

**THOMAS  
MANN**  
**DE LA  
MONTAÑA  
AL ABISMO**  
**EN EL CENTENARIO DE  
LA MONTAÑA MÁGICA**

---

**CONCIERTO**  
**Músicas  
en la cima**

**PIANO: BORJA MARIÑO**  
**SOPRANO: MARÍA ZAPATA**  
**BARÍTONO: GABRIEL ALONSO**

**DOMINGO 10 DE NOVIEMBRE DE 2024**  
**◆ A LAS SIETE DE LA TARDE ◆ EN LA**  
**RESIDENCIA DE ESTUDIANTES**





## **ÍNDICE**

**5**

**PROGRAMA**

**6**

**NOTAS AL  
PROGRAMA**  
**Arturo Reverter**

**24**

**RESEÑAS  
BIOGRÁFICAS**



## **PROGRAMA**

### **FRANZ SCHUBERT**

(1797-1828)

*Der Lindenbaum* (El tilo)  
de *Winterreise* (Viaje de invierno)

### **RICHARD WAGNER**

(1813-1883)

*Liebstd* (Muerte de amor)  
de *Tristán e Isolda*.  
Transcripción pianística de Liszt

*Wesendoncklieder*  
(Canciones de Mathilde Wesendonck)

### **GUSTAV MAHLER**

(1860-1911)

*Kindertotenlieder*  
(Canciones a los niños muertos)

---

## **NOTAS AL PROGRAMA** **MÚSICAS EN LA CIMA**

**Arturo Reverter**

**S**e nos propone hoy un concierto bien enjundioso, que pone colofón al nuevo y tan interesante ciclo de conferencias que la Residencia de Estudiantes ha dedicado a Thomas Mann, un escritor para quien la música fue fundamental, hasta el punto de que a lo largo de su vasta obra hay continuas referencias al mundo de los sonidos, tantas veces conectado con el de la filosofía, la política o la ciencia. Él mismo reconocía que «la música siempre ha ejercido un influjo notable sobre el estilo de mi obra. Desde siempre, la novela ha sido para mí una sinfonía, una obra de contrapunto, un entramado de temas en el que las ideas desempeñan el papel de motivos musicales».

Uno de los compositores más afines al escritor fue sin duda Richard Wagner, quien planeó

en tantos de sus escritos, y *La montaña mágica* es el mejor ejemplo, y que impregnaba sin duda esta gran novela. Mann, él mismo lo decía, utilizó frecuentemente el llamado *leitmotiv* habitual en el creador de la *Tetralogía*, «de acuerdo con los aspectos simbólicos de la música». Algo evidentísimo en el episodio *Ondas de armonía* o también en *Un nuevo placer de los sentidos* del capítulo VII, donde el narrador comenta, entre otras, cuatro piezas de música vocal y una instrumental que Castorp va escuchando sucesivamente en el gramófono que el sanatorio acaba de adquirir: las óperas *Aida* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Fausto* de Gounod y el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy. Mención especial ha de hacerse del lied *El tilo (Der Lindenbaum)* de Schubert, que a Castorp le parece la más perfecta definición y ejemplo del anhelo romántico de muerte. Como una premonición a la suya propia, que se producirá de manera inminente: al final de la novela Castorp es presentado tarareando este tema mientras combate en una batalla.



---

## SCHUBERT

### *DER LINDENBAUM* (EL TILO)

Y con este lied schubertiano comienza precisamente el concierto. Es una pieza incluida en el ciclo *Winterreise*, *Viaje de invierno*, que es un auténtico viaje interior. En pocas ocasiones se ha pintado con tanta precisión, justeza y dramatismo la soledad, la desolación y la desesperanza; en pocas oportunidades se ha calado tan hondo en el drama íntimo de un ser humano y se ha profundizado en la antesala de la propia muerte como en estas canciones, verdadero viaje hacia la nada. Los poemas, de Wilhelm Müller, como los del ciclo *La bella molinera*, fueron publicados en Leipzig (los doce primeros) y Breslau (los diez siguientes) en 1823.

La pintura de este paisaje interior es así, dentro del estatismo dramático, vigorosa y coloreada. La perfección con la que está aplicada la técnica del aguafuerte, con trazos nítidos

y seguros, era puesta de relieve por Fischer-Dieskau, quien establece comparaciones con ciertas pinturas de Goya o de Rembrandt, en las que se pueden encontrar imágenes de parecida intensidad. Para describir los diversos estados anímicos, en los que suele estar presente una angustia general, salpicada por fugaces rayos de luz, Schubert utilizó los medios más concisos y profundos hasta el punto de esencializar más que nunca la parte pianística y eliminar todo tipo de adorno u ornamento superfluo de la vocal.

