

“ABENDEMPFINDUNG AN LAURA”

Un estudio analítico-interpretativo

CAMILA MARÍA BELTRAMONE ¹

Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (GITeV) – LEEM; Facultad de Bellas Artes, UNLP.
beltramone@gitev.com.ar

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Beltramone, C. M. (2014). Abendempfindung an Laura. Un estudio analítico-interpretativo. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, Año 2, n° 2, pp. 58-71. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP.

PALABRAS CLAVE:

INTERPRETACIÓN | ANÁLISIS
MUSICAL | EJECUCIÓN | CANTANTE
| MOZART.

Recibido: abril de 2014

Aceptado: junio de 2014

Este estudio se inserta en el marco de las discusiones teóricas sobre las vinculaciones entre el análisis y la ejecución musical, y su vinculación con la interpretación. Partiendo de la problemática de la desconexión entre el análisis y la ejecución musical, el presente trabajo propone un tipo de estudio en el que se pondrán en diálogo los distintos elementos sintácticos que constituyen la obra, de manera de generar una base de conocimientos que permita al intérprete comprender la lógica interna de la misma y desarrollar una versión interpretativa significativa.

El tipo de estudio propuesto consta de dos instancias principales: una primera dedicada a un análisis de corte estructuralista, donde se analizarán los materiales sintácticos del lenguaje musical que componen la obra, sumado a una instancia de traducción del texto de la misma y conocimiento de la biografía del autor y del poeta. En una segunda instancia, los elementos analizados serán puestos en vinculación dialéctica, intentando encontrar interrelaciones funcionales entre los mismos, contemplando aspectos relativos a la ejecución. Para este trabajo se tomó la obra *Abendempfindung an Laura* (K. 523), del compositor Wolfgang A. Mozart.

¹ Camila María Beltramone es estudiante avanzada de la Lic. en Dirección Coral (FBA, UNLP), y del Prof. En Canto Lírico (Conservatorio Gilardo Gilardi). Toma clases de Técnica Vocal con la Maestra Lucía Boero, y de Repertorio con Guillermo Opitz y Juan Pablo Scaffidi. Es integrante del Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal (LEEM, FBA, UNLP), lugar donde desarrolla investigaciones vinculadas con el desarrollo de la corporalidad en el trayecto formativo del cantante y el estatus del análisis musical en relación a la experiencia corporeizada de la performance del intérprete.

Introducción

Podemos afirmar que el análisis de los materiales sintácticos del lenguaje musical que componen una obra y el estudio práctico de la misma, son los dos momentos que el músico atraviesa a la hora de abordar una obra. Por lo general, estas instancias resultan de difícil relación, ya que pareciera que la comprensión de los materiales sintácticos del lenguaje musical y su construcción como discurso, constituyen una serie de conocimientos difícilmente aplicables o vinculables con la situación de la ejecución en vivo de la obra, donde entran en juego otras variables como la unidad, el afecto o la emoción, entre otros. En este sentido, la pregunta que guía este trabajo es: ¿Cómo puede el conocimiento teórico contribuir a la interpretación? O, en otras palabras: ¿Cómo puede vincularse el análisis musical de una obra con su ejecución?

Una de las causas que provoca la desconexión entre el análisis y la puesta en acción de la obra es la simplificación del concepto de análisis. En tal sentido, Shifres (2003) escribe:

Podemos decir que buena parte de estas dificultades derivan de una sobre simplificación del concepto de análisis como **'la descomposición del todo en sus partes'**. La mera descomposición del todo en sus partes difícilmente pueda conducir a resolver algunas de las cuestiones claves de la ejecución musical, como lo son por ejemplo las cuestiones de unidad, continuidad, significado o contenido, composición de carácter, afecto y emoción, etc. Esta tradición teórica, que entiende el análisis como la **identificación de segmentos o unidades sintácticas** en la obra musical se ve cuestionada como fuente de interpretación porque es atentatoria de la unidad dramática pretendida.

Siguiendo este razonamiento, el problema de la simplificación del concepto de análisis nos lleva, entonces, a un nuevo planteamiento: la metodología analítica tradicional, que descompone en partes o segmentos la obra musical según reglas específicas, no brinda un cuerpo de conocimientos que permita solventar cuestiones específicas de la ejecución. Es entonces imperiosa la búsqueda de modalidades de análisis que permitan alcanzar la comprensión de la estructura musical y brinden un sustrato adecuado para los asuntos interpretativos más comunes (Rothstein, 1995). En esta línea de pensamiento, podríamos comprender a la interpretación como la realización de una serie de procesos que involucran la comprensión profunda de la estructura musical en relación con la tarea específica de la ejecución.

