

Cançons als nens morts

DE GUSTAV MAHLER

Dol i consol en temps de mort de Déu

Tesina de llicència

Director: Dr. Joan Grimalt Santacana

Alumne: Frederic Blanco del Prado

Juny 2023



AUDICIÓ

La lectura d'aquesta tesina pressuposa l'audició del cicle *Cançons als nens morts* (*Kindertotenlieder*) de Gustav Mahler. Els tres enllaços que segueixen estan citats pel cas que us poguessin fer algun servei.

. Interpretat per la Berliner Philharmoniker, amb el baríton Fischer Dieskau i dirigit per Rudolf Kempe. Inclou minutatge de cada una de les cinc cançons.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZDtSI9McPSw>

. Interpretat per la Berliner Philharmoniker, amb la mezzosoprano Christa Ludwig i dirigit per Herbert von Karajan. **Inclou la partitura** per a **veu i orquestra** així com el minutatge de cada cançó.

<https://www.youtube.com/watch?v=HqIrcyVi3ZE>

. Interpretat per la Wiener Philharmoniker, amb el baríton Thomas Hampson i dirigit per Leonard Bernstein. **Inclou la partitura** per a **veu i piano**. No hi ha minutatge de les cançons.

<https://www.youtube.com/watch?v=RcVLO83vUg4>

ABREVIACIONS

an. : anacrusi

c. : compàs/compassos

K1: *Kindertotenlieder*, 1. *Nun will die Sonn' so hell aufgehn!*

K2: *Kindertotenlieder*, 2. *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*

K3: *Kindertotenlieder*, 3. *Wenn dein Mütterlein*

K4: *Kindertotenlieder*, 4. *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!*

K5: *Kindertotenlieder*, 5. *In diesem Wetter!*

M. : mode major

m. : mode menor

t. : temps de compàs

v. : vers/versos

ÍNDIX

	<u>Pàg.</u>
1. INTRODUCCIÓ	5
1.1. Motivació	5
1.2. Justificació	6
1.3. Les qüestions	7
1.4. Hipòtesi de treball, estructura de la tesina i aspectes metodològics	8
1.4.1. Estructura de la tesina	8
1.4.2. Eines i claus hermenèutiques	9
2. DE LA MÚSICA SAGRADA AL SAGRAT EN MÚSICA	12
2.1. La Música Sagrada	12
2.1.1. Conceptualització	13
2.1.2. La Música Sagrada segons la constitució <i>Sactrosanctum Concilium</i>	14
2.1.3. Alguns paradigmes històrics de disfunció litúrgica en la Música Sagrada cristiana	15
a) <i>L'escrúpol de St Agustí</i>	15
b) <i>La denúncia del papa Joan XXII</i>	16
c) <i>El pragmatisme de Diego Pisador</i>	17
d) <i>Configurant l'estil de Música Sagrada</i>	18
2.2. El sagrat en música	20
2.2.1. El pla <i>b)</i> del maçó Schikaneder	20
2.2.2. Impuntualitats i urgències de Beethoven	21
2.2.3. Romanticisme i visió sacramental de la música	22
2.3. Recapitulació i algunes conclusions	24
3. L'HOMO RELIGIOSUS GUSTAV MAHLER	25
3.1. El jueu Mahler	25
3.2. El catòlic Mahler.....	26
3.2.1. El bateig	26
3.2.2. Continguts cristians en l'obra de Gustav Mahler	27
3.3. Gustav Mahler. Místic, profeta i gran sacerdot	30
4. APROXIMACIÓ HERMENÈUTICA ALS KINDERTOTENLIEDER DE GUSTAV MAHLER	35
4.1. Els <i>Lieder</i>	36
4.1.1. <i>Nun will die Sonn' so hell aufgehn</i> (K1)	38
4.1.2. <i>Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen</i> (K2)	44
4.1.3. <i>Wnn dein Mütterlein</i> (K3)	50
4.1.4. <i>Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!</i> (K4)	56
4.1.5. <i>In diesem Wetter!</i> (K5)	61
4.2. El cicle	67
5. CONCLUSIONS	69
5.1. Conclusió general	69
5.2. En clau bíblica	70
BIBLIOGRAFIA	73
ANNEX. Textos dels <i>Lieder</i> amb la traducció al català de Joan Grimalt	76

1.INTRODUCCIÓ

1.1. Motivació

"La música de Mahler és lletja". Aquest fou el meu primer pensament en escoltar el cicle mahlerià *Cançons als nens morts (Kindertotenlieder)* per primera vegada. Jo aleshores era un estudiant de COU disposat a cursar estudis superiors de música i, de Mahler, només en coneixia l' *Adagietto* de la pel·lícula de Visconti i el simfonisme més aparatós dels vinils que el meu pare engegava a tot drap, i que feia arribar fins la meua habitació en els deixondiments de les meves migdiades. En audicions successives vaig arribar a destriar parts dels *Kindertotenlieder* que podien arribar a agradar: la cançó més bonica era, sens dubte, la quarta (K4); a la primera (K1) hi havia unes parts interessants que recordaven el susdit *Adagietto* de la *5ª Simfonia*; frisava pel moment de l'extàtica doble exclamació "*O Augen!*" de la segona cançó (K2); la tercera (K3) habitualment me la saltava; i la cinquena cançó (K5) tenia el millor de tot en la seva segona part i el pitjor de tot en una primera part que hom havia de prendre com un xarop amarg, molt pacientment, tot esperant l'arribada de la segona part, la bona. Jo em preguntava per què Mahler ens feia passar per aquells calvaris per poder escoltar, entre mig o al final, una música bonica.¹ I darrere d'aquesta pregunta en vingueren moltes altres: Què ens vol oferir Mahler quan ens nega una experiència estètica agradable però que tanmateix és una negació que impressiona fortament? Realment és possible fer música agradable quan es parla de nens morts? Quina és aquesta veritat esfereïdora que per ser expressada requereix deixar de banda la bellesa? Qui són aquests nens morts? Qui era aquest Mahler i què el va portar a dedicar la seva atenció creativa a tractar un tema tan esborronador i plantejat de manera tan crua? Què tenia aquella música que em plantejava interrogants com mai fins aleshores ho havia fet l'audició de cap altra obra musical?

Als cursos que he impartit d'Història de la Música a l'ensenyament secundari sempre hi ha hagut un lloc per als *Kindertotenlieder*. D'entrada per parlar de la ironia musical i de les virtuts de la conjugació de dos llenguatges, el musical i el poètic, que mirant-se cara a cara com a iguals des de la seva diferència fonamental, desenvolupen simbiòticament la seva finalitat comunicativa. Però la ironia musical acabava sent un pretext per parlar amb els adolescents de la llum, de l'alegria del món, de l'esguard, de l'absència, del dolor, de l'amor, del transcendent... Mahler és el compositor que expressa en música la recerca de sentit d'una existència radicalment dolorosa, viscuda des del sofriment i l'angoixa², marcada des de la infantesa per la punyent experiència de

¹ En documentar-me sobre la figura de Gustav Mahler, per mi va ser tot un alleujament corroborar el fet que les meves patètiques impressions com a oient formaven part de les previsions del compositor, del qual vaig descobrir que feia un ús intencionat dels sons desagradables. En una ocasió va escriure al seu amic Arnold Berliner tot comentant la seva *2a Simfonia*: "L'oient quedarà primer com llançat a terra per un cop de mall i després serà elevat a les altures sobre ales d'àngels", citat per LA GRANGE, *Gustav Mahler*, Madrid 2014, p. 105. I encara en una carta enviada al seu col·laborador Bruno Walter ironitzava sobre els crítics i la seva *3a Simfonia* en els següents termes: "No dubto que els nostres amics els crítics, oficials i oficinosos, patiran nous atacs de vertigen, però els que frueixen amb les agradables passejades que proposo es divertiran molt. L'obra sencera està, per suposat, corrompuda amb el meu deplorable sentit de l'humor i <<tot sovint aprofita l'ocasió de sotmetre's a la meua lamentable afecció als sons desagradables.>> Tothom sap que no puc deixar passar les trivialitats. De tota manera aquest cop s'han creuat tots els límits del suportable. <<A voltes es té la impressió d'haver entrat en una cort de porcs>>. LIBERMAN, *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, Madrid 1982, p. 154-155.

² En aquest sentit, manifesta el seu amic i col·laborador Bruno Walter: "Una aguda consciència de sofriment del nostre món sorgia a onades glacials del més pregon de sí mateix i s'apoderava del seu esperit. *Quines sinistres tenebres s'amaquen sota l'existència!*, em va dir un dia amb una profunda emoció, i el seu aspecte descompost reflectia encara els turments dels quals sortia amb dificultat. [...] La desolació,

la mort de sis germans; Mahler, el germà gran que als catorze anys va romandre al costat del moribund Ernst, de dotze anys, tot explicant-li contes; que d'adult va patir la mort d'una germana per un tumor cerebral, d'un altre germà que es va suïcidar i de la seva filleta Putzi tres anys més tard d'haver enllestit els *Kindertotenlieder*. Mahler, el jueu que va renunciar a ser jueu però no podia deixar de ser-ne perquè al seu entorn li ho recordaven insistentment malgrat haver-se fet batejar i haver viscut la seva carta de ciutadania com la vivia qualsevol altre ciutadà, en el capvespre, tanmateix, de les certeses de la tradició judeo-cristiana. Mahler, el compositor per qui en l'acte creatiu musical s'amagava el desllorador dels misteris últims, inefables i inaccessible de l'existència, el compositor de qui més he après a pensar la música i des de la música.

1.2. Justificació

Com a referent cultural de primer ordre, la figura i la música de Gustav Mahler ha estat estudiada bàsicament des de la historiografia, la musicologia i, més escadusserament, des de l'estètica o inclús des de la psicoanàlisi. Però m'ha cridat l'atenció el fet de no haver trobat (si més no per aquestes latituds) cap font bibliogràfica que fes una aproximació sistemàtica a la figura i la música de Mahler des de les ciències religioses. Cosa fins a cert punt sorprenent tractant-se d'un compositor amb una creativitat arrelada, com dèiem, en els enigmes i qüestions més fondes de l'existència humana, i amb l'esguard albirant respostes en una transcendència apassionadament anhelada, més enllà del mur de la ja proclamada carència de Déu. No es pot comprendre la figura i la música de Gustav Mahler dissociant-la de sacralitats intuïdes, de raptos místic-creatius, d'una religiositat unipersonal elaborada de bell antuvi a partir del seu jo espiritual exaltat, plena d'ambigüitats, d'inseguretats, de símptomes neuròtics, de grans certeses que ara trontollen i ara ressegueixen amb força, en una estranya espiral esquizofrènica modelada per una existència turmentada que l'obliga a qüestionar i aprofundir sense aturador. I sempre, ara des de la fe, ara des de la descreença, aprofitant i desestimant esquinçalls de la vella religió reglada, incapacitada ja per al consol, que li ofereix el catòlic *status quo* del crepuscular Imperi Austrohongarès dels entorns del 1900.

La present tesina, doncs, pretén ser això: un assaig d'aproximació a la figura i el pensament religiós de Gustav Mahler des de les ciències religioses i a través del seu cicle de cançons *Kindertotenlieder*, el cicle que, de tota l'obra mahleriana, afronta d'una manera més explícita, directa, descarnada i sense embuts, ja des del mateix títol, el problema del mal i la mort. En el cicle de cançons, doncs, descobrirem tot un estat d'ànim enfrontat a la mateixa existència, estat d'ànim que, en tant que "signe dels temps", constituïrem en lloc teològic.

La idea per al tema de la tesina es va originar en treballar, a l'ISCREB, la matèria d'"Arts contemporànies i cristianisme", darrera assignatura cursada dels meus estudis de Llicència en Teologia Bíblica que he anat desgranant al llarg de divuit anys. En aquest context acadèmic vaig elaborar un treball sobre la primera de les cançons del cicle *Kindertotenlieder*. Les sorprenents i gratificants descobertes, i tot el que vaig aprendre en l'elaboració d'aquell treball em van fer plantejar el repte d'estendre'l a la totalitat del cicle mahlerià en forma de tesina. Heus-la ací.

l'espant, l'horror, sorgien en una efervescència de paraules anàlogues; semblava realment un guèiser. Els esgotadors esforços que feia per penetrar en el sentit de l'existència mai el duïen al repòs. Sens dubte la seva activitat incansable el distreia d'aquests pensaments; el seu sentit de l'humor l'ajudaven a refusar aquest pes." WALTER, *Gustav Mahler*, Madrid 2014, p. 109.

1.3. Les qüestions

Quan el 1882 Nietzsche va proclamar la mort de Déu al seu escrit *La gaia ciència*, Mahler, amb tan sols vint-i-dos anys, ja era director titular al Landestheater de Laibach (Ljubljana) a Eslovènia. Dues figures que respiraven, doncs, la mateixa atmosfera d'aquella Europa tocada per la mort de Déu, descrita tan poèticament i lúcida per l'home foll del fragment 125 de *La gaia ciència*: una Europa amb els vells horitzons esborrats, deslligada del seu Sol, vagarejant a la deriva a través d'un no res infinit, sentint el buf del buit, on hi cau la freda nit, cada vegada més nit en sentir-se el soroll dels enterraments que enterren el vell Déu cristià desacreditat, assassinat per la mateixa Europa en un acte d'una grandesa que és fundacional d'una història més gran que tota la història viscuda.³ Per Nietzsche, tot soscavament d'aqueixa fe, amb el conseqüent esfondrament, demolició i canvi que s'albira en els costums, en la moral, en les convencions, en el llenguatge, en les legitimitats, en els cànons estètics... suposa un alliberament proclamat amb optimisme exultant; els esperits lliures en assabentar-se de la mort de Déu se senten il·luminats per una aurora nova, amb el cor botit de gratitud, meravella i expectació; la mar torna a estar oberta, potser oberta com mai.⁴

Des de la seva infantesa Mahler va mostrar un accentuat interès per la lectura, cosa que el va menar, ja en la seva joventut, als escrits de poetes, filòsofs i científics que d'una manera o altra influïren en la seva obra compositiva. Nietzsche va ser un dels autors abordats per les lectures de Mahler, el qual arribà a manllevar un breu fragment del *Zaratustra* nietzschian al quart moviment, "*El que em diu l'home*"⁵, de la seva 3^a Simfonia. Potser les afinitats més notòries entre Nietzsche i Mahler siguin les qüestions sobre el destí i el futur de l'home en aqueix món mancat de l'horitzó que ofería el vell Déu cristià desacreditat i ja difunt. Però així com Nietzsche, des del seu optimisme exultant i immanentista, manifesta una fe cega en el superhome, Mahler sembla viure com n'és d'insuportable l'home per a si mateix i com n'és d'anhelada l'acció d'alguna entitat transcendent que salvi l'home de si mateix i del seu heroisme il·lús.

D'aquesta desolació existencial viscuda des dels sentiments d'orfenesa de Déu i d'apassionat anhel d'un transcendent, és d'on sorgeixen les qüestions abordades en el present treball:

- . Com es planteja el problema del mal i la mort en els *Kindertotenlieder*?
- . Mort i enterrat el Déu dels consols, i esbandits els consols de Déu, quina és la vivència del dol reflectida en els *Kindertotenlieder*? En tal desemparament, és possible alguna mena d'esperança?
- . Quin lloc ocupa el Transcendent respecte el problema de la mort i la vivència del dol plantejats als *Kindertotenlieder*?
- . Fins a quin punt i de quina manera el missatge de Mahler ens concerneix als homes i dones d'avui?

³ NIETZSCHE, *La gaia ciència*, Madrid 2001, núm.125, p. 161.

⁴ *Ibid*, núm. 343, p. 253

⁵ El text és el cant de ronda de Zaratustra cantat pels homes superiors al fragment 12 d' "*El cant embriac*" a la 4^a part de *Així parlà Zaratustra*: "Home! Afina el sentit! / Què diu la profunda mitjanit? / Jo feia un son, jo feia un son / d'un profund somni he eixit: / profund és el món, / i més profund que mai el dia no ha capit. / Profund és el seu dol / el plaer és més profund encara que el plany que puny el pit: / el dol diu: passa! / Però tot plaer vol eternitat / vol profunda, profunda eternitat." NIETZSCHE, *Així parlà Zaratustra*, Barcelona 1983, p. 291.

1.4. Hipòtesi de treball, estructura de la tesina i aspectes metodològics

L'intent de donar resposta a les qüestions plantejades pressuposa una hipòtesi de treball necessària que es podria formular de la següent manera:

La música com a llenguatge autònom respecte el llenguatge literari, malgrat la seva naturalesa abstracta i malgrat adreçar-se a l'emotivitat pre-conceptual del subjecte oient, pot contenir significats intel·lectuals accessibles i objectivables.

Se'ns imposa, per tant, el tracte amb la qüestió hermenèutica: realment la música de Mahler conté quelcom més que la pura expressió d'emocions? Amb quines eines hermenèutiques podem comptar per abordar l'audició i anàlisi musical de manera que puguem extreure les idees de fons i el pensament religiós que glateixen en l'abstracció del llenguatge musical?

La música simfònica de Mahler acostuma a construir-se sobre el fonament d'una intenció programàtica de partida. La formació musical de Mahler es desenvolupà en un context on era comú la composició de poemes simfònics. El poema simfònic és un gènere musical consistent en una narració que, en lloc d'explicar-se amb paraules, s'explica amb el llenguatge simfònic, fent-se evident, d'aquesta manera, l'autonomia del llenguatge musical respecte el llenguatge literari. En aquesta línia, allò que empenyia Mahler a compondre una nova simfonia no era la necessitat de donar via a una desbordant riquesa d'idees musicals acumulades, sinó l'obsessió de tornar a crear una obra simfònica la capacitat d'expressivitat de la qual es correspongués a les idees de tota índole que el movien i apressaven.⁶ El caràcter programàtic de la seva música queda ben palès, per exemple, en l'afirmació continguda en una carta del mateix Mahler adreçada a Richard Specht (primer biògraf del compositor) la tardor del 1904 referint-se a la seva encara no enllestida *6ª Simfonia*:

La meua Sisena posarà a l'esdevenidor un enigma que només podrà intentar resoldre la generació que hagi paït i assimilat les cinc primeres.⁷

Fa la sensació, doncs, que les obres de Mahler estiguin compostes en clau i que les aproximacions hermenèutiques que nosaltres puguem assajar no constitueixen tant una possibilitat, com una exigència del propi compositor. Sovint observem en Mahler una major fe en les generacions futures que no pas en les del seu present pel que fa a les possibilitats de comprensió de la seva obra. L'aplicació del mètode hermenèutic que exigirà, doncs, el desenvolupament d'aquesta tesina, determinarà tota l'estructura del treball.

1.4.1. Estructura de la tesina

L'estructura del treball parteix dels dos enfocaments hermenèutics necessaris per una comprensió de l'obra en estudi: l'enfocament contextual i l'enfocament analític. Per enfocament contextual em refereixo al *Sitz im Leben*, la situació vital, aquelles circumstàncies i factors ambientals i personals que van fer possible el cicle de cançons. L'enfocament analític és el que ens permetrà accedir a significats musicals des de la mateixa música mitjançant l'anàlisi formal i hermenèutica, sense perdre de vista els contextos establerts.

A l'enfocament contextual correspondran l'apartat 2. *De la música sagrada al sagrat en música* i el 3. *L'homo religiosus Gustav Mahler*. L'apartat 2. ens ajudarà a centrar les relacions entre la música i el sagrat, establertes per les concepcions estètiques del romanticisme de les

⁶ SILBERMANN, *Guía de Mahler*, Madrid 1994, p. 237.

⁷ Citat per GRIMALT, *La música de Gustav Mahler*, Barcelona 2012, p. 223.

quals estava imbuït el mateix Mahler i que amaren tota la seva obra, en un context en que el compositor desestima la litúrgia cristiana com a vehicle compositiu a l'hora de buscar respostes a les qüestions metafísiques i de sentit. En l'apartat 3. *L'homo religiosus Gustav Mahler* mirarem de definir el controvertit perfil humà i religiós del compositor, un jueu convertit al cristianisme que tot i viure la vida "des de la pròpia creu" -com diríem en llenguatge cristià- les propostes de sentit que ofereixen la Bíblia en general i la cristologia neotestamentària en particular, estan absents de la seva personal recerca existencial feta des de la creació musical.

L'apartat 4. *Aproximació hermenèutica als Kindertotenlieder de Gustav Mahler*, correspon a l'enfocament analític, consistent en un assaig d'accés, des de la pròpia música, a significats de caire religiós continguts als *Kindertotenlieder*. A aquest respecte és important que quedin ben establertes les eines i claus hermenèutiques que garanteixin, en la major mesura possible, l'objectivitat en els processos d'accés a les idees latents en l'obra estudiada, idees que tot sovint Mahler expressarà a través dels afectes. Conscient del problema que suposa objectivar quelcom tan subjectiu com les emocions que la música provoca, cal tenir present que la ciència compositiva moderna (des del s.XVII) de la qual Mahler en tenia un domini absolut, consisteix precisament en això: objectivar i congelar en una partitura l'emoció que el compositor vol que sigui transferida a l'oient. Sempre que en l'audició parlem, per tant, d'emocions que perfilen idees, caldrà referenciar tals emocions als codis compositius concrets plasmats en la partitura. La partitura és d'elaboració complexa, rumiada nit i dia, gens banal, on cada detall pot contenir una significació amagada i ha de tenir necessàriament un sentit dins la coherència de la narració musical.

Fem, doncs, una ullada a les eines i claus hermenèutiques que utilitzarem en les anàlisis del present treball.

1.4.2. Eines i claus hermenèutiques

Les dues eines bàsiques per accedir al significat de qualsevol obra musical des de la mateixa música són l'anàlisi de la forma, i l'anàlisi semàntica a partir dels codis de la tradició hermenèutica pròpia de la nostra música occidental moderna.

. **Anàlisi formal.** L'anàlisi de la forma musical és el fonament de tota comprensió de significats musicals, i més si s'estableixen relacions amb la forma poètica en les obres vocals, com és el nostre cas. La forma d'una obra musical revela una particular manera de gestionar el temps en ordre a la creació d'expectatives i tensions, i la seva resolució (o no). En música, l'ordre dels factors, doncs, sí que determina i altera significats. És per això que les aproximacions hermenèutiques a cada un dels *Lieder*, que trobareu a l'apartat 4. del treball, sempre estaran encapçalades per una abreujada anàlisi de la forma, acompanyada d'un quadre sinòptic il·lustratiu de la mateixa.

. **Tradició hermenèutica.** Per tradició hermenèutica podem entendre la xarxa de codis de significació del llenguatge musical de la nostra tradició occidental moderna, subjectes a la morfologia i sintaxi del sistema tonal. Tals codis de significació donen lloc als *topoi*, entesos com a subjectes del discurs musical consistents en figuracions musicals convencionals, històricament recurrents, associades a imatges, idees o afectes i que afloren dels usos musicals en contacte amb les formes culturals del nostre occident modern com puguin ser la litúrgia, la dansa, l'entreteniment, el drama, la poesia, la pompa civil o militar, l'expressió popular o aristocràtica, la cacera,... En aquest àmbit de la tradició, l'eina de que m'he servit per les anàlisis hermenèutiques ha estat l'obra de Joan Grimalt *Mapping Musical Signification* on l'autor, a més de parlar de camps semàntics, gèneres i estils, codifica i endreça una nodrida mostra de *topoi* tot determinant-ne les seves significacions i fent menció de llurs orígens, filiacions i desenvolupaments.

Fins aquí les dues eines utilitzades en l'aproximació hermenèutica als *Kindertotenlieder*. A més, però, ha estat necessari, elaborar mètodes interpretatius adequats a les particularitats de recursos expressius clau de Gustav Mahler, els quals ens permeten accedir a un sentit més profund de la seva obra. Tenint en compte, doncs, el mahlerià estil de composició he anat utilitzant les següents claus hermenèutiques.

. **Leitmotiv.** Petit element compositiu, ja sigui un motiu melòdic, rítmic, harmònic, o una frase musical, associat a una sensació, idea, situació o afecte que, en la seva recurrència, esdevindrà element de significació ja sigui icònic, indicatiu o simbòlic en el tot dramàtic. La diferència amb els *topoi* és que, així com aquests afloren de la nostra tradició musical occidental dels darrers tres segles (els seguim utilitzant a les bandes sonores cinematogràfiques), els *Leitmotive* són obra del compositor que els circumscriu en la particularitat d'un drama concret en forma de constel·lacions semàntiques que es van construint conforme es desenvolupa la trama narrativa. Per descomptat es donen casos en que el compositor compon un *Leitmotiv* a partir d'un *topos* determinat. Richard Wagner va ser qui va desenvolupar el recurs dramàtic compositiu del *Leitmotiv* fins les darreres conseqüències en els seus drames musicals. Gustav Mahler, fervent wagnerià, ja adopta el recurs *Leitmotiv* com a tradició, aplicant-lo a les seves composicions. Però així com Wagner va compondre cada un dels seus drames musicals amb la seva particular constel·lació leitmotívica, en el cas de Mahler potser podríem dir que només en va compondre un, de drama musical, el drama del seu jo dient-se'ns musicalment al llarg de 10 simfonies i dels seus reculls i cicles de *Lieder*. És per això que Mahler, des dels seus referents wagnerians, sembla que elabori un sistema leitmotívic propi i únic per tota la seva obra.

. **Intertextualitat.** Manllevat de la teoria literària, segons la musicologia i la teoria musical, el terme "intertextualitat" denota la relació establerta entre músiques pertanyents a obres diferents, a partir de citacions o de referències directes o indirectes. Donada la particular manera mahleriana de construir un únic univers leitmotívic per tota la seva obra, podem trobar elements compositius recurrents i amb particular valor simbòlic, transferits d'unes obres a les altres i amb independència del gènere. Però no només això, també ens trobem que sovint Mahler manlleua, en les seves obres, elements compositius d'obres d'altres compositors. La seva activitat meticulosa i rigorosa fins l'obsessió com a director d'òpera, el mena a un profund estudi i coneixement del cànnon de grans obres de la nostra música occidental des de Bach. Tota la música que coneix, estima i venera, doncs, es susceptible de ser citada o evocada en les seves obres amb l'objecte d'obtenir-ne nous significats en el nou context expressiu del seu jo, on són ubicades.⁸ A part de manlleuar *Leitmotive* wagnerians, les citacions d'autors com Mozart, Haydn, Beethoven o Schubert poden actuar també com autèntics *Leitmotive*, sobretot si són citacions d'obres vocals o associades, en el seu origen, a una determinada idea particular. Quan això passa, se'ns fa necessari, sense perdre la visió global de l'obra, mirar d'esbrinar quina

⁸ Una de les crítiques que va rebre el Mahler compositor va consistir en qualificar la seva obra com a "música de director d'orquestra". Es tractava d'una expressió despectiva que es referia a aquella música de circumstància i eclèctica, composta en base a patrons preestablerts que de vegades componien els directors d'orquestra alternant amb la seva activitat interpretativa, i que servia d'acompanyament i farciment d'obres teatrals (com més tard seria la música d'acompanyament del cinema mut o composicions per guions radiofònics). Més sagnant fou la crítica segons la qual Mahler era un compositor de "popurris simfònics gegantins", cosa que Schönberg es va ocupar de desmentir, com podeu veure en la seva apologia de Mahler, SCHÖNBERG, *El estilo y la idea*, Madrid 2017, p. 40-41. Per calibrar la magnitud de la befa de la tal crítica cal tenir presents les valoracions del mateix Schopenhauer -de qui Mahler era fervent lector- respecte els popurris, al nº 221 del capítol 19 de *Parerga i paralipomena*: "...una jaqueta d'arlequí, composta d'un cosit d'esquinçalls, arrencats de la levita de persones decents... una veritable infàmia musical que hauria d'estar prohibida per la policia." SCHOPENHAUER, *Sobre la música*, Madrid 2016, p. 90.

intencionalitat hi pot haver darrere la citació o evocació particular, i així assajar l'accés a un sentit més concret. La *ironia musical* i la *concordança poètica* ens hi ajuden.

. ***Ironia musical***. Donat el caràcter programàtic de la seva música, no es pot arribar a una comprensió profunda de l'obra de Mahler sense analitzar les relacions existents entre la música i el text en el cas de les obres vocals, o les relacions entre la música i epígrafs, anotacions o indicacions textuais en les obres instrumentals així com comentaris del propi autor recollits en cartes o altres documents testimonials elaborats per persones properes al compositor.

Si ens centrem en les obres vocals de Mahler, per a la seva comprensió, com ja hem dit, cal tenir presents dos recursos molt particulars del seu llenguatge compositiu com són la *ironia musical* i la *concordança poètica*.

La *ironia musical* es el recurs expressiu consistent a fer coincidir significats antagònics entre la música vocal per una banda, i el text que s'està cantant per l'altra. Amb la ironia musical s'aconsegueix una nova i intensíssima dimensió expressiva que transcendeix els llenguatges musical i poètic, i que exigeix una actitud proactiva tant intel·lectual com emotiva per part del subjecte oient al qual se li obre un nou horitzó dialèctic de significat. La ironia musical pot ser reveladora d'intencionalitats i sentit profund en el tot d'una obra com no ho poden revelar la sola música per una banda i el sol text per l'altra.

. ***Concordança poètica***. Pel que fa a la *concordança poètica*, em refereixo a un recurs compositiu derivat de la citació musical, quan aquesta provoca una associació, juxtaposició o confrontació de textos poètics procedents d'obres diverses. Sovint, quan Mahler recorre a una citació musical d'una obra vocal pròpia o aliena, si anem a buscar el contingut poètic corresponent al fragment de l'obra original citada, ens trobem amb l'existència de concordances entre el contingut poètic original de l'obra citada i el contingut poètic que Mahler aporta en la seva citació. De manera que, de vegades, fa la sensació que darrere una citació musical, en realitat, el que hi ha és una citació literària encoberta o latent que pot complementar, intensificar o inclús contradir el sentit poètic del text del *Lied*, establint, així, el compositor, un nou repte irònic-dialèctic per l'oient. Cal, per tant, en les anàlisis hermenèutiques de que seran objecte els *Kindertotenlieder* a la darrera part del treball, estar atents a la possibilitat d'aquesta mena de "sincronismes poètics" continguts en les citacions musicals establertes per Mahler.

2. DE LA MÚSICA SAGRADA AL SAGRAT EN MÚSICA

En el context romàntic de Gustav Mahler, la música, en ser expressió del jo subjectiu espiritualment exaltat, està talment amarada de sacralitat que en ocasions arriba a ser considerada *de facto* com a objecte sagrat autònom i al marge de qualsevol sistema religiós. És, doncs, la música de Mahler (o de Beethoven o de Wagner) música sagrada? Probablement Mahler, d'alguna manera o en algun moment, ens podria respondre afirmativament. La historiografia, però, no considera el corpus compositiu mahlerià com a música sagrada tot i admetre que en nombroses obres hi ha traces d'intensa religiositat. Fins a quin punt i de quina manera podem considerar, doncs, que el sagrat està present en la seva obra?

Es podria considerar l'origen d'aquesta romàntica concepció sacramental de la música en la deriva d'un procés de descristianització del sagrat i sacralització dels ideals il·lustrats de la nostra contemporaneïtat naixent, i que desembocaria en la subjectivització romàntica de la religiositat i del sagrat, al marge d'una determinada devoció cristiana tot i ser-ne compatible. Així, a partir del s. XVII, quan amb l'aparició de l'òpera queden ben definits els dos estils de música, sagrada i profana, hom pot observar com, poc a poc, elements propis de la música sagrada cristiana (tant catòlica com protestant) van sent xuclats per l'àmbit profà tot revestint d'una certa sacralitat els ideals il·lustrats, i tot dotant-los d'una major dignitat, solemnitat i lluïment reafirmadors de la seva legitimitat. Aquest procés, que he definit com un itinerari sota els termes "de la música sagrada al sagrat en música" i que serà desenvolupat en aquest apartat 2, ens ajudarà a establir el context estètic musical mahlerià a partir del qual accedir a significats religiosos continguts als *Kindertotenlieder*.

