2.
Pos.
3.4.
Tuba
1.
Pauke
2.
Glocken.
(hoch)
Tam - tam.
(tief)
Orgel
1. Viol.
2. Viol.
Viola.
Cello
Bass

U. E. 2933.

Fragment final on veiem les dues cadències autèntiques i l'acord de tònica

En aquest cinquè moviment se sintetitzen les isotopies del tumult mundà, les falses aparences i la plenitud del subjecte, per donar pas a la de la transcendència. Així, també se sintetitzen els camps semàntics marcial, líric i de dansa per donar pas al temple. D'aquesta manera, aquest cinquè i darrer moviment és la síntesi i culminació de tots els moviments precedents. Aquesta ànima que en el primer temps sofria el dolor de la mort, en el segon recordava la felicitat de la seva vida, en el tercer perdia la fe i en el quart veia la llum primigènia, ara s'enfronta al Judici Final, a l'Apocalipsi, i en surt victoriosa i aconsegueix la seva redempció i eternitat. Es tracta, així, d'una espècie d'elogi a la vida, a la vida després de la mort, a la salvació divina i l'alliberació del sofriment. L'univers canta la *Resurrecció*, la salvació de l'ànima, de manera apoteòsica. Res no ha estat en va, perquè per fi assoleix el que sempre ha anhelat: la vida eterna.

En aquest moviment no podem analitzar només la part musical, sinó que el text és també una part clau que ens dona moltes pistes per desxifrar el seu significat. Així doncs, si ens remuntem al quart moviment, *Urlicht*, i analitzem el vers «Provinc de Déu i tornaré a Déu!» podem veure com Mahler ens mostra un trajecte de vida que comença i acaba al mateix lloc. No parla, doncs, d'una vida lineal, on el naixement de la vida i la mort no són connexes, ni tampoc cal no confondre-ho, però, amb una vida cíclica. Mahler en cap moment afirma que la vida es repeteix, pel que no mostra cap ideologia relacionada amb les reencarnacions o bé amb l'etern retorn de Nietzsche, sinó que el que ens vol dir és que qui ens va crear ens acollirà també després de la mort. En aquest cas, diu, és en Déu on es troba la gènesi de la nostra existència i és ell qui actua com a redemptor i ens acull al seu costat en la vida eterna. Si anem una mica més enllà, podem relacionar aquest pensament amb la *Tercera simfonia* del mateix compositor. Aquesta obra descriu l'univers, la creació del món, sent el primer moviment el caos, els elements inerts, el segon les plantes i les flors, el tercer els animals, el quart l'home i l'últim els àngels. Així doncs, si ens fixem, a poc a poc va ascendint cap a elements més complexos, essent el darrer el món suprem, la culminació de l'univers. D'aquesta manera, podríem arribar a comprendre, en la *Tercera simfonia*, que Déu actua com a creador, sent la gènesi de l'univers, i en la *Segona*, com a redemptor. És així com Mahler crea una connexió entre naixement i mort, i és que diu «Prepara't per viure» i «Jo moriré, per viure!», és a dir, la mort com un renaixement.

Si continuem analitzant el text, ara el de l'últim moviment, veiem el vers «Teu: el que has anhelat és teu!» on s'entreveu la filosofia kantiana, ja que aquest afirma que cal creure

en la immortalitat de l'ànima, que és l'anhel de la nostra protagonista, el motiu pel qual ha viscut de la manera que ho ha fet. Continuant amb Kant, evidentment, es compleixen els altres dos postulats: cal pressuposar la llibertat humana i creure en l'existència de Déu, ja que és amb l'eternitat quan l'ànima serà lliure de debò, lliure del sofriment, del dolor que ha patit en la vida terrenal i és al costat de Déu on l'assolirà, és el seu salvador, la revelació de la vida eterna.

Si analitzem un altre cop els versos «Prepara't per viure» i «Jo moriré, per viure!», intuïm que hi ha una forta voluntat de viure, de ser immortal per vèncer tot allò que hi ha en la vida terrenal, com el dolor. Agafant el pensament de Schopenhauer, que afirma que la màxima voluntat de l'ésser és perdurar en el temps, veiem que és precisament aquest l'anhel de l'ànim: assolir l'eternitat. Tot i que no veiem la filosofia de Schopenhauer totalment, ja que aquest assegura que aquesta voluntat es veu frustrada per la mort, sí que podríem veure tan sols la idea principal que descriu la realitat, la raó de ser fonamental de qualsevol ésser: l'eternitat, la perdurabilitat. En relació amb això, també Nietzsche creia en la voluntat de viure, i alhora la voluntat de poder, que en certa manera també és palesa aquí, obviant la relació Nietzsche-religió, ja que aquesta ànima busca superar-se a si mateixa, deixar la vida terrenal per ascendir cap a la vida celestial.

Quant a la figura de Déu, no crec que puguem afirmar rotundament que Mahler fos cristià o jueu, si bé ell era d'origen semita i després es va convertir al cristianisme, fos per convicció o simplement un tràmit per tal que el contractessin a Viena.

«Aparentment, el Mahler adult mai va practicar la religió dels seus pares ni pertanyia a cap comunitat religiosa. Se sentia austríac i vienès abans que res i no suportava cap segregació».⁸³

Així doncs, segons de La Grange, no podem relacionar Mahler amb alguna comunitat religiosa concreta, tot i que la *Segona simfonia* té un caire clarament cristià. De totes maneres, considero que la visió de Joan Grimalt em convenç més:

«Com més escolto amb atenció l'obra de Mahler, més quedo convençut de la religiositat autèntica de Mahler. Com passa amb totes les persones profundament religioses, és una cosa en crisi permanent; és més una recerca que una comoditat».⁸⁴

⁸³ LA GRANGE, p. 130.

⁸⁴ Vegeu els annexos, § Annex I: Entrevista a Joan Grimalt.

