



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

EL SILENCIO DE LA LUZ

Alumno/a: Smith Tarazaga, M^a Carmen

Tutor/a: Prof. D. Antonio Félix Vico Prieto

Dpto: Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal.

Resumen

A lo largo de la historia, han existido numerosas mujeres que han cambiado el mundo, y apenas han sido mencionadas en los libros de historia. Otras muchas sólo han sido conocidas a posteriori, incluso siglos después de dejar su impronta en la historia. Este trabajo de investigación aborda un espacio, la historia del arte, en el que las mujeres han actuado decididamente, el ámbito de la composición musical, ya que al igual que se estudia y se analiza la obra de grandes compositores de la historia de la música, es de suma importancia visibilizar y poner en valor la producción de creadoras del pasado y del presente. Compositoras tan relevantes como, en nuestro caso, una de las figuras más influyentes de la historia del arte y fuente de inspiración para los más renombrados artistas, bohemios y notables de la Viena de transición del siglo XIX, la polémica y fascinante compositora, pintora y musa vienesa, Alma María Schindler.

Palabras clave: Alma María Schindler, análisis, artista, compositora, creación, historia de la música, mujer, visibilidad.

Abstract

There have been many women who have changed the world, and have been barely mentioned in human history. Many other of these women have been known only when her work was over. This research work addresses a space in which women have also acted decisively, music composition. Great composers of music history are studied and analyzed, but it is very important to make visible and put in value the production of creators of the past and the present. In our case, one of the most influential composer in the history of art, inspiration for lots of Avant Garde artists, bohemians and celebrities of the Vienna of 19th century, the controversial and fascinating composer, painter and Viennese muse, Alma Maria Schindler.

Keywords: Alma María Schindler, analysis, artist, composer, creation, history of music, visibility, woman.

«No es lo principal saber de dónde viene lo hermoso de la vida. Lo importante es captarlo, sentirlo y transmitírselo a alguien».
(Alma María Schindler).

ÍNDICE

RESUMEN	Pág. 1
ABSTRACT.....	Pág. 1
1. INTRODUCCIÓN	Pág. 4-6
2. JUSTIFICACIÓN	Pág. 6
3. OBJETIVOS.....	Pág. 7
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	Pág. 8-10
5. METODOLOGÍA.....	Pág. 10-11
6. MARCO TEÓRICO	Pág. 11-29
6.1. ALMA MARÍA SCHINDLER	Pág. 11-13
6.2. EL LIED	Pág. 13-14
6.2.1. TIPOS DE LIED	Pág. 14-15
6.3. CONTEXTO HISTÓRICO	Pág. 15-18
6.4. ANÁLISIS DEL LIED <i>LICHT IN DER NACHT</i>	Pág. 19-29
6.4.1. El texto Licht in der nacht	Pág. 20-22
6.4.2. Análisis formal y armónico	Pág. 22-27
6.4.3. Análisis melódico y rítmico	Pág. 28
6.4.4. Análisis textural	Pág. 28-29
6.4.1. Análisis del crecimiento o direccionalidad	Pág. 29
6.4.5. Análisis dinámico	Pág. 29
7. DESARROLLO TEÓRICO DE LA OBRA ALMA.....	Pág. 29-33
7.1. Análisis armónico	Pág. 29-31
7.2. Análisis melódico y rítmico	Pág. 31-32
7.3. Análisis textural	Pág. 33
7.4. Análisis dinámico	Pág. 33
8. CONCLUSIONES	Pág. 33-35
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	Pág. 35-37
10. ANEXOS.....	Pág. 38-48

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos decenios, aproximadamente desde finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XX¹, se han multiplicado los trabajos de investigación que tienen en la mujer y en los estudios de género su campo de estudio, siendo así numerosas las obras que podemos encontrar en la historiografía actual, revisando y actualizando el papel que ha desempeñado la mujer en la historia, y el sitio que ha ocupado y ocupa en ella.

Los trabajos de la nueva historia de la mujer desarrollados desde entonces han permitido conocer gran parte de sus experiencias, así como rescatar relevantes comportamientos, actitudes y valores del colectivo femenino en el acontecer histórico.