Este primer trabajo estará dedicado a la interpretación desde la perspectiva del cantante, con vistas a poder ampliar, en futuros artículos, a la interpretación desde la perspectiva del pianista, y desde una visión de conjunto (pianista y cantante). Se toma como ejemplo el lied *Abendempfindung an Laura* (K. 523), del compositor Wolfgang A. Mozart, ya es una obra paradigmática en la historia de la composición de Lied alemán, dado que el compositor utiliza recursos compositivos que serán la base de los Lieder románticos del Siglo XIX.

ABENDEMPFINDUNG AN LAURA (“Sensación Nocturna”) KV 523 - Wolfgang Amadeus Mozart

El lied Abendempfindung an Laura fue terminado el 24 de Junio de 1787 y publicado en Viena en 1789, según la Verzeichnüss aller meiner Werke (Lista de todas mis obras), de W.A. Mozart.

A diferencia de otros Lieder compuestos por el compositor, que se atenían estrictamente a la forma estrófica tradicional de la canción alemana (donde una misma fórmula musical se aplicaba a las diversas estrofas del poema), en este Lied, tal como sucede en Als Luis die Briefe ihres Ungetreuen Liebhabers verbrannte (KV 531), Mozart invierte las jerarquías y pone la sintaxis musical al servicio de la palabra y

la metáfora. Es la poesía quien rige sobre la forma, la armonía, la melodía y el acompañamiento del piano, adelantando gestualidades que serán típicas del lied romántico.

La obra fue escrita sobre un poema de Joachim Heinrich Campe (1746-1818), destacado e influyente intelectual alemán, conocido por sus aportes a la historia de la educación en la Ilustración y su defensa de los ideales de la Revolución francesa. Su poema, Abendempfindung, está enmarcado en el movimiento literario Sturm und Drang, que hace hincapié en la expresión de la subjetividad individual.

Traducción del texto

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz;
So entfliehn des Lebens schönste Stunden,
Fliehn vorüber wie im Tanz.

Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
Und der Vorhang rollt herab;
Aus ist unser Spiel, des Freundes Träne
Fließet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht -mir weht, wie Westwind leise,
Eine stille Ahnung zu-,
Schließ ich dieses Lebens Pilgerreise,
Fliege in das Land der Ruh.

Werdet ihr dann an meinem Grabe weinen,
Trauernd meine Asche sehn,
Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen
Und will himmelauf euch wehn.

Schenk auch du ein Tränchen mir
Und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab,
Und mit deinem seelenvollen Blicke
Sieh dann sanft auf mich herab.

Es de noche, el sol ha desaparecido
y la luna irradia un brillo de plata;
así huyen las horas más bellas de la vida,
pasan fugaces como en un baile.

Pronto huirá la abigarrada escena de la vida,
y el telón caerá;
se acabó nuestra representación, las lágrimas del amigo
corren ya sobre nuestra tumba.

Pronto, quizás, - un sosegado presentimiento sopla
hacia mí, como suave viento del oeste -
terminaré mi peregrinar por esta vida
y volaré al país del descanso.

Si entonces lloráis junto a mi tumba
y veis, entristecidos, mis cenizas,
entonces ¡oh, amigos! me apareceré a vosotros
y soplaré impulsándoos hacia el cielo

Regálame también tú una lagrimita
y coge una violeta para mi tumba,
y con tu mirada llena de vida
mira abajo, suavemente hacia mí.

Weih mir eine Träne, und ach! schäme
dich nur nicht, sie mir zu weihn;
Oh, sie wird in meinem Diademe
Dann die schönste Perle sein!

Conságrame una lágrima y ¡ay!,
no te avergüences de consagrármela;
¡Pues ella será entonces la perla
más bella en mi diadema!

Análisis de los elementos estructurales de la obra

El Lied *Abendempfindung* an Laura está escrito en un compás de 4/4, en la tono-modalidad de Fa Mayor, y presenta una textura de melodía con acompañamiento. Es el Lied más largo que Mozart haya compuesto, con una extensión de 110 compases.

En cuanto a la forma, la obra no presenta la estructura formal convencional de un Lied típico de la época. Según el boletín *Newsletter of the Mozart Society of America* (2011):

Aparte de 'Als Luise die Briefe', [...] todos los otros Lieder compuestos durante este período, siguieron estrictamente la estructura estrófica tradicional del género, usada en ese tiempo: la música de la primera estrofa de la poesía se repite en cada una de las siguientes estrofas. Este no es el caso de *Abendempfindung*, el cual, a primera vista, parece estar compuesto con estructura musical que no remite al patrón estrófico.