No hi ha dubte que Mahler era religiós, potser a la seva manera, potser no el podem etiquetar com a jueu o cristià a ciència certa, però sí que és palesa una espiritualitat, una visió del món, una creença en el Més Enllà, en la vida després de la mort, en un Déu com a creador i redemptor, en el destí..., i així ho podem veure també en altres de les seves simfonies, com és, per exemple, la seva *Vuitena*. A més, de La Grange afegeix:

«No vull posar en dubte la incertesa del Més Enllà, perquè està en nosaltres i perquè el que està en nosaltres posseeix major certesa existencial que el que està fora de la nostra íntima vida interior». [...] «Tots tornarem, i la nostra vida només té sentit si estem penetrats per aquesta certesa».⁸⁵

D'aquesta manera, veiem que per a Mahler la divinitat, Déu, es troba en cadascun de nosaltres i és aquesta llum interior la que li dona sentit a la nostra existència. Il·lustra, a més, la idea que és l'ésser humà qui guia el seu destí, purament existencialista, que afirma que l'humà té la possibilitat de determinar qui és i quin sentit li dona a la seva existència. També és clau la idea de la vida per sobre de tot, com hem vist en la seva *Segona simfonia*, on l'objectiu de la vida és precisament la vida, la mort per assolir la vida eterna. Per finalitzar, torno a exposar un fragment de la seva biografia per evidenciar dos trets remarcables en el pensament de Mahler: vitalisme i confiança en l'ésser humà, sens dubte era un enamorat de la vida i de l'ésser humà:

«Mai va deixar de creure en el miracle de la vida i en la grandesa de l'home i el seu destí».⁸⁶

⁸⁵ LA GRANGE, p. 130.

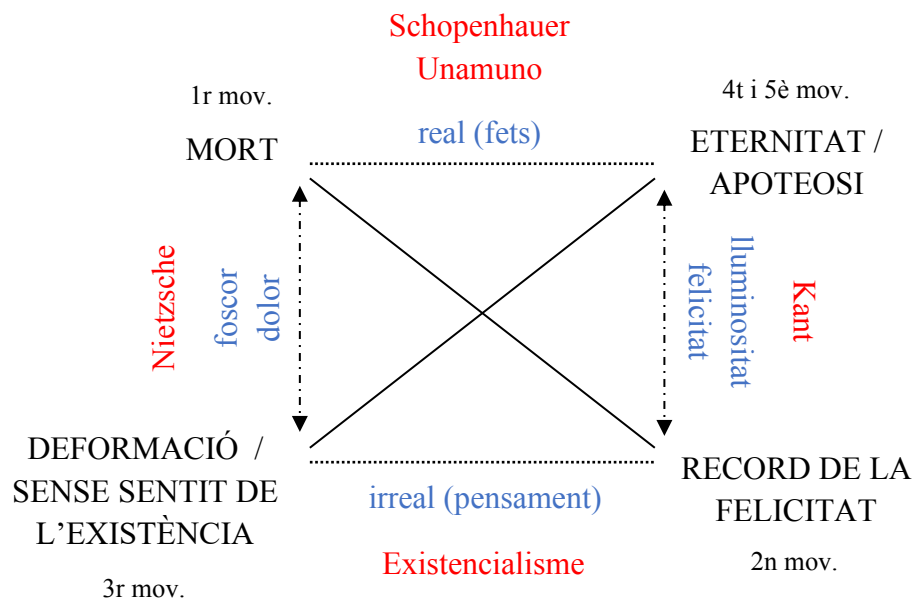
⁸⁶ Ídem.

3.2. Quadre semiòtic (i filosòfic)

En acabar l'anàlisi, seguint com a model un quadre semiòtic sobre els camps semàntics musicals que hem treballat a harmonia i el quadre que Joan Grimalt va elaborar en la seva tesi, que coincideix amb l'estructura del quadrat semiòtic de Greimas, he sentit la necessitat de realitzar aquest esquema per classificar i agrupar els moviments de la simfonia i la filosofia que hi he relacionat. Abans de res, però, exposo breument què significa cada tipus de línia:

- Contrari: significa oposició entre els elements, però no s'exclouen.
- Contradictori: vol dir negació, els elements no poden coexistir, són incompatibles.
- Complementari: ambdós elements poden identificar-se, fins i tot implicar-se.

Així, el quadrat semiòtic que representa la *Segona simfonia* de Mahler és aquest:



Contrari:	
Contradictori:	————
Complementari:	←- - - - ->

En primer lloc, si analitzem les línies de contrarietat, observem que la mort i l'apoteosi són oposades. Mahler, en el darrer moviment, afirma que amb la resurrecció l'ànima viurà de veritat, fet que és oposat a la mort que veiem al primer moviment. Alhora, observem que també hi ha una oposició entre el tercer moviment i el segon. És a dir, el món distorsionat, el sentiment de pèrdua del sentit de l'existència, la pèrdua de la fe, que veiem al tercer moviment, és oposat al record de la felicitat, al món melancòlic i arcàdic del segon.

Quant a les línies de contradicció, observem com el primer moviment exclou el segon. Ja ho havíem vist, de fet, a l'anàlisi, ja que el dolor i frustració que provoca la mort nega la felicitat i lluminositat de la vida. No pot ser, per tant, que en un passatge pastoral i jovial hi hagi elements relatius a la mort, al dolor, ni viceversa. De la mateixa manera, tal com havíem vist també a l'anàlisi, la pèrdua de la fe i la distorsió onírica del tercer moviment exclouen la fe i la transcendència dels darrers moviments. No té sentit, per exemple, que el motiu del cinquè moviment, situat majoritàriament al camp semàntic del temple, pugui relacionar-se amb una música poc clara i irònica, ni viceversa. De fet, si ens fixem en els elements que exposo a continuació, no hi ha cap lligam entre aquests moviments que són contradictoris.

Si parlem de les línies de complementarietat, veiem com el tema del dolor, la mort, i el de la deformació, el sense sentit de l'existència, són elements que sovint s'impliquen i comparteixen elements semàntics. També ho fan l'apoteosi i la felicitat de la vida, que s'identifiquen en diversos dels marcadors que hem observat en l'anàlisi.

A més a més, també podem observar altres relacions entre els moviments. Si ens fixem en les parts verticals, veiem que el primer i tercer moviment comparteixen elements, tal com deia abans, com la foscor, la disfòria, el caos, el dolor i la desesperació. En canvi, els darrers moviments i el segon estan connectats per elements com la lluminositat, la felicitat, l'eufòria i la claredat. En horitzontal, també observem un altre tipus de relació. En el cas de dalt, veiem com la mort i l'apoteosi comparteixen el fet que són esdeveniments, successos tangibles, realitats. El sense sentit de l'existència i el record de la felicitat, en canvi, són ambdós irreals, pensaments, il·lusions, aparences.

