

Los días 9 y 10 de noviembre de 2018 la *Sexta sinfonía* de Gustav Mahler fue presentada por la Orquesta Sinfónica de Xalapa junto con su actual director titular, Lanfranco Marcellotti. La oportunidad para escuchar en dos jornadas sucesivas una obra de tal riqueza y complejidad, valiosa y atractiva por sí misma, lo es más aún en este caso por haber sido presentada con los dos posibles ordenamientos de los movimientos centrales. Aparte de ser sumamente controvertido e intensamente discutible, tal cambio de orden propicia también –desde un punto de vista estrictamente musical– muchos y muy fuertes cambios en la percepción de numerosas ideas y relaciones dentro de la *Sinfonía*. Si bien una exposición completa de la cuestión excede ampliamente los límites de un texto como el presente, algunos de los más destacados argumentos serán brevemente expuestos y comentados a continuación, y espero que también este breve ensayo pueda resultar útil como orientación o incitación para el lector interesado.

La *Sinfonía* fue compuesta por Mahler durante los veranos de los años 1903 y 1904; la orquestación quedó completada el 1 de mayo de 1905. La obra está dispuesta en cuatro movimientos, cuyo orden originalmente era el siguiente: 1. *Allegro energico, ma non troppo*; 2. *Scherzo: Wuchtig*; 3. *Andante*; 4. *Finale: Allegro moderato*. La principal controversia en torno a la *Sexta sinfonía* se origina en el hecho de que Mahler, al parecer tras un periodo de intensa duda,¹ decidió modificar el orden de los dos movimientos centrales, de *Scherzo* y *Andante* (s-A) a *Andante* y *Scherzo* (A-S), definiendo el nuevo orden tan solo tras el ensayo final previo al estreno, que él mismo dirigió en Essen el 27 de mayo de 1906.

La revisión de muy diversos elementos en sus obras era

Presentación de la *Sexta* de GUSTAV MAHLER por la OSX

Arturo Cuevas Guillaumin

La principal controversia en torno a la *Sexta sinfonía* se origina en el hecho de que Mahler, al parecer tras un periodo de intensa duda, decidió modificar el orden de los dos movimientos centrales [...] definiendo el nuevo orden tan solo tras el ensayo final previo al estreno, que él mismo dirigió en Essen el 27 de mayo de 1906.

una práctica habitual por parte de Mahler; en algunos casos tales revisiones continuaban también después de la publicación de las partituras. Un ejemplo: los últimos detalles de orquestación modificados por Mahler en su *Cuarta sinfonía* fueron apuntados tras las últimas presentaciones en que la dirigió, en enero de 1911 con la Filarmónica de Nueva York, casi diez años después de su estreno, y tan solo unos pocos meses antes de su propia muerte. La modificación del orden en los movimientos centrales de la *Sexta sinfonía* probablemente sea la revisión más drástica realizada por Mahler a una de sus obras del periodo posterior a 1900.

Es pertinente destacar que la *Sexta* es la única de sus sinfonías concebida y realizada de acuerdo con el plan estructural de una sinfonía “clásica”, esto es, en cuatro movimientos según una disposición que, ya desde la época de Haydn y Mozart, había establecido su preponderancia mediante muy numerosos ejemplos:² un primer movimiento a partir de una estructura amplia en forma de sonata; el segundo en un tempo lento, o relativamente lento, en relación con el conjunto; el *scherzo* –heredero del minuetto– o su sustituto en el tercer lugar; en el cuarto un *finale* que, a partir de un procedimiento cultivado cuando menos desde Beethoven, puede ser de un peso

La revisión de muy diversos elementos en sus obras era una práctica habitual por parte de Mahler; en algunos casos tales revisiones continuaban también después de la publicación de las partituras. [...] La modificación del orden en los movimientos centrales de la *Sexta sinfonía* probablemente sea la revisión más drástica realizada por Mahler a una de sus obras del periodo posterior a 1900.

y una complejidad no menores a los del primer movimiento. (En el caso de la *Sexta*, el *Finale* es más extenso que los dos movimientos intermedios reunidos.)