Además, han hecho posible contemplar con otra perspectiva algunos de los cambios sociales que la historiografía tradicional ha subordinado únicamente a la experiencia masculina como protagonista de la esfera pública (económica, política cultural y social) y de los que, hasta fechas recientes, las corrientes historiográficas habían marginado, obviado y excluido a la mujer, considerando únicamente la excepcionalidad de algunas mujeres notables².

Una invisibilidad que, sin embargo, “no las excluye del proceso histórico³”, porque como ya adelantaba Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), es inútil negar “que la mujer tiene una importancia social, mucho mayor de la que se le quiere reconocer, y de gran trascendencia en la vida de la humanidad⁴” (Sáez de Melgar, 1881, pág.6).

Esta colección de estudios, por lo tanto, nunca ha de resultarnos suficientes. Si algo nos ha enseñado la Historia, que “habla con voz más elocuente que cuanto nosotras tratáramos de decir⁵” (Sáez de Melgar, 1881, pág.6), es que sus aristas y recovecos siempre son susceptibles de ser redescubiertos, analizados y estudiados si se está dispuesto a enfocar la cuestión desde una perspectiva adecuada a cada caso, y si se proyecta sobre ellos una luz de renovado interés.

Este es, pues, un trabajo de investigación basado en una de las mujeres más polémicas y fascinantes de la Europa contemporánea, Alma María Schindler. Una auténtica excepción, ya que muy pocas mujeres en la historia del arte se han erigido como una fuente de inspiración tan notable y han influido en tantos hombres de talento como la compositora, pintora y musa vienesa que, desde su infancia se desenvolvió en

¹ Carme (coord.). PINYANA GARÍ, *XXV Años de estudios de Género. Mujeres Sabias: entre la teoría y la práctica.*, Castellón, Universitat Jaume I, 2004, pag.8

² Mary (ed.). NASH, *Presencia y Protagonismo. Aspectos de la Historia de la Mujer.*, Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A., 1984, pag.10

³ *Ibidem*, pag.20

⁴ Faustina SAEZ DE MELGAR, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, 1881 Introducción, pag.6

⁵ *Ibidem*.

un ambiente privilegiado, rodeada de lo más granado de la clase alta vienesa y de los más renombrados artistas, bohemios y notables de la Viena de la transición entre los siglos XIX y XX.

Este estudio aborda un espacio en el que también las mujeres han actuado decididamente y donde se demuestra “la iniciativa y positiva contribución histórica de la mujer”⁶ (Nash, 1984, pág. 15). Nos referimos al ámbito compositivo, ya que al igual que se estudia y se analiza la obra de grandes compositores de la historia de la música, es de suma importancia poner en valor la obra de compositoras tan relevantes e influyentes que, aún hoy, pasan desapercibidas y que han contribuido tanto en la historia del arte, pero siempre desde la sombra, relegadas a una segunda posición.

Con este trabajo se pretende ahondar en una de las obras del repertorio de la compositora, concretamente en *el lied Licht in der nacht*. Una pieza que junto con la totalidad de su obra, ha caído en un cierto ostracismo entre los músicos y musicólogos por lo que está prácticamente sin investigar y relegada a un segundo plano, pero no por esto es menos importante ni de menor valor musicalmente hablando.

Estas obras no suelen ser un repertorio trabajado en los conservatorios, a criterio personal, de forma injusta, por lo que este estudio contribuirá a constatar la calidad y dificultad de este tipo de piezas y del ingenio del que se vale Alma Mahler para su composición.

En un primer momento, nuestro proceso de investigación partía de la idea de estudiar el estilo de varias compositoras, a través del análisis de sus obras, concretamente del trío para violín, violonchelo y piano, op.17 de Clara Schumann y del trío para violín, violonchelo y piano, op.11 de Fanny Hensel (en este caso, con especial atención al tercer movimiento, que es también un *lied* instrumental), pero esa idea fue evolucionando y desarrollándose hasta concretarse en la figura de Alma Mahler.

