



NATALIA ENSEMBLE MAHLER 5



NATALIA ENSEMBLE
MAHLER 5



NATALIA ENSEMBLE

MAHLER 5

Gustav Mahler *Symphony No. 5*

Arrangement for 17 players by Natalia Ensemble

I. Abteilung

1. Trauermarsch (In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt) (12:17)
2. Stürmisch bewegt (mit größter Vehemenz) (14:28)

II. Abteilung

3. Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell) (16:49)

III. Abteilung

4. Adagietto (Sehr langsam) (8:51)
5. Rondo - Finale (Allegro) (14:40)

Total playing time: 67:16 min.



ABOUT NATALIA ENSEMBLE

In 2013 we, that is, a group of old friends, got together for a week during the summer to play a chamber music concert. Mahler and Debussy were the protagonists of two concerts by 13 musicians for approximately 500 people. Two small concerts with big ambitions.

For nostalgic reasons we decided to call this group Natalia Ensemble, and after the concerts, the feedback we got from the audience was so heartwarming that we thought it was a pity to end it there. So we decided to continue with the ensemble.

That's where things got complicated;

You see, founding an orchestra, or for this matter an ensemble, is something that often has to do more with politics than with music. One person, usually a conductor, has to search for funding, this usually comes from a municipality or regional funds. Then a concert venue is secured so that ticket sales can start, only after that, and after the repertoire is chosen, some musicians will get a call through some local network to come and play for a fee.

This is the way the classical music industry works, managed from above.

Concert seasons and festivals are born in meeting rooms filled with agents and managers who trade their conductors and soloists and sell them to the highest bidder. The audience and the musicians, who are the only people actually involved at the moment of the concert, are completely disconnected and have little to do with this process.

We did exactly the opposite.

This time it was the musicians who decided which repertoire to play, (which didn't yet exist so we had to arrange it ourselves), then we asked for friends and family and venues to open the doors for us and after skipping the conductor, we were able to play some concerts that in several ways made us feel much more connected and engaged with what we were doing. A certain sense of belonging.

And this is our approach to making music. Since the first time we played together everything has been planned in a bottom up way that gives us this special feeling, and as we take the responsibility for the whole process of music making, from the selection of the repertoire and the concept to the arrangements and the interpretation, we are much more able to convey a message to our listeners.

This was also the approach for this recording.

When we decided to record our Mahler 5 it wasn't because we got a call from a record label, or the funds for the production, or even a hall to do it. This idea was born from within us and as an answer to our need to share this chamber version to a broader audience.

This is why this CD was crowdfunded, paid for and with the support of hundreds of people who just like us, wanted to take part in something bigger which a Mahler symphony certainly is.

We think this is the way, at least the right way for us, to face a musical challenge and music in general. From the bottom and with all the drive that comes from within us.

Mahler didn't write his fifth symphony, or any of them, in an executive meeting room and certainly not on a commission with a special concert in mind. He wrote his music because he had a message for the entire world and we are only trying to find the best way to bring this message in the most direct way from his composing hut in Maiernigg to you.

José Andrés Reyes





NATALIA STRINGS

Luis Esnaola violin

Oleguer Beltran violin

Behrang Rassekhi viola

Raúl Mirás cello

José Andrés Reyes doublebass

When smaller became bigger. The chamber arrangements of Mahler's symphonies

The history of chamber arrangements of Mahler's symphonies goes back to the aftermath of the First World War. At that time Arnold Schoenberg founded the Society for Private Musical Performances (*Verein für musikalische Privataufführungen*), devoted to the performance of contemporary scores at the highest standards. The limited means of the society prevented the performance of the orchestral works in its original form, so they were done in specially adapted chamber arrangements. The performances were guided by a lack of concession to both the audience and critics alike, repeated hearing of the same works and a profuse number of rehearsals from the musicians. Allegedly, the indifference towards any form of failure or success was absolute.

During its three active seasons, the *Verein* played a seminal role in the diffusion of the contemporary creations. One hundred thirteen concerts were given and one hundred fifty-four works performed. Just two orchestral works from Gustav Mahler were adapted for the *Verein*: The *Lieder eines fahrenden Gesellen* arranged by Arnold Schoenberg and the *Fourth Symphony*, transcribed by Erwin Stein. Schoenberg also began to arrange *Das Lied von der Erde*, but he never completed the transcription.

After the financial failure of the Society –mainly due to the Viennese hyperinflation–, these orchestral arrangements fell into disuse, along with the philosophies and values that had inspired them. Fortunately, thanks to the revival of Mahler's music, started in the sixties and consecrated in the eighties, the arrangement by Erwin Stein was rediscovered and even Schoenberg's version of *Das lied von der Erde* was completed by Reiner Riehn (1983).