2.1. La música sagrada.

Quan des de la musicologia i la historiografia musical es descriuen la diversitat d'interaccions que al llarg de la història d'occident s'han anat establint entre música i text en les obres vocals, es fa des d'una objectivitat i neutralitat que sovint obvia els escrúpols, tensions, conflictes i imputacions que en determinades circumstàncies hagin pogut ocasionar les tals interaccions musico-textuals en l'àmbit de la Música Sagrada.

Des de les ciències religioses, però, és inevitable fer menció de les col·lisions que a voltes ha suposat el desenvolupament històric-estilístic de la música litúrgica cristiana, en relació a les interaccions que s'han anat establint entre la música i el text sagrat. La qüestió de fons seria la següent: existeix en la música vocal de la litúrgia cristiana alguna preeminència entre la música i el text? L'ordre religiós cristià sempre afirmarà la preeminència del text litúrgic i de la Paraula de Déu, així com la servitud de la música respecte l'acte litúrgic i la intel·lecció de la Paraula. I és des d'aquesta concepció que trobem, amb una certa recurrència històrica, denúncies de la jerarquia eclesiàstica a la puntual utilització de la música com a fi en si mateixa, com a banc de proves dels compositors pel desenvolupament de tècniques compositives innovadores al marge de la seva funció litúrgica, o denúncies d'abusos de caire estilístic que profanitzen la litúrgia amb la inclusió, per exemple, de pràctiques belcantistes.⁹ Així, des de les ciències religioses, podem discernir, "tècnicament" i objectiva, cassos clars de disfuncions en el si de la música litúrgica cristiana.

És necessari fer un breu recorregut històric revisant alguns paradigmes de les disfuncions esmentades ja que són reveladores de les tensions, en el si de la cultura cristiana occidental, que s'han anat donant entre les formes culturals del sagrat i les formes culturals del profà;

⁹ Sobre les bones praxis i els abusos en la Música Sagrada al llarg de la història, vegeu l'exposició i fonts documentals aportades per Valentí Miserachs a MISERACHS, *Església i música sacra: passat, present i futur*, Barcelona 2003.

tensions que menarien vers una sacralitat il·lustrada emancipada del cristianisme, i d'on derivarà el context mahlerià de religiositat romàntica, una religiositat compatible i alternativa a la progressiva mort del Déu judeocristià. Per poder valorar aquestes disfuncions de determinades músiques litúrgiques prendrem com a eix referencial la constitució *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada litúrgia, i ho farem per dos motius. En primer lloc perquè és el darrer gran consens eclesial referit als usos musicals en la litúrgia així com al seu fonament teològic. I, en segon lloc, perquè és un referent on s'hi poden reconèixer, precisament pel seu to conciliador, les tensions dels vint segles d'usos musicals que hi graviten.

En primer lloc, però, revisarem, en la conceptualització que segueix, alguns conceptes clau que apareixeran recurrentment al llarg de l'exposició i dels que val la pena puntualitzar alguns matisos perquè les argumentacions posteriors esdevinguin el més clares i entenedores possible.

2.1.1. Conceptualització

Entendrem per **Art**, tot aquell artifici humà creat a partir dels dos principis necessaris següents:

1.- Parteix de la necessitat humana d'expressar-se i comunicar-se. Entenent l'art com a expressió i comunicació, tota creació artística és portadora d'un missatge i tota disciplina artística té un component lingüístic. El sol fet d'entendre l'art com un acte comunicatiu, com un conjunt de signes, per definició ja el fa transcendent. Un signe transcendeix en allò que significa.

2.- En l'esdevenir artíficis de les creacions artístiques, es desenvolupen tècniques de creació extraordinàries. Extraordinàries en el sentit que transcendeixen la necessitat i utilitat pràctica pròpia de la quotidianitat ordinària

L'art, doncs, es constitueix en principi de transcendència en la mesura que és transformació de realitat, i que, amb l'extraordinari de les tècniques emprades, pretén abraçar holíستicament, en la seva funció expressiva i comprensiva, la totalitat de l'experiència humana, tant la immanent com la transcendent, i en tota la seva fondària. És per això que l'art, en qualsevulla de les seves formes de manifestació, és element especialment avinent, si no imprescindible, en l'expressió ritual religiosa.

Entendrem per **Música** tot aquell art que, com a matèria primera, se serveix dels sons i la temporalitat. La música, com la resta de les arts, doncs, participa del principi de transcendència i és assíduament emprada en l'expressió ritual religiosa.

Pel que fa al **Sagrat**, l'entendem com aquell àmbit, aquell ordre peculiar de realitat en què s'inscriuen tots els elements que componen el fet religiós, el camp significatiu al qual pertanyen tots ells: Déu, l'home, actes, objectes que constitueixen les múltiples manifestacions del fet religiós.¹⁰

L'art, per tant, i la música en particular, pel seu principi de transcendència, són elements privilegiats per entrar a formar part de l'entramat religiós. Per raons de claredat argumentativa i en sintonia amb el referent que he escollit en la constitució *Sacrosanctum Concilium*, al llarg d'aquest treball em cenyiré a entendre la **Música Sagrada** (amb majúscules) com aquella música que, participant de l'àmbit del sagrat, esdevé vehicle de manifestació religiosa en la seva funció

¹⁰ MARTIN VELASCO.J., *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid 1997, p. 87

ritual. Limitaré, per tant, el concepte de Música Sagrada com a quelcom associat a l'acció ritual religiosa i, encara més concretament, com a objecte litúrgic del cristianisme occidental (tant catòlic com protestant), tot segregant-la d'altres músiques religioses no litúrgiques però que també poden ser considerades com a "música sagrada" tant des de la musicologia com des de les ciències religioses.

2.1.2. La Música Sagrada segons la constitució *Sacrosanctum Concilium*.

La constitució *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada Litúrgia elaborada al si del Concili Vaticà II, estableix en els capítols VI i VII les disposicions referents a la Música Sagrada i l'Art Sagrat respectivament. Cal observar que quan el Concili segrega la Música de la resta de les arts i li dona un tracte preferent, és pel fet d'estar implicada -en part simbòlicament però no només- en determinades concepcions teològiques referents a les accions litúrgiques de l'Església. Així, *Crist és present en la seva paraula, ja que Ell mateix parla quan en l'Església es llegeixen les Sagrades Escripures. És, en fi, present, quan l'Església suplica i salmeja, Ell que prometé: "On dos o tres són reunits en nom meu, allí sóc jo enmig d'ells" (Mt 18,20).*¹¹ Tant en la pronúncia de la Paraula com en la súplica i el salmeig, doncs, la música hi pot tenir un paper. Més explícit és, però, el motiu d'aquest particular tracte a la Música en el capítol IV sobre l'Ofici diví. El capítol comença afirmant que *El Summe Sacerdot de la Nova i Eterna Aliança, Jesucrist, en assumir la natura humana, introduí en aquest exili terrenal aquell himne que es canta eternament en el cel. Ell empelta en si mateix la comunitat universal dels homes i se l'associa en el cant d'aquest himne diví de lloança.*¹² Així, la música idealment concebuda, en tant que component de l'himne diví de lloança introduït pel Crist, queda directament i definitiva implicada en aquest acte litúrgic de lloança executat per l'Església terrenal en unanimitat i comunió amb l'Església celestial. En la mateixa línia trobem a l'article 84 que *els fidels cristians que preguen amb el sacerdot en la forma aprovada, executen rectament aquell meravellós càntic de lloança, aleshores és veritablement la veu de la mateixa Esposa que parla a l'Espòs, més encara, l'oració del Crist amb el seu Cos al Pare.*¹³ Queda clar, doncs, el fort lloc teològic concret que ocupa la música dintre de la Litúrgia de l'Església.

Respecte al capítol VI sobre la Música Sagrada, cal remarcar la definició de la seva funció litúrgica concreta: la finalitat de la Música Sagrada és la glòria de Déu i la santificació dels fidels.¹⁴ El capítol destaca la posició privilegiada de la tradició musical de l'Església per damunt de les altres arts en tant que cant sagrat adherit a les paraules. Així arriba a considerar el cant com a part necessària de la Litúrgia solemne.¹⁵ Pel que fa als valors concrets de la Música Sagrada, expressats en termes de santedat, són la fortalesa de la seva unió a l'acció litúrgica, la dignificació en l'expressió de l'oració, el foment de la unanimitat en l'expressió de la comunitat, i el solemne enriquiment dels sagrats ritus.¹⁶ Per altra banda es reconeix el cant gregorià com el propi de la litúrgia romana, concedint-li un lloc principal en les accions litúrgiques.¹⁷ No s'exclouen, però, altres formes de Música Sagrada, sobretot la polifonia,¹⁸ o inclús el cant popular religiós,¹⁹ integrant la tradició musical pròpia dels pobles del món.²⁰ S'admet també la música instrumental

¹¹ *Sacrosanctum Concilium*, 7.

¹² *Ibid*, 83.

¹³ *Ibid*, 84.

¹⁴ *Ibid*, 112.

¹⁵ *Ibid*.

¹⁶ *Ibid*.

¹⁷ *Ibid*, 116.

¹⁸ *Ibid*.

¹⁹ *Ibid*, 118.

²⁰ *Ibid*, 119.

(preferentment orgue) per donar esplendor a les cerimònies de l'Església i *elevant amb força les ànimes a Déu i a les realitats sobiranes*.²¹ Finalment hi ha una interessant exhortació als compositors a que en les seves creacions de Música Sagrada, i en harmonia amb l'esperit conciliar, *fomentin la participació activa de tota la comunitat dels fidels*, i que els textos destinats al cant sagrat siguin *trets sobretot de les Sagrades Escripures i les fonts litúrgiques*.²²

2.1.3. Alguns paradigmes històrics de disfunció litúrgica en la Música Sagrada cristiana.

Hem vist, doncs, que la Música Sagrada, en tant que cant, ocupa en el present i molt probablement des de les primigènies accions litúrgiques de la primitiva Església naixent, un lloc certament compromès en la litúrgia. I el compromís de la música és tant més fort si la paraula a la qual va associada és la dels textos de les sagrades Escripures, la mateixa Paraula de Déu. La música del cant, en síntesi, té un doble compromís fonamental:

- el de solemnitzar i, per tant, dignificar la dicció i pronúncia de la Paraula de Déu (contribuint, així, a la santificació dels fidels);
- el d'unificar en unànime veu la dicció i pronúncia de la Paraula de Déu per part de la comunitat de fidels, així cohesionada en la pregària i la lloança cantades;

El principi de transcendència de la música permet aquesta funció de transcendiment i dignificació de la veu humana per alçar-la i acostar-la a la incommensurable dignitat de la Paraula de Déu que cal que sigui pronunciada en l'acció litúrgica amb la deguda dignitat i solemnitat, a major glòria de Déu i santificació dels fidels.

Tots aquests pressupòsits que acabem de definir són necessaris per copsar el significat cultural profund de determinades derives que ha anat prenent la Música Sagrada cristiana al llarg del seu desenvolupament històric. En partir d'uns pressupòsits constituïts en judicis de valor respecte la Música Sagrada (els valors de la solemnitat-santificació dels fidels, i la unanimitat en l'expressió de la comunitat), els fets lligats al seu esdevenir històric no ens són neutres des de la perspectiva de les ciències religioses. És des d'aquest punt de vista que té sentit parlar de disfuncions de la Música Sagrada en el seu esdevenir històric i, de passada, integrar tals disfuncions, amb les seves respectives problemàtiques, en la comprensió del context cultural que les provoca. Veiem-ne alguns paradigmes.

a) L'escrúpol de St. Agustí

Per citar una disfunció primigènica podem prendre com a punt de partida l'escrúpol manifestat per St. Agustí en l'apartat XXIII del llibre desè de les seves *Confessions*:

De tota manera, quan recordo les llàgrimes que vaig vessar en escoltar els càntics de la vostra Església en els primers temps de la meua fe recobrada, i també avui, quan em sento commogut no tan pel cant com per les paraules cantades, si es canten amb una veu pura i amb una modulació ben apropiada, reconec de bell nou la gran utilitat d'aquesta institució.

Així fluctuo entre el perill que pot suposar aquell plaer i l'experiència de la seva utilitat, i m'inclino, sense voler donar certament una sentència irrevocable, a aprovar el costum de cantar dins l'església, a fi que la delectança de les orelles ajudi l'ànima, massa feble encara, a enlairar-se vers un fervor de pietat. Tot i això, quan m'ocorre que m'emociona més el cant que les

²¹ *Ibid*, 120.

²² *Ibid*, 121.

paraules cantades, confesso que és una falta que mereix penitència i aleshores m'estimaria més no sentir cantar.²³

El problema plantejat no és menor. Fa referència a les interaccions música-paraula i inclou un element que no apareix clarament en la *Sacrosanctum Concilium* que hem pres com a referent inicial, com és la qüestió de la *commoció*. En escoltar els cànctics de l'Església St. Agustí pateix una doble *commoció*, es commou amb les paraules cantades i es commou amb la puresa i apropiada modulació de les veus en cantar. I la *commoció* del cant la jutja positivament en tant que ajuda l'ànima a transcendir-se, a enlairar-se vers un fervor de pietat superior. El problema de consciència de St. Agustí apareix en el moment que la delectança de les oïdes en el cant és superior a la de les paraules cantades. S'entén que el problema sigui viscut amb gravetat ja que les paraules cantades, quan són extrems de les sagrades Escripures, cas de les antífones, en tant que Paraula de Déu són objecte de la mateixa revelació de Déu. Mentre que la veu del cant és de factura humana i, per tant, en principi no té perquè ser objecte de revelació divina, si més no comparable a la revelació per la Paraula.

En síntesi, existeix un perill real que en solemnitzar amb el cant la pronúncia de la paraula, la *delectança de les orelles* distregui la percepció de la paraula cantada. En aquest cas la Música Sagrada cauria en una disfunció en traïr la seva funció litúrgica primigènia de servei a la percepció, intel·lecció i comunió amb i en la Paraula.

De tota manera, a aquestes alçades de la història, al segle IV d.C., tal disfunció es redueix a l'àmbit d'un escrúpol de consciència en l'extrema sensibilitat de l'ànima de St. Agustí. Mai va ser un problema plantejat en el si de l'Església de l'alta Edat Mitjana tot i que la disfunció, en estat embrionari si voleu, és objectivament evident en determinats melismes del corpus litúrgic gregorià. Corpus que sis segles més tard del ministeri de St. Agustí, en època carolíngia, es va generalitzar com element unificador de totes les litúrgies de l'occident cristià. Si observem, per exemple, l'antífona del gradual *Viderunt omnes* del propi de la missa del dia de Nadal, amb text extret del salm 97, ens crida l'atenció el monumental melisma ornamental sobre la primera vocal de *Dominus* en el vers cantat pel solista.²⁴ Certament el nom del Senyor queda, així, degudament solemnitzat, però la dissolució de la vocal "o" en la llarga tirallonga neumàtica produeix una sensació de suspensió textual i d'ús de la veu a la manera de la música instrumental. En altres moments del mateix gradual trobem processos melismàtics més curts però en més d'una vocal d'un mateix mot. És el cas de *terrae, salutare, Dei, Deo, omnis* a la tornada del cor. Aquests refinats i bellíssims floriments neumàtics del text, són a costa d'un cert efecte de desintegració dels mots als quals s'apliquen, i té un efecte directe d'opacitat en la percepció i intel·ligibilitat dels mots. Tot i que el fet mai ha estat plantejat com un problema per l'Església, la disfunció, si bé tolerada, és objectivament certa i ens permet comprendre els escrúpols de St Agustí.

b) La denúncia del papa Joan XXII

La mateixa disfunció, però elevada a l'enèsima potència, succeí amb el desenvolupament de la polifonia en general, i de l'*Ars Antiqua* i l'*Ars nova* de la baixa Edat Mitjana en particular. En aquest cas, però, sí que els "abusos" de la polifonia respecte la paraula van ser motiu d'escàndol i denúncia en el si de l'Església. Les fonts escrites dels primers balbotejos polifònics daten del s.IX i apareixen amb la sana intenció litúrgica d'enriquir, ornamentar i dotar d'especial solemnitat les antífones pertanyents al propi dels temps litúrgics forts (Nadal i Pasqua).

²³ AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions*, Barcelona 1989, p. 266.

²⁴ Podeu trobar el gradual *Viderunt omnes* al *Liber Usualis*, Tournai 1961, p. 409. També podeu escoltar el gradual mentre llegiu la partitura a la següent pàgina web: <https:// analisismusical-bach.wordpress.com/2015/11/04/104/>

Però el text litúrgic que en un principi es volia solemnitzar polifònicament, va acabar sent, en el motet litúrgic baixmedieval, el residu anecdòtic i ase dels cops que, fins a cert punt, legitimava tot un complex artifici arquitectònic contrapuntístic d'efectes auditius d'una fascinació i complaença que esdevindrien històricament irrenunciables. Val a dir que tal floriment polifònic es va esdevenir a costa d'una veritable disbauxa textual: a partir del *cantus firmus*, la base de la polifonia, que podia consistir en una citació litúrgica del repertori gregorià amb les notes en ampliació i a voltes ni tan sols vocalitzades (interpretades amb instruments), hom hi podia fer discórrer fins a tres melodies simultànies (*duplum, triplum, quadruplum*), i amb textos no tan sols diferents sinó, també, en diferents idiomes. La intel·ligibilitat de la politextualitat era impossible, la polifonia esdevenia veritable cant de sirenes, i la Paraula de Déu en el cant quedava enterrada i silenciada sota tones de sonoritats fascinants.

És comprensible, doncs, la butlla del 1322 del papa Joan XXII condemnant els procediments i resultats de la polifonia de l'*Ars Nova*:

La multitud de notes [que ells empren] anul·la els senzills i equilibrats raonaments a través dels quals, en el cant pla, es distingeixen unes notes de les altres. Corren i no s'aturen jamai; embriaguen les oïdes i no es preocupen dels esperits; imiten mitjançant gestos allò que canten o toquen, de manera que hom s'oblidi de la devoció que es pretenia i s'habitui a la relaxació de costums que s'hauria d'haver evitat.²⁵

Per una banda la butlla fa entrar en col·lisió la claredat del cant gregorià, amb el galimaties de la novetat gratuïta de la polifonia. Problemes textuais a part, la pràctica polifònica trenca la unitat litúrgica del cant (i de la comunitat) i el fa apte, tan sols, per un sector de cantors molt especialitzat. La polifonia suposa, de fet, un factor més d'allunyament de la litúrgia respecte el comú dels fidels que, ja des de l'alta edat mitjana amb el desenvolupament de les llengües romàniques, van quedant arraconats a una actitud passiva i privada de participació. La butlla, per altra banda, testimonia un conflicte entre dues maneres d'entendre la música; la música funcional com instrument al servei de la funció litúrgica (en la línia de *Sacrosanctum Concilium*), o la disfunció d'una música com a fi en si mateix, autosuficient i autònoma pel que fa al seu valor auditiu i estètic, incompatible amb l'eficàcia litúrgica; la música com a instrument de plaer, en temps de traspas fronterer vers la modernitat.²⁶

c) El pragmatisme de Diego Pisador

Amb l'aparició de la impremta la Música Sagrada (igual que la profana) esdevé, per primera vegada, objecte de mercadeig i consum, i queda en nombroses circumstàncies despullada de la seva funció litúrgica però sense deixar de ser identificada com a Música Sagrada, és a dir, hipervalorant-ne els components estètics musicals i relegant-ne la dimensió sagrada a pura anècdota. Tot un procés de dessacralització de la música litúrgica quan passa a ser un mer objecte de gaudi estètic en els àmbits cortesà i burgès, cosa que, si bé és habitual i normal en els usos actuals de consum musical, en el Renaixement resultava inèdita. Així s'entén, per posar un exemple, que el compositor Diego Pisador publicués el 1552 un recull de set llibres de música per a viola de mà, on a l'encapçalament del quart llibre hi diu:

*Libro quatro donde van quatro missas de Jusquin y algunas cantadas y a donde va la letra colorada va el canto llano que se ha de cantar,...*²⁷

²⁵ Citat a FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, 1988, p. 116

²⁶ *Ibid* p. 116

²⁷ PISADOR, *Libro de musica de vihuela*, Salamanca, 1552, fol. xxxi.

Aquest quart llibre conté, tal com queda indicat, un recull de quatre misses polifòniques de Josquin (compositor que la impremta va entronitzar com un dels més venerats del seu segle arreu de l'occident continental) adaptades a la viola de mà i escrites amb el sistema de *tablatura*, un sistema numèric d'escriptura musical que no representa sons, sinó una mena de joc de pistes cartogràfic explicatiu de les funcions dels dits sobre l'instrument. El nombre (que no la lletra) amb tinta vermella en la tablatura, indica el lloc de l'instrument on es troba el so que ha de ser cantat. És a dir, només el violista pot esbrinar, en el seu instrument, el so que ha de ser cantat en correspondència al nombre vermell de la tablatura (encara que no ho sembli, aquest sistema de lectura era molt més simple, per al violista, que la grafia musical a l'ús). D'aquesta manera, una música concebuda per ser cantada per un cor de cantors en l'ofici litúrgic, esdevé l'entreteniment solipsista de tot aquell cortesà o burgès amb capacitat econòmica per adquirir el llibre en qüestió.²⁸ A la dessacralització de la música s'hi afegeix, doncs, una concepció individualista de la pràctica musical (el violista, sol, controla el discurs de fins a quatre o més línies melòdiques), completament antagònica a la concepció litúrgica del cant com a veu única de la comunitat de fe que s'adreça al Senyor. Veiem, així, com es comença a dibuixar aquesta esquizofrènia cultural tan pròpia de la modernitat occidental com és la dramàtica interacció entre els àmbits del sagrat i del profà que progressivament s'aniran donant l'esquena sense poder acabar de dissociar-se l'un de l'altre.²⁹

El més paradoxal del cas, però, és que aquesta manera de fer música proposada per la munió de llibres impresos per a llaüt o viola de mà com el de Pisador, va anticipar la solució definitiva al problema de fer compatible la polifonia amb la intel·ligibilitat clara i distinta del text cantat, qüestió que va ser un dels grans afanys dels polifonistes del Renaixement, tant en el cultiu de la Música Sacra com de la profana. Així, el violista tan sols cantava una de les línies melòdiques de la polifonia (la indicada amb la xifra vermella de la tablatura), mentre que la resta de melodies eren executades amb l'instrument. Se soluciona, així, definitivament, el problema de la intel·ligibilitat del text en l'execució simultània de mots diferents en la pràctica polifonia d'estil imitatiu pròpia del motet litúrgic. Aquí rau l'embrió de la textura harmònica o melodia acompanyada que es desplegaria amb l'aparició del gènere operístic en el període barroc.

d) Configurant l'estil de Música Sagrada

Amb l'aparició de l'òpera i el consegüent desplegament de la textura monodia acompanyada, la música es torna a posar al servei de la paraula en tots els sentits possibles; no només pel que fa a la intel·ligibilitat del text, sinó també pel que fa a la funció escènico-representativa de la música i a la seva expressió dels afectes. La música pren una funció retòrica que la fa anar més enllà de si mateixa dins l'entramat melodramàtic. Però així com en l'alta edat mitjana la

²⁸ El llibre de Pisador està dedicat al futur rei Felip II. En la dedicatòria hi trobem la intencionalitat i destinació funcional d'aquesta mena de llibres de música: "*Determiné, aunque el servicio fuesse pequeño, de lo dedicar a V. Alt. por dos causas. la una por servir algo de las mercedes que de V. Al. he recibido, y la segunda porque si V. Al. queriéndose desocupar en los trabajos de gobernación quisiere descansar en este ajercicio de la vihuela, sepa vuestra Alteza que este libro es el más provechoso que hasta ahora se ha compuesto, y el autor es vassallo y criado de Vuestra Alteza, que en ello le podra industrial si fuere servido.*". PISADOR, o.c. p.1

²⁹ Pisador va molt més enllà i en el seu sisè llibre trobem que "*De aqui adelante son motetes para tañer sin cantar*", és a dir, motets litúrgics adaptats per la viola de mà sola i sense el text corresponent. Recordem que el motet del s. XVI és una composició lliure, polifònica, *a cappella*, amb textos de temàtica bíblica, perfectament integrat a l'ofici de la missa. Analitzat fredament, un motet sense mots ens pot semblar tan estrany com un plat de pollastre al curri sense pollastre (podrem sucra-hi pa, però experimentarem un cert desencís fonamental). PISADOR, o.c. fol. lxxxii.

Música Sagrada estava al servei de la dicció de la Paraula de Déu per part dels fidels, al barroc la música estava també al servei de la paraula, però de la paraula escènica del nou gènere operístic profà adreçat a un auditori àvid de ser commogut, des de la passivitat expectant, pels artificis del virtuosisme vocal. El nou estil melòdic va ser, en principi, assimilat sense escrúpols per les noves pràctiques de pietat cristiana. Així, al *cinquecento*, l'espai de reflexió, contemplació i pregària on es podia reunir una confraria i que es designava com a *Oratori*, va donar peu al gènere musical del mateix nom, el qual no deixava de ser una òpera però de temàtica bíblica i interpretada en espais sagrats, sense aparell escènic i amb la funció d'enfervorir la pietat dels fidels. La monodia acompanyada també es va integrar a les misses compostes durant el barroc, però sempre va ser vista amb reticència a causa de la procedència i referents profans del gènere d'origen, l'òpera, un gènere centrat en l'expressió de les subjectives i volubles passions humanes ja siguin virtuoses o reprovables, quan no lascives. La Música Sagrada podia tolerar la melodia acompanyada, però no la necessitava ja que comptava amb una tradició polifònica moderna cristal·litzada en la perfecció de les obres de Victoria i Palestrina, màxims exponents de la destil·lació d'un estil polifònic sublimat i sorgit dels pressupòsits de la reforma tridentina, quintaessència de l'expressió de la bellesa basada en la cura de regles contrapuntístiques explicables, codificades, objectives i eternes.³⁰ No perdem de vista, però, que per molt perfeccionada i enaltida que estigués la polifonia de Palestrina, patia de seriosos problemes d'intel·ligibilitat del text que la melodia acompanyada havia superat. Però Palestrina i el seu estil equivalia (i equival encara ara) a Tradició, categoria reforçada pels plantejaments eclesiològics tridentins enfrontats al luteranisme.

És a partir d'aquest moment que comencen a diferenciar-se l'estil de música profana i l'estil de música sagrada. La música profana, en base a les textures harmòniques, es dedicarà a fons a l'expressió dels afectes i a la representació de paisatges escènics-sonors mitjançant la música descriptiva instrumental. La Música Sagrada, tot integrant les textures harmòniques, serà més conservadora i procliu al manteniment de l'ús de la polifonia contrapuntística vocal d'estil imitatiu i caràcter hieràtic, considerada ja com a tradició de l'Església.³¹

³⁰ Podeu veure al respecte la polèmica entre Artusi i Monteverdi a FUBINI, o.c. p.149-153.

³¹ Cal afegir que quan la música profana del Classicisme i Romanticisme, en qualsevulla dels seus gèneres, vulgui representar la Música Sagrada, també recorrerà a l'evocació de l'himne o coral polifònic luterà a *capella* en estil homofònic, així com a la monodia evocadora del Cant Gregorià. Trobareu el tema àmpliament desenvolupat a GRIMALT, *Mapping musical signification*, Springer, 2020, p. 121-148.

2.2. El sagrat en música

2.2.1. El pla *b*) del maçó Schikaneder

Quan la virtut
i la justícia sembren de glòria
la via dels grans,
la terra és un regne celestial
i els mortals s'assemblen
als deus.³²

Aquest text de l'empresari teatral, cantant i llibretista Emanuel Schikaneder correspon al gloriós cor final del primer acte del l'òpera *Die Zauberflöte* (*La flauta màgica*) musicada per W.A.Mozart. Tal com deixa entreveure el text citat, ens trobem davant d'una obra que tot i ser profana, apunta maneres religioses. L'obra està dissenyada com un innocent entreteniment a través del qual difondre i celebrar certes dosis de doctrina i moral maçòniques. El teatre es converteix, per uns instants, en un temple on una parella d'aspirants a formar part de la comunitat que hi oficia, són sotmesos als pertinents rituals iniciàtics de pas. Es tracta d'una òpera singularíssima on els límits entre la realitat i la seva representació queden desdibuixats ja que llibretista i compositor (i probablement bona part del públic assistent) pertanyen a la maçoneria i, per tant, estan plenament implicats i identificats en allò que es representa (talment com els fidels participants en una acció litúrgica cristiana, actors i co-protagonistes del drama que s'hi representa).

La maçoneria aporta, a les darreries del s. XVIII, el més semblant al que seria una expressió religiosa de la concepció il·lustrada de la realitat. La maçoneria integra al conjunt dels valors il·lustrats una espiritualitat que connecta amb una transcendència deïsta, que pot ser viscuda en paral·lel amb la fe cristiana, malgrat els pressupòsits siguin paradoxalment antagònics. En la naixent cultura contemporània occidental s'inicia, doncs, un procés de descristianització del sagrat, des del moment que s'intenta sacralitzar i, per tant, legitimar aquell valor il·lustrat emergent i primigeni: la superació de la minoria d'edat per part de l'ésser humà, per poder disposar autònomament de les qualitats, virtuts i capacitats que li són connaturals, cara a la construcció d'un nou món on imperi la raó, la fraternitat i la joia universals, sense tuteles d'altri i des del propi enteniment. De fet, el projecte d'una nova humanitat il·lustrada autònoma col·lisionava amb la dogmàtica cristiana sobre el do d'una nova humanitat per l'adopció de la condició de fills de Déu en Crist.

Paral·lelament a la incipient descristianització del sagrat, doncs, es dota d'una dignitat transcendent i se sacralitza el conjunt de valors il·lustrats en el marc d'una naixent espiritualitat laica deïsta. En aquest context espiritual, cal entendre els nombrosos referents a l'estil de música sagrada presents en l'obra de Schikaneder/Mozart: els cors d'acòlits sempre en estil homofònic-sil·làbic com en els corals luterans, on el text, com correspondria a tota Música Sagrada, és d'una intel·ligibilitat cristal·lina; la cita quasi literal de l'himne luterà *Ach Gott, vom Himmel sich darein* per part dels dos homes armats del segon acte, cantant a la manera d'un auster *cantus firmus* evocador del cant pla; l'ús de trombons en moments clau, instrument associat a la música religiosa i que en aparèixer en les òperes de Mozart i Gluck sempre se l'associa a situacions metafísiques, representant la veu de les divinitats, el caos, les regions infernals, la solemnitat d'un temple, acompanyant l'aparició d'un ésser d'ultratomba... El resultat final és una mena de transferència de l'estil de música sagrada cristiana a les expressions de les formes d'espiritualitat laica emergents, ja sigui per glorificar Sarastro o per invocar els dons d'Isis i Ossiris.

³² "Wenn Tugend /und Gerechtigkeit den grossen /Pfad mit Ruhm bestreut, /dann ist die Erd' ein/ Himmelreich und Sterbliche /den Göttern gleich." ALIER, *La flauta màgica*, Barcelona, 2000, p.121.