Para analizar la estructura formal de esta obra se utilizará el concepto de unidad formal, el cual expresa una concepción más abarcadora de la forma, ya que, desde el punto de vista convencional, no se limita al análisis por frases o estructuras simétricas. Desde esta perspectiva, y en cuanto a la macro-forma, es posible definir seis unidades formales, más una introducción y coda de piano. La separación entre unidades formales está vinculada a gestos cadenciales de la obra y pausas en la continuidad del discurso.

Introducción-A-B-C-D-E-F-Coda

La introducción tiene una duración de dos compases en los cuales la línea superior del piano arpeggia, en valores de corchea, un acorde de Fa mayor, mientras la línea inferior realiza un bajo en valores de blanca, con la nota Fa (fundamental) más su octava.

Andante

The musical score shows the first two measures of the introduction. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It contains a whole note chord of F major (F-A-C) arpeggiated in eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It contains a whole note chord of F major (F-C-F) in the bass register.

La unidad formal A tiene una extensión de diez compases (compás 2-primer tiempo, compás 13). Encontramos en ella dos secciones menores (a-b), cada una de cinco compases. En ambos casos, la melodía de la voz tiene un comienzo tético y está construida con valores largos (blanca, negra con punto) y prevalece el uso del salto interválico por sobre el grado conjunto. El piano arpeggia acordes de subdominante, dominante y tónica, manteniendo, en la mano derecha, el patrón rítmico de la introducción mientras que, en la mano izquierda, se articulan los bajos octavados, alternando valores de redonda, blanca y negra. No obstante, la línea vocal y la secuencia armónica, son diferentes en cada caso.

La unidad formal A culmina en los compases 11 a 12 con una cadencia de piano en la que se articulan las funciones de II-V7-I:

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 11 and 12. The score is in 2/4 time and B-flat major. Measure 11 shows a vocal line with the word "glanz;" and a piano accompaniment. Measure 12 shows a piano accompaniment with harmonic functions II6, V, and I marked above the notes.

Esta cadencia se repetirá con variaciones a lo largo del Lied, respetando la estructura rítmica y el diseño melódico (arpeggio, intervalo de 7m descendente, anticipación de nota real), tanto para dar cierre a las distintas unidades formales como para cerrar y separar dos frases dentro de la misma unidad. Es posible observar aquí el papel estructural de las cadencias en el Clasicismo como medio conclusivo y de articulación de secciones (de la Motte, 1998).

La unidad formal B tiene una extensión de doce compases (compás 13-primer tiempo, compás 25). En ella podemos advertir dos secciones menores (a-a') con características similares: cada una posee seis compases, comienzo acéfalo y una cadencia final que respeta la fórmula arriba descrita. A diferencia de lo que sucede en A, la línea vocal adopta un estilo declamatorio o recitativo, mientras el piano acompaña, en valores de negras y blancas, apoyando las sílabas acentuadas de las palabras.

En cuanto a la armonía, en esta unidad formal aparece como recurso el ciclo de quintas. En la primera sección se afirma la tonalidad de Fa Mayor a través de la secuencia armónica I-II-V7-I sobre un pedal de la nota Fa y, luego, se modula a Do Mayor, afirmando la región de la dominante por medio de la estructura cadencial arriba descrita. La segunda sección permanece en la tonalidad de Do Mayor y repite la secuencia armónica I-II-V7-I, ahora sobre un pedal de la nota Do, para luego modular a Sol Mayor; región que, nuevamente, se afirma con la repetición de la estructura cadencial. No obstante, esta cadencia no se percibe como conclusiva, ya que el acorde de Sol Mayor se articula en primera inversión e, inmediatamente, se efectiviza, por medio de la inclusión de la séptima del acorde (Fa), a manera de un breve espacio de dominante, que resuelve en el compás siguiente en Do Mayor.

La unidad formal C tiene una extensión de 23 compases (compás 25- compás 48), y en ella encontramos tres secciones menores (a-b-c). En la sección a (compás 28-levare a compás 36) la voz retoma el carácter cantábil del comienzo, al igual que el piano vuelve al modelo de acompañamiento basado en el arpeggio en la mano derecha, con los bajos octavados en la mano izquierda. Comienza en la tono-modalidad de Do Mayor, con un movimiento descendente en valores de negra de la línea vocal, que refuerza perceptivamente la nueva región por medio la aparición de la nota Si, como una bordadura cromática inferior, que resuelve en la nueva tónica. En el compás 28, se produce un súbito cambio a Do Menor (V menor de la tono-modalidad original).