La disposición del minueto como segundo movimiento de este diseño era una opción bastante usual entre aproximadamente 1750 y 1770, pero después fue relegada lo suficiente como para que la aparición de un *scherzo* en el segundo lugar fuese considerada novedosa e inusual, como muestra el ejemplo de la *Novena sinfonía* de Beethoven. Otras sinfonías con un *scherzo* por segundo movimiento que Mahler conoció son la *Segunda* de Robert Schumann, y las *Octava* y *Novena* de Anton Bruckner.

Muy inusualmente para las obras de madurez de Mahler, la disposición tonal a gran escala es también “clásica”, pues la obra inicia y termina en la tonalidad principal de la menor, en la que tres de los cuatro movimientos están centrados, hallándose el *Andante* en mi bemol mayor, normalmente la región tonal más distante de la. Tras la composición de la *Cuarta sinfonía* (1899-1901), la *Sexta* y la *Octava* (una obra extremadamente inusual en otros aspectos) son las únicas sinfonías de Mahler cuyo inicio y conclusión se hallan enmarcados en una misma tonalidad.

Para la fecha del estreno, la firma C. F. Kahnt de Leipzig ya había puesto la obra a disposición del público en tres formatos distintos, todos con el orden original s-a: partitura de director en gran formato, partitura de estudio, y la versión para piano a cuatro manos realizada por Alexander von Zemlinsky. Tras el estreno Mahler continuó con la revisión ya iniciada, modificando muchos pasajes en los cuatro movimientos, que incluyeron la anulación del tercer golpe de martillo en el *Finale* y la reorquestación del pasaje correspondiente. Los numerosos cambios, incluyendo el nuevo orden a-s, fueron incorporados por C. F. Kahnt (con una considerable inversión adicional de tiempo, esfuerzo y dinero) en una nueva edición de la partitura en los tres formatos, mientras que a las existencias aún sin vender de la primera edición se les incorporó una fe de erratas especificando que la obra debía presentarse con el orden a-s.

Mahler dirigió esta sinfonía en dos ocasiones más, en Munich y Viena, manteniendo el orden a-s, y no existe ninguna evidencia ni documento que señale o sugiera que él considerase retornar al orden original de los movimientos intermedios.³ El orden a-s fue respetado en todas las presentaciones siguientes

salvo por una excepción muy significativa y, al parecer, única: un par de presentaciones dirigidas por Willem Mengelberg en Ámsterdam. (El propio Mengelberg, amigo y colaborador de Mahler, había presentado el estreno neerlandés de la *Sexta* en 1916, siguiendo el orden a-s.) No existe certeza en cuanto a las razones que llevaron a Mengelberg a dudar en este aspecto, pero él consultó la cuestión con Alma, la viuda de Mahler, que contestó en un telegrama fechado el 1 de octubre de 1919: “Primero *Scherzo*, después *Andante*”. Tanto el comunicado de Alma como la posterior anotación de Mengelberg en su partitura personal (“A partir de la indicación de Mahler II primero *Scherzo* después III *Andante*”) han sido frecuentemente citados como testimonio a favor de que Mahler habría cambiado posteriormente de idea y retornado al orden s-a (Bruck 2004, 24 ss.).

Sin embargo, la *Sinfonía* fue presentada casi sin excepciones con el orden a-s, situación que se mantuvo hasta la publicación de una nueva edición crítica realizada por Erwin Ratz para la Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, en 1963. En ella, Ratz retornó al orden s-a, mencionando en su reporte de revisión que Mahler habría modificado el orden original

hasta cierto punto bajo la influencia de terceras personas... Pero Mahler reconoció muy pronto que la idea subyacente en la obra había sido destruida y restauró la secuencia original. No obstante, desafortunadamente no se dio ninguna indicación apropiada debido a un descuido por parte del editor de la partitura, de modo que siempre imperó la incertidumbre sobre el orden deseado por Mahler [traducción del autor] (Ratz 1963).