En esta gélida e invernal huida hay contados y pasajeros destellos de luz. Uno de ellos es precisamente *El tilo*, quinta canción del ciclo, en donde, sin embargo, tras la lírica introducción, late una pregunta que anticipa el viento helador del final. El caminante pasa junto a un tilo que hay a las puertas de la ciudad, donde otras veces soñó y grabó palabras de amor en su corteza. El tilo, en la literatura romántica, frecuentemente simboliza el hogar y la seguridad. Ahora sus ramas lo llaman, invitándole a descansar entre ellas, lo que se toma como

una insinuación de suicidio. Y pasa de largo, sin dirigir la mirada atrás, pero muchas horas después, y lejos del lugar, aún recuerda las ramas: y la frase «aquí encontrarás descanso». No es raro que Castorp tuviera a la página tanta consideración hasta el punto de invocarla en el momento de su muerte.



---

## **WAGNER/LISZT**

### **LIEBESTOD**

El final de *Tristán e Isolda* de Wagner, ese famoso *Liebestod*, esa muerte por amor, es en verdad concluyente, grandioso y profundo y en él, pese a su carácter íntimamente poético, se esconden también muchas de las bellezas más rotundas e incontrovertibles del arte lírico. El drama, que podríamos llamar gozoso, de esa mujer que, muerto su amante, desea marchar con él, unirse a él, fundirse con él en el más allá lo mismo que lo ha estado en la tierra, ha devenido ya en categoría y define una pasión superior, extraordinaria, que se eleva muy por encima de lo cotidiano. Es la visión definitiva de la unión absoluta, una consecuencia lógica de la aplicación de las doctrinas sufíes, en las que Wagner se basó para construir una narración, alimentada asimismo de elementos caballerescos de las leyendas artúricas, que luego pudo envolver y fundir en unos pentagramas turbulentos, de extrema

sensualidad, por los que circula un cromatismo omnisciente y barroquizante.

Todo se reúne al final, en esa lógica culminación de la unión después de la muerte; en esa aspiración de infinito que tiene también, como la parte última de *La canción de la tierra* de Mahler, no poco de panteísta: es la fusión de las voluntades y de los cuerpos, de las almas, con la naturaleza, con el cosmos. Ahí, en el centro de ese espacio inaprehensible, figuran, penetrados el uno en el otro, Tristán e Isolda, Isolda y Tristán. La forma en la que el compositor consigue plasmar con sonidos esa idea es magistral, mágica, única, esplendente, gracias a un soberano manejo de la armonía y de la melodía, a la construcción por estratos, por auténticas oleadas.

Liszt fue, además de un pianista y compositor extraordinario, también un arreglista y transcriptor sensacional. Sus paráfrasis sobre distintos temas operísticos eran auténticas piezas de virtuosismo, de una fantasía colosal. El músico húngaro realizó además una amplia serie de transcripciones, doce de ellas sobre

fragmentos de ópera de Wagner, de quien, lógicamente, estuvo muy cerca al ser primero amigo y protector y luego suegro. La practicada sobre el canto amoroso de Isolda data de 1867. Desde el principio –*Sehr langsam*– se nos sumerge en la marea empleando continuos y tranquilos *tremolandi* que nos van poniendo en situación ante la entrada de la línea de la soprano, que se extiende *cantabile*. Surgen arpeggios. La textura polifónica se va adensando paulatinamente y ganando en complejidad. Van apareciendo contramelodías y rutilantes y movedizos acordes. La música va ganando temperatura y abriéndose a una serie de secuencias que nos llevan lentamente hacia un primer clímax. Los diez dedos del pianista parecen insuficientes y eso debió de pensar Liszt en su intento de emular a una gran orquesta, que explota todos los recursos del instrumento. Desaforados y repetidos rosarios de martilleantes semicorcheas nos conducen hacia el éxtasis a lo largo de un *crescendo* inacabable, con indicaciones a la octava *ad libitum*. Se pide *dolcissimo* en los tramos finales; *tremolando*,

*morendo* y dos monumentales arpeggios en piano. Lo que nos queda en el aire, sin que pueda aparecer reflejado en la música, es ese Re sostenido agudo en la voz del oboe, que tendría que introducirse entre las dos últimas barras de compás. Pero estamos en el teclado; no ante una orquesta sinfónica.



---

## **WAGNER**

### **WESENDONCKLIEDER**

Seguimos con Wagner y su mundo con los lieder escritos sobre poemas de Mathilde Wesendonck y dedicados a la ilustre dama, nacida en Elberfeld con el nombre de Agnes Luckermeier. Contienen, más en la música que en la algo retórica poesía –propia de un diletante, se ha llegado a decir–, lo más significado y esencial del arte y de la concepción de la vida del compositor, por entonces bañado en la filosofía pesimista de Schopenhauer. Aquí, en estos pentagramas, está ya la imagen más auténtica del ansia insatisfecha de amor, impulsada por una música vocal y pianística que posee un hálito soberano y en la que está la entraña, la almendra, la esencia de *Tristán e Isolda*. Algo que sabía Mann, gran conocedor de la música del compositor. Recordemos al respecto su juvenil aproximación al tema en la conferencia titulada «Pasión y grandeza de Wagner».