Finalment, també hi ha un lligam quant a la filosofia. Així, la mort i el sense sentit de l'existència comparteixen tots dos el fet que la desesperació i el dolor comporten una pèrdua de la fe, per això ho he relacionat amb Nietzsche. Per contra, els moviments dos,

quatre i cinc comparteixen precisament el contrari, la fe, la creença en Déu, la presumpció dels postulats de Kant. En horitzontal, observem també com la mort i l'eternitat estan tots dos vinculats a la idea de Schopenhauer, la voluntat de viure. Per la part d'Unamuno, seria el mateix, però amb la voluntat d'eternitat, d'immortalitat. Aquest desig irreprimible de la vida per sobre de tot comporta l'anhel de viure per sempre. En el cas de l'eternitat, aquestes voluntats se satisfan, en canvi, en la mort, no. A baix, però, tots dos elements estan vinculats a l'existencialisme. La felicitat, per una banda, que comportava la llibertat d'essència. Per l'altra, era precisament aquesta llibertat la que provocava angonya i frustració pel sense sentit de l'existència.



La Berkeley Community Chorus & Orchestra, amb la col·laboració de la Stanford Symphony Orchestra i la Symphony Silicon Valley Chorale interpreten la Segona simfonia de Mahler, sota la batuta de Jindong Cai, al Bing Concert Hall, el 15 de novembre del 2013. © BCCO

Conclusions

En la meua recerca de significats musicals que feien palès el programa que Mahler va escriure m'he trobat, com ja m'havia imaginat, amb una obra complexa en tots els sentits. Com en cada simfonia, Mahler crea un univers complet. Així, he trobat una gran diversitat de figures, de *topoi* i de significats que exploren tots els camps semàntics, des del militar, passant per la lírica i la dansa, fins al temple. També ho fan per les quatre isotopies que va descriure Joan Grimalt en la seva tesi sobre la música *Wunderhorn*, des del tumult mundà, passant per les falses aparences i la plenitud del subjecte, fins a la transcendència. Segurament, que Mahler fos eminentment director d'òpera va endinsar-lo en un món ple de referències retòriques i teatrals que es veuen reflectides en les seves obres.

D'altra banda, en l'anàlisi filosòfica he trobat una predominança clara de Kant, Schopenhauer, Nietzsche, l'existencialisme de Kierkegaard i Unamuno. Així, la religiositat, l'humanisme i el vitalisme es presenten com a motius centrals i, alhora, duals. És a dir, Mahler ens presenta aquestes idees sempre amb les seves oposades. D'aquesta manera, veiem tant la fe com la pèrdua d'aquesta, tant la pèrdua i desesperació de l'humà pel sense sentit de la seva existència com la seva esplendor, o tant el dolor de la mort com la joia de la vida i l'eternitat.

Finalment, en acabar la meua anàlisi, sense voler ser una síntesi d'aquesta, vaig sentir la necessitat d'elaborar una espècie de mapa mental, d'una banda, per clarificar-la, i d'altra, per veure les interconnexions que hi havia entre els moviments. El resultat és el quadrat semiòtic i filosòfic de la *Segona simfonia* de Mahler que hi ha al final de l'anàlisi.

A la recerca de la immortalitat

La *Segona simfonia* de Mahler, a pesar del seu nom (que no li va posar el mateix compositor), la resurrecció no és el tema central, sinó que més aviat ho seria el tema de la immortalitat. De fet, és palesa en tota l'obra la voluntat de perdurar en el temps, d'assolir l'eternitat. És d'aquesta manera com crec, i no sé per què, però per més que hi

penso, més n'estic convençuda, que Mahler va buscar la immortalitat a través de les seves obres, a través de l'art, tal com Unamuno buscava fer-ho a través de l'escriptura. Mahler era un enamorat de l'art, de l'art de veritat, i sabia que, tard o d'hora, arribaria el seu moment.

Pensant-hi, em va venir al cap de seguida la presentació que va fer Ramon Gener del seu llibre *L'amor et farà immortal*, que havia vist feia temps per internet. En aquell moment em va sobtar, recordo, una frase: «Els grecs creien que tots morim definitivament quan mai més ningú ens recorda»⁸⁷. Té molt de sentit, si bé avui dia encara parlem de Mahler, de Beethoven, de Wagner o de Mozart és perquè, en certa manera, encara segueixen vius. Així, crec aferrissadament que Mahler volia ser recordat per sempre, perquè mentre s'escoltés la seva música i es parlés d'ell, hauria aconseguit la vida eterna. Si la seva música parla sobre ell, perquè en ella ha bolcat qui és, per què hauria gosat escriure sobre l'eternitat si no fos precisament perquè aquest desig formava part de la seva naturalesa? Això ho veiem en la *Segona simfonia*, el desig inesgotable de viure per sempre, fins i tot després de la mort. Mahler no escriu aquesta voluntat en va, no ho fa per fer-ho, és el seu anhel, i amb ell, la seva música, la seva obra, el seu art, el seu missatge, universal, com sempre, serien immortals.

⁸⁷ UNIR | LA UNIVERSIDAD EN INTERNET. “RAMÓN GENER- El amor te hará inmortal | AULA DE CULTURA”, 9 novembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=CiwN58XWU2M>.

Referències

Bibliografia

AA.VV. *The complete classical music guide*. UK: DK Publishing, 2012. [Trad. cast.: *La guía completa de la musica clásica*. Madrid: Akal, 2013].

COMELLAS, José Luis. “Capítulo 9. La crisis del arte.” *El último cambio de siglo. Gloria y crisis de Occidente 1870-1914*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000, p. 271-316. [Text extret de l’assignatura *Auge i crisi de la modernitat (1870-1914)* del Màster Universitari en Història Contemporània i món actual UB-UOC 2013-2014 – Article número 12].

DUGAST, Jacques. “Introducción” i “Capítulo 1. Geografía cultural de la Europa de 1900.” *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX i XX*. Barcelona: Editorial Paidós, 2001, p. 11-36. [Text extret de l’assignatura *Auge i crisi de la modernitat (1870-1914)* del Màster Universitari en Història Contemporània i món actual UB-UOC 2013-2014 – Article número 2].

FLOROS, Constantin. *Gustav Mahler, vol. III: Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985. [Trad. angl.: WICKER, Vernon and Jutta. *Gustav Mahler. The Symphonies*. Oregon: Amadeus Press, 1993].