Sexta, de Mahler, con el martillo que se utiliza en el cuarto movimiento. Sala Tlaqná, 2018. Foto: Andrés Alafita.

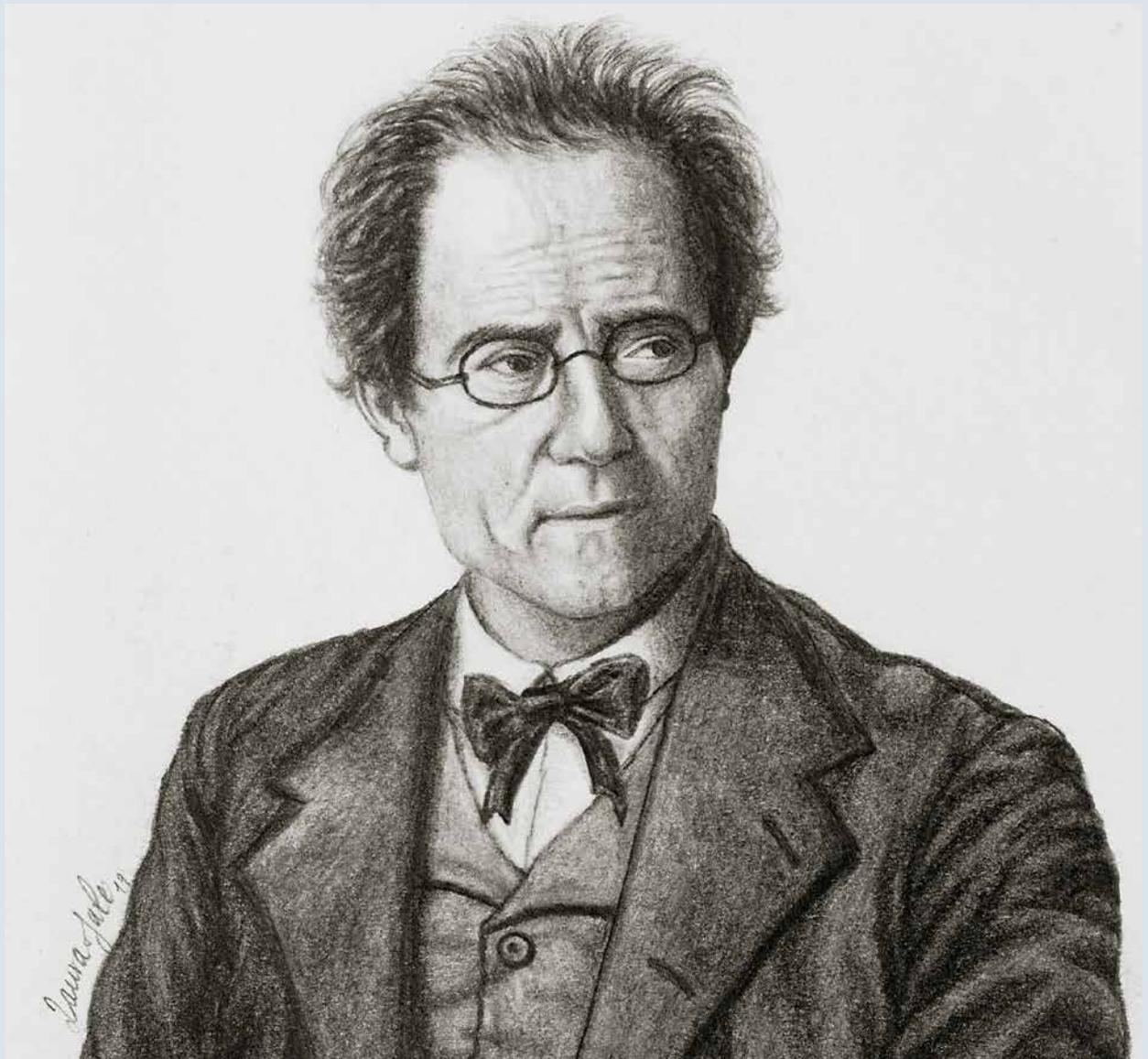
Desde un punto de vista estrictamente musicológico, el problema más serio de las afirmaciones de Ratz es el de no contar con ningún apoyo documental sólido acerca de la supuesta “influencia de terceras personas” sobre Mahler, ni tampoco sobre el “descuido por parte del editor” para restaurar el orden s-a (Kubik 2004). Ratz tampoco explica cuál es la “idea subyacente de la obra” misma que, sin embargo, sí ha sido propuesta por otros autores. Para el musicólogo Michael Steinberg (1995) y el compositor David Matthews,⁴ un aspecto fundamental de tal idea musical puede definirse como una refinada progresión basada en relaciones tonales “cuyo efecto todos percibimos incluso si no somos capaces de nombrarlas” (Steinberg 1995, 320).