La sección b (levare a compás 36-primer tiempo de compás 39) está enmarcada por dos silencios (de blanca y negra), dentro de un discurso que, hasta ahora, había resultado continuo. La línea vocal retoma el estilo recitativo, que ya había aparecido en B, y se construye por medio de la repetición de dos notas (sol y lab), intercaladas por silencios de corchea y negra. El piano acompaña, articulando sobre el primer y el tercer tiempo de cada compás, los acordes de Sol Mayor y Lab Mayor (ambos en primera inversión), lo que resulta como una bordadura armónica de Sol Mayor.

En la sección c (compás 39-primer tiempo, compás 48) la voz retoma el estilo cantábil y el piano, el modelo de acompañamiento de a, lo cual conecta perceptivamente las dos secciones y da cohesión a la unidad formal. En esta sección se desarrolla brevemente la tono-modalidad de Sol Menor, una región cada vez más lejana de la tono-modalidad original. El cambio no está precedido por una secuencia de modulación, sino que, directamente, se articula el acorde de tónica de la nueva región en el primer tiempo del compás 40, luego de una anacrusa de la voz sola, afirmándose por medio de la estructura cadencial, que marca el paso a una nueva unidad formal.

La unidad formal D tiene una extensión de catorce compases (compás 48-comás 62) y comienza luego de un silencio de negra, que cierra la unidad anterior. En ella se desarrolla la región de Mib Mayor (relativa mayor de la tono-modalidad anterior), y es posible advertir dos secciones menores: la sección a (compás 49- compás 55) y la sección b (compás 56-primer tiempo, compás 62), ambas de siete compases.

La sección a comienza con una anacrusa, en la cual, la voz sola, realiza un movimiento cromático ascendente, que sensibiliza la quinta de la escala de Mib Mayor (Sib) como preparación al cambio de tono-modalidad. La voz mantiene el estilo cantábil de la sección anterior y las características generales de su construcción (preferencia del salto interválico por sobre el grado conjunto,

utilización de valores largos), aunque aparece, como elemento nuevo, la utilización de adornos, que dan más agilidad y movimiento a la línea melódica. El piano conserva el modelo, ya descripto, de acompañamiento arpegiado.

La sección b comienza luego de un silencio de blanca. En ella, la línea vocal incorpora figuras rítmicas con puntillo durante dos compases, que permiten adaptar los valores rítmicos a la prosodia del texto. El acompañamiento del piano ejecuta acordes plaqué en la mano derecha con bajos en la mano izquierda, siguiendo el patrón rítmico de la voz e intensificando la textura. Luego se retoma el estilo cantábile en la línea vocal y se cierra la sección con la estructura cadencial establecida, que afirma, ahora, la tono-modalidad de Sib Mayor.

La unidad formal E tiene una extensión de dieciséis compases (compás 62-compás 77). Al igual que ocurre en el caso anterior, el paso a esta unidad formal está mediado por una pausa en el discurso (silencio de negra), que concluye la sección anterior y la separa de la nueva. En esta unidad podemos identificar dos secciones menores: la sección a (compás 62-compás 71), con una extensión de nueve compases, y la sección b (levare a compás 72-compás 77), de seis compases.

La sección a comienza con un breve retorno al estilo recitativo, con un acompañamiento de piano en acordes plaqué, que establece un contrapunto con la línea vocal. Se retoma, luego, el estilo cantábile, con las mismas características que venía presentando, sumado a un acompañamiento arpegiado, en valores de corchea, con bajo octavado en la mano izquierda. En esta sección la armonía se mantiene en la región de Mib Mayor, acentuando las armonías del tercer y sexto de la escala (Sol Menor y Do Menor), para concluir, luego, sobre el acorde de quinto grado de la misma (Sib Mayor).

La sección b comienza con una anacrusa de la voz sola. En esta sección es novedoso el uso de apoyaturas y adornos en la línea melódica, así como los dos comienzos solistas de esta. El piano reduce el arpegiado a acordes plaqué en blancas en los primeros tres compases, lo que permite destacar los cambios introducidos en la construcción de la línea vocal. En esta sección comienza el retorno a la tono-modalidad original (Fa Mayor), con una progresión armónica que cadencia sobre la dominante original, Do Mayor. Dicha cadencia no presenta las características arriba descritas, sino que consiste en el arpegiado de acordes, en un ritmo armónico de redonda.

La sección culmina con un arpeggio en el piano de Do Mayor 7 (V7), que se destaca auditivamente ya que rompe el patrón rítmico al no omitir la primer corchea del del compás. Dicho compás está seguido por la repetición de los dos compases de la introducción; elemento que resalta, ya que la repetición en un material anterior es un recurso que, hasta el momento, no se había utilizado.