2.2.2. Impuntualitats i urgències de Beethoven

El 20 de març del 1820 va tenir lloc la cerimònia d'investidura, com arquebisbe d'Olmuc, de l'Arxiduc Rodolf d'Àustria, fill de l'emperador Leopold II. La versió musical de la missa prevista, en un principi, per l'ocasió, no va poder ser interpretada pel fet que el compositor a qui s'havia fet l'encàrrec no la tenia enllestida, tot i haver-hi estat treballant intensament de feia mesos. El compositor en qüestió era Beethoven, protegit i mestre de composició del mateix Arxiduc Rodolf, i l'obra era la futura *Missa Solemnis*, enllestida al cap de tres anys de la investidura arquebisbal de Rodolf. Curiosament, la *Missa Solemnis* no va ser estrenada en el marc litúrgic de cap missa de cap església. Va ser estrenada al Teatre Kärntnertor de Viena el 7 de maig del 1824 juntament amb la *9a Simfonia* en un concert organitzat amb caràcter d'urgència per Beethoven i els seus incondicionals. La urgència estava motivada per la necessitat d'apaivagar certs aclaparaments financers del compositor. Els censors, però, van disposar que la *Missa Solemnis* no podia ser inclosa en el programa perquè estava prohibit interpretar obres sacres en espais seculars. Apressadament Beethoven va arranjar un text en alemany que substituís els textos litúrgics en llatí, i les parts de la missa interpretades serien designades com a "himnes alemanys".³³ D'aquesta manera, l'estrena de la *Novena* va ser precedida per l'estrena de tres *Grans Himnes* corresponents al *Kyrie*, *Gloria* i *Credo* de la *Missa Solemnis*.³⁴

Els fets exposats són prou significatius respecte la temàtica que ens ocupa. Beethoven compon una obra pensada pel servei litúrgic i d'alguna manera "se li'n va de les mans", ja que l'expressió del compositor passa a primer terme, per sobre dels terminis que requeria el servei litúrgic. La *Missa Solemnis*, més enllà de la seva funcionalitat religiosa concreta ha passat a ser una *creació de Beethoven* que no ateny a terminis fora del que exigeix el mateix procés compositiu. Per altra banda, en el moment de l'estrena i perquè aquesta sigui possible en el moment convenient (que ja no és la celebració d'una Missa, sinó l'alleujament financer), el mateix compositor pot, si és necessari, seguint els designis de la raó economicista i sense cap mena d'escrúpul, obviar la funció litúrgica-sagrada amb què ha estat concebuda la missa, convertint-la en unes peces de concert.

Ara ja no es tracta d'aquella adaptació i dessacralització d'una missa per al consum profà, que al s. XVI feia Pisador amb tota la innocència i bona voluntat, sense negar l'essència litúrgica de l'obra, com qui ara escolta, baixada d' Spotify, una missa de Josquin mentre estén la roba d'una rentada per fer més passador el tedi domèstic. Beethoven utilitza el text litúrgic com a pretext per expressar-ne la seva comprensió i el seu posicionament des del seu *Jo subjectiu*. I, certament, hi haurà moments (tot i que no sempre) que utilitzarà l'estil de música sacra amb l'ús de la polifonia imitativa en els cors. Un estil de música sacra, per cert, que col·lateralment, i de forma ambivalent, utilitzarà en el *Finale* de la seva *9a Simfonia*, sacralitzant, d'aquesta manera, l'Himne a l'Alegria de Schiller amb tots els valors il·lustrats que conté (semblantment al que ja havien assajat Schikaneder i Mozart a *La flauta màgica*), tot integrant-lo en el mateix pla estilístic i sonor del *Kyrie-Gloria-Credo* de la *Missa Solemnis*.

En resum, ens trobem davant la concepció romàntica de la música com a objecte sagrat en tant que expressió de la dimensió espiritual del compositor; la comprensió de la música com a contenidora d'una mena de sacralitat humanista universal que supera i vessa qualsevol límit regulador religiós, que fonamenta en una espiritualitat eminentment emocional-subjectiva que cap altra art pot expressar com la música, i que pot ser present en qualsevol gènere i forma musical, inclús les purament instrumentals, sense text, i concebudes fins el moment com a

³³ SWAFFORD, *Beethoven*, Barcelona, 2017, p. 1177

³⁴ *Ibid*, p. 1180

profanes com en el cas del gènere simfònic.³⁵ Certament la *Missa Solemnis* no és una missa més, és la missa desbordada per les espirituals tensions i subjectivitats beethovenianes que la sege-llen. Beethoven, amb la seva missa, no situa l'oient en front de l'ortodoxa comprensió cristiana del Misteri, com ho pot fer un *credo* de Palestrina o un gradual gregorià. Beethoven ens situa davant del sagrat misteri del seu *Jo subjectiu*, espiritual i exaltat, que es confronta als textos litúrgics i, a través d'ells, al món i a la realitat tota.

Assistim, així, a un procés de subjectivització de la religió en base a una concepció sacramental-sacerdotal de l'activitat compositiva. En aquest sentit escriu Beethoven:

No hi ha res tan elevat com poder aproximar-se a la Divinitat més que el comú dels mortals i, mitjançant aquest contacte, estendre els raigs de la Divinitat per tota la raça humana.³⁶

No sé si l'arquebisbe Rodolf faria advertència al seu professor de composició dels possibles pecats venials en que pogués incórrer amb el contingut de tals abrandaments epistolars. El fet és que veurem com el post-romàntic Gustav Mahler, des de les antípodes cronològiques del romanticisme de Beethoven, en tant que compositor i intèrpret, participarà d'un similar esperit místic-profètic-sacerdotal.

2.2.3. Romanticisme i visió sacramental de la música.

Beethoven, agent de la florida romàntica del seu temps i codificador del full de ruta del romanticisme musical alemany del que Gustav Mahler en seria culminador, participa de la concepció romàntica de l'artista en tant que mediador entre les realitats transcendents i les immanents, en base a l'esmentada subjectivització del sagrat i la religió. El Romanticisme representa l'explosió de la sensibilitat i, en ell, la música esdevé art privilegiada atès que, així com les altres arts representen i simbolitzen sensacions reals, la música produeix les mateixes sensacions que descriu. Paral·lelament, durant el Romanticisme, la religió és concebuda pels artistes més com a sentiment que no pas com a conjunt de credos confessats en paraules i gestos.

En aquest sentit és il·lustrativa la visió de l'art per part de l'escriptor W. H. Wackenroder, un dels fundadors del romanticisme alemany, exposada al seu assaig *Von den zwei wunderbaren Sprachen (Dels dos llenguatges meravellosos)*. És en el sentiment, segons Wackenroder, on es produeix l'experiència de Déu i on arriba a produir-se la vinculació amb Déu. La paraula no pot operar cap vinculació amb la divinitat ja que la paraula tan sols és expressió de l'enteniment. La Natura és àmbit i medi de vinculació entre Déu i l'home, en la mesura en que l'home és creatura i Déu es fa present en la seva creació. Però mentre que la Natura se li mostra a l'home d'una manera confusa i a voltes inquietant i dolorosa, Déu, en canvi, és ple coneixedor de l'harmonia i bellesa que li són pròpies. Aquí s'estableix el llenguatge de l'art com a prolongació co-creativa de l'harmonia i bellesa de la Natura, per mitjà dels sentiments de l'home-artista i per la gràcia divina. Així, l'obra d'art es basa en la inspiració divina, és un acte de gràcia i és acció religiosa que opera la vinculació entre l'home i Déu³⁷ (potser sigui aquesta una de les claus amb què calgui escoltar la simfonia *Pastoral* de Beethoven).

Schopenhauer, objecte d'assídues lectures tant per part de Wagner com del wagnerià Mahler, va formular des del llenguatge filosòfic intuïcions afins a les de Wackenroder però

³⁵ En aquest sentit és il·lustrativa la ressenya que Jan Swafford fa de la *Sisena Simfonia (Pastoral)* de Beethoven, referint-s'hi com l'assaig més aconseguit, fins aleshores, cap a un nou tipus de música sacra. SWAFFORD, o.c. p. 772-779.

³⁶ Carta de Beethoven del 1823 adreçada a l'Arxiduc Rodolf a propòsit de la cancel·lació d'unes classes, citada a SWAFFORD, o.c. p. 1172

³⁷ JAMME, *El movimiento romántico*, Madrid 1998, p. 17-18.

segregant-les a l'àmbit musical exclusivament. Al capítol LII del volum I de la seva obra *Die Welt als Wille und Vorstellung (El món com a voluntat i representació)*, Schopenhauer defineix la funció de les arts com la d'objectivar la voluntat, l'en sí de tot fenomen, d'una manera mediata, a través de les idees. La fi de les arts és, doncs, la d'estimular el coneixement de les idees universals (platòniques) per la representació de les coses singulars.³⁸ La música, però té unes qualitats que la fan ser radicalment diferent respecte la resta de les arts pel que fa a l'objecte de representació:

...la música és en essència distinta a totes les altres arts, perquè no és una còpia del fenomen, o més ben dit, de l'objectivitat adequada a la voluntat, sinó que és directament una còpia de la voluntat mateixa i, per tant, representa el metafísic en relació amb tot el físic del món, la cosa en sí de tot fenomen. En virtut d'això, tant es podria dir que el món és una encarnació de la música com que és una encarnació de la voluntat.³⁹

De l'assertió precedent se'n desprèn una mena de supremacia de la música per sobre de les altres arts i, en conseqüència, per sobre de la paraula i la poesia. Així, en la música vocal, l'expressió de la música, en tant que expressió immediata de la voluntat, és completa i no necessita el text. La raó de ser del text, en la cançó, és la d'intentar donar forma concreta al món agitadament espiritual i invisible de la música, revestint-lo de concrecions i exemples anàlegs al contingut musical.⁴⁰ Tal supremacia de la música sobre el text s'expressarà amb major contundència el capítol XXXIV del volum II de l'obra esmentada:

La lletra és i serà sempre per a la música una juxtaposició de quelcom estrany, d'un valor subordinat, ja que l'efecte dels sons és sense comparació més enèrgic, més segur i més ràpid que el de la lletra.⁴¹

En el cas de Nietzsche, l'obra del qual també va ser acuradament llegida pel seu cohetani Mahler, en la seva obra primerenca *Die Geburt der Tragödie (El naixement de la tragèdia)*, i abans de renegar del Romanticisme i els romàntics en obres posteriors, segueix el rastre de Schopenhauer pel que fa a la concepció metafísica de la música i la seva supremacia sobre la paraula:

Així com la lírica depèn de l'esperit de la música, així la música mateixa, en la seva completa sobirania, no precisa ni de la imatge ni del concepte, sinó que únicament *els suporta* al seu costat. (...) ...el llenguatge, en tant que òrgan i símbol de les aparences, mai ni enlloc pot extravertir la interioritat més fonda de la música, sinó que, tan aviat com es llança a imitar a aquesta, queda sempre únicament en un contacte extern amb ella, mentre que el seu sentit més profund no ens el pot acostar ni una sola passa, inclús amb tota l'eloqüència lírica.⁴²

Paral·lelament a la supremacia de la música sobre la paraula cal tenir present la concepció del *geni* artístic que Nietzsche formula en l'obra esmentada, definició que acaba de reblar la transcendència i sacralitat inherents a l'acte creador:

³⁸ SCHOPENHAUER, *Sobre la música*, Madrid, 2016, p. 37.

³⁹ *Ibid*, p. 47.

⁴⁰ *Ibid*, p. 45.

⁴¹ *Ibid*, p. 60.

⁴² NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 1981, p. 71-72.

...per al veritable creador d'aquest món som imatges i projeccions artístiques, i que la nostra suprema dignitat la tenim en significar obres d'art -ja que només com a *fenòmen estètic* estan eternament *justificades* l'existència i el món (...). El geni sap quelcom referent a l'essència eterna de l'art tan sols en la mesura en que, en el seu acte de procreació artística, es fusiona amb aquell artista primordial del món.⁴³

Subratllem, doncs, aquesta mena de funció sacerdotal del geni romàntic que, per mitjà del seu art posa en coneixement i fa accessibles les realitats metafísiques transcendents als qui estem lligats a la realitat immanent. El geni és una mena de summe pontífex, de místic-profeta cridat a complir la missió de proclamar artísticament allò que li ha estat revelat pel Misteri. Sucintament hem vist com així ho va viure Beethoven i veurem com així ho viuria Gustav Mahler.

2.3. Recapitulació i algunes conclusions

Des de la perspectiva de la Música Sagrada segons la *Sacrosanctum Concilium* i a través d'alguns paradigmes històrics de les seves disfuncions, hom pot entendre la *mort de Déu* com un procés sofert en el si de la cultura occidental, del qual, embrionàriament, n'albirem indicis culturals ja en la baixa edat mitjana. Procés que culmina amb l'esmentada proclamació nietzscheana, coetàniament a l'activitat compositiva de Gustav Mahler. Així, podem reconèixer signes de l'esmentat procés

1. en la invisibilització dels textos sagrats en el motet litúrgic polifònic i politextual de la baixa Edat Mitjana;
2. en la dessacralització de la música litúrgica, adaptada al consum de música instrumental-recreativa dels llibres impresos per a llaüt o viola de mà del Renaixement;
3. en la consolidació durant el Barroc d'un estil de Música Sagrada que integra, com a tradició, la polifonia d'estil imitatiu, la qual obvia la intel·ligibilitat del text sagrat; estil de caràcter hieràtic si el contraposem al floriment de l'expressió dels afectes que es dona en el si del gènere operístic;
4. en la descristianització del sagrat i subsegüent sacralització dels valors de la il·lustració, com hem observat des del paradigma de la francmaçoneria concretat en *La flauta màgica* de Schikaneder/Mozart;
5. en la subjectivització del sagrat i la religió, des de la dimensió mística-emotiva de l'activitat creadora del *geni* romàntic.
6. en la prevalença, també al Romanticisme, de la música sobre les altres arts i la paraula, pel que fa a les capacitats d'expressió del metafísic i del sentiment religiós, donant a la música un valor de possibilitat de Revelació superior al de la paraula i, per tant, al dels textos sagrats.

En l'àmbit de la subjectivització del sagrat i en el del valor de Revelació de l'experiència creadora, és on irromp l'activitat compositiva de Gustav Mahler fent-los ressonar i retrunyir des de la seva vivència de l'existència com a dolorosa i freturosa de salvació.

⁴³ *Ibid*, p. 67.

3. L'HOMO RELIGIOSUS GUSTAV MAHLER

3.1. El jueu Mahler

Per demostrar a tothom que, en aquestes ocasions, el jueu ha d'ocupar el primer lloc, i que aqueixa és la justícia del partit nacional liberal, s'ha nomenat el jueu Mahler primer director d'orquestra [...] Així, doncs, les característiques racials són suficients a partir d'ara. Els alemanys fan la feina i els jueus obtenen els honors que se'n deriven⁴⁴.

La citació forma part d'una diatriba antisemita anònima apareguda al setmanari *Reichsgeldmonopol*, quan Mahler dirigia a Kassel pels volts del 1884. Així era despectivament estigmatitzat el Mahler destinatari de les violentes campanyes antisemites procedents de la premsa del seu temps: *el jueu Mahler*. Efectivament, Mahler va néixer en el sí d'una família jueva de parla alemanya, el 7 de juliol del 1860 a Kalischt, la Bohèmia austrohongaresa. Mahler tenia set anys quan es va proclamar l'emancipació definitiva dels jueus en una etapa de relativa llibertat sota el regnat de l'emperador Francesc Josep. Així, tota la vida de Mahler va estar marcada per aquesta cruel dicotomia ètnica-religiosa. Per una banda la política liberal que mirava de superar (en un procés iniciat a la il·lustració del s. XVIII) els prejudicis ètnics, en considerar els jueus com a ciutadans de ple dret i igualtat respecte els no jueus. Però per altra banda se succeïen nous embats d'atàvic odi xenòfob antisemita per part de poders fàctics i de l'opinió pública. La Viena del tombant de segle, on Mahler va exercir com a director del Teatre de l'Òpera Imperial (1897-1907), era la Viena on el component ètnic jueu es va constituir en força motriu de la vida política, social i cultural des del 1880 fins el 1938. Camp de cultiu d'idees liberals, socialdemòcrates i nacionalistes en una de les grans metròpolis de la cultura occidental i de la modernitat europea. Tanmateix, els jueus vienesos foren les primeres víctimes dels nous corrents nacionalistes populistes i hostils a la modernització econòmica, social i cultural⁴⁵. De fet la "qüestió jueva" serà el fantasma nacional que romandrà fins que el nazisme assagi una brutal "solució final".

L'emancipació jueva va comportar, col·lateralment, un moviment liberal d'assimilació i integració dels ciutadans jueus al sistema cultural i social alemany. Així, el principi *d'emancipació política* anava indissolublement lligat al *d'assimilació cultural* -la qual cosa suposava la renúncia als valors culturals jueus- i a la *integració social* que implicava un refús de tota exteriorització diferenciadora. És a dir, la renúncia al patrimoni cultural jueu i a tot rastre de comunitat específica. L'emancipació jueva, doncs, significava reconeixement del principi d'igualtat però a costa del d'identitat, sense reconeixement, *de facto*, del dret a la diferència cultural i social, amb la necessària renúncia a la particular manera jueva d'entendre el passat, a la seva interpretació de la història, a entendre's com a "poble escollit"⁴⁶. El ser modern era incompatible amb el ser jueu. Així, el preu de la Modernitat era la desjudaïtzació i la fi de l'autocomprensió com a poble, l'oblit del passat.

Fou en aquest marc de renúncia on es configurà el perfil humà del que Mahler fou partícip: el de jueu assimilat. Des de les seves primeres passes en el món de la música, Mahler va viure en l'àmbit d'una tradició musical sense adscripcions religioses ni nacionals. El recurs a la poesia alemanya en els seus *Lieder*, o la seva especial dedicació interpretativa a l'òpera mozartiana o wagneriana no era deguda a una voluntat testimonial de la seva assimilació cultural, tal com li retreien els antisemites, o per negar ostentosament el seu origen jueu. No era el cas. Es

⁴⁴ Citat a LA GRANGE, *Gustav Mahler*, Madrid 2014, p. 40.

⁴⁵ Ressenya d'Ediciones del Subsuelo, gener 2016, de l'obra de J.LE RIDER *Los judios vieneses en la Belle Époque* <https://metahistoria.com/novedades/los-judios-vieneses-en-la-belle-epoque-rb/>

⁴⁶ MATE, *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid 1999, p. 10-13.

tractava de la comprensió de si mateix com a artista obligat únicament a la música, tot obviant l'emancipació i assimilació⁴⁷.

Una de les pràctiques que sovint anava associada a l'assimilació cultural era l'accés al bateig catòlic. Sembla ser que el Mahler adult mai va practicar la religió dels seus pares ni va pertànyer a cap comunitat religiosa. Va rebre, però, el bateig a Hamburg el 23 de febrer del 1897.

3.2. El catòlic Mahler

3.2.1. El bateig

No tenim cap explicació en primera persona respecte la motivació profunda que va dur Mahler a rebre el baptisme. Un procés de fe? una "caiguda del cavall"? Els comentaristes i biògrafs apunten a la idea que Mahler, com a jueu assimilat, sempre va tenir l'interès vital prioritari en la seva carrera com a director i compositor: "El meu judaisme em priva, tal com estan les coses, d'accedir a qualsevol teatre de la cort. Ni Viena, ni Berlín, ni Dresde, ni Munic m'estan oberts", afirma en una carta⁴⁸. Això faria pensar en un ús instrumental del seu bateig com a mitjà per arribar a director de l'òpera de la catòlica cort vienesa, una concessió ben meditada i adequada a les circumstàncies en que la fi justificaria els mitjans, tot superant un obstacle que entorpia la seva carrera musical. Així, en un altre escrit del desembre del 1896 Mahler afirma que "no considero superficial que fa força temps, en ordre a un antic propòsit, m'he convertit al catolicisme"⁴⁹. De fet, la conversió al catolicisme com a forma d'actuar racional conforme a l'assoliment d'un fi, fou en temps de Mahler una pràctica molt freqüent entre els jueus assimilats⁵⁰.

Alma Schindler, la dona amb qui Mahler va contraure matrimoni el novembre del 1901, en els seus records corrobora el fet que Mahler es fes batejar abans d'abandonar Hamburg per por que, de no fer-ho, pogués trobar dificultats per obtenir el seu nomenament a Viena. Però, a més, ens dona una petita i significativa dada referent al Mahler catecumen:

La descripció de les seves resistències i dubtes durant la seva instrucció en la fe catòlica, de les inconvenients qüestions que plantejava al seu catequista i de la sobtada aparició d'un orgull vétero-testamentari, era deliciosa.⁵¹

Mahler, com no podia ser d'altra manera en algú amb una espiritualitat desperta i anhelosa de transcendència, no podia passar pel propi bateig amb la indiferència de qui tramita burocràticament l'accés a la funció cortesana, ni que tan sols fos pel plaer de comprometre la competència dels seus catequistes confrontant-los amb les pròpies elaboracions metafísiques. No és aquesta, però, l'única mostra d'un Mahler obert a les propostes espirituals que li sortien al pas per a ser incloses als seus debats interiors. Recorda Alma que

Tot i així sentia una forta inclinació pel misticisme catòlic, en tant que el ritual jueu mai havia significat res per a ell. Mai podia passar per una església sense entrar-hi; estimava l'olor de l'encens i els cants gregorians.⁵²

⁴⁷ SILBERMANN, *Guia de Mahler*, Madrid 1994, p. 16.

⁴⁸ Citat a *Ibid*, p. 13.

⁴⁹ Citat a *Ibid*, p. 69.

⁵⁰ *Ibid*, p. 68.

⁵¹ A. MAHLER, *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*, Madrid 1978, p. 78.

⁵² *Ibid*, p. 128-129.

Se sentia atret pel misticisme catòlic, atracció estimulada pels amics de joventut que varen canviar de nom i es feren batejar. Tot i així, el seu amor pel misticisme catòlic era totalment seu.⁵³

És manifesta l'ambivalència del tarannà religiós de Mahler en nombrosos records i comentaris de les persones que li eren properes. La seva cristiana i lliurepensadora muller Alma, per exemple, recorda com Mahler podia prendre fervorós partit per Jesucrist en confrontar-lo amb les filosofies de Schopenhauer i Nietzsche⁵⁴, o defensar la confessió individual del sagrament de la penitència, davant els escèptics al respecte⁵⁵. Per altra banda, però, podia manifestar una total insignificança i indiferència per la festa del Nadal⁵⁶.

El fet és que tal com el 23 de febrer del 1897 Mahler va ser batejat a la Kleine Michaeliskirche d'Hamburg, dos mesos més tard va entrar a formar part de la plantilla de directors d'orquestra del Teatre de l'Òpera Imperial de Viena.

3.2.2. Continguts cristians en l'obra de Gustav Mahler.

Sigui el que hagi estat el fonament i naturalesa de la fe catòlica de Mahler, que la prudència i temor de Déu ens obliga a deixar en mans del Misteri, no podem deixar de fer ni que sigui un ràpid i esquemàtic cop d'ull a la presència explícita d'elements de religiositat més o menys cristiana en l'elecció dels textos per a les seves simfonies i cançons.

Del seu primer període compositiu (fins al 1900), context antecedent dels *Kindertotenlieder*, el qual pren com a principal referent poètic, tant en els seus *Lieder* com en les seves simfonies, el recull de poesia popular *Des Knaben Wunderhorn*, en destaquem els següents instants:

. *Revelge*. Un càustic i demolidor *Lied* antimilitarista del 1899 on s'exposa de manera descarnada el silenci, ineficàcia i inutilitat d'un Déu suposadament salvífic confrontat al mal que s'imposa aclaparadorament. Així, quan el soldat ferit de mort demana ajuda, el seu camarada replica "que t'ajudi el bon Déu"; el camarada no es pot entretenir, ha d'anar a trobar la mort en el combat.⁵⁷

. *2ª Simfonia*. En el quart moviment, Mahler inclou la cançó *Urlicht* del 1893, també procedent de l'esmentada col·lecció de poemes. En el text hi trobem la concepció del món com a lloc de distanciament respecte la divinitat, i de l'home com a ésser sofrent anhelós de recuperar la perduda unitat amb Déu en una restauració de la plenitud inicial. "Sóc de Déu, i vull tornar cap a

⁵³ *Ibid*, p. 82.

⁵⁴ "Una de les nostres primeres discussions fou referent a Jesucrist. Tot i ser educada com a catòlica, la influència de Schopenhauer i Nietzsche havia fet de mi una lliurepensadora. Mahler va discutir el meu punt de vista amb fervor. Era paradoxal que un jueu defensés càlidament a Crist contra una cristiana." *Ibid*, p. 56.

⁵⁵ "Recordo que d'aquí vam passar a la confessió religiosa. Jo malgrat haver estat criada com a catòlica, tanmateix m'inclinava vers l'escepticisme. Burckhard i molts altres havien contribuït a aquest fet. Mahler va defensar la confessió, i Fried la va elogiar líricament. Jo, una catòlica, era l'única que tenia algunes reserves. Però era l'única que s'havia confessat moltes vegades." *Ibid*, p. 199.

⁵⁶ "Va arribar el Nadal, el primer que vam passar junts. Sagrat per mi des de la infantesa, no significava res per a ell, i es va prendre la meua expectativa i excitació com una afectació." *Ibid*, p. 60.

⁵⁷ "Ach Bruder, ich kann dich nicht tragen/Dein Feinde haben uns geschlagen,/Helf' dir der liebe Gott/Trallali, trallaley, trallalera,/Ich muss marschieren bis in' Tod!." PEREZ CARCELES, *Los Lieder de Gustav y Alma Mahler*, Madrid, 2008, p. 148.

Déu!"⁵⁸ declara el poeta. És aquest un tema que Mahler farà tornar a aparèixer al cicle dels *Kindertotenlieder*.

Respecte al cinquè moviment, tot ell gira en torn a l'himne religiós *Auferstehn* del poeta F.G. Klopstock (1724-1803). L'himne constitueix la bastida poètica del desenllaç simfònic que dona resposta als plantejaments metafísics dels moviments simfònics anteriors: la mort com a revulsiu pel ressorgiment a una vida immortal. Cal subratllar el fet que Mahler tan sols utilitza dues estrofes de l'himne de Klopstock. La resta del text d'aquest moviment és creació del mateix Mahler el qual desplaça el centre de gravetat teològic de la resurrecció com a do de Déu (Klopstock)⁵⁹ a la resurrecció com a mèrit humà personal (Mahler)⁶⁰.

. *3a Simfonia*. El cinquè moviment titulat per Mahler "El que em diuen els àngels", inclou la cançó *Es sungen drei Engel* del 1895 també procedent de la col·lecció *Wunderhorn*. El text de la cançó recupera, des de l'òptica de la pietat popular, el vell tema del segle XVII representat per músics i pintors de "les llàgrimes de Pere". És un dels pocs textos escollits per Mahler on hi apareix la figura de Jesús qui, en el context d'un sopar amb els deixebles (l'últim?) exhorta Pere a l'amor a Déu i la pregària per expiar les faltes i arribar a la joia celestial.

Respecte el sisè moviment titulat "El que em diu l'amor", tot i ser completament instrumental, inclou un epígraf de Mahler que diu "Pare, mireu-vos les meves ferides, no deixeu que es perdi cap criatura!". El tal epígraf sembla que podria ser una cita reelaborada de la cançó *Erlösung (Salvació)*, procedent novament del recull *Wunderhorn*. En la cançó apareix el Crist en la seva funció sacerdotal assumint el pecat i el mal del món (per la pregària de Maria), i glorificant-lo en l'amor del Pare. Hom podria pensar en una identificació personal de Mahler amb el dolor del Crist⁶¹. El moviment podria ser llegit, doncs, com expressió de la confiança en l'acció salvífica de l'amor de Déu.

. *4a Simfonia*. El darrer moviment de la simfonia inclou la cançó titulada per Mahler *Das himmlische Leben (La vida celestial)*⁶², del 1892 i pertanyent al recull *Wunderhorn*. El poema és un tendre i entranyable fresc de la vida celestial, concebuda per la pietat popular en la línia d'un àgape escatològic, un gran banquet celestial en la preparació del qual hi participen els membres del santoral segons els respectius carismes. Hi és present el Crist simbolitzat per un anyell innocent, pacient i deliciós que ha de ser sacrificat i que, com a singular evocació eucarística, encapçala la lletania de menges aportades pels sants i santes al banquet.⁶³ Tot plegat en un context d'alegria, festa i bon humor, amb les onze-mil verges de Sta. Úrsula ballant al so de la música de Sta. Cecília i les veus angelicals que revifem els sentits.

⁵⁸ "Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!" Citat a GRIMALT, *La música de Gustav Mahler. Una guia d'audició*, Barcelona 2012, p. 127.

⁵⁹ "Unsterblich Leben wird der dich rief dir geben!" [Vida immortal et donarà el qui et va cridar.] Text citat i traduït a *Ibid*, p. 133.

⁶⁰ "Mit Flügeln, die ich mir errungen,/ In heissem Liebestreben/ Werd' ich entschweben/ Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!" [Amb ales que m'he guanyat/ en ardent, amorós afany,/ me n'aniré planant/ cap a la llum que mai cap ull no ha vist.] Text citat a *Ibid*, p. 133.

⁶¹ *Ibid*, p. 158.

⁶² El títol original que apareix al recull *Wunderhorn* és *Der Himmel hängt voll Geigen (El cel és curull de violins)*. Potser el canvi de títol obeeixi a establir una relació de complementaritat entre aquest lied i el titulat, també per Mahler, *Das irdische Leben (La vida terrenal)* de la mateixa època. En aquest s'explica la dramàtica mort de fam per part d'un infant a qui la mare no pot alimentar. El títol original al recull *Wunderhorn* d'aquest poema és *Verspätung (Tardança)*. PEREZ CARCELES o.c., p. 100-105.110-113.

⁶³ "Wir führen ein geduldig's,/Unschuldig's, geduldig's;/Ein liebliches Lämmlein zu Tod!" [Portem un anyell pacient,/innocent, pacient,/Un anyell deliciós a la mort!] Citat a GRIMALT o.c., p. 168.

En el seu segon període creatiu (1901-1905), context immediat dels *Kindertotenlieder*, Mahler abandona el referent poètic *Wunderhorn*, desestima l'ús de veus en les seves simfonies 5^a, 6^a i 7^a, i adopta la poesia de Friederich Rückert per a la creació dels seus *Lieder*, inclòs el cicle *Kindertotenlieder*.

. *Um Mitternacht. Lied* del que no consta data exacta de composició. El poema parla de l'angoixa nocturna, de la desesperança, del dolor, de la impotència, del sofriment humà i, finalment, de l'abandó de la pròpia força en mans del Senyor de la vida i de la mort.⁶⁴

. *Kindertotenlieder*. Ja que és el cicle de cançons objecte del present treball, només avancem que en tres d'elles hi ha referències textuais directes a alguna forma de transcendència, concebuda, en la línia d'*Urlicht*, com a llum anhelada a la qual abandonar-s'hi per a un reintegrament de l'ànima amb Déu-amor-plenitud-original.

Pel que fa al seu tercer període creatiu (1906-1910), en el context conseqüent dels *Kindertotenlieder*, Mahler recupera les veus i la presència explícita de la metafísica religiosa en la seva 8^a Simfonia (no així a la *Novena i Desena*). Pel que fa al seu darrer cicle de cançons *Das Lied von de Erde*, en els textos utilitzats d'autors xinesos dels ss VIII-IX no hi ha presència explícita del transcendent, tot i que implícitament la transcendència amara tota la terrenalitat cantada com en una mena de *Cant Espiritual* mahlerià.⁶⁵

. 8^a Simfonia. És una mena de monumental "simfonia sacra" en base a l'himne *Veni creator spiritus* atribuït al beat Raban Maur (s.IX) en el primer moviment, i, al segon moviment, en base a l'escena final de la segona part del *Faust* de Goethe. Constitueix un clar exemple de concreció en Goethe/Mahler de la paradoxa procedimental romàntica consistent en la descristianització de l'imaginari cristià, per posar-lo al servei de l'expressió d'una espiritualitat humanista descristianitzada.⁶⁶ El contingut dels dos textos musicats estan enquadrats dins d'un marc soteriològic que posa l'accent musical en una certa metafísica retributiva, consistent en un merescut assoliment de la salvació per l'esforç i el pertinaç afany⁶⁷ posat en els fruits del seny i l'amor⁶⁸, dons

⁶⁴ "Um Mitternacht/Hab' ich die Macht/In deine Hand gegeben!/Herr! über Tod und Leben/Du hältst die Wacht/Um Mitternacht!" [A mitjanit/deixava jo la força/a les teves mans!/Senyor! La vida i la mort/tens en custòdia/a mitjanit!] Text citat i traduït a *Ibid*, p. 194.