Initially these modern performances were driven by either historical or practical reasons, but performers and musicologists soon realized that the chamber arrangements went further than this. They rendered a considerable service to the music, allowing a clearer realization of the score, for instance bringing new light to the counterpoint and polyphonic writing. We must not forget that clearness was one of the foremost concerns for Mahler as a conductor. On one hand, performing these symphonies with a reduced ensemble granted them a more nuanced and subtle approach, quite typical of chamber music practice. But at the same time, it is amazing how well the symphonic nature of the piece is preserved. This is partly due to the chamber like character of many passages of the original orchestral score, and also due to its

irreducible grandeur and transcendence. There is no loss and much to gain from these arrangements, to the point that they enable a new and revealing appreciation of the essence of the symphonies.

Due to this, it is of no surprise that new chamber arrangements of Mahler symphonies have arisen in the last decades, mainly of the lighter orchestrated symphonies: the *First* by Klaus Simon (2008) and the *Fourth* by Amaury du Closel (2001) and Klaus Simon (2007). But also more sophisticated and complex scores were adapted. Namely, the *Second* by Gilbert Kaplan and Rob Mathes (2013), *Fifth* by Klaus Simon (2014), and *Ninth* by Klaus Simon (2014) and Glen Cortese (2006).

Among the adventurous attempts of arranging one of the *Rückert* symphonies is the pioneer adaptation of the *Fifth Symphony* by the Natalia Ensemble, written in 2014 and presented here in its premiere recording. Although the ensemble took advantage of their earlier experience arranging the *Fourth* –premiered in Santiago de Compostela in the summer of 2013– going ahead with the *Fifth* could have been seen as an almost impossible task. It was an arduous labor of love that in many cases obliged the members of the ensemble to go back to Mahler's manuscript in order to decide the most appropriate markings to use from between the many editions available. The dynamics in the final accord of the first movement or the *molto espressivo* attack of the clarinet in the third movement (bar.397), constitute just two examples of this philological work that could surprise even the most experienced Mahler listeners.

The premiere of this version took place in the Hostal de los Reyes Católicos, in Santiago de Compostela, in July 2014. Presumably, this was the first time that the whole symphony was performed in a chamber format. Certainly, it constituted a revelation for the concertgoers. With this arrangement the Natalia Ensemble proved Schoenberg right when he argued that stripping away Mahler's music from his orchestral layers offered a newer and fresher perspective on the composer's craft.

Mahler's Fifth Symphony: A new style for a new life

"Last night I nearly passed away. When I saw the faces of the two doctors, I thought my last hour has come. While they were putting in the tube, which was frightfully painful, they kept checking my pulse and my heart... The prospect of dying did not frighten me in the least, provided my affairs are in order, and to return to life seemed almost a nuisance."



NATALIA WINDS

André Cebrián flute

Miriam Pastor oboe

Darío Mariño clarinet

María José Rielo bassoon

Maciej Baranowski horn

Jonathan Müller trumpet

Gustav Mahler, who from early on in his life, had been sadly familiar with death, due to the demise of many of his closer relatives, watched it for the first time, face to face on the 24th of February of 1901. On that day, he had started his hectic agenda at noon conducting Bruckner's *Fifth Symphony*. His work finished late in the evening with a performance in the Hofoper of *The Magic flute*. In addition, the previous week he had suffered the physical wear of the demanding premiere of his youth cantata: *Das klagende Lied*. As we learn from Mahler's own testimony quoted above, such efforts took a serious toll on him. That night he suffered a severe intestinal hemorrhage. Although nowadays it would be viewed as a mild condition, at the beginning of the past century it was extremely severe.

It is no surprise that in his summer retreat in Maiernigg, a fully recovered Gustav composed such tragic music as the Funereal March that opens the *Fifth Symphony*, three of the *Kindertotenlieder* and a new and distressing *Wunderhorn: Tamboursg'sell*. This creative burst also gave birth to the first three movements of the Fifth and four songs of the *Rückertlieder*.

In the autumn of 1901 Gustav suffered his second big blow. Very different in character to the hemorrhage but at the end similarly painful and bleeding. On the 7th of November, Gustav met Alma Schindler in a soiree at home of the eminent anatomist Emil Zuckerkandl. Although a stunning and stormy idyll starts, both lovers are pressed by doubts. 'How can autumn enchain the spring?' muses the twenty years older Gustav. In turn, Alma felt the remorse for having to cut short her passionate affair with her private teacher of composition, Alexander von Zemlinsky. Previously in October, Alma had expressed to him her desire to become the mother of their children, however two months later she would write down in her diary: "Today a beautiful, beautiful love was buried. Gustav, you will have much to do to replace it".