Uno de los principales motivos en la *Sinfonía* es la simple progresión de un acorde de la mayor a uno de la menor (primera apa-

rición en los compases 59- 60 del primer movimiento; tal motivo se halla significativamente ausente en el *Andante*).

Durante la mayor parte de la segunda mitad del primer movimiento (desde el c. 251 hasta la conclusión del mismo en el c. 481), Mahler evita muy cuidadosamente presentar a la menor como área tonal estable, y el primer movimiento concluye, de hecho, triunfalmente en la mayor. “Así, el inicio del *Scherzo* en la menor llega como un *shock*, un escalofriante recordatorio del motivo mayor-menor” (Matthews). La relación entre los comienzos del *Scherzo* y del *Allegro* inicial es sumamente clara; para Steinberg, el inicio del *Scherzo* sugiere “una suerte de parodia del primer movimiento”, cuyo “impacto es mayor si sigue de inmediato tras él” (Steinberg 1995). Tras esta sucesión, el *Andante* brinda un reposo que Steinberg y Matthews coinciden en percibir como más significativo en el orden s-a.

Un aspecto esencial para realizar tal efecto se halla en la elección de mi bemol mayor como tonalidad central para el *Andante*, con su distanciamiento armónico extremo con respecto a la menor del *Scherzo*. Igualmente fundamental es el hecho de que tal área de mi bemol mayor es anticipada por Mahler en el pasaje final del interludio ubicado en la sección central del *Allegro* inicial (cc. 196-250; la sección en mi bemol tonalizado corresponde a los cc. 225-250). Ahí, el mi bemol mayor se ve muy violentamente *apartado* por el inicio de una nueva sección en el c. 251, de forma que, tras la frustración experimentada en el primer movimiento, mi bemol mayor halla finalmente su realización musical y afectiva en el *Andante*. Mahler inicia el *Finale* con una introducción cuyo punto de partida armónico es el área tonal de do menor (tonalidad relativa de mi bemol mayor y, como tal, muy estrechamente vin-



Gustav Mahler por Laura JaCe.

culada a ella), que conduce sin ninguna transición al retorno del área tonal de la menor en el c. 9, junto a la reaparición del motivo mayor-menor, no escuchado desde los compases finales del *Scherzo*. Evidentemente, tal comienzo causa un efecto profundamente distinto dependiendo de si es escuchado tras el *Scherzo* o tras el *Andante*.