GARCÍA, Margarita; GATELL, Cristina. *Nou temps. Història del món contemporani*. Barcelona: Vicens Vives, 1999. [Llibre de text de primer de batxillerat de l’assignatura *Història del Món Contemporani*].

GRIMALT, Joan. *La música de Mahler: una guia d’audició*. Barcelona: Editorial Dux, 2012.

GRIMALT, Joan. *Mapping Musical Signification*. Switzerland: Springer, 2020.

GRIMALT, Joan. *Música i sentits. Una guia d’audició per a amants de la música. Introducció a la Significació musical*. Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona: Editorial Dux, 2014.

GRUP EDEBÉ. *Història de la Filosofia 2*. Espanya: Edebé, 2019. [Llibre de text de segon de batxillerat de l'assignatura *Història de la Filosofia*].

LA GRANGE, Henry-Louis de. *Gustav Mahler (en un volume)*. París: Fayard, 2007. [Síntesi de tres volums per RICHARD, Joël].

Gustav Mahler. Chronique d'une vie, vol. I: Vers la Gloire, 1860-1900. París: Fayard, 1983, 1.156 pàgines.

Gustav Mahler. Chronique d'une vie, vol. II: L'âge d'or de Vienne, 1900-1907. París: Fayard, 1983, 1.286 pàgines.

Gustav Mahler. Chronique d'une vie, vol. III: Le génie foudroyé, 1907-1911. París: Fayard, 1984, 1.366 pàgines.

[Trad. cast.: LÓPEZ MARTÍN, Francisco. *Gustav Mahler*. Madrid: Akal, 2014].

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Editorial Tritó, 2012, p. 107-206.

MOSSE, George. "Capítulo 1. El cambio en el espíritu público de la sociedad europea." *La cultura europea del siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997, p. 9-28. [Text extret de l'assignatura *Auge i crisi de la modernitat (1870-1914)* del Màster Universitari en Història Contemporània i món actual UB-UOC 2013-2014 – Article número 10].

RUIZ GARCÍA, Isabel. *Iniciación a la historia de la música*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2006.

Documents

GRIMALT, Joan. "Gustav Mahler's Wunderhorn orchestral songs: a topical analysis and a semiotic square". Tesi. Universitat Autònoma de Barcelona, 2011.

ORQUESTA SINFÓNICA DEL PRINCIPADO DE ASTÚRIAS, OVIEDO FILARMONÍA. "*Gustav Mahler. Sinfonía nº 2 en do menor, 'Resurrección'*". Concierto OSPA + OFIL. Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo. 30 juny 2017.

VEGAS I ROFES, Aina. "La recepció de Schopenhauer a la Viena *fin-de-siècle*". Universitat Pompeu Fabra, Revista Forma, vol. 03, primavera 2011, p. 123-138.

Enregistraments

🎧 MAHLER, Gustav. *Simfonia n. 2 «Resurrecció»*. Intèrprets: Eteri Gvazava, soprano i Anna Larsson, mezzosoprano. Lucerne Festival Orchestra. Dir. Claudio Abbado. Orfeón Donostiarra. Dir. José Antonio Sainz Alfaro. Enregistrament en viu. Lucerne Festival, 21 agost 2003. [<https://www.youtube.com/watch?v=4MPuoOj5TIw&t=318s>, YouTube].

Partitures emprades de guia

Mahler, Gustav. *Simfonia n. 2 «Resurrecció»*. IMSLP.
http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/ec/IMSLP211806-PMLP49406-Symphony_No.2_-_Resurrection.pdf. PDF.

Webgrafia

“Anexo: Composiciones de Gustav Mahler”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 1 agost 2020, 01:38, https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Composiciones_de_Gustav_Mahler. Accedit 24 desembre 2020.

“Antisemitismo”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 7 juliol 2020, 08:54, <https://es.wikipedia.org/wiki/Antisemitismo>. Accedit 14 juliol 2020.

“Dies irae”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 8 juliol 2020, 13:34, https://es.wikipedia.org/wiki/Dies_irae. Accedit 20 setembre 2020.

“Gustav Mahler”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 24 maig 2020, 00:11, https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler. Accedit 13 juliol 2020.

“Història de l’art”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 31 desembre 2020, 11:41, https://ca.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B2ria_de_l%27art. Accedit 3 gener 2021.

“Història de la música”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 27 desembre 2020, 21:17,

https://ca.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B2ria_de_la_m%C3%BAsica. Accedit 3 gener 2021.

“Iambe”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 3 setembre 2020, 17:09, <https://ca.wikipedia.org/wiki/Iambe>. Accedit 1 gener 2021.

“Las frases más recordadas de Vasili Kandinski”. *Okdiario*, 13 març 2018, <https://okdiario.com/curiosidades/kandinski-frases-1930814>. Accedit 10 setembre 2020.

“Neoclassicisme (música)”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 15 desembre 2020, 15:00, [https://ca.wikipedia.org/wiki/Neoclassicisme_\(m%C3%BAsica\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Neoclassicisme_(m%C3%BAsica)). Accedit 3 gener 2021.

“Poesía yámbica”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 29 novembre 2020, 00:03, https://es.wikipedia.org/wiki/Poes%C3%ADa_y%C3%A1mbica. Accedit 1 gener 2021.

“Segunda sinfonia – Resurrección – Auferstehung”. *Kareol*, <http://www.kareol.es/obras/cancionesmahler/2sinfo.htm>. Accedit 2 setembre 2020.

“Serialisme”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 5 octubre 2020, 21:13, <https://ca.wikipedia.org/wiki/Serialisme>. Accedit 3 gener 2021.

“Sinfonía fantástica”. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, Wikimedia Foundation, 21 agost 2020, 16:45, https://es.wikipedia.org/wiki/Sinfon%C3%ADa_fant%C3%A1stica. Accedit 1 gener 2021.

ERTTI, Rodrigo. *Arnold Schoenberg / Gustav Mahler*. Indibur. <https://indibur.cl/2017/07/09/arnold-schoenberg-gustav-mahler/>. Accedit 10 setembre 2020.

LUBKOWSKI, Stefanie. *Mahler's Symphony no. 2: "One of life's landmarks"*. Boston Philharmonic. 12 abril 2017. <https://blog.bostonphil.org/mahlers-symphony-no.-2-one-of-lifes-landmarks>. Accedit 31 desembre 2020. Accedit 12 octubre 2020.

Música en México. “Las Sinfonías de Gustav Mahler”. *Música en México*. 8 novembre 2014, <https://musicaenmexico.com.mx/las-sinfonias-de-gustav-mahler/>. Accedit 19 desembre 2020.