⁶⁵ Curiosament Joan Maragall va compondre el seu *Cant Espiritual* poc més d'un any més tard que Mahler enllestís el seu cicle *Das Lied von de Erde*.

⁶⁶ "Altrament, haurà de reconèixer que aquest final, amb l'ànima salvada que s'enlaira cap al cel, era molt difícil de fer, i que jo, entre coses sobrenaturals, a penes imaginables, molt fàcilment m'hauria pogut perdre en vaguetats si, amb unes representacions i unes figures cristianoeclesiàstiques ben perfilades, no hagués aconseguit donar als meus propòsits poètics la forma eficaçment limitada i la solidesa necessàries." Fragment d'una conversa de Goethe amb Eckermann el 1831, citat a GRIMALT, o.c., p. 178. En el cas de Mahler és prou significativa l'anècdota citada pel psicoanalista T.Reik: *Alfred Roller explica una anècdota característica. En una ocasió va preguntar a Mahler per què no componia una missa. L'artista va quedar astorat. "Vós creieu que podria fer tal cosa? Bé, per què no? Però, no. Hi ha el Credo. No podria fer-ho." Però després d'un assaig de la 8^a Simfonia va dir joiosament a Roller: "Ja ho veieu, aquesta és la meua missa!"*. REIK, *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*, Madrid 1975, p. 121.

⁶⁷ "Gerettet ist das edle Glied/Der Geisterwelt vom Bösen:/Wer immer strebend sich bemüht,/Den können wir erlösen!" [Ja ets lliure, noble esperit,/dels cercles del Maligne,/car tot aquell es digne/que el deslliurem qui no ha desdit en l'alt afany.] Text de Goethe en l' scherzo del 2n moviment. Citat a GRIMALT o.c., p. 280.

⁶⁸ "Accende lumen sènsibus,/Infunde amorem còrdibus," [Encén la llum del seny,/infun amor als cors;] Text de l'himne *Veni creator spiritus* present al 1r moviment de la 8^a Simfonia. Citat a *íbid*, p. 275.

de l'esperit creador invocat.⁶⁹ Cal remarcar, també, la referència a l' "etern femení"⁷⁰, un motiu que també apareix implícitament en la cloenda dels *Kindertotenlieder*. En la *Vuitena*, l'experiència numinosa es consuma en la visió de la Mater Gloriosa com una deessa salvadora.⁷¹

No podem treure grans conclusions respecte aquesta sola referència de textos escollits per Mahler per a la seva obra. En haver obviat la música, els textos han quedat segregats a l'àmbit intel·lectual i despulats del valor emotiu que Mahler els confereix i que els dona la mahleriana significació i sentit real i complet. Sí que podem, però, definir unes línies generals prou consistents com per fonamentar el context de composició dels *Kindertotenlieder* pel que fa a la relació de Mahler amb la transcendència, i amb el cristianisme en particular, a través de la seva obra. Aquestes línies serien les següents.

1. L'obra de Mahler està amarada de reflexió metafísica i al·lusions a la transcendència, expressades, també, en base a materials de religiositat cristiana.
2. En cap cas Mahler escull textos bíblics per a la seva obra.
3. Els textos amb continguts cristians de l'obra de Mahler estan extrets de poesia sorgida de la devoció popular (*Des Knaben Wunderhorn*), de poetes alemanys moderns (Klopstock, Rückert, Goethe), i, en un únic cas, de la lírica llatina integrada a la litúrgia catòlica (*Veni creator spiritus*).
4. En cap cas observem una centralitat cristològica explícita en l'obra de Mahler. La qual cosa pot ser indicativa que els misteris cristològics de l'encarnació i mort-resurrecció no semblen tenir especial significació, pel que fa a la seva dimensió salvífica, en l'obra de Mahler.
5. Sí que observem, però, una preocupació soteriològica de fons en el tema recurrent que trobem al llarg de l'obra de Mahler: el retorn a la llum primigènica d'on hom procedeix, la restauració de la unitat primordial amb la divinitat, assolida ara per un amorós esforç i mèrit personal, ara per un confiat abandó i unió mística en mans de la divinitat.
6. No hi ha traces que la seva conversió al catolicisme i bateig hagi suposat cap punt d'inflexió en els continguts religiosos del seu corpus compositiu.

3.3. Gustav Mahler. Místic, profeta i gran sacerdot.

L'ambigüitat de la religiositat de Mahler reflectida en l'apartat anterior, com ha quedat ben significat en les referències a la *8a Simfonia*, tanmateix queda ben palesa en declaracions i comentaris de personatges propers al compositor. Així, el seu amic i estret col·laborador a Viena, Bruno Walter, recorda que

Com que no es mantenia ferm en cap experiència espiritual, ni tan sols en les adquirides a un alt preu, no puc, malgrat la seva religiositat i els seus misticismes intermitents, afirmar que era creient. El tumult de les seves emocions podria suscitar en ell veritables rampells de fe, però

⁶⁹ *Ibid*, p. 289.

⁷⁰ "És una al·legoria per transmetre quelcom que, qualsevulla que sigui la forma que se li doni, mai pot ser expressat adequadament. Tan sols el transitori es presta a descripció; però allò que sentim, allò que sospitem però mai assolim (o coneixem com a succés real), el no transitori que hi ha rere totes les aparences, és indesxifrabla. A allò que ens arrossega amb la seva força mística, el que tot el creat -potser fins i tot les pedres- sent amb absoluta certesa com a centre del seu ser, al que Goethe anomena aquí -novament emprant una imatge- l'etern femení, és a dir, el lloc de repòs, la meta, en oposició a l'esforç i la lluita per assolir la meta (l'etern masculí), tens molta raó en anomenar-ho la força de l'amor". Carta 148 de Gustav Mahler a Alma des de Toblach, datada el juny del 1909. A. MAHLER, *o.c.*, p.332.

⁷¹ "*Das Unzulängliche, / Hier wirds Ereignis; / Das Unbeschreibliche / Hier ists getan; / Das Ewigweibliche / Zieht uns hinan.*" [Ací es performa/el que ens mancava;/ l'indescriptible esdevé un acte aquí;/ atrets som tots els homes/de l'Etern Femení.] Darrera intervenció del Cor Místic al final de la *8a Simfonia*. GRIMALT, *o.c.*, p. 286.

la certesa serena li resultava inaccessible. El sofriment d'una criatura l'afectava massa profundament; les atrocitats del regne animal, la crueltat de l'home amb el seu pròxim, les malalties del cos, la constant amenaça del destí, tot contribuïa a socavar els fonaments de la seva fe.⁷²

Quan li preguntaven en què creia, Mahler acostumava a contestar: "Soc músic, amb això queda tot dit."⁷³

Sembla com si Mahler, a partir de la seva pràctica en les diferents facetes musicals com a compositor i director d'orquestra, es bastís una mena d'univers religiós personal del qual mirarem de concretar-ne, en aquest apartat, algunes traces a la manera dels comportaments "cripto-religiosos" de que parla M.Eliade en referir-se a certes pautes de conducta de l'home de la modernitat profana.⁷⁴

Podem prendre com a punt de partida el poema de F.Rückert *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Del món no en sé ja ni el camí*), en comunió amb el qual Mahler va compondre el respectiu *Lied* l'estiu del 1901 (el mateix estiu que va compondre tres de les cançons *Kindertotenlieder*). El poema (i la música) parlen de l'abandó del tumult mundà i l'entrada en un retir espiritual concebut pel poeta com una mort beatífica i veritable. La tercera estrofa canta:

<i>Ich bin gestorben dem Weltgetümmel</i>	Sóc mort al mundanal bruel,
<i>Und ruh' in einem stillen Gebiet.</i>	I ara reposo en lloc sedant!
<i>Ich leb' allein in meinem Himmel,</i>	Jo visc tot sol en el meu cel,
<i>In meinem Lieben, in meinem Lied.</i>	En l'amor meu, en el meu cant! ⁷⁵

Si parem atenció al cant dels dos darrers versos observarem que la línia vocal progressivament es va enfilant al registre agut de la veu en referir-se al "cel" i, en dues vegades consecutives, a "l'amor". Tot plegat sobre una harmonia orquestral serenament tensionada, a la manera del coetani *Adagietto* de la *5a Simfonia*. Quan ja endevinem la distensió i el repòs conseqüents en anomenar el "meu cant", Mahler ens sorprèn amb una de les seves inclusions extemporàniament desagradables per una audició hedonista, però plena de significació; just abans de pronunciar *in meinem Lied* sentim una estranya dissonància, com un sobtat dolor visceral que ràpidament resol en la plàcida benaurança d' "el meu cant". Tal dissonància és com si al·ludís a un "dolor de part" propi del procés creatiu del compositor, que li permet representar, en el "cant" de la seva obra, el "cel" i l' "amor" que viu en soledat. Procés creatiu que és passió, sofriment i mort, necessaris per al renaixement en la benaurança de la nova creació. El procés creatiu, doncs, és viscut com una ascesi, i l'obra resultant és expressió d'una experiència numinosa⁷⁶. Intrínsec a l'acte creador eren, en Mahler, tant l'angoixant buit creatiu inicial, com l'experiència d'una estranya anunciació mística vinguda d'un altre lloc, el sentir-se instrument d'una força superior,⁷⁷ com un hagiògraf que escriu revelacions al dictat de l'*Spiritus Creator*.⁷⁸

⁷² WALTER, *Gustav Mahler*, Madrid 2014, p. 111.

⁷³ *Ibid.* p. 121.

⁷⁴ ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona 1992, p. 28.

⁷⁵ Versió de Miquel Desclot, citat a GRIMALT *o.c.*, p. 189.

⁷⁶ "No puc acabar d'entendre, i tan sols puc conjecturar que és la veu de l' "esperit de la terra" que parla des del cor del geni, un esperit que no es construeix un estatge que s'ajusti al gust humà, sinó d'acord amb les seves pròpies necessitats insondables." Carta 107 de Gustav Mahler a Alma, del gener del 1907 des de Berlín. A.MAHLER, *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*, Madrid 1978, p.298.

⁷⁷ LA GRANGE, *o.c.*, p.465.

⁷⁸ "L' *Spiritus Creator* s'ha apoderat de mi, m'ha sacsejat i fustigat durant vuit setmanes, fins acabar el més important." Anotació de Mahler l'estiu del 1906 durant el procés compositiu de la *8a Simfonia*. Citat per LA GRANGE, *o.c.*, p.270.

El procés creatiu era acompanyat de no poques "ruptures de nivell" que ritualitzaven la seva existència tot articulant el seu espai-temps, i segregant els temps i espais "sagrats" que dedicava a la composició, respecte de la profanitat del brogit mundà ja fos a Hamburg o Viena. Així, l'estiu, en finalitzar la temporada operística, esdevenia el temps sagrat que dedicava a la composició en soledat. Allà on anava a passar l'estiu (Steinbach 1893-1896, Maiernigg 1899-1907, Toblach 1908-1910, sempre prop dels Alps, de l'alta muntanya, del que està "a dalt", de "l'elevat" que en els conjunts religiosos és revelació del *transcendent*)⁷⁹ es feia bastir la seva *Häuschen*, la seva "cabana de composició", un auster refugi en mig de la natura, apartat de la residència familiar, on es retirava diàriament segons un horari disciplinadament reglat, en soledat, submergint-se en el món de les introspeccions impertorbables d'on sorgien les seves creacions.⁸⁰ La segregació i la reclusió a l'ombra, en una cabana fosca en mig del bosc, sarcòfag i úter, ens recorden el simbolisme de la mort iniciàtica, una mort per engoliment⁸¹. Tanmateix, tant la seva residència estiuenca de Steinbach com la de Maiernigg estaven situades a la vora de respectius llacs on Mahler es remullava assíduament. El simbolisme de les Aigües implica tant la mort com el renaixement. El contacte amb l'aigua implica sempre una regeneració: no només perquè a la dissolució li succeeix un "nou naixement", sinó també perquè la immersió fertilitza i multiplica el potencial de la vida.⁸² Mentre Mahler treballava, tant la cabana com l'activitat enclostrada, esdevenien *tabú* per la resta de la família.⁸³ La cabana definia la construcció de l'espai sagrat, melic del món, *axis mundi*, punt fix a partir del qual sortir del caos i orientar-se perquè alguna cosa pugui començar a existir, a *fer-se*⁸⁴, fruit d'un inextingible assedegament ontològic, font de realitat absoluta que li assegurava la comunicació amb el transcendent,⁸⁵ amb el "meu cel"⁸⁶ cantat al *Lied* referit.

En finalitzar l'estiu i reiniciar-se l'activitat operística, Mahler passava a les seves facetes complementàries respecte la de místic, hagiògraf i eremita. Durant la temporada d'òpera passava a exercir, legitimat pels seus contactes amb la transcendència, per una banda la seva faceta sacerdotal en la funció pública com a director, i, per altra banda, la seva faceta profètica quan s'esdevenia l'oportunitat de dirigir alguna de les seves obres. La carrera de Mahler com a director d'orquestra va ser meteòrica: Bad Hall 1880, Laibach 1881, Olmütz 1883, Kassel 1883, Praga 1885, Leipzig 1886, Budapest 1888 (director de l'Òpera), Hamburg 1894, Viena 1897-1907 (director de l'Òpera de la Cort), Nova York i Europa 1907-11. Un ascens sense aturador en el seu reconeixement com a director gràcies a l'eficàcia del seu tarannà, reflectida en els resultats

⁷⁹ ELIADE, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid 2000, p. 200.

⁸⁰ "A la praderia que separava el llac de la pensió en la qual s'hostatjava havia fet alçar quatre parets i un sostre per fer d'aixopluc. Aqueixa petita "cabana de compositor" coberta d'heura tenia com a mobles tan sols un piano, una taula, una butaca i un canapè. En obrir la porta queien sobre el cap d'hom tot d'escarabats. Mahler s'hi passava els matins, lluny dels sorolls de la pensió i de la carretera. Marxava cap a les sis. A les set li era servit un desdèjuni en silenci, i tan sols quan tornava a obrir la porta cap al migdia es reintegrava per fi a la vida quotidiana. Havia de reparèixer entre nosaltres just al migdia, però sovint eren més de les tres quan arribava per apaivagar la fam dels membres de la seva família, així com la inquietud del cuiner. No es quedava sistemàticament tancat en la seva cabana; a voltes sortia a vagarejar pel camp, i sovint feia llargues passejades al peu del turó i tornava sol per ficar la collita al graner." WALTER, *o.c.*, p. 52.

⁸¹ ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona 1992, p. 162-163.

⁸² *Ibid*, p. 112.

⁸³ "Les nostres vacances estaven dedicades exclusivament a la seva tasca i benestar, i a la seva tranquil·litat: la nostra vida transcorria de puntetes. Les pobres nenes no podien riure ni plorar. Tots érem esclaus de les seves tasques, però així havia de ser i jo no ho haguera modificat." A. MAHLER, *o.c.*, p. 141.

⁸⁴ ELIADE, *o.c.*, p. 26.

⁸⁵ "La necessitat d'expressar-me musicalment comença tan sols amb les emocions nebuloses que s'obren a l'*altre món*." Paraules de Gustav Mahler citades per G. Liébert a la introducció de WALTER, *o.c.*, p. 26.

⁸⁶ ELIADE, *o.c.*, p. 38.

musicals de qualitat sense precedents allà on va oficiar. Obtenia el màxim rendiment de les orquestres que dirigia, i a Viena va ser un autèntic reformador no tan sols de l'orquestra i companyia de teatre, sinó també de les relacions amb el públic i les litúrgies associades al desenvolupament dels oficis musicals.⁸⁷ Si hi hagué quelcom que definí el desenvolupament de la seva tasca fou l'autoritat i honestat. Autoritat que exercia des de la seva consciència com a "elegit"⁸⁸; consciència formada pel seu contacte, com hem vist, amb la transcendència reveladora de respostes metafísiques que calia proclamar profèticament, i formada, també, per l'estret contacte amb els seus déus, patriarques o ancestres exemplars (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Wagner) dels quals calia, com a sacerdot, recrear indefinidament els gestos exemplars.⁸⁹ Tal com expressa el seu col·laborador B.Walter:

No és d'estranyar que la meua experiència espiritual se'm pugés al cap quan vaig començar a col·laborar en les tasques de recreació d'un director d'orquestra que sabia penetrar en l'ànima de les grans obres, i enriquir a tots els qui treballaven amb ell, revelant, amb paraules i exemples, la seva significació universal. Tan sols gràcies a la devoció i a la reverència il·limitades que m'inspirava Mahler no vaig perdre del tot el cap.⁹⁰

Com a reformador trencava, doncs, amb les rutinàries i corrompudes tradicions interpretatives, maldava per fer brillar les obres del passat com el primer dia⁹¹, amb absoluta fidelitat a la partitura, amb un desig d'absoluta claredat musical, mitjançant la nitidesa i l'extrema precisió interpretatives.⁹² S'entén que en els assajos amb els músics fos un director intransigent en extrem, a voltes, portat per la seva autoritat, inspirava un terror inquietant i amb una sola paraula breu i sense rèplica, amb un únic gest imperiós, forçava a una obediència cega.⁹³ I el mateix amb el públic; senyor d'un silenci sepulcral, qualsevol murmuri o retard del públic era amonestat amb una llambregada intimidatòria.⁹⁴ Els admiradors se li adreçaven devotament i amb reverència, ara emprant atributs de puresa i grandesa personals,⁹⁵ ara subratllant la profunditat i sacralitat de les seves composicions.⁹⁶

⁸⁷ "Els vienesos, notablement intrigats, comentaven totes les seves decisions amb el més viu interès. Va abolir la claca, va suprimir els talls en les òperes de Wagner, va prohibir deixar entrar els impuntuals durant l'obertura o el primer acte -jafer titànic en aquella època!-, També fou el primer en negar-se a donar permisos als cantants de la companyia. Artistes reconeguts eren tractats sense la més petita consideració." WALTER, *o.c.* p. 85-89.

⁸⁸ "Per una banda, hom pot seguir l'execució de les obres amb comprensió i apreciació; per altra banda, s'obté la suprema gratificació de trobar-se relacionat, pel que fa a destí i sofriments, amb aquells el sojorn dels quals està en les altures." Carta 40 de Gustav Mahler a Alma amb data de mitjans de juliol. A.MAHLER *o.c.*, p.256.

⁸⁹ "Si l'home religiós sent la necessitat de reproduir indefinidament els mateixos gestos exemplars, és perquè aspira a viure i s'esforça per viure en un estret contacte amb els seus déus." ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, p. 81.

⁹⁰ WALTER, *o.c.*, p. 42.

⁹¹ *Ibid*, p. 83.

⁹² *Ibid*, p. 84.

⁹³ *Ibid*, p. 40.

⁹⁴ *Ibid*, p. 57-58.

⁹⁵ "Perquè aquest excés és la febre que renta l'ànima d'impureses. I haig de mirar de ser tan pur com vos, ja que m'està negat d'ésser tan gran." Carta 173 d'Arnold Schoenberg a Mahler. A.MAHLER *o.c.*, p. 351.

⁹⁶ Thomas Mann, després d'assistir a l'estrena de la 8^a *Simfonia*, va obsequiar Mahler amb un exemplar de la seva novela *Königliche Hoheit* com a mostra del seu reconeixement i admiració. L'obsequi anava acompanyat d'una carta que s'adreçava a Mahler en els següents termes: "Certament és una pobra compensació pel que vaig rebre, una mera insignificança per a l'home que, segons crec, expressa l'art del nostre temps en la forma més pregona i sagrada." Carta 174 del setembre del 1910 des de *Bad Tölz*. A.MAHLER *o.c.*, p. 351.

Així, doncs, en la frenètica activitat musical de Mahler, es concentra tota una munió de formes de religiositat: la cabana com a eremitori i ruptura de nivell que discrimina els temps i espai sagrats respecte dels profans; l'eremita en comunió amb la divinitat; les seves composicions com a revelacions del transcendent; la missió profètica de proclamació de la paraula revelada en les seves obres, adreçades a una posteritat que les arribaria a comprendre en els temps acomplerts; el teatre com a lloc de culte i de representació del drama mític; l'estrict director d'òpera com a sacerdot oficiant, reformador, purificador i preservador de les regles del culte, dissenyador del *cànon* del repertori operístic, i actualitzador sacramental del mite i de les cosmogonies dels ancestres exemplars Mozart, Beethoven, Wagner... Potser aquestes estructures de religiositat associades a la creació i interpretació musical siguin presents en altres compositors i artistes. Però en el cas de Mahler, per la seva turmentada sensibilitat encastada en la vida i el brogit del món, i un cop proclamada la mort del Déu judeocristià, tota la seva activitat musical va prendre una intensa dimensió religiosa en haver estat viscuda amb un especial i personal accent salvífic⁹⁷, dada, aquesta, definitiva en tota experiència religiosa.

⁹⁷ "Es estrany, quan sento música, inclús si sóc jo qui la dirigeix, escolto respostes molt precises a totes les meves preguntes i tot és per mi perfectament clar i evident. O, millor dit, el que em sembla veure clarament és que no són preguntes en absolut." WALTER *o.c.*, p. 120.

4. APROXIMACIÓ HERMENÈUTICA ALS KINDERTOTENLIEDER DE GUSTAV MAHLER.

Gustav Mahler va compondre el seu cicle *Kindertotenlieder*, sobre textos de Friedrich Rückert, entre l'estiu de 1901 i l'estiu de 1904 a la seva *Häuschen* de Maiernigg. Les peces K1, K3 i K4 van ser compostes l'estiu del 1901, simultàniament als dos primers moviments de la 5^a *Simfonia*, i juntament amb cinc *Lieder* més sobre textos del mateix Rückert, tot plegat sense deixar la lectura i estudi dels volums de la Bach-Gesellschaft, que anava rebent amb regularitat, fet que va deixar petjada en la seva obra compositiva. Mahler comptava aleshores amb 41 anys i, sent director de l'Òpera Imperial de Viena, es trobava al cim de la seva carrera interpretativa. Totes les obres compostes aquell estiu, però, destil·laven un nou estat anímic del compositor, concretat en un estil de música que diferia completament del de la *Quarta simfonia*, la darrera obra del que es considera el seu primer període compositiu. El caràcter fúnebre i dolorós és el camí que Mahler escull per endinsar-se en el seu segon període compositiu l'estiu del 1901. Afirmava, respecte els seus tres *Kindertotenlieder* acabats de compondre: "*He sentit dolor en escriure'ls, igual com en sento pel món que un dia haurà d'escoltar-los; tan trist és el que diuen*"⁹⁸. Anys més tard, el seu amic i col·laborador Bruno Walter va descriure aquest seu nou estat anímic:

Aleshores vaig comprendre que havia sotjat la proximitat de la mort, i, en tornar a pensar avui sobre allò, em sembla que ja havia estat tocat d'un raig de la dolça llum crepuscular, del sol ponent que va acolorar tota la seva visió del món durant els darrers anys de la seva vida.⁹⁹

Els K2 i K5 van ser compostos l'estiu del 1904 juntament amb la conclusió de la 6^a *Simfonia* i dos moviments de la 7^a *Simfonia*. En l'interval d'aquests quatre anys Mahler va conèixer i contraure matrimoni amb Alma Schindler amb qui va tenir dues filles, Maria Anna "Putzi" nascuda el 3 de novembre del 1902, i Anna Justine "Gucki" nascuda tot just el 15 de juny d'aquell mateix 1904. El cicle complet es va estrenar el 29 de gener del 1905 a la sala petita de la Musikverein vienesa en una vetllada d'èxit triomfal.

Però quí són els nens morts als quals Mahler dedica aquest cicle de cinc *Lieder*? El poeta Friedrich Rückert (1788-1866) va escriure 428 poemes dedicats als seus dos fills morts (dels deu que va tenir) durant els sis mesos que van succeir al decés del darrer. No està clara la motivació per la qual Mahler, assidu lector de Rückert, va escollir cinc d'aquests poemes per compondre el seu cicle *Kindertotenlieder*. Li rondava la idea de fundar una família? Des de la recent experiència del risc de la pròpia mort, tenia la sensació que "se li covava l'arròs" per engendrar una possible descendència? Es tractava d'un "o ara o mai" als seus quaranta-un anys i un cop assolit l'èxit professional? En tal cas, i en la línia de les seves neurosis obsessives, estava disposat a assumir el risc de la mort dels hipotètics fills? Estava disposat a exposar-se a la possibilitat d'haver de reviure el trauma infantil de la mort d'alguns germans, en especial del seu germanet Ernst, i el consegüent dolor de la seva mare? És versemblant pensar, doncs, que el cicle de cançons respongués a la necessitat del compositor de posar-se en situació, en la pitjor de les situacions possibles, per sospesar i poder encarar les urgències del seu projecte familiar. El cas és que tot just compostos els tres primers *Lieder*, el 7 de novembre d'aquell mateix 1901 va conèixer Alma Schindler, mare de les seves futures filles, amb qui va contraure matrimoni al cap de cinc mesos.

⁹⁸ LA GRANGE, *Gustav Mahler*, Madrid 2014, p. 197.

⁹⁹ *Ibid.* Cal tenir present que a finals del febrer del 1901 Mahler va patir una greu hemorràgia que el va enfrontar al risc de la pròpia mort, és la proximitat a la qual al·ludeix Bruno Walter.

Els nens morts, per tant, són, per una banda, els fills difunts de Rückert. Per altra banda podrien ser els hipotètics fills propis fantassejats per Mahler al 1901¹⁰⁰, i al 1904 una malaltissa obsessió¹⁰¹ sobre les pròpies filles del compositor¹⁰². Aquest fet limita la focalització de la reflexió del compositor així com la nostra. El tema del cicle no se centra tant sobre els nens, el mal de l'innocent,¹⁰³ ni sobre l'escàndol del patiment fins a la mort d'un infant, amb les consegüents qüestions metafísiques sobre l'existència del mal, o sobre la inacció d'un déu culpable en el seu silenci, o sobre l'acció implacable del destí (K2, més especulatiu, és el *Lied* més procliu a aquesta mena de plantejaments). El focus se centra en l'aspecte experiencial, sobre el pare i l'expressió del seu dol per l'absència del fill mort; el dol i les possibilitats de consol i d'obertura a una transcendència.

4.1. Els *Lieder*.

Gustav Mahler va deixar expressament indicat a la primera pàgina de la partitura que les cinc cançons formen un tot complet i indivisible, per la qual cosa cal mantenir la continuïtat de la interpretació impedit qualsevol mena d'interrupció, com podrien ser els aplaudiments al final de cada peça¹⁰⁴. Al llarg de l'aproximació hermenèutica que ve a continuació quedaran constatades algunes de les interrelacions que es van constituint entre les diverses peces del cicle. Veurem que la unitat i coherència de tot el cicle no es dona exclusivament en l'àmbit estètic i de la forma musical, sinó també en l'àmbit discursiu-argumentatiu, constituint-se el cicle complet en un tot coherent i unitari pel que fa a exposició d'idees i intuïcions personals respecte els espais que ocupa i que no ocupa la transcendència en el procés del dol, així com la seva dimensió salvífica.

Metodològicament, per tal de portar a terme l'aproximació hermenèutica que em proposo, revisaré cada un dels *Lieder* tenint en compte, en primer lloc, el punt de partida poètic de Rückert, una escurada anàlisi de la forma musical de cada *Lied* en segon lloc i, finalment, el joc de significats que afloren de les relacions que Mahler estableix entre la música i el text. Cada una de les revisions comptarà amb alguna mena de conclusió o recapitulació que ajudarà a copsar els significats de conjunt de cada *Lied*, si és que ens havíem perdut entre la munió de detalls. Un cop feta tal revisió peça per peça, caldrà revisar la possibilitat d'unitat de significat del discurs del cicle en conjunt.

¹⁰⁰ L'amic de Mahler, Guido Adler, afirma que el compositor li havia comentat molts anys després de la composició dels *Kindertotenlieder*: "Em vaig posar mentalment en la situació de l'home al qual se li ha mort el propi fill". REIK, *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*, Madrid 1975, p.122-123

¹⁰¹ Alma va acollir el cicle de cançons com l'anunci d'un mal averany: "Puc entendre que hom compongui sobre aquests terribles textos quan no es tenen fills o quan s'ha perdut algun d'ells... però no acabo d'entendre que es pugui cantar la mort dels nens quan no fa ni mitja hora se'ls ha fet petons i s'ha abraçat els fills propis, alegres i sans. Li vaig dir: ¡Per l'amor de Déu, estàs temptant el diable!". DEMONCOURT, *Mahler*, Madrid 1974, p. 82. Al cap de tres anys, l'estiu del 1907 moria Putzi, la filla gran d'Alma i Gustav.

¹⁰² Observeu les concomitàncies entre la primera frase de la línia vocal de K2 (cc. 5-8) respecte el tema d' "Alma" del primer moviment de la *Sisena simfonia*. Es tracta, en el *Lied*, de la infantilització (àmbit de 4ª; 3ª modal superior) del tema d'"Alma" (àmbit de 9ª; 3ª modal inferior); com si Mahler ens digués que tot el contingut del *Lied* l'elabora pensant en les filles de la seva estimada Alma, el retrat de les quals introdueix al *Lied* igual com a la *Sisena simfonia* havia introduït un retrat d'Alma amb el tema B del 1r moviment.

¹⁰³ Sí que aquest enfocament és present en altres obres com és el cas del corprenedor *Das irdische Leben* compost per Mahler entre el 1892 i el 1893.

¹⁰⁴ *Diese 5 Gesänge sind als ein einheitliches, untrennbares Ganzes gedacht und es muss daher die Continuität derselben (auch durch Hintanhaltung von Störungen wie z. B. Beifallsbezeugungen am Ende einer Nummer) festgehalten werden.* MAHLER, *Kindertotenlieder*, London 1988, p.1.

Dono pas, doncs, a l'aproximació hermenèutica de cada un dels *Lieder* del cicle *Kindertotenlieder*.

4.1.1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn! (K1)

El text¹⁰⁵

El poema expressa la soledat del jo enfrontat a l'alegria del món (v. 3-4), així com la indiferència del món respecte el drama que ha sumit el poeta en un profund desconhort. Se sobreentén que la desgràcia causant de la nit de l'ànima del poeta, és la mort d'un infant fill seu. El text juga amb els claroscurs de dues menes de nit i tres menes de llum. Pel que fa a les nits hi ha, per una banda, la nit cronològica objectiva del v. 2 en què ha passat la tragèdia i que és succeïda per una inútil sortida del sol (v. 1). Inútil albada en el sentit que no esvaeix la segona nit, la nit de l'ànima del poeta on es va apagant la sola llum d'un llantió. La música inclourà una tercera nit: l'encisador miratge del repòs nocturn de l'infant en nits pretèrites.

Pel que fa a les tres menes de llum, el text parla, per una banda, de la llum del sol que ha de sortir (v. 1), i que s'equipara a la llum de l'alegria del món del v. 8, llum benaurada però que al poeta li és aliena a causa del seu dol particular. En segon lloc trobem la llum del llumet que s'apaga del v. 7, la llum de la vida de l'infant a l'interior de l'ànima del poeta i que, en esvanir-se, el sumeix en la foscor i el silenci. I finalment la llum eterna del v. 6, l'única llum que pot salvar l'ànima de la nit fosca, sempre i quant hi hagi per part de l'ànima un exercici de transcendiment (v. 5), tal com li indica la consciència al poeta als v. 5 i 6.