The wedding took place on the 9th of March, 1902. In contrast to the previous summer, Mahler was deliriously happy: his first fatherhood was underway and after years his biggest musical creature –the *Third Symphony*– had been premiered in Krefeld with an overwhelming success. Mahler was in such good spirits he finished the two final movements of the *Fifth* –the *Adagietto* and the *Rondo-Finale*. He also composed an additional *Rückertlieder* inspired by Alma –*Liebst du um Schönheit (If you love for beauty)*. The composition of the *Kindertotenlieder* was then stopped and only concluded two years later.

A reborn Mahler and embarking into a new life with Alma, inaugurated his new creative style in his *Fifth Symphony*. Certainly the crucial biographical events of those two years boosted this evolution, but at the same time it seems natural that Mahler reached maturity as a composer at this time. In this new period –also known as the *Rückert* period– he displayed an absolute mastery of his technical and expressive resources and explicitly renounced any programmatic clues. In this search for pure music, without any textual references, a new orchestral opulence compensates for the lack of voices. It is not by chance that in the summer of 1901 Mahler went deep into the study of Bach motets. The complex polyphonic textures of the *Fifth*, turn pale in comparison all the previous symphonies.

The *Fifth* avoids the transcendentalism of his previous symphonies. Aspects such as pantheism, resurrection, and the naïve view of the afterlife are no longer present. Taking in account the evolution of the piece from the first two dramatic movements to the last two, lyric and triumphal, it is unavoidable to establish an analogy from the dreadful event that marks the composition of the first part –his almost fatal hemorrhage– and the positive one that marks the second –his new life beside Alma. However, the interest of the symphony goes far from the individual. The work is an expression of the feelings of every human being: his aspirations, his tragedy, his individual fight with all his achievements and his failures.

The first movement (*At a measured pace. Strict. Like a funeral procession*) opens with a trumpet call, homage to the famous destiny 'motto' of Beethoven's *Fifth*, which has also appeared in Mahler's previous output in the first movement of his *Fourth Symphony*. After a tumultuous *tutti*, the movement is organized around a funeral march that is intersected by two furious interludes, both of a Tchaikovsky-like character and will. The second movement starts after an unexpected collapse of the first movement (*Moving stormily, with the greatest vehemence*), tightly linked to the previous one. Mahler plays with a similar dialectic between an agitated first theme and the second theme, where the funeral march is replaced by a slow section of a timeless beauty. After a stunning choral section for the brass, the movement concludes in an unresolved manner.

The *Scherzo* is not only the longest in his symphonic repertoire, but also never before has this kind of movement been so pivotal in a symphonic structure. Mahler describes it to Natalie Bauer-Lechner as "enormously difficult to work out because of its structure and because of the utmost artistic skill demanded by the complex interrelationship of all

of its details. The apparent confusion must, as in a Gothic cathedral, be resolved into the highest order and harmony... There is nothing mystical or romantic about it; it comprises only the expression of unheard-of power. It is man in the full light of day, at the zenith of life". The sound of the horn – *corneo obbligato* as written down by Mahler on the score – is the most prominent timbre, acting as the soloist in many passages, most of them in the rhythm of a rustic waltz. They are answered by the agitated and counterpoint voices of the strings, interspersed by charming chamber-like melodies of the strings in *pizzicati*.

The sublime *Adagietto* is atypically written only for strings and harp. Mahler was conscious that winds and brasses needed a rest before tackling the last movement. According to Mengelberg, it is a declaration to Alma: "Instead of a love letter, he sent the manuscript to her". This could mean that the composition dates earlier to the summer of 1902. However, there is not any record of this. Even Alma, so proud of her mahlerian trophies, never talked about this. Thematically it is very close to the Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*I am lost to the world*) – composed in the summer of 1901 –, so probably the movement depicts the feeling of loneliness of the composer absolutely retired from the world in his summer retreat of Maiernigg.

In the *Rondo-Finale* Mahler tackles for the first time in his symphonic cycle the problem of the ending; an urging question to any composer working with the creation of the symphonic form. How to transfer the gravity center of the work from the first to the last movement, preserving the balance and the thematic unity? At the same time, the composer must transcend the initial emotional intensity in order to crown the work in a monumental manner. Beethoven, in his *Fifth Symphony*, answered this pressing question by forging a unique model that became an obsession for all the romantic and post-romantic composers.

In contrast to the liberty of his previous symphonic endings, Mahler in his *Fifth* follows the pattern of the Beethovenian ideal: incisive rhythms, intense string cadences, and the use of two themes clearly defined that interweave in an expanding digression that it is only solved in a powerful affirmation: his first brilliant *Finale*. The choral that has been twice undermined in the second movement, crowns the finale of the symphony in a triumphal manner, "*Triumphant, yes, but free of triumphalism*". The dreadful events of the *First Part* are too close to let the listener fall into the trap of complacency.