Vídeos

FRANCE MUSIQUE. “Berlioz : Symphonie Fantastique”, 6 març 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5HgqPpjIH5c>, YouTube. Accedit 1 gener 2021.

ORCHESTRA OF THE MUSIC MAKERS. “Gustav Mahler – Symphony No. 2: Explained in 3 minutes”, 15 agost 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=E0SKvJjuoTA>, YouTube. Accedit 13 juliol 2020.

TAMERARIOUS. “La Filosofía y El Arte”, 24 octubre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=NgY4G0LkA4o>. Accedit 3 gener 2021.

THE PHILADELPHIA ORCHESTRA. “Beyond the Baton with Yannick Nézet-Séguin: Mahler's Symphony No. 3”, 3 maig 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=j6NZo-8a2jw>, YouTube. Accedit 18 octubre 2020.

TUERCAS Y TORNILLOS. “La Fenomenología de Husserl.”, 7 setembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=4QYaO3u1GGU>, YouTube. Accedit 4 agost 2020.

UNIR | LA UNIVERSIDAD EN INTERNET. “RAMÓN GENER- El amor te hará inmortal | AULA DE CULTURA”, 9 novembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=CiwN58XWU2M>. Accedit 4 gener 2021.

Imatges

Agence de presse Meurisse. (1925). *Miguel de Unamuno, Spanish essayist, novelist, poet, playwright and philosopher, in 1925*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Unamuno. Domini públic.

AUTOR DESCONEGUT. (1907). *The programme for Gustav Mahler's farewell concert in Vienna, 24 November 1907 - a performance of his own Second Symphony*. Recuperat de [https://es.wikipedia.org/wiki/Sinfon%C3%ADa_n.%C2%BA_2_\(Mahler\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sinfon%C3%ADa_n.%C2%BA_2_(Mahler)). Domini públic.

AUTOR DESCONEGUT. (1910s). *Edmund Husserl*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Husserl. Domini públic.

AUTOR DESCONEGUT. (1916). *United States premiere of Mahler's Symphony No. 8 in Eb, with the Philadelphia Orchestra conducted by Leopold Stokowski*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler. Domini públic.

AUTOR DESCONEGUT. (abans del 1899). *Alma Mahler-Werfel, geb. Schindler*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler. Domini públic.

BERLIN-BIEBER, Leonhard. (1882). *Gustav Mahler*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler. Domini públic.

EMMANUEL UNGER, Benedikt. (2006). *Dies Irae Choralnotation Notenbeispiel*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Dies_irae. CC BY-SA 3.0.

GOTTLIEB BECKER, Johann. (1768). *Immanuel Kant (1724-1804)*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Immanuel_Kant. Domini públic

HALBERSTADT, Max. (1921). *Photographic portrait of Sigmund Freud*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud. Domini públic.

HARTMANN, Friedrich. (1875). *Friedrich Nietzsche*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche. Domini públic.

HOCKER, Bill. *Mahler Symphony No. 2, "Resurrection", BCCO*. Recuperat de <https://bcco.org/bing-mahler-concert>. © BCCO.

JABEZ EDWIN MAYALL, John. (1875). *Portrait of Karl Marx (1818-1883)*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Karl_Marx. Domini públic.

LA BIBLIOTECA REAL DE DINAMARCA. (1840). *Boceto inacabado de Søren Kierkegaard c. 1840 por su primo Niels Christian Kierkegaard*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren_Kierkegaard. Domini públic.

LÖWY, Josef. (1898). *Wiener Staatsoper*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler. Domini públic.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. (2019). Gustavo Dudamel al capdavant de la Filharmònica de Munic i amb la participació de l'Orfeó Català i el Cor de Cambra del Palau el 27 de juny de 2019 al Palau de la Música Catalana. Recuperat de <https://www.palaumusica.cat/ca/palau-digital-ofereix-en-streaming-de-manera-gratuita->

i-en-exclusiva-a-l-estat-espanyol-la-segona-simfonia-de-mahler-amb-gustavo-dudamel_785276. © Palau de la Música.

ROWANWINDWHISTLER. (2010). *The ethnic groups of Austria-Hungary in 1910*. Recuperat de <https://en.wikipedia.org/wiki/Austria-Hungary>. Domini públic.

SCHÄFER, Johann. (1859). *Portrait photograph of Arthur Schopenhauer*. Recuperat de https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schopenhauer. Domini públic.

SCHLESINGER, Jakob. (1831). *The Philosopher Georg Friedrich Wilhelm Hegel*. Recuperat de https://es.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel. Domini públic.

Annexos

Annex I: Entrevista a Joan Grimalt

Qui va ser Mahler, a trets generals?

Tu ja ho has dit molt bé, a la presentació.

Més en concret, és la culminació d'un període, el de la música tonal europea, que la següent generació de compositors vienesos (al voltant de la figura d'Arnold Schönberg) havia de posar en qüestió. Mahler sintetitza i culmina dues línies de la música germànica. D'una banda, la que va de CPE Bach a Brahms, passant per Haydn, Mozart, Beethoven i Schumann. De l'altra, la que parteix de Liszt i arriba a R. Strauss, passant per Wagner. Aquesta segona posa l'èmfasi en les relacions de la música amb la literatura i el teatre; l'altra, en l'autonomia de la música instrumental.

Hi ha alguns successos o moments clau en la seva biografia que condicionin la seva manera de viure o de compondre?

Mahler diu que qui conegui la seva biografia, veurà que tota la seva obra no parla sinó de la seva vida. Tot i així, el valor artístic d'una obra artística se sol valorar més pel seu poder simbòlic. O sigui, pel que representa de genuïment humà, més enllà de les anècdotes concretes de la vida de l'individu que la va crear.

Hi ha algun tret compositiu en especial que destaquï de Mahler? Quins són els seus trets característics?

És allò que et deia al principi de les dues tradicions, clàssica i wagneriana-liszteana. D'una banda, la construcció hi té un pes enorme: les relacions sintàctiques entre cada un dels elements, la part arquitectònica. De l'altra, les relacions amb la literatura també. Tècnicament, s'hi percep una tendència a accentuar el contrapunt, és a dir les relacions entre línies de veus. És una visió cada vegada més horitzontal de la música, més lineal. En contrast, la majoria de la música del s. XIX es pot llegir més aviat verticalment: l'harmonia hi és essencial.