Uno de los hechos que se hallan más allá de toda controversia es que hasta ahora no se han encontrado evidencias de que Mahler expresara razón alguna (musical o de

otro tipo) para fundamentar su decisión, ni tampoco de que alguna vez manifestase la intención de revisar nuevamente el orden de los movimientos intermedios para restaurar la “idea subyacente de la obra original”. Tal idea surge a partir de una concepción estructural y de una sensibilidad estética sumamente poderosas, y coincido con Matthews y Steinberg en considerar que se halla fuertemente perturbada en el orden A-S. Respecto a su presentación con la OSX, Marcelletti, dirigiéndose al público, afirmó la

idea de que algunos de los problemas implícitos en tal decisión son tan difíciles de dirimir que no sería posible llegar a un acuerdo o solución que dejase satisfecho a todo el mundo. Por ello, optó por presentar los dos posibles órdenes así como también la variante en el pasaje correspondiente al tercer golpe de martillo en el *Finale*, en cada uno de los dos días sucesivos sin, por otra parte, expresar una preferencia por alguno de ellos.

Del todo a favor del orden A-S, Bruck comenta sobre la posibili-

dad de presentar ambos ordenamientos:

Como curiosidades... tales presentaciones pueden resultar ocasionalmente interesantes, pero haciendo justicia a Mahler (así como a cualquier otro compositor) la audiencia de un concierto debería cuando menos ser advertida anticipadamente de que lo que están por escuchar no es la forma en la cual el compositor legó la obra, ni como deseó que fuese escuchada [...] Dado que Mahler llegó tan lejos para reordenar los movimientos centrales de su *Sexta sinfonía*, sin duda corresponde a las sociedades profesionales, estudiosos y biógrafos el apoyar la causa de su música y, en particular a aquellos que como ejecutantes se ocupen de esta partitura, asegurarse de que los últimos deseos de Mahler sean respetados [traducción del autor] (Bruck 2012, 32-33).

Por otro lado, tras reconocer las carencias en la argumentación de Ratz y la validez de las evidencias históricas presentadas por Bruck, Matthews sugiere no descartar la posibilidad de que un gran artista puede ser capaz también de cometer errores con respecto a su propia obra: "Estoy convencido de que Mahler estaba equivocado. No afirmaré algo así de no estar seguro de que, en su concepción original, él compuso una de las más grandes sinfonías trágicas... Las razones de Mahler, tal como he sugerido, seguramente no eran puramente artísticas". Tras la más amplia difusión de las evidencias presentadas por Bruck y de su aceptación oficial por parte de la Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, ya anunciada por Reinhold Kubik, es previsible que la tendencia dominante favorecerá de nuevo al orden A-S.

4
conciertos
autores

MAHLER

Orquesta Sinfónica de Xalapa *presenta*
Concierto dedicado a la
Universidad Veracruzana Intercultural (UVI)
en su X Aniversario

JULIO 3 · 20:30 h
JULIO 5 · 12:00 h

Tlaque. Centro Cultural X Xalapa, Ver.

Diseño: Frida Aguirre Merlos.

Ante una decisión que –evidencias y argumentos diversos aparte– es muy compleja, la opción elegida por Marcelletti resulta informada, informativa y sumamente enriquecedora para los que hemos escuchado ambas presentaciones. Personalmente puedo afirmar que muchos de los hechos musicales aquí muy superficialmente comentados fueron mucho más

claramente perceptibles a partir de la audición de ambos conciertos, y por ello intento brindar una idea de por qué un cambio de orden en una obra como esta es algo muy serio y no tan solo una curiosidad o anécdota que, dependiendo de otros factores, puede resultar más o menos interesante. Creo que esto es válido también en los numerosos casos en los que el oyente

Personalmente puedo afirmar que muchos de los hechos musicales aquí muy superficialmente comentados fueron mucho más claramente perceptibles a partir de la audición de ambos conciertos, y por ello intento brindar una idea de por qué un cambio de orden en una obra como esta es algo muy serio y no tan solo una curiosidad o anécdota que, dependiendo de otros factores, puede resultar más o menos interesante.

inteligente y auténticamente interesado no puede expresar sus impresiones de manera técnica.