Pablo Sánchez Quinteiro



NATALIA PERCUSSION, KEYBOARDS, HARP

Actea Jiménez timpani

Sabela Caridad percussion

Héctor Marqués percussion

Bleuenn Le Fric harp

Irene Alfageme piano

Esteban Domínguez harmonium

NATALIA ENSEMBLE



En 2013 nosotros, es decir, un grupo de amigos, decidimos juntarnos durante una semana de aquel verano para preparar y tocar un concierto de música de cámara. Mahler y Debussy fueron los protagonistas de dos conciertos de trece músicos para unas quinientas personas. Dos pequeños conciertos con grandes ambiciones.

Por razones nostálgicas decidimos bautizar a este grupo con el nombre “Natalia Ensemble”, y después de los conciertos la respuesta que obtuvimos del público fue tan calurosa que pensamos que sería una pena que este proyecto terminase ahí, así que decidimos seguir adelante.

Fue ahí donde se complicaron las cosas.

Verán, fundar una orquesta, o en este caso un *ensemble*, es algo que frecuentemente tiene más que ver con política que con música. Una persona, normalmente un director, sale a buscar patrocinio, usualmente de fondos públicos. El siguiente paso es buscar un espacio en el que poder llevar a cabo un concierto, luego se escoge un repertorio, y una vez iniciada la venta de entradas algunos músicos recibirán una llamada para ir a tocar un “bolo”.

Es así como funciona la industria de la música clásica, manejada desde arriba. Los festivales y las temporadas de conciertos nacen en salas de reuniones llenas de agentes y mánager que se intercambian directores, orquestas y solistas y los venden al mejor postor. El público y los músicos, que son los únicos elementos que realmente participan en el concierto, tienen muy poco que ver con todo el proceso, y ambas partes suelen estar bastante desconectadas.

Nosotros hicimos exactamente lo contrario.

En esta ocasión fuimos los músicos quienes decidimos qué repertorio tocar (el cual todavía no existía, así que tuvimos que arreglarlo); luego pedimos a amigos, familiares y lugares para hacer conciertos que nos abrieran las puertas; y después de saltarnos el paso del director pudimos celebrar un par de conciertos que de varios modos nos hicieron sentir más conectados y comprometidos con lo que estábamos haciendo.

Este es nuestro modo de enfrentar la música. Desde la primera vez que tocamos juntos todo ha sido planificado de esta manera, desde abajo, de un modo que nos genera, al final de todo, una sensación especial. Y es que como asumimos la responsabilidad de todo este proceso de preparación y ejecución de la música, desde la elección del repertorio y el concepto hasta los arreglos y las decisiones de interpretación, somos mucho más capaces de transmitir un mensaje a nuestro público.

Esta fue también la manera de realizar esta grabación.

Cuando decidimos grabar nuestra versión de la *Quinta sinfonía* de Mahler no fue porque recibiésemos una llamada de una productora discográfica, o siquiera el dinero para la producción o una sala para la grabación. Esta idea nació de nosotros mismos como respuesta a la necesidad de llevar esta versión de cámara a un público más amplio. Por eso este CD fue financiado a través de una campaña de micromecenazgo, con el apoyo de cientos de personas que, al igual que nosotros, quisieron formar parte de algo más grande que ellos mismos, y una sinfonía de Mahler ciertamente lo es.

Nosotros creemos que esta es la manera correcta, o al menos correcta para nosotros, de enfrentar los retos musicales y la música en general, desde abajo hacia arriba y con toda la fuerza que viene de nosotros mismos.

Mahler no escribió su *Quinta sinfonía*, o ninguna de ellas, en una sala de reuniones ejecutiva, y ciertamente no fue una obra comisionada para un evento o un concierto especial. Mahler escribió su música porque tenía un mensaje para el mundo, y nosotros simplemente estamos intentando llevar este mensaje de la forma más directa desde su *cabaña* de composición en Maiernigg a todos ustedes.

José Andrés Reyes



La grandeza de lo pequeño: Las versiones camerísticas de las sinfonías de Gustav Mahler

La historia de los arreglos de cámara de las sinfonías de Gustav Mahler se inicia en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial. En esa época Arnold Schoenberg decide fundar la Sociedad para Interpretaciones Musicales Privadas (*Verein für musikalische Privataufführungen*), centrada en la presentación de partituras contemporáneas bajo las máximas exigencias interpretativas. Los limitados medios económicos de la sociedad dificultaban la interpretación de las partituras orquestales bajo su forma original, por lo que éstas eran ofrecidas en arreglos camerísticos especialmente elaborados para la ocasión. Las interpretaciones estaban guiadas por la ausencia de cualquier concesión, tanto hacia al público como hacia a la crítica, por la planificación de un amplio número de ensayos y por la programación repetida de las mismas obras a lo largo de varios conciertos. Obviamente, la indiferencia hacia cualquier tipo de éxito o fracaso era absoluta.