La unidad formal F tiene una extensión de veintinueve compases (compás 78-compás 106) y en ella es posible advertir dos secciones menores (a-b-c). La sección a tiene una extensión de dieciséis compases (compás 80-compás 87). La línea vocal comienza de manera similar al comienzo de la obra (repetición de la nota Do4), continuando la idea de re-exposición de un material anterior. No obstante, lo que aparenta convertirse en una repetición con variaciones del comienzo (típico recurso del Clasicismo) rápidamente se constituye en algo

distinto: la melodía vocal es un material nuevo con mayor movimiento, ya que, en su construcción, priman los valores de corchea por sobre los de negra y blanca que se venían utilizando, y la utilización de grado conjunto y las apoyaturas (utilizadas en este caso como adornos de la melodía). El piano acompaña con el arpeggiado de acordes, en valores de corchea.

La sección b (levare, compás 88- compás 93) está separada de la sección anterior por un silencio de negra, tanto en la voz como en el acompañamiento. Lo que ocurrió antes entre unidades formales se traslada, ahora, a secciones menores, en este caso sin un final conclusivo de por medio, que es lo que define que la fragmentación sea entre secciones y no entre unidades formales. En esta sección la línea melódica presenta un material nuevo en los tres primeros compases y repite los últimos tres de la sección anterior, mientras el piano continúa acompañando con arpeggios.

La sección c comprende 13 compases (compás 94-compás 106) y está separada de la sección anterior por una pausa en la continuidad del discurso de tres negras. La voz conserva el estilo cantábil de la sección anterior hasta el final, en una línea que se destaca por la inclusión de ornamentaciones y silencios, como sucedió en E. El acompañamiento del piano continúa con el modelo de arpeggio de los acordes, con silencios que destacan las ornamentaciones.

En el compás 101, el Lied parece concluir, con la estructura cadencial que se venía utilizando para diferenciar las distintas unidades formales, colocando ahora en la voz la melodía que hasta entonces ejecutaba la mano derecha del piano. No obstante, Mozart sorprende con una nueva y última aparición de la línea vocal para, luego, cerrar definitivamente la unidad formal, repitiendo la estructura cadencial dos veces: nuevamente con la melodía en la voz y, finalmente con la misma en la mano derecha del piano.

La pieza concluye con una coda final en la que el piano ejecuta una pequeña y breve melodía, en valores de corchea, intercalada por silencios de negra, sobre una cadencia final, que termina con los acordes de do Mayor y fa Mayor en pianísimo.

Interrelaciones funcionales entre los elementos discursivos de la música

Luego del análisis de tipo estructuralista y descriptivo de los materiales que estructuran a este Lied, la lectura del poema y la ubicación de la obra en su contexto histórico, procederemos a vincular estos aspectos con el objetivo de encontrar un posible significado discursivo. Comprender que el paso del estilo cantábil al recitativo responde a una necesidad del compositor de enfatizar el contenido del texto; que el acompañamiento del piano no es un simple arpegiado, sino que refuerza palabras y ambienta el contenido emocional de la poesía; y que los cambios de región tonal responden a las necesidades expresivas del texto, y la innovación que eso representaba en la historia del Lied nos abre un abanico de posibilidades en cuanto a la interpretación, y nos mete de lleno en la obra y su sintaxis.

Nos introducimos ahora en el terreno de la subjetividad, donde entra en juego la capacidad y la sensibilidad del músico para relacionar los aspectos relevados en un análisis anterior y otorgarles sentido. Es en este momento también donde se contemplan los aspectos que tienen que ver con la tarea de la ejecución, y que van a dar cuenta del camino interpretativo que eligió el intérprete, luego de haber puesto en diálogo los elementos constructivos de la obra. De este proceso de análisis y comprensión, el músico puede abstraer la sustancia fundamental de la obra, su lógica interna, y construir, a partir de ella y desde su subjetividad, un relato, una interpretación propia.

A continuación se propone una de las posibilidades de interpretación de la obra, siempre desde la posición del cantante.

En la unidad formal A podemos entender los valores largos de la melodía, el ritmo armónico extendido, la estabilidad métrica y la ausencia de apoyaturas y retardos como elementos que dan cuenta del clima sereno del crepúsculo que describe la poesía, en los primeros dos versos:

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden, Und der Mond strahlt Silberglanz
(Es de noche, el sol ha desaparecido, y la luna irradia un brillo de plata)

El cantante puede dar cuenta de este clima sereno y etéreo manteniendo un canto legatto, una dinámica piano, respetando la duración de las frases sin intercalar respiraciones entre los compases.