El músico sentía un amor apasionado por aquella mujer, esposa de un rico comerciante, Otto Wesendonck. Ambos conocieron al músico, y más tarde fueron vecinos de él en Zúrich. Mathilde lo había visto dirigir en enero de 1852. Semanas más tarde eran presentados y algo comenzaría a nacer en su interior; un afecto mutuo que paulatinamente se iría convirtiendo en un amor que no se consumaría. La dama jamás pensó realmente, pese a la insistencia del compositor, en abandonar a su marido, e incluso en pleno «idilio» se quedaría embarazada. Pero ese sentimiento, probablemente mutuo, cristalizaría en estos lieder, escritos en distintos momentos. El 30 de noviembre de 1857 llega *El ángel* bajo los acordes luminosos de *Lohengrin* y con una alusión al primer acto de *La walkiria*. A continuación, el 4 de diciembre, aparece *Sueños*, que en el encabezamiento lleva la expresión «estudio para Tristán», empleada también para *En el invernadero*, la última en nacer, a finales de mayo de 1858. La música de este lied sonaría años más tarde en el preludio del acto tercero,

mientras que la de aquél se localiza en el famoso dúo del segundo acto de tan admirable ópera. En la segunda semana de diciembre de 1857 Mathilde hace llegar a Wagner su poema *Penas* y el 17 el compositor le envía la música. Este lied constituye el presentimiento del sufrimiento por una separación que tanto Richard como Mathilde saben que será inevitable. *Detente* surgirá en febrero de 1858.

Las suaves y sentidas melodías, los expresivos acompañamientos, las volutas de la línea vocal, la ambigua armonía nos introducen, efectivamente, en un mundo irreal, en una suerte de nirvana que nos conduce a la fusión del ser con una naturaleza bienhechora. Las cinco canciones fueron estrenadas en su tercera versión de octubre de 1858 en Laubenheim, cerca de Mannheim, el 30 de julio de 1862, y publicadas bajo el título *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (*Cinco poemas para voz de mujer*) en el orden en el que habitualmente se interpretan.

---

## MAHLER

### *KINDERTOTENLIEDER*

El ciclo de las *Canciones a los niños muertos* (*Kindertotenlieder*) no fue concluido por Mahler hasta 1904 y se estrenó en Viena el 29 de enero de 1905 por el barítono Friedrich Weidemann y miembros de la Filarmónica en el curso de un concierto organizado por Schoenberg y Zemlinsky. Una música que nos conecta también de inmediato con el mundo mahleriano, en el que Mann empezaría a introducirse de la mano del filósofo Adorno, que fue una especie de instructor a la hora de preparar la novela *Doktor Faustus*. No hay duda de que la estela mahleriana se aprecia en la vida y comportamiento de Adrian Leverkühn, en donde se respira asimismo un aire nietzscheano. Aspectos reconocibles también, aunque menos, en la versión con piano que se escucha hoy.

La primera canción, *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*, emplea un tema ondulante y largo, contrastado en el sexto verso por una dramática

derivación. Forma por tanto AABA para un total de cuatro estrofas separadas de dos en dos. La textura instrumental va reforzándose y espesándose paulatinamente en el lento desgranar de la pieza. El *glockenspiel* (aquí el piano, claro) emerge en la última estrofa resaltando, en palabras de La Grange, «el tono de dolor lancinante pero contenido».

El mismo curso de lentitud dolorosa sigue *Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen*, que trabaja sobre un motivo de cinco notas, que Goldet conecta con el de la Mirada de *Tristán* y que es desarrollado por la voz de inmediato, en la palabra *schicke* (tercera estrofa), encaramada a un luminoso Fa agudo. La cuarta estrofa (*Ihr wolltet*) se inicia con una ampliación de la frase melódica y con un alargamiento que desemboca en un exquisito pianísimo. Mahler repite el verso, estrategia formal y expresiva muy habitual en estas páginas. Se cantan retazos del tema y el oboe deja oír su tierna voz.

Un austero contrapunto se instala al comienzo de esa especie de plegaria que es *Wenn dein Mütterlein*. En realidad, si bien se mira,

excepto el último, estos lieder funcionan como singulares y poéticas marchas fúnebres. En la frase *Dort wo würde dein Lieb Gesichtchen sein* Mahler coloca el clímax, traducido en una elevación y en un *forte* de la voz, que desciende luego hasta *Töchterlein* para que regrese a la repetición temática, con la voz y el piano fuertemente prendidos la una del otro. En las tres líneas postreras el barítono caracolea sobre derivaciones del motivo inicial y se lamenta, en un grito desesperado, de la desaparición del niño. Todo concluye con un omnipresente intervalo de cuarta. Forma ABAB.