Durante sus tres temporadas activa, la *Verein* jugó un papel decisivo en la difusión de las creaciones contemporáneas. En total se llevaron a cabo ciento trece conciertos con ciento cincuenta y cuatro obras programadas. Sólo se adaptaron para la *Verein* dos obras orquestales de Gustav Mahler: Los *Lieder eines fahrenden Gesellen* arreglados por Arnold Schoenberg y la *Cuarta Sinfonía*, transcrita por Erwin Stein. Schoenberg comenzó igualmente a trabajar en una transcripción de *Das Lied von der Erde*, pero nunca llegó a completarla.

Tras el fracaso económico de la Sociedad –debido principalmente a la hiperinflación vienesa–, estos arreglos orquestales, así como la filosofía y los valores que los habían inspirado, cayeron en desuso. Afortunadamente, gracias a la recuperación de la música de Mahler que se inició en los sesenta y se consagró en los ochenta, fue redescubierto el arreglo de Erwin Stein e incluso la versión de Schoenberg de *Das lied von der Erde* llegó finalmente a ser completada por Reiner Riehn (1983).

En un principio, estas interpretaciones modernas estaban motivadas por razones históricas o prácticas, pero los intérpretes y los musicólogos pronto se dieron cuenta de que los arreglos de cámara iban más allá de esto. Así, por ejemplo, al permitir una realización

más transparente de la partitura, le conferían una nueva luz al contrapunto y a la escritura polifónica de la obra. Nunca debe olvidarse que la claridad siempre fue una de las preocupaciones prioritarias del Mahler director de orquesta. Por otra parte, interpretar las sinfonías de Mahler con un ensemble reducido permite darles vida desde una perspectiva mucho más matizada y sutil, típicamente característica del mundo de la música de cámara. Pero al mismo tiempo resulta sorprendente comprobar como la naturaleza sinfónica de la obra permanece intacta en estos arreglos. Esto se justifica en parte por el carácter camerístico de muchos pasajes de la partitura original, pero también por la irreducible grandeza y trascendencia de esta música. No hay apenas pérdidas y sin embargo, sí mucho que ganar en estos arreglos, hasta el punto de que estos nos ofrecen una nueva y reveladora perspectiva de la esencia de estas sinfonías.

Debido a esto, no constituye la menor sorpresa que nuevos arreglos camerísticos de las sinfonías de Mahler hayan visto la luz en las últimas décadas, principalmente de las sinfonías con orquestaciones más ligeras: la *Primera* por Klaus Simon (2008) y la *Cuarta* por Amaury du Closel (2001) y Klaus Simon (2007). Pero asimismo, partituras mahlerianas más sofisticadas y complejas han sido objeto de transcripción. Principalmente, la *Segunda* por Gilbert Kaplan y Rob Mathes (2013), *Quinta* por Klaus Simon (2014) y *Novena* por Klaus Simon (2014) y Glen Cortese (2006).

Entre los escasos y osados intentos de transcribir alguna de las sinfonías *Rückert* se encuentra la adaptación pionera de la *Quinta Sinfonía* realizada por el Natalia Ensemble en 2014 y aquí presentada por vez primera en CD. Aunque el ensemble se benefició de su experiencia previa con la *Cuarta* –estrenada en Santiago de Compostela en el verano de 2013–, adentrarse en la *Quinta* era a priori una misión virtualmente imposible. Fue una ardua y apasionada labor que en muchos casos obligó a los miembros del grupo a investigar los manuscritos mahlerianos para poder decidir las indicaciones más apropiadas entre las distintas ediciones de la partitura disponibles. Las dinámicas en el acorde final del primer movimiento o el ataque molto expresivo del clarinete en el *Scherzo* (c.397), constituyen sólo dos ejemplos de un trabajo filológico que sorprenderá a más de un oyente avezado en la música de Mahler.

El estreno de esta versión tuvo lugar en el Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de

Compostela, en julio de 2014. Presumiblemente constituyó la primera ocasión en la que esta sinfonía fue interpretada en un formato camerístico. Ciertamente supuso una revelación para todos los asistentes. Con su arreglo, el Natalia Ensemble demostró cuan cierto estaba Schoenberg cuando afirmó que liberando a estas sinfonías de su densa envoltura orquestal se conseguiría una perspectiva inédita y renovadora de las habilidades creativas de Gustav Mahler.