Anàlisi formal

Forma	Seccions	Temes	Versos
A	Secció 1 (A) c. 1-21	introducció c. 1-4 A c. 5-8 interludi c. 9-10 B c. 11-15 postludi c. 16-21	1 <i>Nun will die Sonn' so hell aufgehn</i> 2 <i>Als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n.</i>
	Secció 2 (A') c. 22-40	introducció c. 22-24 A' c. 25-28 interludi c. 28-31 B' c. 32-36 postludi c. 37-40	3 <i>Das Unglück geschah nur mir allein,</i> 4 <i>Die Sonne, sie scheint allgemein.</i>
B	Secció 3 (B) c. 42-64	introducció c. 41-47 C c. 48-51 D c. 52-59 postludi c. 59-63	5 <i>Du musst nicht die Nacht in dir verschränken.</i> 6 <i>Musst sie ins ew'ge Licht versenken</i>
A	Secció 4 (A'') c. 65-78	introducció c. 64-67 A'' c. 68-72 B'' c. 73-77 epíleg c. 78-84	7 <i>Ein Lämplein vorlosch in meinem Zelt,</i> 8 <i>Heil sei dem Freudenlicht der Welt!</i> 8 <i>Dem Freudenlicht der Welt!</i>

¹⁰⁵ Veure annex, p.75

El *Lied* és de **forma A, B, A** amb quatre seccions i epíleg: **seccions A, A', B, A'', epíleg**. Cada secció integra, en la narrativa simfònica, dos versos del poema, i a l'**epíleg** es repeteix part del v. 8. A cada vers li correspon un dels dos temes musicals nuclears que es van alternant.

Les seccions estan completament soldades en un *continuum* simfònic narratiu, amb introduccions als primers temes de secció, interludis entre temes, i postludis als segons temes de secció. Així, sovint, es passa d'una secció a l'altra amb un simple canvi de motiu orquestral, sense repòs cadencial. Els motius i frases orquestrals, així com els temes vocals, poden actuar a mode de *Leitmotive* i interactuar semànticament amb el text tot redimensionant el seu sentit.

La tímbrica orquestral, en general, es desenvolupa sota una concepció cambrística a base de combinacions de solistes, sent la veu un més dels instruments solistes a combinar.

Tot i el *continuum* orquestral esmentat cal remarcar el tractament cíclicament oposat que reben els versos senars (**tema A** i variacions) respecte els versos parells (**tema B** i variacions). Així observem tres menes d'oposició entre els **temes A i B**: l'oposició dels modes menor/major amb les seves implicacions en la força narrativa del *Lied*¹⁰⁶, l'oposició entre timbres freds/càlids, i l'oposició rítmica entre un moviment de negres i un moviment de corxeres. Així, els versos senars (**tema A** i variacions) discorren en *Re m*, amb els timbres freds de fustes i trompa, i amb una seca textura contrapuntística en moviment de negres. En canvi, els versos parells (**tema B** i variacions) discorren en *Re M*, amb els timbres càlids de les cordes, i sobre un cromàtic i lleuger murmuri harmònic en moviment de corxeres.

Anàlisi hermenèutica

La semàntica del romanticisme musical, i de les obres de Mahler en particular, permet establir no només conceptes i símbols associats a motius o passatges musicals, sinó també ampliacions i derivacions en la semàntica del text poètic a través de la semàntica musical. És aquest el paper dels *Leitmotive* que ja trobem embrionàriament en les òperes de Mozart, que Wagner desenvolupa fins les darreres conseqüències, i que Mahler, profund coneixedor de l'obra wagneriana, recull ja com a tradició, aplicant-los als seus *Lieder*. Es poden establir, doncs, una sèrie de *Leitmotive* constitutius de la narrativa musical del *Lied* que ens ocupa, la simbòlica d'alguns dels quals inclús transcendirà a *Lieder* successius, dotant el cicle d'una sorprenent coherència i consistència argumentatives. Exposo els *Leitmotive* en ordre d'aparició.

La Desgràcia

Correspon a la frase de l'oboè dels c. 1-4 a la **introducció** del **tema A**. Consta de dos tritons descendents (*diabolus in musica*) que trastoquen i trenquen dissenys melòdics ascendents. Poden representar el mal que precedeix i que és causa del lament que constituirà el **tema A**. El motiu de *La desgràcia* sempre apareix com una fatalitat que preludia la fredor i duresa musical que acompanyen els versos senars (**temes A, A', C, i A''**). Cal remarcar, però, el particular tractament que tal motiu rep a la **introducció** (c. 64-67) de la **secció 4**: per efecte del clímax i trobada amb la transcendència representada al **tema D** i **postludi** anteriors (c. 52-63), el tema queda transformat en el que podríem definir com una mena de trencadís de reflexos líquids de la flauta, que ens introdueix, per l'absència de registre greu, en una estat de levitació extàtica, ingravidesa d'un cel diàfan, elevació mística que sublima i transfigura la desgràcia i, per tant, que salva.

¹⁰⁶ Sobre el "segell Major/menor", vegeu GRIMALT, *La música de Gustav Mahler*, Barcelona 2012, p.74

El Lament

És un dels dos binomis recurrents i troncal en torn dels quals s'estructura tot el lied. És la lànguida línia vocal descendent que constitueix el **tema A** i temes derivats (**A'** i **A''**), i que canta els v. 1,3 i 7. És el lament provocat pel motiu de *La Desgràcia* que sempre el precedeix. Els timbres sempre són freds i quan el tema canta el v.1, contrasta irònicament amb les expectatives radiants del text dit, manifestant-se, així, el caràcter desolador del motiu. Per altra banda, il·lustra a la perfecció l'emoció que conté el text dels versos 3 i 7. Observem que, a la **introducció** de la **secció 3**, les trompes interpreten el motiu del *Lament* en lloc de la veu (c. 44-47). La veu, per tant, es desmarca, per una vegada, del lament i va més enllà, vol transcendir-lo en una proposta que es materialitzarà en el **tema C** conseqüent (v. 5; c.48-51), consistent en la doble exposició de la línia melòdica del *Lament* en moviment contrari; sembla com si la música ens digués insistentment que cal capgirar l'actitud vital davant el dolor i, com diu el text (*Du musst nicht die Nacht in dir verschränken*), evitar l'autocomplaença en el lament, i la reclusió obsessiva i malal·tissa en el propi dol interior.

La Impotència

Aquest motiu consisteix en un semitò ascendent que, voleiant d'un instrument a l'altre, puntualment, acostuma a acompanyar el motiu del *Lament*. L'anomeno tema de *La impotència* perquè és l'eco del semitò ascendent amb què s'inicia el **tema A** sobre els mots *Nun will* ("ara vol"; c. 5 amb anacrusi) del v.1. Ara vol sortir el sol, però no pot il·luminar l'ànima del poeta¹⁰⁷; ara vol, però no pot retornar l'infant mort al plàcid i profund son del descans nocturn d'abans (com es veurà en successius *Leitmotive*); ara vol, però no pot submergir, pels propis mitjans, la seva nit en la llum eterna, com sentim en acompanyar la represa del **tema A''** al v.7 (c. 68-70) després de l'abrupta trobada mística.

La Llum eterna

El motiu consisteix en el cromatisme ascendent i descendent amb què discorren els **temes B, B' i B''** (v. 2, 4 i 8); és el segon dels binomis temàtics recurrents, juntament amb el *Lament* del **tema A**, que estructuren el *Lied*. El màxim desplegament dramàtic d'aquest cromatisme es dona en la línia vocal del **tema D**, quan es fa menció explícita de la "llum eterna" (*ew'ge Licht*) al v. 6 (c. 48-51) i que desencadenarà tot el clímax del postludi conseqüent. Cal remarcar que la *Llum eterna* és llum nocturna, llum lunar, etèria claredat que llisca amb pas lleu¹⁰⁸, que creix, decreix, mor i reneix en un cicle infinit i etern. El càlid acompanyament de cordes amb sordina donen aquest caràcter de nocturnitat íntima, creadora de tensions i noves i creixents expectatives de càlida lluminositat, expectatives d'autèntica salvació, subratllades pel nou moviment de corxeres en violes i arpa. La llum eterna es troba en la nit; i la nit, doncs, és comú denominador on es fa possible la trobada amorosa¹⁰⁹ entre el Transcendent i l'ànima en dol. Paradoxalment,

¹⁰⁷ La voluntat (*nun will*) del semitò ascendent del **tema A** es veu frustrada per la línia melòdica descendent del *Lament* en el mateix **tema A**. D'aquesta voluntat frustrada d'**A** només en queden els ecos del corn anglès (c. 5-6) i el fagot (c. 7-8) com a símbol de soledat, d'una voluntat sense resposta, un impotent *voler però no poder*.

¹⁰⁸ No voldria passar per alt, en aquest punt, l'evocació de la llum creixent i decreixent del cicle lunar que, magistralment, descriu Haydn sobre els versos de Gottfried van Swieten (citats a continuació) en el seu oratori *Die Schöpfung*, obra de presència habitual en el repertori del Mahler director. El seu ressò en aquest **tema B** se m'antulla com a plausible citació per part de Mahler: *Mit leisem Gang und sanftem Schimmer / schleicht der Mond die stille Nacht hindurch*. [Amb pas lleu i etèria claredat / llisca la llum en la nit silent]. El text original de l'oratori així com la traducció de JESÚS CUEVAS MARAVER els podeu trobar a <http://kareol.es/obras/cancioneshaydn/creacion/creacion.htm>.

¹⁰⁹ De l'amorosa trobada nocturna associada a recursos tímbrics similars als descrits en aquest punt, en tenim un precedent molt explícit als v. 3-4 de la cançó *Wo die schönen Trompeten blasen* composta per Mahler el juliol del 1898, on, a la pregunt de l'estimada per la identitat del qui l'ha despertat trucant lleument

sembla com si la llum eterna estigués ja present en el *Lament* des del primer moment, encara que el poeta no en sigui conscient i no la reconegui. Observeu, al respecte, que tant el motiu del *Lament* com el de la *Llum eterna* arrenquen amb semitò ascendent (el semitò del motiu de la *Impotència*), tot i que el del *Lament/Impotència* és semitò diatònic i el de la *Llum eterna* és cromàtic. Està la llum eterna, d'alguna manera, potser veladament, ja present en la mateixa arrancada del *Lament*, ja present en una voluntat viscuda d'entrada com a frustrada i humanament imponent?

Encís del repòs infantil

El trobem per primera vegada a l'encisador interval ascendent de 6^a menor del **tema B**, descens amb ornament i plàcid repòs en *Re M (Secció 1 c. 14 i 15; v. 2, Nacht gescheh'n)*. És com l'evocació d'un passat immediat i enyorat del poeta en la nit musical que Mahler afegeix a les dues nits literàries. El tendre i commovedor encís d'un infant dormint plàcidament durant el repòs nocturn, un miratge de les nits passades. Ensopeguem, doncs, amb un nou cas d'ironia. El tema de l'encís canta sobre la paraula *Nacht*; i mentre la música evoca plàcides nits passades, plenes de pau entranyable, aquest encís esdevé dramàticament colpidor, ja que el text es refereix a la nit present, la nit de la desgràcia. Cal remarcar la commovedora expressivitat que sempre imposa a una melodia un interval de 6^a menor. És l'interval amb que el deixeble Pere, en la seva súplica i des de la culpa per la triple negació, intenta commoure la pietat de Déu a l'ària "*Erbarme dich*" de la *Passió Segons St. Mateu* de J.S.Bach. L'*Encís del repòs infantil* comparteix la tímbrica i la lírica amorosa procedents del motiu antecedent de la *Llum eterna*, com si aquest record en formés part.

Visió de l'infant mort

És l'altra cara de l'*Encís del repòs infantil*, el present que s'imposa. És la 6^a major ascendent de la trompa a l'anacrusi del c. 16 i caiguda en la dissonància de l'acord del mateix compàs en el **postludi** del **tema B**; motiu soldat a l'*Encís del repòs*. La similitud i diferència que hi ha entre un interval de 6^a menor i un de 6^a major podria ser, en aquest *Lied*, emotivament equiparable a la similitud i diferència que hi ha entre la visió d'un infant dormint de nit, i la visió del seu cadàver en el repòs mortal. Bach, en l'ària esmentada al paràgraf anterior, utilitza un interval de 6^a major descendent al mot *bitterlich*, fent referència a l'amargor de les llàgrimes de culpabilitat de Pere en negar Jesús. Cal esmentar, també, el fet que el motiu de la *Visió de l'infant mort* recolza sobre la figura retòrica del *Pianto*¹¹⁰ a càrrec de la trompa: una appoggiatura en semitò descendent (un to complet en el cas que ens ocupa). La visió de l'infant mort, doncs, desencadena el plor¹¹¹.

a la porta, respon l'estimat amb la irrupció de la mateixa atmosfera tímbrica del **tema B** que ens ocupa: *Das ist der Herzallerliebste dein, / Steh auf und laß mich zu dir ein!* [¡És el teu estimat, aixeca't i deixa'm entrar amb tu!]. De la traducció de PEREZ CARCELES, *Los Lieder de Gustav y Alma Mahler*, Madrid 2008 p.143. Per altra banda la tímbrica d'aquest **tema B** també s'assimila a la de la lírica amorosa de l'inici de l'*Adagietto* de la *5a Simfonia* de Mahler, de composició cohetània al nostre *Leid*, i que ens consta que constitueix la declaració d'amor que Mahler va dedicar a la seva muller Alma. Vegeu al respecte GRIMALT, *La música de Gustav Mahler*, Barcelona 2012, p.210-211.

¹¹⁰ Respecte el madrigalisme del *Pianto* vegeu GRIMALT, *Mapping musical signification*, 2020, p. 33-35.

¹¹¹ Podem evocar per tercera vegada la ja esmentada ària *Erbarme dich* de J.S.Bach. En ella també trobem la figura retòrica del *Pianto* en el moment en el que Pere pronuncia el mot *mainer*, referint-se a les seves llàgrimes (*um mainer Zähren willen*). Les referències a Bach que puguem fer no són gratuïtes. Tenim constància, per les notes de Natalie Bauer-Lechner, que durant la primavera i estiu del 1901, data de composició del *Lied* que ens ocupa, Mahler va estudiar intensament l'obra de Bach manifestant-ne la seva veneració: "*És indicible tot el que arribo a anar aprenent de Bach (com un infant assegut als seus peus, és clar): és que la meua manera congènita de treballar és bachiana! Només que tingués temps de submergir-me del tot en aquesta escola suprema!*" GRIMALT, *La música de Gustav Mahler*, Barcelona 2012, p. 185 i 198. Tanmateix, testimonia la mateixa Natalie la fantasia de Mahler, durant la seva convalescència al sanatori

Llosa de la realitat que s'imposa

És l'ascens cromàtic del c. 19 i *Fa* amb dies fallida (en ser *Fa* natural) amb caiguda a *Re m* al c. 20; expectativa de *Re M* frustrada en *Re m*. És la realitat frustrant que cau com una llosa al final de la frase que ha originat la visió de l'infant mort, i que, malgrat el transitori anhel d'un *Re M*, s'acaba imposant en *Re m* (**postludi de B, Secció 1**). El mateix material es repetirà en l'**epíleg** fent referència, irònicament, a la llum de l'alegria del món (*dem Freudenlicht der Welt*; v. 8), fent caure *Welt* sobre la llosa del *Fa* natural final. La tímbrica de l'**epíleg**, però, serà el de la llum eterna. Segueix estant present la llum eterna, tot i que velada, en el moment de desesperació?

El Llumet que declina

Tot i que el poeta no en parla fins el v. 7, Mahler ens anticipa aquesta imatge poètica en l'audició del carilló dels cc. 20-21 al **postludi de B**, superposada a la dolorosa prolongació de l'acord de *Re m* amb que fineix el *Leitmotiv* anterior. El *Llumet que declina* el tornarem a sentir al *Lament* instrumental de la **introducció de C** (c. 44-46); també, d'una manera insistent, a la transfiguració del tema de la desgràcia a la **introducció d'A''** (c. 64,65 i 66), i, finalment, al *Re m* final de l'**epíleg** (c. 82-84). Serà l'últim so, isolat al c. 84, amb que finalitza el *Lied*.

Angoixa en la nit de l'ànima

És el desenvolupament del motiu de la visió de l'infant mort al **postludi de B' (Secció 2, anacrusi c. 37 a c. 40)**. En aquest breu passatge es conjuguen, en les fiblades melòdiques de la trompa¹¹², els intervals de 6ª menor ascendent i 6ª major descendent dels *Leitmotiven* anteriors (c. 39). El contingut del turment angoixant en la nit de l'ànima del poeta és la conjunció de les visions nocturnes del repòs de l'infant viu, i el repòs de l'infant mort. Aquesta mateixa angoixa es desenvoluparà, també en l'acompanyament de violoncels i arpa, dramàticament i folla, al clímax del **postludi de D (Secció 3, c. 59-63)**. Però en aquest **postludi de D** no només es troben els intervals de 6ª menor i major, sinó que també es troben els antagonistes tímbrics freds i càlids del tema A i el tema B. L'intent d'immersió de la nit de l'ànima en la llum eterna suposa una agitada, patètica i catàrtica lluita que desemboca en la perplexitat de la desconcertada transfiguració del motiu de *La Desgràcia*, descrita més amunt. Haurà estat una trobada fallida amb la transcendència, tal com ens acabarà d'indicar l'últim so isolat del carilló del c. 84? Tant de drama per acabar amb el llumet del llantió esvanint-se en la nit i abandonant l'ànima en la foscor i el silenci? El cicle tot just comença i tindrem quatre *Lieder* més per acabar-ho d'escatir.

Llum joia del món

Aquest *Leitmotiv* no existeix. La qual cosa no deixa de ser significativa. *Welt, geh aus!* s'exclama en l'ària *Mache dich* de *La Passió segon St. Mateu* de Bach. Mahler la fa fora musicalment parlant. I amb el concepte tan sols ironitza fent caure la darrera pronúncia del mot *Welt* sobre la *Llosa de la realitat que s'imposa* en el darrer i demolidor *Fa* natural (c.82).

de Löw la primavera del 1901, d'una execució de la Passió segons sant Mateu "amb dues orquestres i dos cors un a cada costat de l'escenari, i en un altre lloc un tercer, que representés el conjunt dels fidels, el poble". LA GRANGE, Gustav Mahler, Madrid 2014, p. 192. Podeu escoltar l'ària triplement citada, *Erbarme dich*, visualitzant la partitura a <https://www.youtube.com/watch?v=KLU1zJ59S2Y>

¹¹² Com un *Jodeln* alpí monstruosament subvertit per Mahler.

Algunes conclusions

El *Lied* narra la naturalesa de la trobada entre el jo sofrent i el Transcendent, en el marc d'un món aliè al sofriment i, per tant, no salvífic. Entrem, per tant, en l'àmbit de la mística amb l'expressió d'una experiència vital profunda. No es tracta d'una música que pretengui representar el caràcter de la mística d'una forma més o menys frívola o escènica, a l'estil del preludi del *Lohengrin* de Wagner. Es tracta d'explicar l'experiència mística concreta que, tot i la seva potència transfiguradora i salvífica, participa de l'ambigüitat, contradiccions i cegueses de tot el que ateny a l'experiència humana.

La trobada mística pressuposa el reconeixement, ni que sigui retrospectivament, de la presència del Transcendent. En el *Lied* que ens ocupa aquest reconeixement es fa explícit tan sols en el **tema D** (fent-lo retroactivament implícit als **temes B i B'**) que canta el vers 6, en la menció de la "llum eterna". I la trobada mística, pròpiament dita, es donaria en el convuls *tutti* del **postludi de D** (clímax), en l'angoixada nit de l'ànima immersa en la follia de totes les contradiccions. En el **tema D**, doncs, tenim la clau hermenèutica de tot el *Lied*: el Transcendent és tensió d'un cromatisme ascendent en la calidesa del timbre de les cordes i el nou i fresc moviment de corxeres. Descobrim, aleshores que el Transcendent és pràcticament omnipresent, d'una manera o altra, al llarg de tot el *Lied*. Altra cosa és que el Transcendent arribi a ser reconegut pel jo del poeta aclaparat per la desgràcia, el sofriment i l'angoixa per la presència absent del fill difunt. Per Mahler l'absència o silenci de Déu, quan el mal s'imposa, no és el problema. El Transcendent és omnipresent, i el problema rau en el reconeixement de la seva presència i la seva acció, sobretot en els moments en què el mal aclapara.

Totes les intervencions de les cordes, doncs, indiquen la presència del Transcendent, d'un *Deus revelatus*; de nit, en la nit de la desgràcia; en la pretèrita placidesa viscuda en la contemplació encisadora del fill dorment i en el seu record; present en la benedicció de la llum de l'alegria d'un món buit; present, inclús, a l'**epíleg**, on les cordes amaren tant la visió de l'infant mort com la tràgica realitat que definitivament s'imposa com una llosa.

Dialècticament, però, el *Deus absconditus*, inaccessible per la reclusió del jo en l'aclapament del seu dol, rau present, en tant que anhel, en tots els cromatismes frustrats; en el semitò ascendent de l'arrencada del *Lament* (un cromatisme com el del **tema B**, però immediatament avortat), en el semitò ascendent del motiu de la *Impotència* (l'eco de les dues primeres notes en semitò ascendent del *Lament*), en el cromatisme avortat en un *Fa* natural del motiu de la *Llosa que s'imposa* (acord de *Re m* en l'expectativa irresolta de *Re M*).

Per altra banda tot el *Lied*, en les seves quatre seccions, és una successió de quatre cicles de mort i renaixement, representació de l'eternitat. La mort en el fred lament dels **temes A**. El renaixement en el càlid cromatisme de les cordes del **tema B**. Amb el llumet que s'apaga, al final de tot, tan sols resta el silenci i la foscor. Però el Transcendent és més anhelat que mai, perquè el moment present sempre és un instant en l'etern cicle arcaïtzant de mort i renaixement. L'experiència mística és llambregada i anhel que vivifica. L'amorosa trobada ja ara, però no encara.

*M'han trobat els guardes
que fan la ronda de la vila:
«¿No heu vist l'amor de la meva ànima?»
Ct 3,3*

4.1.2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen (K2)

El text¹¹³

Es tracta d'un sonet en què el poeta s'adreça als ulls, presents en l'evocació, del seu fill mort; els ulls, l'esguard, el fit a fit com a lloc privilegiat de fonda comunicació humana. El primer quartet parla del record i presa de consciència, en el present, d'un antic presagi de mort en l'esguard del fill, que en el seu moment li havia passat desapercebut.

En el segon quartet s'atribueix l'esmentat estat pretèrit d'ofuscació de consciència a les activitats del destí, i se suggereix l'acció d'una transcendència que crida a retornar al seu si tot allò que de si mateixa ha emanat. La separació per la mort, per tant, és retorn del difunt a casa, disegni diví davant el qual hom no té altra cosa més a fer que resignar-s'hi.

Al primer tercet es posa de relleu la contrarietat que suposa la imposició del destí, en ignorar el desig de comunió profunda i atemporal dels qui s'esguarden.

El segon tercet proposa, a mode de conclusió, l'actitud que cal prendre davant les disposicions inapel·lables del destí: gaudir de l'esguard mentre els ulls són presents i vius, i, en la separació, una poètica i consoladora resignació, si és que en la resignació hi cap el consol.

Anàlisi formal

Forma	Seccions	Temes	Versos *motiu recurrent (Esguard)
A	Secció 1 (A) c. 1-40	introducció c. 1-4 A c. 5-10 interpolació 10-13 B c. 14-19 episodi c.19-21 C c. 22-25 B' c. 26-28 D c. 28-36 transició c. 37-40	* * 1 Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen 2 Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke, 3 O Augen!* * *Gleichsam um voll in einem Blicke 4 *Zu drängen eure ganze Macht zusammen. * 5 Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen, 6 Gewoben vom verblendenden Geschicke, 7 *Dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke, 8 Dorthin, von wannen alle Strahlen *stammen. * 9 *Ihr wolltet mir mit eurem
B	Secció 2 (B) c. 41-47	E c. 41-45 episodi c. 46-47	Leuchten sagen: 10 Wir möchten nah dir *bleiben gerne, *
A	Secció 3 (A') c. 48-74	A' c. 48-53 C' c. 54-57 B'' c. 58-60 D' c. 60-68 epíleg c. 69-74	11 Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen. 12 Sieh uns nur an, denn bald sind wir dir ferne! 13 *Was dir nur Augen sind in diesen Tagen, 14 In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne. * * *

¹¹³ Vegeu annex, p. 75

Lied compost en Do menor. **Forma A, B, A** en les tres **seccions A, B, A'**. La consecució dels diferents temes presenta una certa irregularitat en l'ordre de les repeses. Els temes són nombrosos, curts i de fraseologia asimètrica, oscil·lant entre els 3 i 8 compassos de longitud. Tanta irregularitat fa la sensació d'improvisació, com si els temes fossin els records i les imatges que es van succeint espontàniament i arbitrària en el pensament de la desconcertada ànima en dol. El lied compta amb un motiu recurrent, que simbolitza i evoca l'esguard del fill difunt i que apareix 17 vegades (senyalat amb asteriscs vermells en el quadre de sobre), d'una longitud d'entre 1 i 3 compassos segons la seva forma desenvolupada, segons la intenció expressiva, i segons la funció formal que pugui acomplir ja sigui introductòria, interpolativa, episòdica, transitiva o codal. Sembla que tot record sorgeix d'aquesta primigènia i obsessivament omnipresent evocació de l'esguard.

Les seccions musicals no es corresponen amb l'estructura estròfica del poema. Així, els dos primers quartets són integrats a la **secció 1**; el primer tercet queda desintegrat entre la **transició** de la **secció 1** a la **2**, la **secció 2** i l'inici de la **secció 3**; i el segon tercet, juntament amb el darrer vers del primer tercet, integren la **secció 3**.

Escampades per tot el lied, hi trobem una certa abundància de citacions musicals de Wagner i autocitacions del mateix Mahler. Citacions totes elles d'un contundent pes simbòlic i que, juntament amb l'esmentada desconstrucció de la forma poètica, converteixen el text de Rückert en un pretext per l'expressió de les cavil·lacions i argumentacions del compositor. El tot del lied és especialment intimista; de lirisme contingut, a base de frases sil·làbiques de notes breus com en un recitatiu, fa la sensació que el compositor s'està fent confidències a si mateix, un soliloqui sorgit de dilatades meditacions sobre l'amor i la mort, sempre a partir de l'evocació de l'esguard del fill difunt.

Anàlisi hermenèutica

Secció 1 c. 1-40

La **introducció** (c. 1-4) consisteix en la doble exposició instrumental d'un motiu que apareixerà, de manera pertinaç i sempre variada, en 15 ocasions més al llarg de tot el *Lied*. Tal motiu ens remet al *Leitmotiv* wagnerià de l'*Esguard del Tristany*¹¹⁴. El motiu, doncs, és símbol de l'esguard del fill mort, evocació subjacent als soliloquis elaborats pel poeta. És rellevant la duresa harmònica de l'ambigu acord del c.2 en la primera aparició del motiu, duresa que produeix una autèntica aversió auditiva. Tal cacofonia harmònica de la caiguda del c.2 pot significar tota una declaració d'intencions del compositor, la representació de la mort en la seva expressió més macabra, incloent acres connotacions olfactivas. Aquí no es tracta de presentar la mort com una idea objecte d'especulacions metafísiques. Es tracta de la mort viscuda en la seva expressió més carnal, crua i repugnant, l'impacte de la fortor d'un cadàver putrefacte. Aquest és el punt de partida corprendorament expressionista del discurs.

114 Preludi de *Tristan und Isolde* de R.Wagner c. 28-29. Font musical a CHAILLEY, *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris 1972, p.25.

- v. 1 *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* Ara ja entenc per què flames tan fosques¹¹⁵
 v. 2 *Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,* m'espurnejàveu en alguns moments

És rellevant la foscor del caràcter general d'aquest **tema A** (c.5-10, v. 1-2), associada irònicament a la llum i comprensió en la consciència del poeta. Malgrat aquest caràcter general de desconhort, el tema es desenvolupa en una atmosfera de recolliment íntim, amb un acompanyament orquestral que acull el text, deixant-lo dir, escoltant-lo, com si fos un cant pla. La lucidesa racional és causa de postració i emocions fosques, el desengany expressat en confidència.

v. 3 *O Augen! O Augen!...* Oh, ulls!

La **interpolació** dels c. 10-13 és una exclamació dramàtica que interromp transitòriament el discurs poètic. Doble evocació poètica de l'esguard de l'infant mort, integrada en la nova doble aparició del leitmotiv de l' *Esguard*. La segona aparició del motiu pren un caràcter menys dramàtic i més extàtic. És la justificació més explícita de Mahler en l'ús del motiu manllevat de Wagner: el desvalgut esguard de Tristany (capaç de capgirar la voluntat homicida d'Isolda transfigurant-la en do de vida), s'associa explícitament a l'esguard dels innocents ulls de l'infant. No són uns ulls ideals (tornem a la carnalitat de la situació), són els ulls d'algú concret que fou estimat i fou font de vida en la mateixa mesura com ho fou l'esguard de Tristany. El dramatisme de la primera exclamació (c. 10-11) és dol per l'absència; l'èxtasi en que acaba la segona exclamació (c. 12-13) és memorial, actualització de l'esguard d'aquells ulls vivificants, signe primigeni de mort transcendida.

- v. 3 ... *Gleichsam um voll in einem Blicke* Com per concentrar en un esguard
 v. 4 *Zu drängen eure ganze Macht zusammen.* tota la vostra força.

El **tema B** (c.14-19, v. 3-4) constitueix una retorn a la realitat. La precedent visió extàtica de l'esguard ha fet que ara el monòleg transcorri alliberat de certa pressió dramàtica, però amb el transfons de la imatge de l'esguard encastada en el discurs (c 14-15, 17-18), quasi com una obsessió, tot i que sense alterar la serenitat general. Potser sigui aquest el moment del *Lied* que denoti un major equilibri emocional; el moment que confereix la resignació lúcida, l'acceptació de la derrota en el desengany.

L'**episodi** dels c. 19-21 amb el motiu de l' *Esguard* alentit, és una pausa reflexiva abans de continuar el discurs que, a partir d'ara, començarà a prendre un caire més apassionat.

- v. 5 *Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,* Submergit en la boira com estava,

Tornada a la tonalitat de *Do m* i a la conseqüent postració del caràcter en aquest **tema C** (c.21-25). Frustració i fracàs associats a la falta de lucidesa del poeta (línia melòdica descendent), que contrasta amb la lucidesa del v.1 (línia melòdica ascendent).

¹¹⁵ Les traduccions al català dels textos dels *Kindertotenlieder* han estat una gentil aportació de JOAN GRIMALT, feta en ocasió de l'elaboració del present treball.

v. 6 *Gewoben vom verblendenden Geschicke*, no veia que, enlluernat pel destí,

El **tema B'** (c. 25-28) es desenvolupa en un caire enrarit. És rellevant el contrapunt del lament de l'oboè citant el tema de la desgràcia del postludi en el tema **A** de K1. Així Mahler associa al destí una certa malignitat, en el sentit que enlluerna, encega i vela la seva acció que és causa de desgràcia i sofriment. S'afirma, doncs, en l'acció del destí, un transcendent maligne.

v. 7 *Dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke*, el raig ja es dirigia cap a casa,

v. 8 *Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen*. cap allà d'on provenen tots els rajos.