En B el paso del estilo cantábil al estilo declamatorio, en la línea vocal, permite contrastar el carácter descriptivo de los primeros versos, con el anuncio de la brevedad de nuestra existencia:

So entfliehn des Lebens schönste Stunden, /
Fliehn vorüber wie im Tanz. /
Bald entflieht des Lebens bunte Szene, /
Und der Vorhang rollt herab.
(Así huyen las horas más bellas de la vida, /

pasan fugaces como en un baile. /
Pronto huirá la abigarrada escena de la vida, /
y el telón caerá)

En una sección de estas características es fundamental que el cantante decida qué palabras va a destacar por sobre las demás, según el sentido que quiera darle a la fragmento del texto, lo cual también redundará en el fraseo del mismo. Es notable en este caso cómo el compositor vincula las dos secciones de esta unidad formal a través de la repetición motivo descendente de las notas “La4-So4l-Fa4”, sobre la palabra *entfliehn* (huir). Si se elige ir en concordancia con esta constante en la melodía y destacar el término en cuestión, podríamos posteriormente, hincapié en el término *Vorhang* (telón), usado como metáfora de la vida.

Para resaltar los términos elegidos podemos hacer hincapié en las cualidades sonoras del texto y el idioma. En el caso del vocablo *entfliehn* tendremos que hacer especial hincapié en la pronunciación de la consonante /n/ y de la consonante africada /t/, mientras que en la palabra *Vorhang* el énfasis estará puesto en la consonante velar /ŋ/; donde se deberá ejecutar un pequeño acento sobre la primera sílaba, que ayudará a destacar el término.

En la unidad formal C, en la sección a, el inesperado cambio a la región de Do Menor otorga al pasaje un carácter trágico y angustioso, que ilustra la imagen del amigo llorando sobre la tumba:

des Freundes Träne Fließet schon auf unser Grab. /
Bald vielleicht
(Las lágrimas del amigo corren ya sobre nuestra tumba. /
Pronto, quizás”).

Esta sección demanda una actitud más dramática por parte del intérprete, lo cual puede resolverse desde una intensificación de la dinámica general o con la incorporación de una sonoridad más oscura, en concordancia con la situación descrita en la poesía.

En la sección b, en cambio, los silencios que dan comienzo y fin a la sección, y el estilo recitativo que retoma la línea vocal, dan cuenta del paréntesis que tiene lugar en la segunda estrofa:

mir weht, wie Westwind leise, /
Eine stille Ahnung zu.
(Un sosegado presentimiento sopla hacia mí, /
como suave viento del oeste.)

Podemos entender aquí la utilización constante del semi-tono, en la bordadura armónica de Sol Mayor, como una particularidad estructural que remite, metafóricamente, al estado anímico de la angustia y de la duda presente en la poesía. La reducción de la densidad del acompañamiento permite al cantante la adopción de una dinámica piano, que acompaña el contraste del paréntesis y lo dota de un carácter íntimo. La delicadeza del pasaje nos lleva a poner especial

hincapié en la dicción del texto, la cual ha de ser precisa y clara.

En C toma relevancia un elemento que se convertirá en una constante a lo largo de la obra: la modulación. Estas modulaciones, que generalmente se presentan sin una secuencia cadencial que permita advertir el cambio armónico, remiten al tratamiento que recibía el desarrollo en la sonata clásica. En ellos, el compositor modulaba con rapidez a distintas regiones, sin un centro tonal fijo, alcanzando la dominante de la tonalidad original al final del mismo. Según de la Motte (1998):

[...] el camino modulante, que apunta hacia el segundo tema, trata de convencer. El desarrollo, en cambio, trata de sorprender [...] Los giros inesperados dejan imposibilitado al oyente para seguir taquigrafiando espiritualmente el proceso armónico: abrumado por la sorpresa no sabe ya donde está.

Lo innovador en Mozart es el uso de la modulaciones a distintas regiones según una necesidad expresiva del texto; un concepto que, luego, será retomado en los Lieder románticos de Schubert y Schumann. Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos comprender, entonces, a la modulación a Do Menor como un vehículo para expresar el desconuelo del personaje al comprender el fugaz paso del tiempo y la visualización que el personaje hace de sus amigos que lloran sobre su tumba, así como a la posterior bordadura armónica de Sol Mayor, como una ilustración de la penosa angustia que ese presentimiento le provoca al personaje. Finalmente, el breve desarrollo de la región de Sol Menor crea nuevamente un ambiente de dramatismo, al que le imprime un nuevo carácter ya que no se habla del dolor del amigo sino de la ida al paraíso, lo cual lleva impreso un dejo de esperanza. El cantante no ha de permanecer ajeno a estas cuestiones armónicas ya que los cambios de centro tonal generan cambios en la afinación de la notas otorgando mayor peso a una u otra según su jerarquía. Teniendo en cuenta esta particularidad el intérprete podrá hacer uso consiente de estas sutilezas tímbricas para dotar de un sentido particular a cada sección.