La Quinta Sinfonía de Mahler: Un nuevo estilo para una nueva vida

“La pasada noche estuve al borde de la muerte. Cuando vi las caras de los dos doctores pensé que mi última hora estaba cerca. Mientras me colocaban el tubo -terrorífico y doloroso- controlaban mi pulso y mi corazón... Llegó un momento en el que la perspectiva de morir no me asustaba, pues dejaba todo arreglado y el retorno a la vida ya me parecía un trastorno.”

Aunque desde su infancia, la muerte había sido una desgracia recurrente en la familia de Gustav Mahler, éste la vería por vez primera cara a cara el 24 de febrero de 1901. Ese día Gustav había iniciado una agotadora jornada dirigiendo al mediodía la *Quinta Sinfonía* de Bruckner. La concluyó bien entrada la noche con una interpretación de *La Flauta Mágica* en la Ópera Imperial. A este esfuerzo se sumó el desgaste que arrastraba desde la semana previa debido a los ensayos y el estreno de su cantata juvenil, *La canción del lamento*, compuesta veinte años antes. Tal como el propio testimonio de Mahler aquí recogido nos muestra, semejantes esfuerzos se cobraron un alto precio. Esa misma noche Gustav sufre una severa hemorragia intestinal, hoy en día leve, pero casi mortal para la época.

No es de extrañar que en su retiro veraniego de Maiernigg, un Gustav ya completamente recuperado, componga música de carácter tan trágico como la *Marcha fúnebre* que abre la *Quinta Sinfonía*, tres de los *Kindertotenlieder* –*Canciones de los niños muertos*– y una nueva canción del ciclo del *Wunderhorn*: el desolador *Tamboursg'sell*. En la que fue una auténtica explosión creativa, la lista se engrosa con la composición completa de los tres primeros movimientos de la *Quinta* y de cuatro de los *Rückertlieder*.

En otoño Gustav sufre la segunda gran conmoción de 1901, a la larga tan dolorosa y sangrante como la citada hemorragia. El 7 de noviembre, en una velada en casa del

eminente anatomista Emil Zuckerkandl, conoce a Alma Schindler. Se inicia un fulgurante y tormentoso idilio, pues ambos se debaten en dudas. Gustav por la diferencia de edad -"¿Cómo puede el otoño encadenar a la primavera?", dice- y Alma por los remordimientos que le provoca el tener que cortar de plano la apasionada relación que desde hace dos años vive con su profesor particular de composición, Alexander Zemlinsky. Si en octubre Alma le había expresado su ansia por ser la madre de sus hijos... en diciembre certifica en su diario la despedida: "Hoy una pasión hermosa, muy hermosa, ha concluido. Gustav, mucho tendrás que hacer para enterrarla".

El matrimonio tuvo lugar el 9 de marzo de 1902. A diferencia del anterior verano, Mahler rebosa felicidad: su primera paternidad ya está en marcha y su magna criatura musical que todavía esperaba por salir a la luz, la *Tercera*, acaba de ser estrenada en Krefeld con un éxito sin precedentes. Mahler completa los dos movimientos finales de la *Quinta*: el *Adagietto* y el *Rondo-Finale*, así como un *Rückertlieder* adicional, enteramente inspirado en Alma: *Liebst du um Schönheit (Si amas la belleza)*. Los *Kindertotenlieder* serán aplazados y concluidos dos años más tarde.

Un Mahler renacido y embarcado en una nueva vida junto a Alma, aborda en la *Quinta Sinfonía* un nuevo estilo creativo. Sin duda los avatares biográficos han impulsado esta evolución, pero por encima de ellos, Mahler ha alcanzado en esta época la madurez como compositor. En este nuevo período -también conocido como la etapa *Rückert*- exhibe un absoluto dominio de sus recursos técnicos y expresivos y una renuncia explícita a los elementos programáticos. En su aspiración a componer música pura, sin ningún referente textual, una nueva opulencia orquestal compensa la ausencia de las voces. No es una casualidad que Mahler abordase en 1901 un profundo estudio de los motetes bachianos. Frente a la compleja red polifónica orquestal que conforma la *Quinta*, las sinfonías precedentes palidecen.

La *Quinta* carece de la trascendentalidad de las sinfonías previas. Aspectos como el panteísmo, la resurrección o la visión ingenua del más allá no están presentes. Dada la evolución desde los dos primeros movimientos hostiles y tristes a los dos últimos líricos y triunfales, es inevitable establecer una analogía con los funestos acontecimientos que marcan la composición de la primera parte -grave hemorragia- y los positivos que marcan

a la segunda –aparición de Alma. Pero el interés de la sinfonía va más allá de lo individual. Es una expresión de los sentimientos del ser humano, de sus aspiraciones, su tragedia, su lucha individual con todos sus éxitos y sus fracasos.