Per què en molts casos l'obra de Mahler no va ser ben rebuda? Per què va tenir un gran èxit a nivell de director, però no tant com a compositor?

Ho explica Schönberg al discurs que va llegir a la tomba de Mahler. Podria ser la inclusió d'elements 'vulgars', considerats normalment incompatibles amb el gènere simfònic, i amb la música 'cultura' en general. La burgesia germànica del s. XIX havia fet de la sala de concert i de la simfonia un lloc de refinament i de trobada amb el qual s'identificava. Mahler posa en qüestió això, introduint-hi temes i referències molt allunyats d'aquest medi, sense cap prestigi. A més, fa servir de manera predominant un to irònic, que arriba sovint al sarcasme.

Què tenia el seu rival postromàntic Richard Strauss que va aconseguir més èxit que Mahler?

Possiblement, se sabia adaptar millor a la realitat. Strauss va arribar a ser comissari del Reich, en temps de Hitler. El dia que van entrar els americans a "alliberar" la mansió on vivia, però, els va rebre amb tots els honors, dient que ja els esperava, etc. Una actitud que té la seva lògica i que segurament podem comprendre sense jutjar, però que era inconcebible per a Mahler, un home de principis.

Per què l'obra de Mahler és tan interpretada i considerada arreu del món, avui dia?

Algú ha dit que les simfonies i cançons de Mahler han passat a ocupar el lloc que havia ocupat, fins als anys 1970-80s, l'obra de Beethoven. Ara, quan un director esdevé titular d'una orquestra, munta un cicle amb les simfonies de Mahler. Per què? Difícil de saber. Sembla que Mahler parla un llenguatge musical amb el qual ens podem identificar plenament, cosa que segurament els seus contemporanis no podien fer.

Té alguna relació Mahler amb el Modernisme? Per què?

El Modernisme català té una relació directa amb el Jugendstil vienès, i particularment amb la Sezession que liderava Gustav Klimt. Si t'hi fixes, al fresc de Beethoven que Klimt va crear per inaugurar el seu edifici singular, de cúpula daurada, de la Secessiò –una de les grans atraccions turístiques de Viena–, hi apareix un tità amb una gran espasa i amb els trets facials de Mahler. Per al grup de la Secessiò, que volien donar la màxima dignitat artística a les arts decoratives, i també volien eliminar la faramalla supèrflua que les acompanya, Mahler era un ídol declarat.

Era Mahler una persona avançada en el seu temps?

El s. XX solia pensar en termes de progrés: com si el món, incloent-hi la història de l'art, es dirigís cap a alguna banda. Com si al final d'aquest progrés constant, liderat per la ciència i la tecnologia, hagués d'arribar una salvació de la humanitat, on no hi hauria sofriment, malalties ni mort.

Avui, però, ja no considerem un *fortepiano* del XVIII inferior ni 'retardat' respecte als nostres *yamahas* o *steinways*. El fet de ser anterior històricament no fa ni millor ni pitjor una obra, ni més ni menys avançada. Es podria dir, per tant, que Mahler és una persona del seu temps. La seva música no va ser ben rebuda, i en canvi ara ens la sentim molt nostra, però per entendre-la cal anar a reconstruir, fins a on sigui possible, el seu medi històric, ideològic, sociocultural, polític. És el seu medi el que ens explica millor què significa, i com.

Quina relació té Mahler amb la filosofia?

Mahler és un personatge culte, que té el neguit d'aprendre tota la vida. Això inclou una mica de filosofia. Arthur Schopenhauer, malgrat el seu pessimisme radical, tenia un estil d'escriptura que volia arribar al públic del seu temps. En concret, el seu llibre *El món com a voluntat i representació* (1818, reed. 1844) va fer un gran efecte en gent de tots els àmbits, i particularment en Wagner, un dels ídols de Mahler. Que Mahler fos capaç de llegir aquest text indica un hàbit lector i una cultura de base notable. No sé, però, quina empremta li deixa, ni en la manera de viure ni en la música. L'escepticisme de Schopenhauer el devia trobar ben predisposat, i també el seu gust pel pensament i l'art orientals, un reflex del qual es troba a *La cançó de la terra*.

En el cas de Mahler, com l'afecta a ell personalment el fet de ser jueu?

Mahler és un jueu assimilat, un que no vol ser diferent de l'elit social amb la qual ell voldria fondre's. Això vol dir renunciar a aspectes tan profunds i identitaris com la llengua o la religió.

La llengua materna de Mahler era l'ídish o *jiddisch*, és a dir, la variant de l'alemany que solien parlar els jueus. Veient com escriu podem imaginar que la devia deixar enrere, així que va arribar a Viena, a favor d'un alemany estàndard, propi de les persones cultes i de classe alta.

I en les seves obres? Tenen alguna relació els seus motius amb l'antisemitisme?

Jo crec que no. Hi ha qui ha especulat sobre això, però de la resposta anterior es deriva que Mahler no tenia cap interès en el seu origen jueu. Al contrari, havia fet esforços per distanciar-se'n. I el seu temps l'hi va premiar, o sigui que no se'n degué penedir mai.

Sabem que Mahler es va convertir al cristianisme, però aquesta conversió va ser perquè ell creia realment en la religió cristiana, o va ser merament una manera per a ser acceptat?

Poc abans de ser anomenat director de l'Òpera de la Cort, en efecte, va fer-se batejar catòlic. Alguns ho han desacreditat com un gest oportunista, i és cert que l'origen jueu, sense el baptisme catòlic, li hauria dificultat accedir a una posició tan prominent. Però també és veritat que la seva obra, i particularment les simfonies 2 i 8, es poden considerar art cristià, tant per la temàtica com pels continguts. A més, ell i sobretot la seva dona feien mofa dels altres jueus, no assimilats, que consideraven inferiors. Per a ell, haver sortit de Bohèmia i de l'entorn jueu per accedir a les més altes esferes socials era un privilegi al qual mai no hauria renunciat. D'altra banda, Alma explica a les seves *Memòries*, molt recomanables de llegir, que Mahler mai no deixava passar una església, fos allà on fos, sense treure-hi el cap.

Com més escolto amb atenció l'obra de Mahler, més quedo convençut de la religiositat autèntica de Mahler. Com passa amb totes les persones profundament religioses, és una cosa en crisi permanent; és més una recerca que una comoditat.