El motiu inicial ascendent del **tema D** (c. 28-30, v. 7-8) és una evocació del tema de la *Resurrecció* del 5è moviment de la *2a Simfonia* de Mahler fent coincidir el text de Rückert *bereits zur Heimkehr schicke* (v. 7), amb el text subliminar de Mahler *Sterben werd' ich um zu leben! [Jo moriré per viure!]*¹¹⁶ de la cita simfònica. Si bé el text de la simfonia es canta en un moment d'apoteosi simfònica-coral, en la versió del *Lied* del tema de la *Resurrecció* s'esdevé un clímax melòdic avortat per una cadència contrafeta i desencaixada, al qual clímax li succeeix un irònic anticlímax a *alle Strahlen* (v. 8), en referir-se, Rückert, al transcendent com a origen de tota existència. Màxima expressió, per tant, d'ironia mahleriana amb el patetisme i frustració expressats en un moment de clímax melòdic vocal referit a la resurrecció. Arribats a aquest punt de condensació intertextual Rückert-Mahler en la citació del tema de la *Resurrecció*, és pertinent plantejar-se fins a quin punt, amb aquest *Lied*, Mahler està revisant i fent entrar en crisi la seva pròpia concepció de "resurrecció" expressada en la seva *2a Simfonia*. Sembla com si Mahler afirmés que la resurrecció no pot estar lligada al destí ja que el destí és experiència, en l'ara i aquí del compositor, d'una transcendència maligna, de l'absolutament negatiu que aniquila definitivament, per mitjà de la mort, tot contacte humà i comunicació amorosa, encara que aquesta mort prengui la forma d'un idealista "retorn a casa, al lloc d'on emana tota existència".

v. 9 *Ihr wolltet mir mit eurem...* Vosaltres em volíeu...

La **secció 2** amb l'entrada del **tema E** suposarà un gir de 180 graus en el caràcter general del *Lied*. Mahler prepara aquest canvi de caràcter amb 4 compassos de **transició** (c. 37-40; primera part del v. 9) en els que ens predisposa l'atenció a escoltar quelcom d'essencial. Tots els recursos del llenguatge musical estan posats al servei del suspens i l'expectació.

Secció 2 c. 41-47

v. 9 ... *Leuchten sagen*: ... amb la llum dir:

v. 10 *Wir möchten nah dir bleiben gerne*, Ja voldríem quedar-nos a prop teu!

L'arrencada del **tema E** (*Leuchten sagen*) modula a *Re M* en una inflexió de màxima emotivitat i beatífica claredat harmòniques, resolent l'expectativa antecedent en una esclatant lluminositat. És el moment en que sorgeix una nova citació wagneriana, la *crida de Tristany a Isolda en el seu deliri* del tercer acte, associant-se el fulgor de Rückert (*Leuchten*) a la bellesa de la Isolda evocada i cantada per un Tristany ferit de mort.

La segona frase del **tema E** (v. 10) torna a ser una citació wagneriana; és el tema de la *Mort d'Isolda* on Mahler condensa el desig de l'entranyable companyonia paterno-filial en el

¹¹⁶ Traducció al català procedent de GRIMALT, *La música de Gustav Mahler*, Barcelona 2012, p.133.

vers de Rückert, i l'absoluta plenitud de sentit en l'instant sens fi dels versos de Wagner *in des Weltatems / wehendem All*.¹¹⁷

Ens trobem, potser, davant del passatge de major lirisme del lied, que confereix centralitat a l'esclatant idea expressada musicalment per Mahler a través de les cites wagnerianes: l'amorosa relació paterno-filial interrompuda per la mort, en tant que amorosa, ha tingut un valor absolut i, per tant, és principi d'autèntica transcendència.

L'**episodi** dels c. 46-47 suposa la superació de l'accés eufòric-beatífic precedent, i el retorn a la foscor.

Secció 3 c. 48-74

v.11 *Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.* Però el destí no ens ho ha concedit.

El **tema A'** (c. 48-53) torna a ser la veu de la desolació resignada davant la imposició de la voluntat del destí, veu que no té esma ni per acabar el tema, per la qual cosa l'orquestra li ha de prendre el relleu. Així, el destí s'imposa al marge del desig d'unió perenne que podem escoltar en una discretíssima i dilatada cita del que sembla la segona part del leitmotiv wagnerià del *Desig de Tristany i Isolde*¹¹⁸ (c. 53-55) i que dóna peu al tema **C'**.

v. 12 *Sieh uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!* Mira-te'ns bé, que aviat serem molt lluny!

Una vegada més, el desig de comunió paterno-filial expressat en aquest v. 12 del **tema C'** (c. 54-47), i subratllat per l'esmentada cita wagneriana del *Desig*, està en el rerefons de l'experiència viscuda de malignitat del destí.

El **tema B''** (c. 58-60), en versió instrumental, ens disposa a rebre el missatge espiritual contingut al tema **D'**, culminació i corol·lari del lied.

v. 13 *Was dir nur Augen sind in diesen Tagen,* Aquests dies et són només uns ulls,

v. 14 *In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.* en nits futures et seran estels.

S'enllaça, al v.13, el tema de l'*Esguard* amb una nova citació del tema de la *Resurrecció*. Però així com en **D** l'harmonia ofegava el clímax melòdic, ara la claredat dels processos harmònics fan del **tema D'** (c. 60-67) un veritable clímax, sobre el cim melòdic de *Tagen*, dotant-lo d'una esplèndida i apassionada lluentor. Sembla com si Mahler, en aquest segon i definitiu clímax, assagés una síntesi que resolgués el problema de l'entrada en crisi de la seva idea de resurrecció cantada a la *2a Simfonia*, a saber, "el morir està destinat a la vida"; crisi causada per l'antítesi que suposa la concepció del destí com a transcendent maligne lligat a l'experiència de mort i aniquilació definitiva de la comunicació amorosa. La síntesi que es proposaria en **D'** seria la vivència d'Absolut en l'experiència amorosa del present (*in diesen Tagen*), particular, personal i subjectiva (*was dir nur*), que en la seva absoluta plenitud de sentit, transcendeix la mort (v. 14);

¹¹⁷ [en l'alè del món / en el Tot que respira] Els versos corresponen al darrer clímax sobre el tema de la *Mort d'Isolda* al final de l'Acte tercer de *Tristan und Isolde*. La traducció és la que ens ofereix el vídeo de la representació <https://www.youtube.com/watch?v=YQvUg28JRJc> en els minuts 4:44-5:07

¹¹⁸ El *Leitmotiv* wagnerià del *Desig* citat per Mahler correspon als cc. 2-3 del preludi de *Tristan und Isolde*. CHAILLEY, *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris 1972, p.24.

la transfiguració de la mortal existència present en existència que, en virtut de l'Absolut amorós, transcendeix la mort; la vida ressuscitada ja ara en l'amor viscut en el present.

L'**epíleg** dels c. 67-75 Integra les tres darreres variacions del motiu de l'*Esguard*. El caràcter resulta inquietant, interrogatiu, com si la síntesi proposada per Mahler no descartés el dubte, com si no fos ferma, tan sols una intuïció, una nova hipòtesi que queda en suspens.

Recapitulem

En aquest *Lied*, Mahler en cap moment pretén il·lustrar musicalment el text de Rückert. Ans al contrari, construeix el seu *Lied* a partir de la desconstrucció del text de Rückert, del qual se'n serveix a fi d'expressar les seves introspeccions espirituals. A tal efecte recorre a l'autocitació i a citacions wagnerianes de gran pes simbòlic pels textos i contextos dramàtics associats als motius i temes musicals citats. Mahler argumenta musicalment les seves interioritats fent convergir, en les citacions musicals, el text cantat i el text evocat amb tota la seva càrrega dramàtica-musical, obrint, així, la composició a nous significats.

Troblem tot el lied esquitxat de dalt a baix amb evocacions del motiu wagnerià de l'*Esguard de Tristany i Isolda*. Els ulls, l'objecte nuclear del *Lied*, l'esguard capaç de transfigurar l'ànima de qui el contempla, obsessivament present com a lloc privilegiat en la comunicació humana profunda i amorosa, d'un amor apassionat en una mesura comparable a l'amor de Tristany i Isolda, tot i que lliure de qualsevol wagneriana connotació eròtica-sensual; amor asexual però no per això mancat de passió.

La mort de l'infant suposa la fi de l'esguard, la seva putrefacció (aversió repugnant vers l'acord del c. 2), la interrupció absoluta i definitiva de tota comunicació amorosa en el sentit més físic, carnal i colpidor. Mahler abandona el nivell metafísic de la reflexió, portant-la a l'àmbit de l'experiència vital; es tracta de les experiències de la vida i la mort viscudes i patides, i no d'una vida i una mort idealitzades. Aquest és el terreny on, a la **secció 1**, comença a bastir-se l'edifici narratiu del *Lied*.

Cap al final de la secció 1 apareix la idea del destí. L'aniquilament definitiu de tota comunicació, la mort, és designi del destí, d'un destí viscut com a maligne, font de soledat i dolor punyents (evocació a l'oboè del lament de K1 c. 26-27). Un destí que posa en qüestió i fa entrar en crisi les reflexions metafísiques que Mahler havia elaborat en fases anteriors de la seva producció compositiva, referents, concretament, a la resurrecció (clímax avortat en la cita del tema de la *Resurrecció* del darrer moviment de la *2a Simfonia* als c. 29-30, v. 7, fent referència al destí).

La secció 2 és la clau de volta de tota l'arquitectura narrativa del *Lied*. On Rückert exposa una declaració d'amor un tant desmenjada, Mahler hi posa tota la carn a la graella. L'amor com a valor absolut i plenitud de sentit, com a expressió de l'Absolut en la mateixa mesura amb que l'expressa Isolda davant el cadàver de Tristany (cita de la mort d'Isolda als c. 43-45). Amor com a experiència del Transcendent, en tota la seva carnalitat i al marge de la mort.

Si la secció 2 és la clau de volta de l'edifici narratiu, la secció 3 n'és el corol·lari. La vida ressuscitada és carnalment present ja ara, *in diesen Tagen* (clímax de la 2a cita de la *Resurrecció* de la *Segona simfonia* als c. 61-62), en el valor absolut de la mateixa experiència amorosa present... o tant de bo arribés a ser així, ens diu Mahler a l'**epíleg**. Ja ara però no encara.

*Els mars profunds no podran apagar l'amor,
ni ofegar-lo les fonts dels oceans*
Ct 7, 7a

4.1.3. *Wenn dein Mütterlein* (K3)

El text¹¹⁹

El poema consta de dues estrofes amb 13 versos la primera i 10 la segona. Tal irregularitat s'explica pel fet que es tracta d'una mena de reconstrucció que Mahler va fer a partir de dos poemes de Rückert. En el poema així construït, el pare s'adreça a la filla morta tot expressant el dolor per la seva absència; absència que es fa present de manera inesperada, capriciosa i fiblant en qualsevol acte o gest d'un tarannà quotidià curull de petges. És rellevant el joc dramàtic de mirades, llums i ombres. Així és més poderós el fosc llindar ple de l'absència de la filla que atrau l'esguard del pare en primer terme, que no pas la presència de la mare que és atesa en segon terme tot i que és portadora de llum, una llum inútil, però, que no il·lumina més que absència i buidor en aqueix llindar. En els tres darrers versos es passa del pla descriptiu a la punyent expressió de dolor del poeta en evocar la filla absent, aquella que havia estat llum i font d'alegria, sentit de ser del pare, i que, en morir prematurament, esdevé quelcom que mor del si del mateix pare.

Anàlisi formal

Do m. **Forma A, A** que es correspon amb les dues **seccions A i A'**. Cada secció consta d'introducció i un binomi de temes antagònics. El primer tema, descriptiu en ambdues seccions, és com una cançó infantil acompanyada per una filigrana contrapuntística i sobre un fons de marxa disfòrica¹²⁰; en canvi el segon tema, exclamatiu, en textura harmònica, i amb la marxa aturada, és un llarg i emotiu lament desencadenat per la delirant visió de l'esguard de la filla morta. La concepció orquestral, com al primer lied, torna a ser cambrística, amb fustes solistes al contrapunt de l'infantil primer tema de secció i, en contrast tímbric, les cordes en el planyívol segon tema de secció (violins exclosos). Mahler fa coincidir el binomi temàtic, tímbric i de textures de les seccions, amb un binomi del contingut poètic. Així, en primer lloc, el **tema** infantil **A** amb el seu contrapunt i marxa disfòrica el fa coincidir amb descripcions de situacions espai-temporals que en ser evocades provocaran l'actualització del record de la filla al segon tema exclamatiu; per altra banda, doncs, l'exclamatiu i dolorós segon **tema** de secció, **B**, canta els versos que fan menció directa al record de la filla absent. És també rellevant el fet que la línia vocal en el segon tema del binomi està construïda a partir de materials temàtics del contrapunt instrumental del primer tema del binomi, dotant-se, així, tota la construcció del *Lied* d'una consistent unitat tot i els omnipresents elements temàtics contrastants. Pel que fa a la mètrica del *Lied* queda força desdibuixada en favor de la dicció del text, per la constant alternança entre compassos 4/4 i 3/2, així com la variabilitat en els tempos. Harmònicament, els processos tonals són relativament simples i diàfans. Tímbricament, a diferència del primer *Lied* també cambrístic, s'opta més pels conjunts de tímbrica homogènia.

¹¹⁹ Vegeu annex, p.76

¹²⁰ Sobre el topos *Marxa disfòrica* podeu veure GRIMALT, *Mapping musical signification*, 2020, p.189-193

Forma	Seccions	Temes	Frases	Versos
A	Secció 1 (A) c. 1-33	introducció c. 1-7 A c. 8-20 B c. 21-33	a a interludi b b interludi a' a' c (interludi) absència esguard esguard plor-catàbasi	1 Wenn dein Mütterlein 2 Tritt zu Tür herein 3 Und den Kopf ich drehe, 4 Ihr entgegensehe, 5 Fällt auf ihr Gesicht 6 Erst der Blick mir nicht, 7 Sondern auf die Stelle 8 Näher, näher, nach der Schwelle, 9 Dort, dort, wo würde dein 10 Lieb Gesichten sein, 11 Wenn du freudenhelle 12 Trättest mit herein, trättest mit herein 13 Wie sonst, mein Töchterlein.
A	Secció 2 (A') c. 33-70	introducció c. 33-39 A' c. 40-51 B' c. 51-64 epíleg c. 64-70	a a interludi b b a' a' c' absència esguard esguard plor-catàbasi	14 Wenn dein Mütterlein 15 Tritt zu Tür herein 16 Mit der Kerze Schimmer, 17 Ist es mir, als immer 18 Kämst du mit herein, 19 Huschtest hinterdrein 20 Als wie sonst ins Zimmer. 21 O du, O du, des Vaters Zelle 22 Ach zu schnelle, zu schnell 23 Erloschner Freudenschein! Erloschner Freudenschein!

Anàlisi hermenèutica

Secció 1 c. 1-33

En el contrapunt a dues veus de la **introducció** (c. 1-7) ja hi trobem (tot i que escadusse-rament als grupets del c.5) les dues cèl·lules melòdiques sobre les que es fonamentarà la unitat de significat del *Lied*. La primera cèl·lula és la que consisteix en un moviment oscil·lant en graus conjunts de dues notes, com un alentit trino de quatre corxeres. La segona cèl·lula seria la formada per les quatre corxeres centrals del mateix c. 5: un descens diatònic de tres graus conjunts amb la repetició del grau central.

La primera cèl·lula ens evoca idíl·lics murmuris de brises i corrents d'aigua¹²¹ que anomenaré motiu del *Paradís*. La podríem associar a un pacífic i plaent estat paradisiàc, ja sigui terrenal com celestial. Aquest moviment oscil·lant el podem trobar, en la nostra tradició musical, en l'evocació del dolç murmuri primaveral d'oreigs i rierols a *Les Quatre Estacions* de Vivaldi (Primavera 1r i 2n moviment); a la pregària profana del trio *Soave sia il vento* del *Così fan tutte* mozartià¹²²; a l'escena del rierol del 2n moviment de la *6a Simfonia* de Beethoven; així com en els murmuris boscos que acompanyen les revelacions ornitològiques en l'erràtica iniciació selvàtica de Sigfried, a l'homònima òpera de Wagner, o inclús com a derivació final de la fanfàrria del motiu del *Walhall* de la tetralogia wagneriana, i que Joaquim Pena anomena *Pau divina*.

La segona cèl·lula l'anomenaré motiu de l'*Absència*. No és un *topos* amb la densitat de tradició semàntica de la cèl·lula anterior, però cal tenir-lo en consideració pels precedents concordants que trobem en el repertori habitual de Mahler. Trobem la cèl·lula en el plany de Pamina (c.9-10 de l'ària *Ah, ich fühl's*¹²³) pel presumpte abandó de Tamino, al segon vers, en evocar la desaparició (*verschwunden*) de l'alegria de l'amor. Trobem també el motiu en el 2n moviment (*Abwesenheit*) de la *Sonata 26 Op 81* (an. 10-11 i an. 26-27) de Beethoven. És un motiu escadusser, com en l'ària de Pamina, però en *sforzando* i ple de vehemència beethoveniana. Un motiu similar al de Beethoven i que també s'associa a l'absència, és el motiu de l'evocació d'Isolda per part de Tristany en el seu deliri; motiu que ja l'hem vist utilitzat a K2.

La textura d'aquesta introducció, sobre la base d'una marxa disfòrica que fa la sensació com de baix continu, ens evoca el llenguatge contrapuntístic de J.S.Bach, amb els seus subjectes, contrasubjectes i cèl·lules mutants. En mig de tal artifici contrapuntístic, les dues cèl·lules axials del c. 5 poden passar fàcilment desapercibudes en l'audició. És en el seu desenvolupament al llarg del *Lied* on s'anirà revelant el seu valor semàntic troncal. El caràcter és distès i ombrívol, evocador d'una fúnebre vetlla silenciosa en el caminar silencios del pizzicato greu de la marxa disfòrica. La polifonia, com a màxima expressió de racionalisme aplicat a la composició musical, podria representar l'obsessiva hiperactivitat mental del Jo del músic en el seu dol, plena de preguntes sense resposta i de respostes que no fan més que conduir a la reiteració de les mateixes preguntes.

¹²¹ Vegi's la dissertació sobre el moviment oscil·lant i les variants del madrigalisme del Foc a *Ibid* p. 43.

¹²² Vegi's les referències a la inclusió de figuracions pròpies de l'àmbit religiós (*Circulatio*) en la música profana a *Ibid* p.145-146.

¹²³ MOZART, *Die Zauberflöte*, acte II, final de l'escena 4ª, ària de Pamina *Ach ich fühl's*. Podeu escoltar l'ària amb seguiment de la partitura a <https://www.youtube.com/watch?v=IVmyUd4kUb8>.

v. 1 <i>Wenn dein Mütterlein</i>	Quan la teva mama
v. 2 <i>Tritt zu Tür herein</i>	entra per la porta
v. 3 <i>Und den Kopf ich drehe,</i>	i jo giro el cap
v. 4 <i>Ihr entgegensehe,</i>	per mirar qui hi ha,
v. 5 <i>Fällt auf ihr Gesicht</i>	l'esguard de moment
v. 6 <i>Erst der Blick mir nicht,</i>	no es posa en el seu rostre,

En mig dels cíclics diàlegs interns del poeta (polifonia a dues veus) apareix el **tema A** (c. 8-20) com un íntim i necessari comentari en veu alta adreçat a la filla difunta des de l'ànima estupefacta i noquejada per la pèrdua. Ja en les **frases a** comença a prendre rellevància el motiu de l'*Absència* (flauta i oboè) que acompanya els v. 1-2 (c. 8 i 9, t. 1); allò que provoca el record de la filla i la fiblada de l'absència és l'entrada de la mama a la cambra.

És rellevant la simetria i simplicitat melòdiques, sobretot als v.3 i 4, que ens fan pensar en una cançó popular infantil tot i que en to menor, on ens ressona el caràcter temàtic de la marxa fúnebre del 3r moviment de la *1a Simfonia*. El caràcter tràgic d'aquestes **frases b** s'accentuen pel fet de constituir semicadències frígies, de per si de caràcter fosc, en concordança amb el *Lied* compost pel mateix Mahler *Das irdische Leben* (1892-93) de desenllaç corprenedor. En l'esmentat *Lied*, als versos de la tornada, el fillet afamat implora la seva mare *Mutter, ach Mutter! es hungert mich*¹²⁴ sobre semicadència frígia. També concorda la semicadència frígia amb la desolació de la primera part del lied *Um Mitternacht*¹²⁵, en particular al v. 4-5 que parlen de l'estèril lluminositat dels estels¹²⁶, desmentint-se, així, el pretès consol proposat per Rückert al v. 13-14 de l'antecedent K2, referits a la transfiguració, en estels, dels ulls de la filleta morta.¹²⁷

La simplicitat melòdica de les **frases b** contrasta amb la saberuda ciència contrapuntística de l'acompanyament, com si veu i orquestra anessin cada una pel seu compte, en dos plans distints de la consciència; per una banda les febrils obsessions d'una estèril dialèctica de la consciència, i, per altra banda, l'esbalaïment d'una exterioritat en estat de xoc i atònita pel dolor de la tragèdia.

La finalització de la darrera **frase a'** (c. 19) opera un canvi radical de l'atmosfera: s'abandona el contrapunt distès, la temàtica popular infantívola de la veu, el moviment de marxa disfòrica, i es passa a la tensió harmònica de processos cromàtics amb l'aparició de trompes i fagot executant la **frase c** del tema. Aquesta **frase c** té la particularitat que conté, en la caiguda de les seves darreres quatre notes, el motiu de l'*Absència* harmònicament emfasitzat (c. 19-20) i en un estadi ja proper al seu màxim desenvolupament.

En resum, en aquest **tema A** contemplem com un retrat de l'activitat psíquica del poeta-compositor en el seu estat de dol. En un marc distès, greu i melancòlic (*schwer, dumpf* indicat al c. 1), el Jo del poeta-compositor se'ns mostra desintegrat. Per una banda l'activitat racional, en la seva ofuscació, no deixa de ruminar i donar voltes a les mateixes preguntes sense resposta (secció contrapuntística). Per altra banda l'activitat emotiva (en el seu estat esblaimat) es dirigeix atònitament a la filla morta, adoptant el seu llenguatge simple i infantil (línia vocal), per explicar-li les circumstàncies en què la seva absència es fa més present (motiu de l'*Absència* en

¹²⁴ [Mare, ay mare, tinc gana!] Fernando Pérez Cárceles. PEREZ CARCELES, *Los Lieder de Gustav y Alma Mahler*, Madrid 2008, p.111.

¹²⁵ Se'n desconeix la data exacta de composició que, en qualsevol cas, no és posterior a l'estiu del 1901.

¹²⁶ *Kein Stern vom Sternengewimmel/Hat mir gelacht/Um Mitternacht!*. [iCap estel de la galàxia/m'ha somrigut/a mitjanit!]. És en el primer vers citat on es canta la semicadència frígia. Traducció de Fernando Pérez Cárceles. PEREZ CARCELES o.c. p.185

¹²⁷ *Was dir nur Augen sind in diesen Tagen,/in künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne*. [Aquests dies et són només uns ulls,/en nits futures et seran estels] Traducció de Joan Grimalt.

contrapunt amb la línia vocal) i dolorosa (semicadència frígia). Finalment el creixent pes de l'absència farà que el pla emotiu s'imposi al pla racional tot passant de l'atonía al deliri (c. 19-20).

v.7 <i>Sondern auf die Stelle</i>	sinó cap al lloc,
v.8 <i>Näher, näher, nach der Schwelle,</i>	a prop del lllindar,
v.9 <i>Dort, dort, wo würde dein</i>	allà on estaria
v.10 <i>Lieb Gesichten sein,</i>	la teva carona,
v.11 <i>Wenn du freudenhelle</i>	si plena de joia
v.12 <i>Trättest mit herein</i>	entressis amb ella,
v.13 <i>Wie sonst, mein Töchterlein.</i>	com abans, filleta meva.

El **tema B** és una desfermada expansió emotiva del músic-poeta, en base a dues fases d'un únic procés emocional en el decurs del tema: una primera fase ascendent d'acumulació de tensió amb la successió dels motius de l'**Absència** i de l'**Esguard** associats a la visió del lllindar on l'absència de la filla es fa més punyent (v. 7 i 8 / c. 21-24), i una segona fase de catarsi desencadenada per la tensió acumulada; un dilatat i desconsolat lament descendent, com un dolorós udol que poc a poc retornarà l'ànima del poeta a l'estat de distensió inicial (c. 24-33).

Aquest descens està dissenyat melòdicament en base a la condensació de les dues cèl·lules, alternant-se, del *Paradís* i l'*Absència*, ja anticipades en la introducció. L'esguard amorós de la filla, per la seva absència en ser-li arrabassat pel destí al músic-poeta, el condemna a la dolorosa expulsió d'una existència idíl·lica i beatífica. La veu ens ho explica en el desconsol del seu **plor**¹²⁸ al llarg de cinc versos (v. 9-13) i nou compassos (c. 25-33) en caiguda lliure d'una **catàbasi**¹²⁹ de quasi bé dues octaves. El plany conté una referència explícita a la mort quan la **catàbasi** toca fons. Consisteix en la nota extremadament greu de la veu al c. 32, en evocar la petitona (*Töchterlein*, v. 13) enterrada al fons de l'abisme¹³⁰.

Secció 2 c. 33-70

La **secció 2**, a grans trets, és una repetició del procés psíquic representat a la **secció 1** de ruminació distesa i evocació atònita - dolor punyent per l'absència - plor catàrtic - repòs al fons de l'abisme. Les variants tímbriques d'aquesta secció, però, es posen al servei de la intensificació dels diferents afectes del procés de dol descrit en la secció anterior. El ruminar és més pesant, la soledat en les heterofonies tímbriques de la cançó infantil és més evident, la fiblada de l'absència es transfigura sublimant-se en tens deliri extàtic, i el plor és més esclatant. Especialment corprenedora és la irònica caiguda de la veu al fossat just en evocar l'apagada, la mort, de la llum de l'alegria (*Freudenschein*) del darrer vers (c. 63-64).

¹²⁸ Podeu observar que al motiu que he anomenat de l'*Absència* hi ha implícit el *Pianto* en les tres darreres notes, figura retòrica comentada en el *Lied* antecedent K1, a les notes 110 i 111.

¹²⁹ *Catàbasi* seria aquella figura retòrica musical fixada durant el barroc, consistent en una forma melòdica descendent. S'oposaria a la figura retòrica de l'*Anàbasi* en les formes melòdiques ascendents. Així com l'*Anàbasi* en la música vocal podia associar-se a un ascens al cel, la *Catàbasi* podia associar-se a un descens als inferns. Vegi's, al respecte, GRIMALT, *Mapping musical signification*, 2020, p.50-59.

¹³⁰ On la filleta resta enterrada, hi ressona la cavernosa nota encara més greu de Sarastro en evocar, en la seva pregària a Isis i Ossiris, la possibilitat d'un desenllaç mortal (*zu Grave gehen* c. 35) en les proves iniciàtiques dels neòfits. MOZART, *Die Zauberflöte*, acte II, escena 1ª, ària *Isis und Ossiris*, c. 35. Podeu escoltar l'ària amb seguiment de la partitura a <https://www.youtube.com/watch?v=XJMmkRtxAPs>.

A l'inici de l'**epíleg**, per un instant, sembla que tot el procés psicològic retratat a la **seccions 1** i repetit a la **secció 2** hagi de tornar a començar en una secció 3. No és així perquè el *Lied* s'ha d'acabar i Mahler decideix acabar-lo aquí. Però aquest reinici suggereix que el dol del poeta ha caigut en un bloqueig interior, com una ruminació obsessiva del dol, una espiral eterna en què es va repetint cíclicament i obsessiva el procés psicològic descrit dues vegades, i que sempre va a parar al mateix lloc d'on prové, el fons de l'abisme¹³¹. Mahler aprofita la circumstància d'haver d'acabar el lied per anar fent morir el mecanisme contrapuntístic al llarg de 6 compassos, tot deixant-lo en un suspens inert¹³².

* * *

Ens trobem com en Dissabte Sant, on, en el dol, la carència de Déu es fa més punyent que mai. Possiblement aquest sigui, de tot el cicle, el *Lied* que contingui la més franca i descarada descripció del dolor i el desconsol absoluts, on la visceralitat de la desesperació amara totes les dimensions de la persona, sense cap esclatxa d'especulació per on es pugui escolar cap forma idealista de transcendència i esperança. Un dol que desintegra l'ànima tancant-la en una espiral obsessiva i infernal, que mata la fe i on hom no pot més que restar-hi eternament inert. No hi ha consol possible. I aquesta experiència de desesperació absoluta qüestiona, si no els desmenteix, els conats de consol dels dos *Lieder* anteriors.

Maria es va quedar plorant a fora, al costat mateix del sepulcre.

- S'han endut el meu Senyor i no sé on l'han posat.

Jn 20,11a.13b

¹³¹ La nota amb què arrenca la línia vocal és la mateixa nota amb que l'extensa *catàbasi* tanca el cercle arribant al fons de l'abisme, en registre extremadament greu, la nota del lied més greu cantada (*sol 1* del baríton).

¹³² *Anàbasi* dels violoncels a l'**epíleg** c. 67. Com un residu contrapuntístic absurd, un esquinçall de transcendència que no va enlloc (de tònica a dominant) potser perquè no hi ha on anar.

4.1.4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen! (K4)

El text¹³³

El poema consta de tres estrofes de 4 versos cada una. El text versa sobre la negació de la pèrdua, un dels estadis del dol. Negació que parteix, a la primera estrofa, d'un pensament conscientment fantasiós del poeta, tal com indiquen les primeres paraules del primer vers (*Oft denk'ich*), però ple d'ambigüitats. Les dues primeres estrofes expressen el contingut irreal del pensament que nega la mort: l'absència és transitòria, han sortit a passejar per la muntanya, no cal preocupar-se, fa bo i aviat estaran de tornada a casa. La segona estrofa abandona la lucidesa i el poeta s'afirma en el convenciment (*Jawohl*) de l'autenticitat d'una realitat il·lusòria, allà on abans hi havia una mera fantasia. En la tercera estrofa el poeta torna a una certa lucidesa: és abandonat i no passejada, no tornaran a casa. Els dos darrers versos expressen el consol que apai-vaga el dolor del poeta: ens retrobarem allà dalt. Però és un consol ambigu, ja que està ubicat en el mateix lloc de la il·lusió irreal de la 2a estrofa, un lloc on s'hi està bé, a ple sol, dalt la muntanya, en un dia radiant. Un consol il·lús que cerca portar a la realitat allò que és irreal? Per altra banda els cims de les muntanyes són llocs hierofànics per excel·lència, llocs on es dissolen els límits entre el sagrat i el profà. Rückert identifica, doncs, la mort en aquest poema com a lloc de retrobament, en l'àmbit de la transcendència, amb els éssers estimats que ens han passat al davant. Tot plegat, però, en una nebulosa d'ambigüitats.