El primer movimiento (*Con paso mesurado. Severo. Como una procesión*) se abre con una llamada de trompeta evocadora del famoso motivo inicial de la *Quinta* beethoveniana: el tema del destino que ya ha aparecido en la obra de Mahler en el primer movimiento de la *Cuarta Sinfonía*. Tras un atronador tutti, el movimiento se estructura en torno a una marcha fúnebre que es interrumpida en dos ocasiones por arrebatadísimos interludios, ambos de una fuerza “tchaikovskyana”. Tras su colapso se inicia el segundo movimiento (*Tempestuoso y vivo. Con la mayor vehemencia*) en el cual Mahler juega con una alternancia similar entre un tema agitado y otro de una belleza atemporal. Esta dialéctica conduce a una apoteósica coral de los metales, que sólo será resuelta en el final de la obra.

El *Scherzo*, no sólo es el más largo de la música sinfónica, sino que además, nunca antes ningún movimiento de este tipo había tenido tanto peso en una sinfonía. Mahler lo describe a Natalie como “terriblemente difícil por su compleja estructura y por la exigencia de un perfecto engranaje de sus partes. Tal cual una catedral gótica en la que el aparente caos debe resolverse en la máxima armonía. No hay nada romántico o místico en él; es la simple expresión de una increíble energía. Un ser humano en su esplendor, en lo mejor de su existencia”. Cuenta con el protagonismo de la trompa –*corneo obbligatto*, escribe Mahler en la partitura–, que actúa de solista en una serie de pasajes, mayoritariamente al ritmo de un rústico vals. A ellos responde la cuerda con una agitada escritura contrapuntística y con deliciosos pasajes en *pizzicati*.

El sublime *Adagietto* está atípicamente escrito únicamente para cuerdas y arpa. Mahler era consciente de que maderas y metales necesitaban un reposo antes de abordar el final de la obra. Según Mengelberg, constituye una declaración de amor hacia Alma. Esto supondría que su fecha de composición sería anterior al verano de 1902, pero no hay ninguna constancia de este hecho. Incluso Alma, tan dada a presumir de sus trofeos mahlerianos, nunca citó esta cuestión. Temáticamente es afín al *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Me he alejado del mundo*) –compuesto en el verano de 1901–, por lo que podría interpretarse como un reflejo del estado de ánimo del compositor en su solitario retiro veraniego,

absolutamente alejado del mundanal ruido.

En el *Rondo-Finale* Mahler aborda por vez primera en su ciclo sinfónico "el problema del final": un reto al que todo compositor de sinfonías se ha enfrentado desde la creación de la forma ¿Cómo conseguir que el centro de gravedad de la obra se desplace desde el primer al último movimiento, manteniendo intactos el equilibrio y la cohesión temática? Al mismo tiempo, el compositor debe trascender la intensidad emocional inicial, para así coronar la obra de forma monumental. Desde que Beethoven en su *Quinta Sinfonía* marcara en este aspecto un referente muy difícil de superar, esta cuestión pasó a convertirse en una obsesión para los compositores románticos y post-románticos.

Frente a la libertad de sus finales sinfónicos previos, Mahler en la *Quinta* sigue el patrón del ideal beethoveniano: una rítmica incisiva, cadencias marcadas de las cuerdas y el uso de dos temas claramente definidos que se entrecruzan en un intercambio de intensidad creciente que sólo es resuelto en una poderosa afirmación: su primer *Finale* brillante. El mismo coral que ha sido en dos ocasiones suspendido en el segundo movimiento corona por fin la sinfonía de forma triunfal. "Triunfal, pero exenta de triunfalismo", pues los desgarradores eventos de la *Primera parte* están todavía lo suficientemente presentes como para que el oyente pueda caer en la trampa de la complacencia.