De no existir tan fuertes implicaciones artísticas todo el asunto puede limitarse (como triste y frecuentemente sucede) a una discusión sobre los hechos históricos en torno a la decisión de Mahler, a las confusiones originadas por el telegrama de Alma, al cuestionable proceder editorial de Ratz, al gusto personal de *x* o *y*, etc. Todo ello es sin duda fascinante, pero también secundario si no se toma en cuenta la estatura de la obra en sí, por todo lo que implica en cuanto a la expresión de ideas cuya claridad se mantiene, fortalece, debilita o pierde, dependiendo de un orden muy cuidado de presentación. ¿Cabría imaginar, como un posible ejemplo, un cambio similar en el orden de los movimientos centrales de la *Séptima sinfonía* de Beethoven?

Aunque los desacuerdos en torno a la *Sexta sinfonía* se hallan lejos de terminar, creo que en nuestro caso una parte de lo más importante es manifestar la gratitud por el enorme privilegio de contar con una orquesta como la Sinfónica de Xalapa, con la capa-

cidad y medios para proponer y realizar empresas como esta, y de permitirnos experimentar con la opulencia, emoción e inmediatez que únicamente son posibles en una audición en directo la profunda y trágica elocuencia de una de las más grandes obras de la literatura orquestal, al respecto de la cual Alban Berg expresó en una carta dirigida a Alban von Weber: “Hay una única *Sexta*, a pesar de la *Pastoral*”. **LPyH**

REFERENCIAS

- Bruck, Jerry. 2004. “Undoing a ‘Tragic’ Mistake”. En *The Correct Movement Order in Mahler’s Sixth Symphony*, editado por Gilbert Kaplan. Nueva York: The Kaplan Foundation.
- Kubik, Reinhold. 2004. “Analysis versus History: Erwin Ratz and the Sixth Symphony”. En *The Correct Movement Order in Mahler’s Sixth Symphony*, editado por Gilbert Kaplan. Nueva York: The Kaplan Foundation.
- Matthews, David. *The order of the middle movements in Mahler’s Sixth Symphony*. <http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=76>

- Ratz, Erwin. 1963. *Revisionsbericht* a la edición crítica de la Sinfonía no. 6. Lindau: C. F. Kahnt.
- Steinberg, Michael. 1995. *The Symphony: a Listener’s Guide*. Nueva York: Oxford University Press.

NOTAS

¹ A partir del testimonio sobre los ensayos y el estreno por Klaus Pringsheim, director asistente de Mahler y cuñado de Thomas Mann.

² Las otras dos sinfonías de Mahler concebidas y realizadas en cuatro movimientos (*Cuarto* y *Novena*) corresponden a esquemas distintos, mientras que la *Primera*, presentada casi siempre como una sinfonía en cuatro movimientos, fue originalmente concebida como un poema sinfónico en dos partes y cinco movimientos.

³ Una documentación clara, completa y muy detallada de la situación se halla en el artículo *Undoing a “Tragic” Mistake*, de Jerry Bruck, publicado en *The Correct Movement Order in Mahler’s Sixth Symphony*, editado por Gilbert Kaplan (New York: The Kaplan Foundation, 2004), y disponible en el vínculo siguiente: https://www.posthorn.com/Mahler/Correct_Movement_Order_III.pdf. Como puede apreciarse a partir del título, los muy fuertes argumentos presentados ahí son a favor del orden *s-a*, aunque debe mencionarse también que todos ellos son históricos y no estrictamente musicales.

⁴ David Matthews, *The Order of the Middle Movements in Mahler’s Sixth Symphony*. La muy inteligente e interesante argumentación de Matthews puede leerse completa en el vínculo siguiente: <http://www.david-matthews.co.uk/writings/article.asp?articleid=76>. Traducción del autor.

Arturo Cuevas Guillaumin es compositor y profesor en la Facultad de Música de la UV. Activo también como conferencista, es autor de obras (vocales, de cámara y orquestales) que han sido presentadas en diversos foros en México y Estados Unidos.