Anàlisi formal

Forma	Seccions	Temes	Freases	Versos
A	Secció 1 (A) c. 1-23	introducció c. 1-5 A c. 5-23	<i>Mib M.</i> a <i>Mib m.</i> a' a <i>Solb M.</i> b V de <i>Mib</i> c <i>Mib M.</i>	1 <i>Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!</i> 2 <i>Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!</i> 3 <i>Der Tag ist schön! O sei nicht bang!</i> 4 <i>Sie machen nur einen weiten Gang.</i>
A	Secció 2 (A') an. 24-46	A' an. 24-46	a <i>Mib m.</i> a' a <i>Solb M.</i> interludi b V de <i>Mib</i> c <i>Mib M.</i>	5 <i>Jawohl, sie sind nur ausgegangen</i> 6 <i>Und werden jetzt nach Hause gelangen.</i> 7 <i>O sei nicht bang, der Tag ist schön!</i> 8 <i>Sie machen nur den Gang zu jenen Höhn!</i>
A	Secció 3 (A'') an.47-71	A'' an. 47-69 coda c. 69-71	a <i>Mib m.</i> a' a <i>Solb M.</i> interludi b V de <i>Mib</i> c <i>Mib M.</i>	9 <i>Sie sind uns nur vorausgegangen</i> 10 <i>Und werden nicht wieder nach Haus verlangen!</i> 11 <i>Wir holen sie ein auf jenen Höhn im Sonnenschein!</i> 12 <i>Der Tag ist schön auf jenen Höhn!</i>

¹³³ Vegeu annex, p. 76

Lied compost en tonalitat de *Mib M*. **Forma** repetitiva **A, A, A** que es correspon amb les tres **seccions A, A', A''**, amb **introducció** i **coda**. Cada secció es correspon amb una estrofa del poema, i consta d'un únic tema constituint-se les **seccions 2 i 3** en sengles variacions del tema exposat a la **secció 1**. Harmònicament, al llarg del lied se succeeixen tres vegades consecutives el mateix cicle tonal coincidint amb cada una de les seccions: *Mib M*. - *Mib m*. - *Solb M* - *Mib M*. El lied desplega, en el marc d'una certa melancolia, una esplèndida lírica que respira lànguida frivolitat vienesa, despreocupada bellesa i la frescor idíl·lica dels aires alpins, en la línia dels *Wanderlieder*¹³⁴, i amb el rerefons evocador del *Jodeln* en la sovintejada utilització de les sisenes paral·leles en l'acompanyament temàtic. Es tracta d'un hedonista regal per a les oïdes, sens dubte el més bellament complaent dels cinc *Lieder* del cicle, la qual cosa, tractant-se de Mahler, fa de malfiar. És la música més inadequada per una meditació i efusió d'afectes referits als fillets morts, i caldrà veure si no ens trobem davant d'un nou cas de sarcasme mahlerià. La inclusió d'interludis a les dues variacions del tema alenteixen el ritme narratiu, tendència contrària al que havia succeït als *Lieder* anteriors, en què les parts repetides operaven una certa acceleració del ritme narratiu a base d'elisions que afegien un element d'ansietat que és absent en el present *Lied*. Un *Lied* en què no hi ha presses perquè ens hi trobem bé, on no hi ha sorpreses ni ensurts, on tot és previsiblement repetitiu i les petites tensions es resolen amb relativa prestesa i eficàcia, on tot acaba esdevenint un encís sospitosament convencional. Des del punt de vista tímbric, cal destacar els petits grups instrumentals que van prenent el relleu melòdic per binomis de tímbrica homofònica i que recorren en amables sisenes paral·leles.

Anàlisi hermenèutica

Secció 1 cc. 1-23

La **introducció** (c. 1-5) consisteix en una frase on ja s'exposen dos motius rellevants. El primer motiu, als c. 1-2, és la reaparició del que en el *Lied* anterior (K3) havíem anomenat motiu del *Paradís* en tractar-se d'una ondulació cíclica d'interval de segona que en la nostra tradició semàntica representen, recordem-ho, els murmuris de rierols i oratges d'un paisatge idíl·lic.¹³⁵ El segon motiu (exposat dues vegades consecutives als c. 3 i 4) consisteix en el frívol i sensual deix, en la blanca del c. 3, d'una tercera m. ascendent amb *apoggiatura* inferior a la primera nota. Aquest segon motiu sembla fer desencaixar el *Lied* respecte el context global del cicle sobre els infants morts. Per això l'anomeno motiu de la *Frivolitat*, perquè té uns aires més propis d'una *belle nuit d'amour que sourit à nos ivresses*,¹³⁶ una atmosfera més adequada a una desexida barcarola d'Offenbach, que no pas a un discurs sobre la mort i el dolor.

¹³⁴ Sobre els *Wanderlieder* vegeu GRIMALT "Mapping musical signification" p.227.

¹³⁵ Vegeu les notes 121 i 122.

¹³⁶ *Belle nuit, ô nuit d'amour/Souris à nos ivresses*. [iBella nit, o nit d'amor!/Sormiu a les nostres embriagueses,] El text correspon als dos primers versos de la *Barcarolle* del tercer acte dels *Contes de Haffman* de J.OFFENBACH, òpera integrant del repertori operístic del Mahler director. Podeu accedir al text complet així com a l'audició de la peça a través de <https://lyricstranslate.com/es/barcarolle-jacques-offenbach-cuentos-de-hoffman-opera-barcarolle.html>

Tema A cc. 5-23

v. 1 *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!* Sovint penso: només han sortit,
v. 2 *Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!* i aviat tornaran a ser a casa,

Mentre que la **frase a** (v. 1), en un sobtat canvi a mode menor, il·lustra la gravetat del pensament del poeta, la **frase a'** (v. 2), en to major, descriu la lluminosa volada que tal pensament pren en la fantasiosa expectativa de retorn a casa. Mahler, però, no perdona el seu tarannà irònic; la il·lusió melòdica d'a' (*wieder nach Hause gelangen*) queda secundada per un lament en contrapunt de les violes i pel motiu de la *Frivolitat* al c. 13 que redunda al c.14. És com si Mahler ens advertís que la realitat de fons és el dolor, i la il·lusió del pensament consolador és vana frivolitat.

v. 3 *Der Tag ist schön! O sei nicht bang!* fa bon dia, no tinguis por,

La **frase b** (an. 15-18, v. 3) representa un sobtat canvi de situació en què s'abandona l'estil dels *Wanderlieder*. La desaparició del registre greu, els sobreaguts de la línia vocal i l'estatisme del pedal ens introdueixen en una atmosfera de suspesa levitació extàtica des d'on Mahler introdueix el tercer vers de Rückert en un estat d'al·lucinació. És rellevant l'acord de *La m.* amb cinquena i setena disminuïdes que la veu desplega en un arpegi ascendent que culmina en la nota més aguda del lied en la línia vocal (c. 17). L'acord de setena disminuïda, per les seves característiques intrínseques (una superposició de terceres menors que es pot perllongar fins l'infinit) que fan que de vegades se li atribueixi el sentit simbòlic d'eternitat, ens introdueix en una ingràvida suspensió harmònica de cert caràcter místic. Tal acord de setena disminuïda també el trobem en l'ària de Pamina *Ach, ich fühl's*, concretament als cc. 27 i 31¹³⁷. En aquest cas, Mozart associa l'acord místic a l'anhel d'amor (c. 27, *der Liebe Sehen*) i al repòs en la mort (c. 31, *Ruhe* en acord melòdicament desglossat, en concordança amb l'acord de 7a disminuïda del c. 17 de K4). Anhel d'amor i repòs mortal, per tant, comparteixen la condició d'eterns en estar associats a la simbòlica de l'acord de sèptima disminuïda. Amb la diferència que si bé en Pamina és una situació incidental en el context narratiu, en el cas de Mahler (suposant que estigués fent una citació de Mozart, cosa que considero de manifesta versemblança) seria una situació tràgicament definitiva: etern anhel d'amor per la persona eternament absent. Situació tan sols suportable mitjançant la seva negació, en l'evasió d'una al·lucinació estupefaent com la que correspon a la música i el text dels versos tercer i quart.

v. 4 *Sie machen nur einen weiten Gang.* És que fan una volta més llarga.

La **frase c** (c. 19-20; v. 4) és la resolució, en mode major, de l'expectativa creada per la **frase b** antecedent, reprenent amb renovat optimisme el motiu de l'idíl·lic *Paradís* alpí de la introducció. Al motiu del *Paradís* li segueix una derivació del motiu de la *Frivolitat*, duplicada en euforitzant progressió ascendent (c. 21-22). Eufòria que en realitat no du enlloc ja que tan sols tanca un cicle en arribar al mateix punt de partida de la **frase a** i retorn a mode menor. És per això que a aquest motiu repetit en euforitzant progressió ascendent l'anomenaré *Eufòria banal*; la banalitat li escau pel fet d'acabar esdevenint anticlímax.

¹³⁷ Per accedir a l'audició de l'esmentada ària amb seguiment de la partitura, aneu al següent enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=IVmyUd4kUb8>.

Secció 2 an. 24-46

La present secció pren la segona estrofa del poema de Rückert. musicalment consisteix, en el seu conjunt, en la primera variació, **A'**, del **tema A** de la **secció 1**. Es repeteix, per tant, el cicle de **frases a,a',b,c** (sempre en variació) amb els corresponents processos tonals. Cal fer notar en aquesta primera variació del **tema A** la inclusió d'un interludi instrumental entre les **frases a' i b**. Tal interludi amplifica el **tema A'** tot endarrerint el ritme narratiu en una mena de negació autocomplaent de la pèrdua manifestada per la reaparició dels motius introductoris del *Paradís* i la *Frivolitat*. La mateixa tendència autocomplaent s'observa en l'amplificació en més d'un compàs del motiu de *l'Eufòria banal* (c. 42-44). Cal fer menció, també en aquests compassos, del tractament tímbric amb l'elevació del registre i la intervenció del violí solista i fustes. A la introducció del *Benedictus* de la *Missa Solemnis* de Beethoven, s'escolta el descens del "qui ve en nom del Senyor" simbolitzat per un violí solista en progressions descendents, aureolat per la resplendor de dues flutes. És com si aquest "enlloc" vers el qual es dirigeixen les progressions de *l'Eufòria banal*, se'l volgués revestir, en emular tímbricament el descens místic beethovenià, d'una certa transcendència.

Secció 3 c. 46-71

La present secció pren la tercera i darrera estrofa del poema de Rückert. A la secció li correspon el **tema A''**, segona variació del **tema A** de la primera secció. Cal incidir en la rellevància dels refilets "ornamentals" de les **frases a i a'**. Més que refilets, en són una caricatura, són pesants, com de cartró pedra, especialment els de les cordes del c. 50 que ratllen el grotesc. No estan, doncs, dotats de la ornitològica lleugeresa i gracilitat etèria que, en el context paisatgístic sonor, els seria més escaient segons una lògica compositiva convencional. Amb la qual cosa sembla que Mahler vulgui desemmascarar la frivolitat i banalitat de tanta llepolia de bella i dolça melangia, com un decorat de mal gust, buit i sense fonament.

Per altra banda sembla que, aparentment, al **tema A''** les progressions de *l'Eufòria banal* de la **frase c** (c. 65-69) aconsegueixen transcendir el sostre de l' "enlloc" on anaven a parar a **A i A'**, conduint-se fins el paroxisme expressionista dels sobreaguts de violins i flauta (c. 68) en la seva descripció dels cims assolellats. Sembla com si, al tercer intent, s'hagués aconseguit embolcallar la negació de la realitat i el banal consol per la pèrdua, amb una transcendència obtinguda al llarg del lied amb dificultat, esforç i obsessiva insistència. L'assoliment per la insistent i industriosa eficàcia humana d'un constructe estupefaent, lluny de l'experiència del Transcendent que irromp gratuïtament contra tota esperança.

Finalment, però, tot torna a acabar en no res i la bombolla euforitzant de la **frase c**, amb les seves ínfules extàtiques, torna al punt de partida. Així ho expressa una **coda** decebedorament convencional que ens retorna al mateix motiu del *Paradís* de l'inici del lied però *morendo*, sense el caràcter escumós de la **introducció**, una esblaimada despulla de paradís agònic. La **coda** és, en comparació als substanciosos epílegs als quals Mahler ens tenia habituats, decebedorament convencional i insubstancial, com si volgués devaluar i desqualificar totes les eferescències viscudes al llarg del *Lied*. Vanitat de vanitats.

Algunes conclusions

En tota experiència del Transcendent, en haver-hi participació de l'energia psíquica del subjecte, sempre hi ha marges d'ambigüitat que poden donar lloc a suspicàcies i que ens poden fer reduir tal experiència a alguna mena de símptoma neuròtic més o menys patològic. Aquest

és el problema latent que gravita en el *Lied* que ens ocupa. La psique del poeta-compositor intenta sobreposar-se al dolor per la pèrdua de la filleta amb una bonhomiosa negació de la realitat, negació que inclou una ambigua esperança de retrobament més enllà de la mort, en un lloc paradisiac en les hierofàniques altures muntanyenques (v. 9-12). Així, l'esperança en un retrobament més enllà de la mort seria una esperança vana, l'experiència numinosa que acompanyaria tal esperança no seria més que una al·lucinació fruit de la reacció d'un psiquisme ferit, el transcendent experimentat seria un miratge, i el consol resultant, una frivolitat sense fonament. Potser es podria formular el punt d'arribada de l'argumentació de Mahler de la següent manera: el consol que ens ofereix Rückert als v. 9-12 no és tal, està mancat d'eficàcia, tan sols és frívola i banal negació evasiva de la realitat; perquè el transcendent experimentat és un transcendent que no salva, que cíclicament ens retorna al punt de partida del dol, que només aliena, i, per tant, acaba en la fatuïtat.

*El mateix Satanàs també es disfressa d'àngel de llum.
2Cor 11,14*

4.1.5. *In diesem Wetter!* (K5)

El text¹³⁸

El poema consta de cinc estrofes. Tracta sobre l'acció consoladorament salvífica de Déu, en el context tràgic de la suggerida mort dels infants a causa d'una tempesta durant una sortida. Rückert desenvolupa la situació establint una correlació contrastant entre, per una banda, l'horror, impotència i culpa viscuts pel poeta davant la fatalitat dels esdeveniments a les quatre primeres estrofes, i, per altra banda, l'acció protectora de la mà de Déu, a la darrera estrofa, que salva consoladorament l'ànima del poeta de l'angoixa provocada per la fatalitat del desenllaç.

Les quatre primeres estrofes són cíclicament recurrents pel que fa a la consecució de les idees obsessives que turmenten l'ànima del poeta, repetint-se-les a si mateix una vegada i una altra. El primer vers de cada una de les cinc estrofes és una al·lusió a l'horror de la tempesta huracanada, causant de la suggerida mort dels infants. El segon vers de cada una de les quatre primeres estrofes sempre és ocasió perquè el poeta evadeixi tota responsabilitat respecte el desenllaç de la tragèdia: sota cap concepte ell hauria deixat eixir els infants en aqueixes circumstàncies. Algú altre és qui ha pres la decisió de dur-los a fora i, per tant, és el culpable de la tragèdia. Aquesta projecció de la culpa la trobem al tercer vers de les estrofes primera i quarta. Als tercets versos de les estrofes segona i tercera el poeta ens justifica a nosaltres i a si mateix les raons per les quals no hauria deixat sortir els infants: la por a la malaltia i la mort. Pel que fa al quart vers de les quatre primeres estrofes sempre fan referència a una impotència exculpatòria: ningú va consultar-me la decisió de sortir amb els infants, i ja no hi puc fer res. Tanta insistència exculpatòria revela, en el fons, un agut sentiment de culpa. En definitiva el poeta no va prendre part activa per evitar la tragèdia i aquest fet podria ser l'objecte del seu sentiment de culpa i la seva angoixa.

La cinquena estrofa trenca amb el cicle recurrent d'idees angoixants. Tot i fer referència, al primer vers, a l'horror de la tempesta, el poeta s'instal·la en la imatge consoladora de la mort dels infants com a repòs en la llar materna, en la seguretat que esvaeix la por, sota la protecció de la mà de Déu.

¹³⁸Vegeu annex, p. 78

Anàlisi formal

Forma	Seccions	Temes	Motius	Versos
A	Secció 1 (A) c. 1-100	Introducció c. 1-17	llamps, passus, exclamatio, murmuri	1 <i>In diesem Wetter, in diesem Braus,</i> 2 <i>Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;</i> 3 <i>Man hat sie getragen, getragen hinaus,</i> 4 <i>Ich durfte nichts dazu sagen.</i>
		A c. 17-31 interpolació	passus. exclamatio. passus. protecció divina.	
		Interludi c. 31-32	.passus	5 <i>In diesem Wetter, in diesem Saus,</i> 6 <i>Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.</i> 7 <i>Ich fürchtete, sie erkrankten,</i> 8 <i>Das sind nun eitle Gedanken.</i>
		A' c. 32-44 interpolació	passus. exclamatio-passus. .exclamatio Sib major-menor. a Do M.	
		Interludi c. 44-51	.passus, llamps, exclamatio	9 <i>In diesem Wetter, in diesem Graus,</i> 10 <i>Hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.</i> 11 <i>Ich sorgte, sie stürben morgen,</i> 12 <i>Das ist nun nicht zu besorgen.</i>
		A'' c. 51-65 interpolació interpolació	passus. passus, exclamatio. .exclamatio protecció divina.	
Interludi c.62-74	. llamps, exclamatio, passus, murmuri	13 <i>In diesem Wetter, in diesem Graus,</i> 14 <i>Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;</i> 15 <i>Man hat sie hinaus getragen,</i> 16 <i>Ich durfte nichts dazu sagen.</i>		
A''' c. 74-91 interpolació interpolació interpolació	passus, murmuri. .llampada lluminosa, .llamps, passus passus, exclamatio. .exclamatio exclamatio. .pianto protecció divina, murmuri, passus.			
Interludi c. 91-100	.murmuri, passus, llampada lluminosa			
B	Secció 2 (B) an. 101-139	B an. 101-124	Frases	17 <i>In diesem Wetter, in diesem Saus,</i> <i>In diesem Braus,</i> 18 <i>Sie ruh'n, sie ruh'n als wie in der Mutter,</i> <i>Der Mutter Haus,</i> 19 <i>Von keinem Sturm erschreckt,</i> 20 <i>Von Gottes Hand bedeckt.</i> 21 <i>Sie ruh'n, sie ruh'n wie in der Mutter Haus,</i> <i>Wie in der Mutter Haus.</i>
		epíleg c. 125-139	a an.101-106 murmuri b an.107-114 murmuri c an.115-118 murmuri protecció divina a' an.119-124 murmuri c' an.125-129 murmuri d an.129-133 murmuri murmuri	

Tonalitat transitòria iniciant-se, el *Lied*, en *Re m.* i acabant en *Re M.* Forma binària definida per les dues **seccions A i B**. La primera secció, **A**, pren les quatre primeres estrofes del poema i consisteix, després d'una introducció, en un tema desenvolupat en tres variacions. El tema en qüestió, atemàtic, com un recitatiu, pren la primera estrofa del poema, i cada una de les tres estrofes subsegüents es constituïran en sengles variacions del tema. Variacions, però, que quedaran desdibuixades en tractar-se d'un tema de perfil indeterminat per la seva abrupta organització interna i l'opacitat dels seus límits. Així, en el caràcter de la primera secció, tempestuós en la descripció de la psique turmentada del poeta-compositor, hi regna la confusió, el desordre i l'horror¹³⁹ d'un dilatat *tutti* orquestral polifònic i sense intervencions solístiques. Consisteix en una agitada successió de motius en obstinada recurrència, i que es van desenvolupant polifònicament dintre d'una aparent i caòtica arbitrarietat, sempre sobre la base d'escalles descendents que quan recorren al cromatisme menen la secció vers una certa deriva atonal. La secció, a més, per accentuar el desordre general, poc a poc va desfigurant l'estructura poètica a base d'interpolacions orquestrals progressivament més nombroses i que es confonen amb els interludis sempre presents entre estrofes. Així el patetisme general es va dilatant en un dolorós i obsessiu turment sens fi.

La segona secció, **B**, pren la darrera estrofa del poema. El caràcter és antitètic respecte la primera secció. El tema és reposat, d'una serena i fonda simplicitat evocadora de la transcendència. Cessen les interpolacions orquestrals, i la claredat de la línia vocal, de contorns suaus, es fon amb la forma poètica en una consecució de frases de perfil definit i transparència tonal.

Anàlisi hermenèutica

És aclaparadora la profusió d'elements simbòlics que pot arribar contenir aquest darrer *Lied*. Si comencem pels elements poètics subratllats per Mahler amb el recurs formal més primari que és la repetició de conceptes, observem emfasitzacions en la repetició de "repòs" (*Sie ruh'n*) als v. 18 i 21, en la repetició de "mare" (*der Mutter*) al v. 18, i en la repetició de "llar materna" (*der Mutter Haus*) als v. 18 i 21. Si Rückert identifica idealment i consoladora la mort com a repòs en la llar materna, Mahler sobredimensiona emocionalment aquesta idea que subratlla com a nuclear. El repòs en la llar materna és nocturna suspensió del temps i l'espai, introducció en una dimensió oceànica¹⁴⁰, on hi habiten l'amor en la seva versió més carnal¹⁴¹, la fidelitat i la veritat¹⁴². Déu és Mare i la mort, que ja no és mort (ni resurrecció, ni immortalitat), és ser dipositari de les amoroses tendreses de Déu Mare¹⁴³. I en aquest sentit la unió amb Déu

¹³⁹ Sobre el tradicional *topos* de la tempesta i el seu estudi semiòtic, vegeu GRIMALT, *Mapping musical significations*, 2020 p.353-367

¹⁴⁰ **Secció 2 i epíleg** als passatges on intervé la celesta (timbre símbol de transcendència) dels c. 101-139 (v. 17-21).

¹⁴¹ En la cita wagneriana del motiu de l'*Amor Welsa* de la **frase d** de l' **epíleg** als c. 129-133.

¹⁴² És rellevant la concordança poètica Rückert/Müller i musical Mahler/Schubert configurada pel compositor a la **frase a'** de la **coda** (c. 119-124; v. 21). El text de la frase musical concomitant de Schubert introdueix el concepte de "fidelitat". Müller, en boca del rierol personificat, es refereix a la fidelitat que rau a la llar del vianant, llar que és al fons del rierol, i que convida el vianant a reposar-hi fins ser engolit per la mar. *Gute Ruh, gute Ruh!/Tu die Augen zu!/Wandrer, du müder, du bist zu Haus./Die Treu' ist hier,/Sollst liegen bei mir,/Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.* [Bon repòs, bon repòs!/Tanca els ulls!/Caminant esgotat, ets a casa teva./Aquí sí que hi ha fidelitat./Has de jeure aquí amb mi/fins que la mar es begui els rierols.] SCHUBERT *Die schöne Müllerin*, 20 *Des Baches Wiegenlied*, c. 12-15. Podeu trobar l'audició i partitura al minut 53:23 del vídeo de l'enllaç <https://www.youtube.com/watch?v=YeITW9A8Rk>.

¹⁴³ La **frase a** (c. 101-106; v.17; on Mahler indica *Langsam, wie ein Wiegenlied*) de la **secció 2** és d'un clar lirisme schubertià. Concretament evoca els c. 112-115 de *Des Baches Wiegenlied*, el darrer *Lied* del cicle

Mare no és dissolució oceànica, tot i que el paisatge sonor ens ho suggereixi, sinó amorosa dinàmica relacional.

Un segon element poètic subratllat per Mahler, aquesta vegada d'una manera més musicalment elaborada, és la idea de "protecció" (*bedecket*) al v. 20 i, per extensió, l'agent protector, la mà de Déu (*von Gottes Hand*). És per això que a aquest motiu constituent de la **frase c** (c. 115-118) a la **secció 2** l'anomeno motiu de la *Protecció divina*, on la síl·laba tònica de *bedecket* (c. 118) s'esdevé en un isolat acord de setena disminuïda, símbol de l'infinit, de l'eternitat, en clímax melòdic vocal, executat pels timbres espirituals de flautes amb suport de clarinets, i amb la rellevància obtinguda per la cesura de tots els altres elements ambientals polifònics. L'acord, doncs, pren un cert valor sacramental ja que en ell s'experimenta emotivament (carnalment) l'acció de Déu de la que es fa menció, des d'una concepció idealista, en el poema de Rückert; és la imposició de mans, l'acció salvífica que desencadena l'experiència mística d'unió amb Déu Mare en els compassos subsegüents.

Misteriosament, però, (en el sentit d'acció del Misteri) el Transcendent no només es manifesta com a sojorn en la llar materna en la segona secció. El Transcendent és present també en mig de la tempesta, senyorejant el dolor i l'horror de la **secció 1**. La **frase c** que hem anomenat *Protecció divina* està present, tot i que en una presència velada, distorsionada i contrafeteta, en el quart vers de les estrofes primera, tercera i quarta de la tempestuosa **secció 1** (c. 29-31; 64-65; 89-91 respectivament). També els murmuris i moixaines de la celesta i cordes estan presents en l'agitació i el dolor de la **secció 1**, tot i que contrafetes amb agressives deformitats martellejants (c. 14.73-76)¹⁴⁴. El Transcendent està present en els pedals sobre la nota *Re* del c. 74 en endavant, pedal sobre la tònica, la nota sobirana de la tonalitat, la nota del repòs, la fonamental del darrer acord de set compassos, la nota que s'identifica amb el darrer mot del poema (*Haus*), la primera nota del *Lied* en els fonaments greus (contrabaixos, contrafagot, clarinet baix), principi i fi, alfa i omega¹⁴⁵. De fet, en tota la **secció 1** les ombres de la divinitat, caòticament, hi campen com pel menjador de casa; en les exclamacions histèriques d'un Pan crepuscular que

La bella molinera (al que ja ens hem referit a la nota anterior) que, tanmateix, constitueix una cançó de bressol (tal com indica el títol). És corprenedora l'extrema plasticitat aplicada a l'escena que mostren les **frases a i b** de la **secció 2** (c.101-114 / v.17-18), escena amb certs ressons trinitaris: en mig de la tempesta, a l'aixopluc de la llar, a ca la mare (*in der Mutter Haus*), en una atmosfera d'espiritual levitació ingràvida (celesta/violins II), Déu Mare (violins I/flauta), amb profusió de carícies i tendres moixaines, resseguint ornadament els contorns de la línia vocal, vetlla i contempla el confiat repòs dels fills infantons (línia vocal).

¹⁴⁴ Al motiu l'anomeno *Murmuri*. És un motiu d'oboè, trompes i corn anglès que apareix escadusserament al c. 14 i que prendrà una dolça rellevància a la **secció 2**. Cal remarcar la seva estructura de melodia composta (a l'estil, per exemple, del subjecte de la fuga de la *Tocata i fuga en Re menor* de J. S. Bach) però sota els efectes d'una subversió mahleriana, atribuint al pedal agut els temps forts del grupet, i el descens cromàtic als temps febles. Aquest repic d'una mateixa nota en els temps forts dels grupets, produeix un efecte d'obsessiu martelleig, com en un malson. La metamorfosi d'aquest motiu al llarg del *Lied*, i en particular a partir dels violins II del c. 98 amb l'adhesió de la celesta a partir del c. 101, en seqüències melòdiques cícliques de 4 corxeres (*Circulatio* segons la retòrica musical barroca, símbol de la perfecció divina), serà un dels aspectes més fascinants pel que fa a la creació d'una atmosfera d'ingràvida transcendència. Pel que fa a la figura retòrica *Circulatio* com a símbol de la perfecció divina, vegeu GRIMALT, *Mapping musical signification*, 2020 p.76-80.

¹⁴⁵ Un pedal greu, en la retòrica musical barroca pot simbolitzar l'eternitat de Déu. *Ibid*, p.78.

somica¹⁴⁶, en la tenebrosa llei divina inscrita en la llança de Wotan¹⁴⁷, en les crides a la fatalitat de Donner¹⁴⁸, en els *Crucifixus* dels *passus duriusculus*¹⁴⁹, en un tot apocalíptic i anihilador, voluntat divina¹⁵⁰, distopia escatològica que anorrea la realitat d'un cop de puny sobre la taula per, tot seguit, transfigurar-la, contra tota esperança, en quelcom novíssim, sorprenent i de sobreabundant benaurança. Tot el darrer *Lied* del cicle és la irrupció sobtada i inesperada del *Misterium tremendum et fascinans*.

* * *

Aquest darrer *Lied*, doncs, és l'emotiva conclusió a tots els avatars introspectius que Mahler ens ha convidat a viure amb la música de tot el seu cicle: contra el dolor i l'horror de la mort no hi ha consol possible. Els consols idealistes que proposa Rückert són fútils i no salven. Tan sols salva l'experiència de la irrupció del Misteri¹⁵¹ (irrupció absent en els poemes de Rückert), i l'abandonar-se en braços de l'experiència numinosa, la unió ontològica amb Déu

¹⁴⁶ Es tracta de la figura retòrica *Exclamatio*. A partir del c. 10 pren la seva forma més característica que ens recorda un motiu que Mahler ja havia utilitzat a l'eufòrica marxa triomfal de Pan, al primer moviment de la seva 3^a *Simfonia* amb un caràcter més desenfadat i burleta, i amb absència de la figura retòrica *Pianto*. Aquesta figura retòrica, *Pianto*, en el present *Lied*, sempre culmina l'*Exclamatio* i sempre amb un característic sanglot en forma de pausa de semicorxera que interromp la darrera nota del motiu. Es tracta d'una forma de qüestionament o desmentiment de Mahler respecte el seu propi programa poètic de la 3^a *Simfonia*? Un món en procés d'involució, com una cosmo-agonia? El que està clar és que no són exclamacions de joia eufòrica, sinó dramàtiques exclamacions d'horror pànic, seguides de planys, algunes d'elles coincidint amb els v. 2,6,10,14, fent referència directa als nens. Sobre la figura retòrica *Exclamatio*, vegeu GRIMALT, *Mapping musical signification*, 2020, p.62-67. Sobre la figura retòrica *Planctus*, vegeu *Ibid*, p.33-35.

¹⁴⁷ Les constants *catàbasi* en registre greu, tal com se'ns presenten en la **secció 1**, ja siguin en versió cromàtica o diatònica, ens evoquen el *Leitmotiv* de la llança de Wotan de la tetralogia wagneriana. La llança de Wotan és el lloc on estan inscrits els termes de la llei divina, i és invocada a l'hora d'executar tota disposició divina. La llança representa, doncs, l'execució de la voluntat divina.

¹⁴⁸ El que anomeno motiu de la *Fatalitat* pel seu caràcter dramàtic i amenaçador, el podem trobar exposat per primera vegada en les fustes dels c. 3-4. Quan en la seva evolució se'n fan càrrec les trompes (c. 12-13), el *Lied* ens trasllada al preludi de *La Walkiria* wagneriana, en evocar-nos la crida de Donner en mig de la tempesta.

¹⁴⁹ El motiu que anomeno *Passus* parteix de la semicadència frígia associada tradicionalment al "lament" pel seu caràcter dramàtic. Utilitzat ja pels polifonistes renaixentistes en l'expressió dramàtica, segueix sent utilitzada en la monodia acompanyada barroca (obstinat del *Lamento della ninfa* de Monteverdi) i es desenvolupa en la semicadència frígia cromàtica amb l'anomenada figura retòrica del *Passus duriusculus*, màxima expressió del dolor (tant Monteverdi com Bach l'utilitzen en sengles *Crucifixus* del *Credo* de la missa). Mahler fa un ús totalment lliure d'aquest motiu que anomeno *Passus*, començant per utilitzar-lo, com ja hem vist, com a semicadència frígia (c. 1-2), com a *Passus duriusculus* (c. 7-8. 10-11), i fent tota mena de grans ampliacions cromàtiques descendents al llarg de tota la **secció 1** sobrepassant el tetracord frigi.

¹⁵⁰ Vegeu la nota 147.

¹⁵¹ L'**interludi** que encadena les **seccions 1 i 2** (c. 91-100) adquireix la funció narrativa de nus que genera totes les expectatives que es resoldran al llarg del desenllaç constituït per la **secció 2**. Es tracta de la irrupció de la llum, simbolitzada pels tocs de carilló. La mateixa llum que ja havia estat present en el primer *lied* com a llantió que s'apagava dins l'ànima del poeta abandonant-lo en mig de la foscor. Són unes llampades que contenen una xocant paradoxa, una *coincidentia oppositorum* pròpia de les hierofanies: la força de la feblesa que tot ho capgira. Així, els tocs de carilló són modestos i discrets en la seva fràgililitat (*piano* primer, i *pianissimo* després), però penetrants i poderosos ja que la seva irrupció té la capacitat de revertir i anihilar tota una dinàmica distòpica amarada de sorollosa foscor, negativitat i confusió, introduint-nos sorprenentment en una novíssima dimensió escatològica, concretada en un estat de silent, estàtica i ingràvida benaurança atonal.

Mare en la contemplació mística de la hierofania. Només aleshores la mort esdevé xuclada per l'amorosa experiència del tot¹⁵², la por s'esvaeix així com les obsessions que l'acompanyen, i s'esdevé la pau¹⁵³. El dol no demana consol, demana salvació.

– *Senyor meu i Déu meu.*
Jn 20,28

¹⁵² Cal remarcar, a l'**epíleg**, l'encadenament de la **frase c'**, *Protecció divina*, amb el motiu wagnerià de l'*Amor Welsa* (**frase d**, c. 129-133) i, per tant, l'esment de l'amor com a element que subsisteix a tota tragèdia, i que roman i es constitueix com element clau en la manifestació del Transcendent.