Pablo Sánchez Quinteiro

This CD was made possible thanks to the support of:

Adrián Balboa
Adrián Bombin Nuñez
Aida Azores
Alba Barreiro
Alba González Couselo
Alberto Morales Moreno
Alma
Ana Carvajal
Ana Cereceda Bachero
Anahí Garea
Anahí y Nacho
Andrea García
Artur Carballo Alviárez
Atxusinho
Bartomeu Caldentey Vives
Beatriz Macías
Beatriz V. F.
Benxamin Otero
Brieg et Claire-Lise Le Déan
Carla Velasco y José Luis García Vegara
Carmen Gonzalvo López
Carol Gillanders
Christine Le Fricc
Clau Maneiro Arriaga
Cristina Ferre, Arquitectura i Disseny d'Interiors
Daniel Huertas Ferrer
Daniela García Cupeiro
Danièle R.
David Ballester
David Villa Escribano
Diego Segade
Editorial La Huerta Grande
Eduardo Moreno
Elena Rey
Eléonore Autin Pralle
Elsa Klemm
Elvira Lamedra
Eowardo
Ernesto y Campo
Eulalia Roca
European Orchestra of Switzerland (EPOS)
Eva García, profesora flauta travésera C.P.M. Huesca
Fernando Doménech Rey
Fernando L. Briones
Fran Rivas Doyague
Francisco Javier de la Presa
Francisco López López
Françoise Friedrich
Frederick G Dichi
Gabriela Porto Arias
Germán Díaz
Guille y los Juanes

Harriet Wheeler
Iago y María
Iban Beltran Pallares
Ileana Steiger
Inés Mariño Varela
Ingrid Johansson Mignon
J. Colomar
Jaime Martín
Javi León
Javier Molina Parra
Javier Sánchez González
Jean Boucher
Joan Ramon Company Torno
Jorge
Jorge Navarro Pérez
Jorge Ripoll
Josaru
José Luis Turina de Santos
José M. Iglesias
Josiane Le Fricc
Juan P.
Juan Pablo Ramírez López
Juan Ureña Hevia
Juan Villa Alfageme
Julia Caro
Lamberto Nigro
Laura Espino Paísán
Lauriane Lagarde et Mael Cabaret
Imclarinet
Lola Martín Rodríguez
Lucía Salgado
Lucila Sinde Moraleja
Luciana and Marco Colombi
Luis
M. Llanos Martínez
Manolo, Araceli y Coral
Manuel Martínez Navarro
Manuela Ledesma
Mar, Anna y Carme Sastre Santonja
Marcel Estermann
Marcial Miramontes
Margaret Johnson
María de la Sierra
María del Mar Gonzalvo López
María del Pilar Pérez Rodríguez
María e Luis - Samieira
María Eugenia Boix
María Mirás
María Puertas Malagarriga
Maribel González de Canales (España)
Marie Noëlle y Alain BONIC
Marie Roqueta

Mariluz Santos García
Marta oboe
Mary Carmen y Nacho
Merce Cebrián y Roberto Fernández
Michèle Le Gall et Jean Yves Le Déan
Miguel A. Ferro Jove
Miguel Jiménez Peláez
Miguel Ramírez Gonzalvo
Mila
Musical Allegro (Lugo)
Natalia Montoro
Nuria
Óscar González Estévez
Pablo González
Pablo Ramírez Gonzalvo
Pablo Sánchez Quinteiro
Paloma Pinto
Paula Angulo Ramírez
Paulo Gacio
Pepe Lanuza
Pilar Borge Herrero
Pilar Gonzalvo López
Puri López
pygope
Quinteto Bóreas
Ramón Castro
Ramón Mirás
Rodrigo Martínez Roncero
Rosalía Pallarés
Rubén Flórez Bande
Santi y Raquel
sarapino
Siles Gamez Ana
Silvia Penedo
Simona Carrara
Sindo Varela
Soazig Noblet
Sylvie Michel Ott
Tere y Pepin
Toco Castro
Tove Beltrán
Truchero Delgado
Trumponet
Vanessa Jalalquinto Pérez
Victor y Susana
Wilhelm J. Pichler, Stuttgart
Xabi Casal
Ximo B.
Xulio Fernández Gómez



Recording: Mediatrack

Producer: Tom Peeters

Recording engineer: Ernst Coutinho

Recording location: Auditorio de Zaragoza, Sala Mozart, Spain

Recording dates: April 24, 25 & 26, 2016

Text: Pablo Sánchez Quinteiro

Text Natalia Ensemble: José Andrés Reyes

Photography: Ferran Mallol & Veronica Colombi

Artwork design: Egbert Luijs (studioEgt)

Art Director Photography and some Graphic design-elements: Veronica Colombi

With special thanks to Virginia Suárez Cabal, Pablo Sánchez Quinteiro, Eléonore Autin, Conservatory of Music of Aragon, National Youth Orchestra of Spain and Zaragoza Auditorium for their unconditional support to carry out this project.

Nos gustaría hacer una mención especial a Virginia Suárez Cabal, Pablo Sánchez Quinteiro, Eléonore Autin, Conservatorio Superior de Música de Aragón, Joven Orquesta Nacional de España y Auditorio de Zaragoza por su apoyo incondicional para llevar a cabo este proyecto.

nataliaensemble.com
cobrarecords.com



Cobra 0055