Dentro de la unidad formal D es notable, en la sección b, el uso de figuras rítmicas con puntillo en la línea vocal, imitadas en el acompañamiento del piano, que acentúa y resalta la frase el momento preciso en el que el verso adopta un carácter esperanzador y de consuelo.

Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen
(Entonces ¡oh, amigos! me apareceré a vosotros)

En este caso podría elegirse resaltar la palabra Freunde (amigos), no solo porque es el sujeto de la oración y la palabra sobre la cual está escrito el valor rítmico más largo, sino, también, por la carga emocional que conlleva. Es importante, además, hacer hincapié en la correcta ejecución de los puntillos, que nos permitirá, por cómo está dispuesto el texto, acentuar correctamente las palabras y darle al pasaje el carácter enérgico y triunfal que propone, haciendo uso, también, de una dinámica forte.

En el comienzo de la unidad formal E el retorno al estilo cuasi-recitativo en la

línea vocal, y el acompañamiento en acordes plaqué del piano en contrapunto con la voz, otorgan al pasaje un carácter íntimo, que enmarca el ruego del poeta a su amada:

Schenk 'auch du ein Tränchen mir
(Regálame también tú una lagrimita)

En la sección b se repite dos veces el hemistiquio del verso por primera vez en el transcurso del Lied, para luego volver exponerlo en su totalidad, como recurso para resaltar el ruego presente en la frase. La repetición del texto es un elemento que no debe ser descuidado por el intérprete, ya que cada nueva enunciación conlleva una carga emotiva diferente, de manera de que cada vez que se cante deberá otorgársele una intencionalidad distinta. Mozart no descuidó esta particularidad y otorgó a cada repetición una variación melódica propia. Estará en cada cantante elegir la impresión que otorgará a cada una.

Finalmente, en la unidad formal F, la melodía vocal con mayor movimiento y las sucesivas repeticiones, resaltan la afirmación final del personaje del poema, en particular la del último verso:

Dann die schönste Perle sein
(la perla más bella en mi diadema!)

Como en el caso anterior, el compositor no deja pasar por las repeticiones de texto y varía melódicamente cada nueva enunciación; destacando por medio de ornamentaciones, la palabra schönste (hermosa) y quitando incluso en la primera exposición el acompañamiento del piano, para un mayor lucimiento de la voz.

De esta sección resulta por demás interesante la manera en la que puede interpretarse la pausa entre los compases 93 y 94, antes de las re-exposiciones del último verso. Las posibilidades son muchas. ¿Una interrupción repentina? ¿Una pausa llena de incertidumbre? ¿Un intento de final abrupto? ¿O una suspensión momentánea en la que el personaje visualiza a su amada? Queda en el cantante, y en la construcción del personaje que él haga, la elección de una variante que influirá en la intencionalidad que tendrá la palabra schönste en las repeticiones posteriores.

Deberíamos reparar en el carácter ágil y alegre

que presenta esta última sección, reflejado en el acompañamiento del piano, el ritmo de corcheas y el grado conjunto de la melodía, el uso de apoyatura y la vuelta a la tono-modalidad original. Estos elementos dan a la unidad formal un carácter esperanzador y dan cuenta de la concepción que Mozart tenía acerca de la muerte como redentora. Ésta era para él el verdadero objetivo final de nuestra vida, la verdadera llave de nuestra felicidad, tal como escribe en última carta a su padre, quien estaba a punto de morir:

¡Ahora, sin embargo, sé que está usted realmente enfermo! Sin duda no necesito decirle con cuánta ansiedad espero noticias tranquilizadoras [...] aunque me he acostumbrado a imaginarme lo peor, ya que la muerte, mirándola bien, es el verdadero Objetivo Final de nuestra vida, y por eso desde hace unos años me he familiarizado tanto con esa amiga buena y verdadera del hombre [...] Y doy gracias a Dios que me ha concedido la felicidad de tener ocasión-usted ya me comprende conocerla como la llave de nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que quizá, por joven que yo sea, no veré el día siguiente [...] y, por esta felicidad, doy gracias todos los días de mi Creador, y de todo corazón, deseo esto para todos los hombres" (Carta del 4 de Abril de 1787).