De quina manera afecta Mahler el fet que el seu ídol, Richard Wagner, fos un dels defensors de l'antisemitisme?

Semblaria que poc o gens. Desgraciadament, era molt normal aquest antisemitisme, i no només en terres germàniques, si més no fins després de la 2a guerra mundial.

Quant a músics, quines influències rep Mahler per part d'altres compositors o directors (músics, en general)? Per què? En què l'influencien?

Gustav Mahler és, sense cap dubte, el director d'orquestra més important i el més influent del seu temps. També va reformar per sempre la manera d'encarar l'òpera, en aspectes com apagar els llums i escoltar en silenci, el paper de l'escenografia i de la part teatral en general, o la fidelitat a allò que el compositor podria haver volgut. Mahler dedica la major

part del seu temps a la direcció, sobretot a l'òpera. La composició queda reservada per a les vacances, i una estona al matí, abans d'anar al teatre.

Derivat d'aquesta dedicació total a l'ofici d'intèrpret, Mahler entra en contacte amb el gran repertori germànic, i en queda profundament influenciat. Això vol dir sobretot Wagner, però també Gluck, Mozart i Weber, així com el repertori més lleuger: opereta, ballet.

Els ídols musicals de Mahler són Beethoven, Wagner i Bruckner. De Wagner, n'adopta la idea d'una música dirigida a la societat, com ho faria un predicador: per millorar-la. Aquesta ja és la idea de fons de la *Novena* de Beethoven, és clar.

De Beethoven, em sembla que el més notable, el que el fa diferent dels seus predecessors, és l'aferissament quasi fanàtic per la composició. Beethoven es lliura a la creació musical com si l'hi anés la vida, i això causa una gran impressió al s. XIX, especialment a tots els compositors que el segueixen, fins avui. Això inclou una atenció enorme als detalls, i una coherència extrema entre tots els elements de cada obra.

Finalment, Bruckner no té cap òpera, però Mahler dirigia les seves obres, llavors poc conegudes, en concerts simfònics. Bruckner és el predecessor de Mahler en el sentit de fer servir el vocabulari expressiu, harmònic i rítmic de les òperes de Wagner, que havien resultat molt innovadors, i traslladar-lo al terreny simfònic.

Mahler agafa molta música tradicional per incorporar-la a les seves obres. Per què?

Una altra bona pregunta, basada en una molt bona observació. Això comença amb la tria de textos pseudofolklòrics, derivats del recull anomenat *La cornucòpia del jovent* (*Des Knaben Wunderhorn*). Fins al 1900, ben bé, Mahler només musica textos d'aquesta antologia, i les seves primeres quatre simfonies deriven de cançons basades en aquests poemes (suposadament) tradicionals. És un tret romàntic incloure l'element popular o tradicional en l'expressió artística 'cult', o 'alta'. Però Mahler en fa un tret emblemàtic, com et deia abans: els seus contemporanis devien trobar que en feia un gra massa i tot.

Una possible resposta al perquè podria ser la voluntat de Mahler de crear a cada simfonia un univers complet, com un demiürg. Un món on hi hagi de tot, des del més alt al més baix. Aquesta actitud estètica inclusiva se situa als antípodes de l'art clàssic, on cada gènere tenia el seu vocabulari, o fins la seva llengua, els seus personatges i situacions, el

seu metre poètic, etcètera. I no s'hi admetien barreges. L'art romàntic, que troba en Shakespeare un model, es complau en incloure estils incompatibles en una mateixa obra. Aquesta tendència troba en l'obra de Mahler un punt culminant.

Annex II: Entrevista a Enric Carbó

De quina manera sol influenciar la filosofia en els artistes i en el seu art?

Tot artista té una concepció filosòfica a la base del seu art. Alguns artistes estan molt centrats en la seva creació i no paren esment a l'estètica de base, altres reconeixen explícitament la influència de determinada filosofia. Filosofia i art van juntes perquè ambdós reflexionen sobre l'humà.

Quin és el context històric i social de la segona meitat del segle XIX i principis del XX a Europa (en concret als països germànics)?

S'ha donat la unificació d'Alemanya. Hi ha exaltació nacionalista, poder burgès, s'ha donat la 2a revolució industrial i la qüestió obrera cada vegada és més conflictiva.

En quina situació es troba l'antisemitisme en l'època de Mahler?

No et sé contestar. Sé que Wagner era antisemita, cosa que li valgué els insults i menyspreu de Nietzsche. Tot i que Nietzsche en la seva obra acusa els jueus de ser un poble d'esclaus, i d'haver portat la decadència i el ressentiment a Europa, Nietzsche detestava els nacionalistes alemanys i sobretot els antisemites (que, per cert, es van aprofitar de la seva obra) i es dedica a insultar-los amb un art incomparable en la història de la literatura de l'insult. Com que Wagner s'havia convertit en una icona per als nacionalistes alemanys per tal com havia recreat els mites germànics a les seves òperes (*Siegfried*, la *Walkiria*, etc.), Nietzsche es va desencantar d'ell i el va atacar, perquè primer Nietzsche havia apreciat molt la música de Wagner, el considerava el prototip de l'«artista tràgic» i fins i tot li va dedicar el primer llibre que Nietzsche va escriure, *El naixement de la tragèdia*, escrit sota la influència de la filosofia de Schopenhauer i l'art de Wagner. Després, en veure que Wagner li feia la gara-gara als nacionalistes burgesos alemanys, com ja he dit, Nietzsche es va desencantar i es va dedicar a insultar-lo a ell, als nacionalistes i als antisemites.

Quin és el context filosòfic de la segona meitat del segle XIX i principis del XX a Europa (en concret als països germànics)?

Amb la raó de la Il·lustració i els grans sistemes racionalistes de pensament com Hegel que han entrat en crisi, comencen corrents vitalistes i irracionalistes com Schopenhauer i Nietzsche. També Marx, que posa del revés l'idealisme de Hegel i fa una filosofia materialista.

En què consisteix la crisi de la raó? Per què és important per entendre molts artistes de l'època? Per què sorgeix aquesta crisi? Quins són els seus trets principals?

Surten el que es coneix com a «filòsofs de la sospita», que vol dir que allò que la Raó portaria la llum i el progrés a la humanitat comencen a posar-ho el dubte. Els representants són Marx, Nietzsche i Freud.