¹⁵³ L'amplitud en les dimensions temporals de l'acord de tònica dels 7 darrers compassos (c. 133-139), amb la pentatonía dels *Murmuris* de la celesta i cordes, fan perdre la noció de la funció tonal de l'acord, de manera que, a més de recuperar-se la sensació d'etèria ingravidesa que ja havia aparegut a l'inici de la **secció 2**, ara l'atmosfera esdevé dotada d'una atonal, oceànica i hieràtica amplitud sonora; un flotar en aigües amniòtiques.

4.2. El cicle

Un dels indicadors que fa més evident la intencionalitat d'unitat discursiva de Mahler sobre el cicle complet, rau en el fet de no seqüenciar les peces amb el mateix ordre amb el que van ser compostes. Així, tenim que K2, compost el 1904, s'ubica entre dos *Lieder* compostos el 1901. És inevitable la pregunta sobre el perquè de tal ubicació de K2 i en què canviaria el discurs del cicle si K2 hagués estat ubicat després dels tres *Lieder* del 1901 (K1, K3 i K4). Intentaré, doncs, tractar la qüestió tot definint, segons el seu contingut semàntic, quina és la funció narrativa de cada un dels *Lieder* respecte el cicle complet i, d'aquesta manera, aproximar-me al missatge global que conté.

K1 (1901). Té la funció de pròleg o plantejament de la qüestió. Presentació del jo endolat del poeta com a estranger en el món, en estat d'exili i soledat completa. Exhortació de la consciència a una actitud proactiva, a un esforç del poeta per superar tal estat submergint-se en la llum eterna. Però el Transcendent, entre el *Deus absconditus* i el *Deus revelatus*, tot i la seva omnipresència, és absent en la seva inaccessibilitat. El dramàtic intent d'accedir al Transcendent pel propi esforç del jo fracassa. L'ànima, en el seu anhel de transcendència, desconhortada després de fer-ne un tast, resta en mig del silenci i a les palpentes.

K2 (1904). Potser es tracti del *Lied* més especulatiu, en què l'enteniment del músic-poeta barrina a la recerca de sentit. Cauen en crisi els constructes pretèrits del compositor respecte una resurrecció especulativa i idealista. La via de sentit és l'experiència amorosa com a experiència d'absolut, d'eternitat, de vida ressuscitada ja ara, al marge de la mort. Però tot queda en una intuïció, en una qüestió oberta, en una especulació més, en un "no encara".

K3 (1901). Descens als inferns. L'activitat mental obsessiva, en el dol, porta de la memòria a les experiències d'absència i pèrdua definitives, i a una desesperació visceral. L'experiència de dolor també és absoluta i, en contenir tota la força i intensitat d'allò que és visceral, anihila tota intuïció i consol procedents d'especulacions idealistes.

K4 (1901). Ascens als cims. Estupefaent trobada de la psique amb un transcendent fatu, als al·lucinats cims solellosos. Evasió respecte una realitat insuportable mitjançant consols il·lusoris, fútils, que no salven. Caiguda de la psique en la banalitat alienant, en la mentida enlluernadora i la buidor.

El jo desintegrat entre una caiguda en l'absoluta desesperació visceral (K3) i una al·lucinant elevació de la consciència alienada (K4), desmenteix totes les especulacions consoladores de K2. Si K2 hagués succeït K3 i K4, segons l'ordre cronològic de composició, les intuïcions salvífiques que conté haurien tingut un caràcter excessivament concloent. Amb la ubicació definitiva de K2 sembla que Mahler ens vulgui dir que el jo per si mateix és incapaç de consol i salvació, cosa que podem fer extensiva a la idea que tot intent de salvació procedent de la sola acció humana és vanitat destinada a la desesperació.

K5 (1904). Té la funció de desenllaç i epíleg del cicle. Irrupció del *Misterium tremendum et fascinans*. Contra tota esperança el Transcendent irromp gratuïtament i sorprenent en l'existència personal. Irrupció que és, per una banda, distòpia apocalíptica-exodal i, per altra banda, sentiment oceànic del jo retornat a la llar anhelada, càlida, entranyable, font de tota seguretat i sentit ple. La llar que rau en l'acció d'abandonar-se amb fe a l'experiència mística del Transcendent que irromp, com l'infant que s'abandona amb complaença als braços tendres i amorosos de la mare sol·lícita, de Déu Mare. En aquest estat experiencial la mort queda relegada a la irrellevància, la por s'esvaeix i s'esdevé la pau definitiva, la salvació.

En síntesi, crec que es podria assajar una interpretació del missatge de Gustav Mahler contingut al conjunt dels *Kindertotenlieder* de la següent manera:

- . El jo sofrent, en la soledat de l'ànima ferida, segregat del món, busca, anhelós, transcendir el seu dolor.
- . La consciència especulativa intueix i rumina a la recerca de sentit.
- . Però les fiblades de la desesperació amaren tot el jo i anihilen tot constructe i consol de la consciència especulativa.
- . La consciència, ineficaç sobre el nucli dur del dolor de l'ànima, per fer suportable la desesperació, evadeix la realitat entrant en estats de deliri alienant.
- . Si la totalitat del jo resta desintegrada sota el domini de la sola emotivitat desesperada, tan sols des de l'emotivitat pot ser rescatada, redimida, i no per mitjà de la consciència especulativa que se'ns revela incapaç de consol.
- . Tan sols l'experiència del Transcendent que irromp gratuïtament, sortint al nostre encontre sorprenentment i contra tota esperança, tan sols l'amorosa trobada mística, pot salvar el jo de la seva desesperació. L'ànima tan sols s'hi ha d'abandonar, amb la confiança de l'infant que s'abandona als braços amorosos de la mare.
- . És en l'àmbit de l'experiència emotiva, doncs, i no en el del raciocini, on entren en joc els absoluts, ja sigui en l'absolut de l'angoixa i la mort anihiladora, o en l'absolut de la mística trobada amorosa amb el Transcendent salvador que irromp.

5. CONCLUSIONS

*Escolta el meu prec, Déu meu;
quan et suplico no t'amaguis.
Vaig perdut, portant arreu el meu dolor.
SI 55, 2.3b*

5.1. Conclusió general

. **El Transcendent.** D'entrada, la transcendència està present als *Kindertotenlieder* en els mateixos textos de Rückert seleccionats per Mahler per formar part del cicle. Així, en Rückert, la transcendència sempre es mou dins d'un marc idealista: el Transcendent és la "llum eterna" de K1 on cal enfonsar l'ànima atrapada per la nit; el Transcendent és el destí implacable i engegador de K2, destí que restaura la unitat primigènia de tot el que existeix amb l'ésser d'on tot ha emanat; Transcendent que resideix dalt dels turons, a la claror del sol, segons K4; que és mà protectora de Déu a K5. Mahler, però, no es limita a posar música als poemes de Rückert per il·lustrar-ne i subratllar-ne els continguts emotius, sinó que hi estableix un diàleg tot revoltant-se, a voltes, contra el mateix idealisme de Rückert i plantejant, des del seu vitalisme emotiu, alternatives a una existència que se li presenta tràgicament hostil inclús en la dimensió transcendent. Mahler ens parla de la impotència i el fracàs en el pretès intent de submergir-se en la "llum eterna" que resulta inaccessible malgrat la seva omnipresència; el destí que, amb la mort, restaura la unitat primigènia dels éssers amb l'Ésser és viscut com a transcendent maligne en separar radicalment els qui s'estimen; la transcendència dels cims solellosos és una idea sospitosa que emmascara un procés d'alienació psicològica narcotitzant i mitigadora del dolor; la mateixa mà protectora de Déu està implicada en el desencadenament de la tempesta que ha causat la mort dels nens.

El vitalisme apassionat de Mahler, doncs, trenca amb l'idealisme imperant que, de fet, s'identifica amb el Déu del que Nietzsche ha proclamat la mort. Però Mahler resta obert a una experiència del Transcendent que concep en l'àmbit de la carnalitat de l'afectivitat i l'amor, concepció que expressa no tant idealment a través dels mots sinó en la seva dimensió musicalment emotiva. Observem com les intuïcions i pensament religiós de Mahler manifesten una certa sensibilitat afí al corrent de pensament de Rudolf Otto, coetani seu, el qual, en la seva obra *El sagrat*, s'ocupa de posar l'èmfasi en els trets irracionals de l'experiència religiosa. Otto, des del protestantisme, denuncia en el tarannà cristià del seu temps el predomini de l'idealisme i els aspectes conceptuals i doctrinaris, per sobre de l'indicible, d'allò que només viu en el sentiment i que és precisament el que Mahler vol comunicar musicalment: l'experiència del numinós, aquell factor, "sentiment", que surt a l'encontre d'hom des del propi interior i que és "revelació"¹⁵⁴ (Mt 16,17); el factor irracional de l'experiència religiosa, el fons sobre el qual ha de surar l'aspecte racional de la idea cristiana de Déu, i que li assegura la profunditat. Potser la proclama de Nietzsche sigui el benaurat desemmascarament d'un déu occidental fet sospitosament a mida de la raó i del dicible, legitimador d'una moral predadora, acrítica i al servei de les elits dominants, el desemmascarament d'un ídol buit i monstruosament legitimador dels poders imperials i els seus abusos. Aquest déu ja no és necessari per a l'exercici del poder, amb el superhome alliberat ja és suficient.

¹⁵⁴ Les cometes són del mateix Otto citant Schleiermacher, en l'exposició de les seves tesis. OTTO, *El sagrat*, Barcelona, 2021, p. 247.

5.2. En clau bíblica

A les acaballes del treball, no puc eludir la següent qüestió: com s'explica que un estudiant de llicència en Teologia Bíblica (un servidor) esculli fer un treball final de llicència sobre l'obra d'un compositor on l'absència de textos bíblics és absoluta malgrat ser un compositor catòlic que cerca respostes a partir de fondes i sagnants inquietuds espirituals? L'obra de Mahler és paradigma d'un desconcertant medi cultural post-romàntic d'arrel judeocristiana on les sagrades Escripures, com a tals, no hi tenen lloc, la qual cosa és indicativa de l'abast de la realitat que Nietzsche definí com a "mort de Déu". L'obra de Mahler és el rastre deixat per un quadre en una paret buida, com quan el Dissabte Sant retirem totes les imatges religioses de casa però roman imprès al mur el contorn de la seva carència. Hem vist com Mahler selecciona, per a les seves obres, textos amarats de l'imaginari cristià, esquinçalls de religiositat cristiana, expressions de la pietat popular continguda als poemes "*Wunderhorn*", un himne de la lírica religiosa llatina en una simfonia, textos dels poetes alemanys moderns Klopstock, Rückert, Goethe o inclús del mateix Mahler, on recurrentment ressonen categories cristianes com Déu, Senyor, Crist, Mare gloriosa, esperit creador, resurrecció, amor...; però cap text bíblic, cap cita directa del Llibre, cap referència directa a les Escripures, cap missa, cap *requiem*¹⁵⁵, cap oratori, cap motet, cap oportunitat donada a la Paraula de Déu per poder oferir una proposta de sentit a les qüestions plantejades per una existència viscuda des del dolor i l'angoixa per part del catòlic Mahler. Perquè aquest prescindir, aquesta negació, aquest buit, en l'expressió del jo profund del Mahler sofrent? Com entendre aquesta paradoxa? M'ho pregunto amb perplexitat, amb un cert desconhort, i sense poder evitar girar una mirada inquisidora vers les ineficàcies històriques de l'Església com a comunicadora i transmissora de la Paraula de Déu, mentre en la llunyania em ressonen les exclamacions de l'home foll nietzscheà "l'hem mort vosaltres i jo".

És per tot això que no me n'he pogut estar d'esquitxar amb mínimes citacions bíbliques les recapitulacions i conclusions de les anàlisi de cada un dels *Lieder* de l'apartat 4, així com l'encapçalament de la present conclusió. En tals cites hi ha la meua resposta personal al Mahler que, des de les seves interioritats turmentades i plasmades als *Kindertotenlieder*, m'interpel·la com a persona i com a creient. Les cites són una manera de denotar que aquelles qüestions últimes que Mahler tracta en les seves cançons són qüestions tractades als textos bíblics, qüestions que successius hagiògrafs han anat ruminant al llarg de les vicissituds de les seves comunitats respectives, qüestions vitals que són lloc privilegiat de la progressiva comunicació i revelació de Déu, i progressiva autocomprensió dels homes i dones en la seva relació amb el Déu que parla a través de la seva acció eloqüent. En aquest sentit, la Bíblia és Paraula de Déu no tant com a cànon de revelació completa i definitiva, sinó en tant que text que ens transmet allò que a cada moment és Paraula de Déu en el viure dels homes i dones de tot arreu i de tot temps; la Bíblia com a Paraula revelada, i reveladora de l'esdevenir-se de la mateixa Paraula també a dia d'avui i a dia de tots els *avui*, també de l'avui de Mahler. Declara el Concili Vaticà II que

Pertoca a tot el poble de Déu, sobretot als pastors i als teòlegs, amb l'ajut de l'Esperit Sant, escoltar, discernir, i interpretar els diversos llenguatges del nostre temps i avaluar-los sota la llum de la paraula de Déu, a fi que la Veritat revelada pugui ésser cada vegada més profundament percebuda, més ben atesa i més encertadament proposada.¹⁵⁶

¹⁵⁵ De la mateixa manera que Brahms va compondre *Un requiem alemany* al marge del ritus catòlic, entenent com a *requiem*, en qualsevol cas, l'expressió d'una proposta de sentit transcendent davant el fet de la mort, potser podríem considerar els *Kindertotenlieder* com un *Requiem en temps de mort de Déu* concebut per Mahler al marge tant de la litúrgia com de les Escripures.

¹⁵⁶ *Gaudium et spes*, 44.

Crec que és avinent, doncs, acabar el treball repassant quins aspectes de les revelacions personalíssimes patides i expressades pel místic Mahler en els *Kindertotenlieder* estan en sintonia amb la Paraula revelada i, per tant, són susceptibles de ser contemplades com a revelació del Déu que se'ns comunica en absoluta llibertat. Els següents apunts en volen donar compte.

. **Destí i dol.** Hem vist com a K2 Mahler ens parla d'un destí que fa entrar en crisi determinades reflexions metafísiques referents a la resurrecció en les que Mahler hi estava instal·lat. Els designis del destí, quan es tracta de la mort, de l'aniquilament definitiu de tota comunicació amb l'ésser estimat, són font de dolor i sofriment. El destí és configurat, doncs, com el transcendent maligne que imposa els seus designis trencant l'anhelada atemporalitat de la con-vivència entre persones que s'estimen. El gènere bíblic de la lamentació amb els seus crits i les seves queixes, en no defugir la col·lisió entre determinats designis de Déu i els anhels humans, el sentim ressonar intensament al llarg dels *Kindertotenlieder*. L'acció de Déu també és viscuda distòpicament per l'home: "*Jo formo la llum i creo la tenebra, dono la felicitat i creo la desgràcia*" posa en boca de Déu el profeta (Is 47,7). En la tradició bíblica ni la fatalitat de la vida de l'home se sostrau al poder de Déu, de manera que fatalment hi resulta implicat el mateix Déu tal com ho afirma el profeta Amós amb plasticitat tragicòmica: "*Ai dels qui anhelan el dia del Senyor! Què n'espereu, d'aquell dia? Serà un dia de fosca i no de llum. Serà com l'home que fuig d'un lleó i es troba amb un os; es refugia a casa, repenja la mà a la paret, i el pica una serp*" (Am 5,19). Més punyent és la queixa del salmista en retreure-li a Déu que "*És per tu que anem morint tot el dia i ens tenen com anyells duts a matar*" (Sl 44,23). La muller de Job és més expeditiva: "*Maleïx Déu i mor d'una vegada!*" (Jb 2,9). Tot i així el pessimisme no triomfa mai al si de l'espiritualitat veterotestamentària; tota queixa i tot clam va succeït per un pressentiment més o menys obscur de resurrecció, per una esperança en la promesa, per una fe en l'Aliança. Tampoc triomfa el pessimisme en els *Kindertotenlieder* de Mahler tal com hem vist a K5. Tanmateix observem com el catòlic Mahler no es mou de l'estrat veterotestamentari: hem vist, per exemple, la sintonia de la concepció mahlerianament maligna del destí respecte Am 5,9; però així com l'apòstol Pau dona un pas cristològic definitiu en la seva elaboració hermenèutica del verset d'Amós a Rm 8,36, Mahler obvia, en la seva obra, tota dada cristològica de caràcter definitivament salvífic¹⁵⁷. A l'obra de Mahler en general, i a K2 en particular, hi manca la baula cristològica que fonamenti la intuïció mahleriana de l'experiència amorosa com a experiència de salvació definitiva que desborda la resignació de Rückert davant els designis del destí. L'experiència amorosa, sense el Crist, resulta ambigua en extrem. Potser sigui aquest el motiu pel qual Mahler deixa en suspens les seves intuïcions al final de K2 tot desmentint-les a K3 i K4.

. **Desconsol i salvació.** Reiteradament hem tingut la certesa al llarg dels *Kindertotenlieder* d'un rebuig per part de Mahler dels consols oferts per una determinada devoció a l'ús i reflectits en els poemes de Rückert des d'un cert idealisme tradicional. Així, Mahler constata la ineficàcia de la iniciativa i l'esforç personals, proposats per la consciència a la manera dels amics de Job, per sortir de la depressió mitjançant la voluntariosa immersió en l'experiència mística (K1); també a K2 qüestiona la idea d'una "merescuda" resurrecció després de la mort que ell mateix va elaborar i proclamar en la seva *2a Simfonia*; a K3 desmenteix els suposats consols poètics oferts per Rückert a K2; sospita dels constructes edulcorants, narcotitzants i alienants que elabora la psique i que constitueixen la negació evasiva de la pèrdua de l'ésser estimat (K4). Són consols rebutjats des de la crueltat de l'existència hostil que s'imposa i colpeix violentament l'ésser personal sencer. Així mateix, no poques vegades en els textos bíblics les bones paraules d'un pretès consol són més un pes que no pas un alleujament, com quan Job replica als arguments dels seus amics afirmant l'absurditat del seu consol, donada la fal·làcia dels seus

¹⁵⁷ Per exemple la concepció paulina de Rm 8,36 segons la qual en la mesura en què l'experiència distòpica s'inscriu en la mort del Crist, també participa de la seva resurrecció.

arguments (Jb 21,34). En ocasions, en la desesperació més absoluta que amara la totalitat de la persona, el consol és impossible, com quan Jacob no es deixava consolar per tots els seus fills i filles afegint que "*Encara faré dol pel meu fill quan baixi a trobar-lo al país dels morts*" plorant-lo contínuament (Gn 37,35), plor desconsolat que ens ressona a l'extensa *catàbasi* de K3; com també sentim a K3 el crit que se sent a Ramà, el plany, el plor amarg de "*Raquel que plora els seus fills i no vol que la consolín, perquè els seus fills ja no hi són*" (Jr 31,15). Quan el consol no és possible l'home es queda sol amb el seu dolor i el mateix Déu sembla allunyar-se d'ell tal com clama el salmista "*Déu meu, Déu meu, per què m'has abandonat? Estàs lluny de salvar-me, no t'arriba el meu clam*" (Sl 22,2); l'home pensa inclús haver sigut oblidat pel seu Déu com quan Sió deia "*El Senyor m'ha abandonat, el meu Déu s'ha oblidat de mi*" (Is 49,14); així és la desolació del poeta al final de K1, abans i després del seu fracàs en l'intent d'unió amb la "llum eterna" des del propi esforç personal autònom.

Però en mig del fracàs, contra tota esperança (Lc 24,13-24), Déu irromp i intervé salvíficament en un procedir amorós que els textos bíblics expressen en diverses imatges, entre elles la tendresa d'una mare de la qual "*xuclareu i us saciareu del seu pit que consola, sereu alletats amb les delícies del seu ric aliment. Jo decantaré cap a ella la pau com un riu, la riquesa de les nacions, com un torrent desbordant. Vosaltres en xuclareu les delícies; sereu posats al braç i amanyagats sobre els genolls*" (Is 66,11.12). Talment com l'última paraula del cicle complet en la cançó de bressol i el seu final oceànic (K5).

Els *Kindertotenlieder* són, doncs, la veu emocionalment encarnada del profeta veterotestamentari, del salmista, de Job, del Crucificat, la veu universal dels homes i dones que clamen amb el cor obert a una promesa, que clamen des dels nostres temps desconhortats d'exili de Déu, des de la nostra Babel global atrapada en la infinita i infernal roda de fabricació, mort i reciclatge de tots els ídols imaginables i inimaginables. Perquè la Paraula de Déu també és clam, tot clam és, també, Paraula de Déu.

Frederic Blanco i del Prado
Juny 2023

BIBLIOGRAFIA

1. Àmbit ciències religioses

- ALVAREZ, J., *Éxtasis sin fe*, Trotta, Madrid 2000.
- AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions*, Facultat de Teologia de Catalunya i Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1989.
- ASSOCIACIÓ BÍBLICA DE CATALUNYA, *La Bíblia. bci*, Claret, Barcelona 1994.
<https://www.bci.cat>
- CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS MISTICOS (varis autors), *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, Trotta, Madrid 2004.
- DUCH, LL., *L'exili de Déu*, Fragmenta, Barcelona 2017. *Antropología de la religión*, Herder, Barcelona 2001.
- ELIADE, M., *Tratado de historia de las religiones*, Cristiandad, Madrid 2000.
– *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona 1992.
- HULIN, M., *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu*, Siruela. Madrid 2007.
- LÉON-DEFOUR, X., *Diccionario de teología bíblica*, Herder, Barcelona 1973.
- MARTIN VELASCO, J., *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Valladolid 1999.
– *Introducción a la fenomenología de la religión*, Cristiandad, Madrid 1993.
- MISERACHS, V., *Església i música sacra: passat, present i futur*, Quaderns Fundació Joan Maragall, Quadern 65, Claret, Barcelona 2003.
- OTTO, R., *El sagrat. Sobre els trets racionals i irracionals de la idea del diví*, Fragmenta, Barcelona 2021.
- PIQUÉ, J. A., *Teologia i música: propostes per a un diàleg*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2006.
- VATICÀ II, C.E., *Constitucions. Decrets. Declaracions.*, Claret, Barcelona 1993.

2. Context històric i cultural

- ALIER, R., *La flauta màgica*, Introducció a la òpera Vol.3, Ma Non Troppo, Barcelona 2000.
- FREUD, S., *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid 1970.
- FUBINI, E., *La estètica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid 1988.
- JAMME, CH., *El movimiento romántico*, Akal, Madrid 1998.
- LISCIANI-PETRINI, E., *Tierra en blanco. Música i pensamiento a inicios del siglo XX*, Akal, Madrid 1999.
- MATE, R., *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Akal. Madrid 1999.
- NIETZSCHE, F. W., *Així Parlà Zaratustra*. Edicions 62. Barcelona 1983.
– *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial, Madrid 1981.
– *La gaya ciencia*, Akal, Madrid 2001.
- SCHOPENHAUER, A., *Sobre la música*, Casimiro, Madrid 2016.
- SWAFFORD, J., *Beethoven*, Acantilado, Barcelona 2017.

3. Vida i obra de Mahler

- BANKS, P. i MITCHELL, D., *Mahler*, Muchnic Editores, Barcelona 1986.
- BOGHETICH, A., *Oltre le colline. Gustav Mahler Kindertotenlieder*, Florestano. Bari 2012.
- DEMONCOURT, S., *Mahler*, Espasa-Calpe, Madrid 1974.
- GONZALEZ CASANOVA, J. A., *Mahler. La canción del retorno*, Ariel, Barcelona 1995.
- GRIMALT, J., *La música de Gustav Mahler. Una guía d'audició*, Duxelm, Barcelona 2012.
- LA GRANGE, H. L., *Gustav Mahler*, Akal, Madrid 2014.
- LIBERMAN, A., *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, Altalena, Madrid 1982.
- MAHLER, A., *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*, Taurus, Madrid 1978.
- PEREZ CARCELES, F., *Los Lieder de Gustav y Alma Mahler*, Hiperión, Madrid 2008.
- PEREZ DE ARTEAGA, J. L., *Mahler*, Musicalia Scherzo, Madrid 2011.
- SCHÖNBERG, A., *El estilo i la idea*, Mundimúsica, Madrid 2007.
- SILBERMANN, A., *Guía de Mahler*, Alianza Editorial, Madrid 1994.
- VIGNAL, M., *Mahler*, Seuil, Paris 1977.
- WALTER, B., *Gustav Mahler*, Alianza Música, Madrid 2014.

4. Metodologia

- GRIMALT, J., *Mapping musical signification*, Springer 2020.

5. Fonts musicals

- CHAILLEY, J., *Tristan et isolde de Richard Wagner*, Alphonse Leduc, Pari, 1972.
- EDITIONE VATICANA, *Liber Usualis*, Desclee, Tournai 1961
- MAHLER, G., *Kindertotenlieder for Solo Voice and Orchestra*, Eulenburg, London 1988.
- MAHLER, G., *Kinder-totenlieder for voice and piano*, International Music Company, New York, sense data d'edició.
- PISADOR, D., *Libro de musica de vihuela*, Salamanca 1552.
- BACH, J.S., ària *Erbarne dich* de la *Passió segons St. Mateu*. Consultat el 21/11/2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=KLU1zJ59S2Y>
- CUEVAS MARAVER, J., text i traducció al castellà de l'oratori *La Creació* de F. J. HAYDN. Consultat el 02/01/2023.
<http://kareol.es/obras/cancioneshaydn/creacion/creacion.htm>
- MAHLER, G., *Kindertotenlieder*, interpretat per la Berliner Philharmoniker, amb el baríton Fischer Diskau i dirigit per Rudolf Kempe. Consultat el 03/05/2023
<https://www.youtube.com/watch?v=ZDtSI9McPSw>
- MAHLER, G., *Kindertotenlieder*, interpretat per la Berliner Philharmoniker, amb la mezzosoprano Christa Ludwig i dirigit per Herbert von Karajan. Inclou la partitura per a veu i orquestra. Consultat el 03/05/2023
<https://www.youtube.com/watch?v=HqlrcyVi3ZE>
- MAHLER, G., *Kindertotenlieder*, interpretat per la Wiener Philharmoniker, amb el baríton Thomas Hampson i dirigit per Leonard Bernstein. Inclou la partitura per veu i piano.

<https://www.youtube.com/watch?v=RcVLO83vUg4>

MOZART, W.A., partitura i audio de l'ària de Pamina *Ach, ich fühl's* del Singspiel *Die Zauberflöte*. Consultada el 16/10/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=IVmyUd4kUb8>.

MOZART, W.A., partitura i audio de l'ària de Sarastro *Oh Isis und Ossiris* del Singspiel *Die Zauberflöte*. Consultat el 18/10/2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=XJMmkRtxAPs>.

OFFENBACH, J., text i audio de la *Barcarolle* de l'òpera *Les Contes d'Hoffmann*. Consultat el 23/12/2022.

<https://lyricstranslate.com/es/barcarolle-jacques-offenbach-cuentos-de-hoffman-opera-barcarolle.html>

Partitura i audio del gradual *Viderunt omnes* del propi de la missa de Nadal. Consultat l' 01/04/2022.

<https://analisismusicalbach.wordpress.com/2015/11/04/104/>

SCHUBERT, F., partitura i audio del *Lied 20 Des Baches Wiegenlied* del cicle de Lieder *Die schöne Müllerin*. Consultat el 18/11/22.

<https://www.youtube.com/watch?v=YeITW9A8Rk>

WAGNER, R., *Mort d'Isolda* del drama musical *Tristan und Isolde*. Consultat el 21/12/2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=YQvUq28JRJc>

ANNEX.

Les traduccions al català dels textos dels *Kindertotenlieder* han estat una gentil aportació de Joan Grimalt, director d'aquesta tesina, feta en ocasió de l'elaboració del present treball. Des d'aquí l'expressió del meu agraïment cordial per aquesta i tantes altres generoses, erudites i avinents aportacions, fetes sempre des del rigor, la delicadesa, la prudència, la paciència i la humilitat.

KINDERTOTENLIEDER

1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n (K1)

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,
Als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n!

El sol ja vol sortir, tan clar
com si a la nit no hagués passat res!

Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!

La desgràcia només és meva!
El sol llueix per a tothom!

Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
Mußt sie ins ew'ge Licht versenken!

No recloguis la nit dintre teu,
enfonsa-la en la llum eterna!

Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

Un llumet s'ha apagat a casa!
Visca la llum joia del món!

2. Nun seh' ich wohl (K2)

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,
O Augen! Gleichsam um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Ara ja entenc per què flames tan fosques
m'espurnejàveu en alguns moments.
Oh, ulls! Com per concentrar en un esguard
tota la vostra força.

Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Geschicke,
Dab sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

Submergit en la boira com estava,
no veia que, enlluernat pel destí,
el raig ja es dirigia cap a casa,
cap allà d'on provenen tots els rajos.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne,
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.

Vosaltres amb la llum volíeu dir-me:
Ja voldríem quedar-nos a prop teu!
Però el destí no ens ho ha concedit.

Sieh uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen,
In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

Mira-te'ns bé, que aviat serem molt lluny!
Aquests dies et són només uns ulls,
en nits futures et seran estels.

3. Wenn dein Mütterlein (K3)

Wenn dein Mütterlein
Tritt zu Tür herein
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegensehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle
Näher nach der Schwelle,
Dort wo würde dein
Lieb Gesichten sein,
Wenn du freudenhelle
Trätest mit herein
Wie sonst, mein Töchterlein.

Quan la teva mama
entra per la porta
i jo giro el cap
per mirar qui hi ha,
l'esguard de moment
no es posa en el seu rostre,
sinó cap al lloc,
a prop de llindar,
allà on estaria
la teva carona,
sí, plena de joia
entressis amb ella,
com abans, filleta meva.

Wenn dein Mütterlein
Tritt zu Tür herein
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämst du mit herein,
Huschtest hinterdrein
Als wie sonst ins Zimmer.

Quan la teva mama
entra per la porta
amb l'espelma encesa,
em sembla que sempre
hi entres tu també,
sigil·losament,
com solies fer!

O du, des Vaters Zelle
Ach zu schnelle
Erloschner Freudenschein!

Oh, claror del pare,
Ai, massa de pressa
Te m'has apagat!

4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen! (K4)

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang.

Sovint penso, només han sortit,
i aviat tornaran a ser a casa,
fa bon dia, no tinguis por,
és que fan una volta més llarga.

Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen.
O sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höhn!

Sí, sí, només és que han sortit
i ara mateix arribaran a casa!
Au, no tinguis por, que fa bon dia!
Només es passen fins aquells turons!

Sie sind uns nur vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Haus verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höhn im Sonnenschein!
Der Tag ist schön auf jenen Höhn!

Només ens passen a davant
i no tornaran cap a casa!
Allà dalt els atraparem, a la claror del sol!
Fa bon dia, en aquells turons!

5. In diesem Watter! (K5)

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich fürchtete, sie erkrankten,
Das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus, In diesem Braus,
Sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.
Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.

Amb aquest temps, aquest aigüat,
no hagués deixat mai sortir els nens;
algú se'ls ha endut cap a fora,
jo no hi he pogut dir res.

Amb aquest temps, amb aquest xàfec,
no hagués deixat mai sortir els nens,
per por que es possessin malalts;
ara ja no cal pensar-hi.

Amb aquest temps, esglaiador,
no hagués deixat mai sortir els nens,
amoinat perquè no es morissin,
ara ja no cal patir-hi.

Amb aquest temps, esglaiador,
no hagués deixat mai sortir els nens,
algú se'ls ha endut cap a fora,
jo no hi he pogut dir res.

Amb aquest temps, aquest aigüat esglaiador,
reposen com a ca la mare,
ja no els espanta cap tempesta,
protegits per la mà de Déu.
Reposen com a ca la mare.