Conclusión

La manera en que el conocimiento teórico puede servir a la tarea de la interpretación es un interrogante que sigue abierto y que no es exclusivo del terreno de la música. La problemática de la significación general ha sido abordada por varias disciplinas, como la Filosofía, la Semiótica y la Ciencia Cognitiva, de manera que una resolución completa del asunto requeriría interrelacionar elementos teóricos desde todos estos lugares.

Podemos afirmar, no obstante, que si bien un análisis de carácter sintáctico de la obra no nos otorga soluciones a los problemas propios de la ejecución, el desconocimiento de la estructura de la misma nos lleva a interpretaciones arbitrarias y carentes de sentido. Es importante, entonces, que el intérprete realice un trabajo de análisis previo a la ejecución de la obra y procure que este no redunde en examen teórico minucioso de la misma, sino que funcione como estudio que facilite la comprensión de la lógica de la pieza musical y contribuya a la construcción de una narrativa de la misma que pueda ser expuesta durante su ejecución.

En este trabajo se ha propuesto un modelo de análisis que partió de un estudio de la obra de tipo estructuralista. Este permitió recolectar información sobre los aspectos del lenguaje musical (cantidad de unidades formales, secciones, secuencia armónica, figuras y patrones rítmicos, estructura melódica), que luego fueron puestos en interrelación con otros elementos de la pieza (texto) y con información externa referente a la misma (contexto histórico, datos sobre el compositor y el poeta), de manera de lograr un sustrato o base sobre el cual plantear posibilidades interpretativas al cantante. Es importante resaltar que un trabajo de análisis de estas características no debe quedar desvinculado de la realización práctica de la obra, ya que las instancias de análisis y ejecución musical, puestas en tensión, permiten al intérprete establecer un diálogo personal con la obra y desarrollar una versión interpretativa de la misma. En tal sentido, entendemos con Rothstein (1995) que:

Ejecutar una obra musical y analizarla son actividades de naturaleza muy diferente, pero el

ejecutante tiene que comprender tanto los personajes de la obra como la puesta [...]. La meta de un ejecutante al emprender un análisis no es solamente comprender la obra por su propio valor- la ejecución no está desinteresada en una actividad como tal- sino, descubrir, o crear, una narrativa musical.

La idea de un modelo de análisis integrador, en el que los elementos de la obra musical entran en diálogo y se interrelacionan, parte de la comprensión de que la lógica interna de la obra no se agota en la separación de los elementos que la constituyen, sino que es una propiedad que emerge de la interacción entre todos los elementos que componen la pieza. De esta manera es que podemos comprender que en la sección A, por ejemplo, los valores largos de la melodía, el ritmo armónico extendido, la estabilidad métrica, la ausencia de apoyaturas y retardos, y el contenido del texto, dan cuenta, en conjunto y relación, del clima sereno del crepúsculo. Cada elemento tiene sus propiedades individuales, pero, al formar un todo, este tiene propiedades distintas (emergentes) de las que tenían inicialmente los elementos que lo integran. En este sentido adherimos a uno de los postulados más famosos de la Psicología de la Forma que reza: “El todo es más que la suma de sus partes”. Proponemos para futuros trabajos continuar profundizando en modelos integrales de análisis, que permitan solventar la problemática de la vinculación entre la interpretación, el análisis y la ejecución.

Referencias bibliográficas:

Aho, M. (2009). Gestures in vocal performance and the experience of the listener: a case study of extra-semantic meaning-making in the singing of Olavi Virta. *Popular Music*, 28(01), 33-51.

Almén, B. y Pearsall, E. (Eds.). (2006). *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

de la Motte, D. (1998). *Haydn-Mozart-Beethoven (1770-1810)*. En *Armonía*. Barcelona: Idea Books.

Monsalve, L. y Martínez, A. (2006). *Interpretación Vocal y Pianística de 16 Lieder de Schubert con Textos de Goethe* (Tesis de Especialización). Universidad de Antioquia.

Petrobelli, P. (2011). Abendempfindung. *Newsletter of the Mozart Society of America*, Vol. XV, n° 1, 10-15.

Rothstein, W. (1995). Analysis and the act of performance. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance. Studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Shifres, F. (2003). ¿Puede la Teoría Musical explicar la experiencia del ejecutante?. En *III Reunión Anual de SACCoM: Música y Ciencia. El Rol de la Cultura en el Desarrollo de la Cognición Musical*. Buenos Aires: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música.

Ulloa, J. M. (2009). El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. *Revista Musical Chilena*, (211), 54-65.