La sospita de Marx és que la industrialització i el capitalisme, en comptes de portar riquesa i prosperitat a la humanitat en realitat ha portat l'alienació a grans capes de la societat; la classe obrera viu explotada i està pitjor que els serfs de l'edat mitjana.

La sospita de Freud és que malgrat l'aparent ment racional de l'home modern, a dintre a l'inconscient tenim uns instints sexuals i agressius que no volem mirar que ens constitueixen com a humans i estan al darrere de tota creació de la civilització, la religió, l'art, etc.

La sospita de Nietzsche és que els valors racionals i morals de la societat occidental que van començar amb Plató i es consoliden amb el Cristianisme són un engany i ja no valen per a res, cosa que aboca la societat al nihilisme, és a dir, al buit i al no-res.

Qui va ser Schopenhauer? Quina era la seva filosofia? Què pensava? De quina manera va influenciar el seu pensament als artistes i a la gent en general?

Això ho trobaràs a una enciclopèdia el resum de Schopenhauer. Però per a aquest tema sobretot és que Schopenhauer no valora la raó, creu que no és el més important, sinó que el més important és la voluntat de viure.

I Nietzsche? (Les mateixes preguntes que a l'anterior)

Al començament Nietzsche està influït per Schopenhauer i per Wagner. Però Schopenhauer era pessimista, i Nietzsche és més optimista i creu que la sortida al

pessimisme està en l'art, sobre tot l'art de l'antiga Grècia abans que arribessin els filòsofs com Plató. Aquest art era el de la tragèdia (Sòfocles, Èsquil i Eurípides), que era el que millor reflectia què és la vida –ho reflecteix millor que la filosofia o la religió. Primer es va pensar que Wagner era un artista tràgic, però com he dit abans, es va desencantar. Nietzsche diu que a l'antiga Grècia convivia dos esperits: l'apol·lini, que representava la visió clàssica de Grècia del déu Apol·lo: l'ordre, l'harmonia, la proporció... però que a sota d'això bullia l'esperit dionisiac: la desmesura, l'instint pur de vida sense límits, que representaria Dionís, el deu dels misteris i dels excessos. Per a Nietzsche l'error i la decadència d'occident comença quan es deixa de banda els valors dionisiacs i només es valoren els valors de la raó, que representa Apol·lo. Per això ell aprecia els tràgics, perquè tenien en compte ambdós.

Nietzsche diu que els valors occidentals que han regit fins ara no valen, que s'han de crear valors nous completament diferents. Això és el que comença a passar amb l'art. Els vells models acadèmics ja no serveixen als nous artistes, que comencen amb les diferents avantguardes, escandalitzant als partidaris del classicisme i l'acadèmia.

I Goethe? Què escrivia? Què pensava? De quina manera va influenciar la seva obra als artistes i a la gent en general?

Goethe per a la cultura alemanya és com Cervantes per a la castellana, és el model de llengua i de literatura. A més, era un home de ciència també. És el referent de tota la cultura i art alemanys.

Què va ser el Cercle de Viena? En què consistia? Quina era la seva filosofia? Quins personatges hi formaven part?

El cercle de Viena veu que amb la metafísica no es pot fer res i tracta de fer una filosofia que surti d'aquest carreró sense sortida, i creu que la sortida està en la ciència, abandonant la metafísica.

Qui va ser Freud? En què consisteix la psicoanàlisi? De quina manera aquest i el seu pensament influencien els artistes?

Abans ja he parlat de Freud. Va influir molt en les avantguardes, sobretot en el surrealisme, que tracta d'expressar el que Freud anomena inconscient: allò que tenim tots els humans, però que no ens n'adonem perquè a l'estar carregat d'energia sexual

provocaria molta culpa i vergonya si es pogués veure tal com som. L'inconscient s'expressa en els somnis i en els símptomes neuròtics, per això Freud també va influir molt en la psicologia: va crear la disciplina de la psicoanàlisi.

Hi ha algun altre personatge important en aquesta època? Qui? Quina era la seva filosofia? De quina manera va influenciar el seu pensament/obra?

Jo crec que els més importants són els 3 filòsofs de la sospita.

Què tenen en comú tots aquests pensadors? Hi ha alguna relació entre ells i la seva filosofia? Es van influenciar entre ells?

Tenen en comú la sospita que la raó no ho és tot. No es van influir gaire entre ells, però sí que van influir molt en tot el pensament i art que va venir darrere d'ells.

Quin és el paradigma de la figura del romàntic? Com és aquesta figura? Què pensa i com viu? Què l'impulsa? Quin és el seu motiu de ser? Què busca transmetre amb el seu art?

El romàntic busca la connexió amb la natura, i valora més el sentiment que la raó, però Mahler ve després del període més important del romanticisme, que és la primera meitat del XIX.

Què significa ser vitalista? Podria ser Mahler una persona pessimista i a la vegada vitalista?

Sobre el pessimisme i el vitalisme de Mahler no et sé parlar, però com he dit, Schopenhauer és pessimista i a Nietzsche li han posat l'etiqueta de vitalista perquè defensa que els valors de la vida són més importants que els de la raó.

«Quan el fèretre descendí a la tomba, Carl Moll i Arnold Rosé llançaren els dos primers grapats de terra... Mentre “la més insondable tristesa” s’apoderava d’Hugo von Hofmannsthal, Josef Bohuslav Förster, l’amic sincer i fidel, sentí “en un arbre” cantar “un ocell, amb veu trencadissa de primavera”, que el va fer pensar en “l’últim moviment de la *Segona simfonia*, en l’instant en què, per sobre del món que tremola de terror fins les seves arrels, un ocell solitari plana entre els núvols, com l’última de les criatures del món, en aquell precís instant en què el seu cant s’eleva amb lentitud, alliberat de tot temor, de tot dol, abans de caure com un sanglot trencant en l’estrèpit de les trompetes que criden els vius i els morts davant el tron del Jutge Suprem”».⁸⁸



⁸⁸ LA GRANGE, p. 416.



«Recordo clarament que la primera vegada que vaig escoltar la *Segona simfonia* de Mahler vaig ser pres, especialment en certs passatges, d'una excitació que es va expressar fins i tot físicament, en els violents batecs del meu cor. [...] Una obra d'art no pot produir un efecte major que quan transmet a l'oient les emocions que van rugir en el creador, de tal manera que també rugeixin i bramin en ell. I jo em sentia aclaparat, absolutament aclaparat».

— ARNOLD SCHÖNBERG