Goldet alaba la magnífica técnica de fusión tímbrica puesta en práctica por Mahler en el siguiente lied, *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen*, en el que prevalece un intervalo de sexta. La tónica, sin embargo, la establece el maravilloso y *cantabile* motivo inicial expuesto cálidamente, adornado por una graciosa apoyatura, al que la voz contesta líricamente y al que se entrega en el cuarto verso de la primera estrofa, tras la repetición del tercero en una encantadora voluta en pianísimo. Ahí, en *Sie machen*

*nur einem*, escuchamos al barítono embeberse en la amplia melodía. En *Jawohl* se produce una dramática modulación y la canción retoma su curso para repetir el mismo esquema. Idénticas pautas sigue la tercera estrofa, en donde se escucha de nuevo la melodía protagonista. En la conclusión, la voz canta de manera más exaltada dejando traslucir la tragedia que se alberga bajo el idílico paisaje. Es característico de esta canción el movimiento sincopado del que nace una constante inquietud rítmica, muy apropiada para describir la situación que se vive, para dar todo su valor a la canción fúnebre.

En contraposición, el último lied, *In diesem Wetter!*, posee una movilidad muy acusada. Se abre con un *Allegro* nervioso. Se levantan auténticas chispas en este retrato de una tempestad desaforada; las fuerzas de la naturaleza, las negruras de todas las noches de la tradición romántica alemana se dan cita aquí. No estamos, destaca Goldet, ante una introducción a un lied, sino, realmente, en la entrada de un *Finale* como podría ser el de la *Sinfonía núm. 6* del compositor, auténtica representación de la tragedia más

inevitable. El poema sigue una lógica implacable. Las cuatro primeras estrofas, de cuatro versos cada una, mantienen el mismo esquema temático, en el que la voz juega sobre estribaciones del agitado motivo inicial, que se repite en cada uno de los cuatro interludios instrumentales.

A partir del último *In diesem Wetter* se establece una falsa calma, un lirismo cuajado de amenazas. En *sie jun als wie* tiene lugar una elevación vocal y en *Von keinem Sturm erschreckt* escuchamos una melodía que definiríamos de seráfica si no hubiera detrás lo que hay. La voz se pierde en la nada y el teclado repite aquel motivo conduciéndonos a un final en el que, a través de un extenso y delicado postludio, nos introducimos en el seno materno, equivalente en este caso al más allá, a la liberación de todas las penas de este mundo. «Todo se desintegra en la dulzura de la paz. Es un paso importante hacia esos movimientos únicos de inmovilidad luminosa que serán las codas de la *Sinfonía núm. 9* y de *La canción de la tierra*» (La Grange). Mahler preconizó en estos pentagramas la muerte de su propia hija en 1907.

---

## RESEÑAS BIOGRÁFICAS

**GABRIEL ALONSO** se graduó en Canto en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, bajo la tutela de los maestros Ryland Davies y Francisco Araiza, entre los años 2017 y 2022. Ha formado parte de producciones en el Teatro Cervantes de Málaga, Amigos de la Ópera de A Coruña, Amigos de la Ópera de Vigo, Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro Arriaga de Bilbao, Teatro Real de Madrid, entre otros. Ha realizado numerosos estrenos absolutos e importantes compositores actuales como Miquel Ortega, Juan Durán o Borja Mariño, han escrito obras dedicadas a su voz.

**BORJA MARIÑO** desarrolla una doble vertiente en su carrera, entre composición e interpretación. Orientado hacia el acompañamiento vocal, ha trabajado en los principales teatros del país junto a importantes batutas y solistas desarrollando un extenso repertorio y ha

ofrecido también numerosos recitales en salas de concierto. De este contacto deriva su vocación compositiva por la Canción de concierto, siendo uno de los preferidos por los intérpretes actuales del ámbito nacional e internacional.

**MARÍA ZAPATA** debutó como Elvira en la obra *Ernani* de Verdi en la Ópera Oviedo y como Suor Angelica en *Suor Angelica* de Puccini en el Festival Pucciniano de Torre del Lago (Italia). También ha participado en producciones en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona) y ABAO (Bilbao). Como liederista destaca el recital ofrecido en la Universidad de Princeton con Dalton Baldwin. También realiza con frecuencia conciertos con Aurelio Viribay. Para Radio Clásica (RNE) ha grabado *La Dame de Monte-Carlo* de Poulenc con Jorge Robaina.







**Residencia de Estudiantes**

**Pinar 21, 28006 Madrid**

**[www.edaddeplata.org](http://www.edaddeplata.org)**