Quizá por la controversia que generaba esta mujer debido a su intensa vida personal, surgió esa atracción y fascinación hacia un personaje tan influyente, por querer saber más, por profundizar en su estilo musical y en las características más relevantes de su lenguaje. Esto nos llevó a descubrir su particular e inconfundible sonoridad, muy acorde con nuestras inquietudes tímbricas y nuestro propio lenguaje musical.

Para constatar las características propias del lenguaje de la compositora, era importante realizar un breve acercamiento a su vida personal, pero sobre todo, al contexto estético de la época, determinante a la hora de fraguar el estilo compositivo de Alma.

Por ello, se realiza un análisis de las principales características musicales del postromanticismo y del expresionismo que sirven de referencia a la obra de la compositora, además de hacer especial énfasis en las particularidades del *lied* como forma musical escogida.

⁶ Mary (ed.). NASH, Presencia y Protagonismo. Aspectos de la Historia de la Mujer., Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A., 1984. Citando a Gerda Lerner, Pág.15

Partiendo del lied *Licht in der nacht* y tras la realización de un análisis profundo del mismo donde se estudian cada uno de los parámetros que constituyen la obra musical, como son la melodía, la armonía, el ritmo, la textura, la dinámica, el crecimiento y el texto, se propone la creación de una obra a modo de reinterpretación compositiva, que se basa en los elementos más relevantes y definitorios del lenguaje de la compositora que quedarán plasmados en nuestro producto artístico.

2. JUSTIFICACIÓN

La escasez de fuentes exclusivamente centradas en la mujer es un hándicap para el desarrollo de trabajos como este, al que se une el hecho de que lo que se ha conservado y difundido de la obra femenina es, ante todo, educativo moralista, y en cierto modo, tendencioso. La mujer ha sido conocida a lo largo de la historia como si fuese el *enemigo vencido* del que solo ha sobrevivido el relato de los vencedores.

Desde una perspectiva cultural este trabajo no sólo intenta visibilizar la labor y la importancia de la mujer, sino además, hacerse eco de la existencia de unas mujeres que son capaces de romper completamente las normas de comportamiento social esperado en el sexo femenino. Símbolo de todas esas mujeres escogemos a una de las más importantes e influyentes figuras de la historia de la música, la compositora, pintora y musa vienesa, Ama Mahler, fuente de inspiración trascendental para los más renombrados artistas, bohemios y notables de la Viena de la transición entre los siglos XIX y XX.

A través de esta personalidad tan relevante y más concretamente a través de su obra, la presente investigación nos permite obtener información acerca del estilo compositivo de la autora y nos ayuda a entender cómo plasma su singular lenguaje en una de sus obras más representativas el lied *Licht in der nacht*.

Además, a través del análisis de este lied descubriremos cómo se desarrollan las principales características de su lenguaje compositivo. Todo el proceso de investigación realizado nos conducirá a la composición de una obra, una particular reinterpretación del estilo de la autora, donde se verán reflejadas a través de nuestro propio lenguaje compositivo, las características principales del estilo musical de Alma.

Por todo ello podemos afirmar, que los beneficios de este trabajo de investigación abarcan varios campos del conocimiento ya que puede servir tanto a músicos, musicólogos, como a cualquier persona que desee ampliar su conocimiento en este campo, así como a los músicos que decidan interpretar esta u otras obras de similares características, o que quieran conocer más profundamente el estilo musical de Alma Mahler. El presente trabajo será una herramienta de la que podrán valerse para comprender la obra, apreciar su estilo musical y los recursos que la autora utiliza y que conforman su lenguaje compositivo.

Además de valorar la reinterpretación compositiva que se deriva de todo el proceso de análisis e investigación del estilo musical de la compositora como producto artístico final.

3. OBJETIVOS

La investigación realizada se define como *investigación artística o práctica como investigación*. Lo que se pretende es elaborar un trabajo de investigación donde nuestra propia práctica y producto artístico es el eje fundamental del proyecto y cuya función es aportar conocimientos, así como aplicaciones didácticas de nuestros métodos y resultados (López Cano, 2014). Por ello, los objetivos no buscan la comprobación de certezas, sino la ampliación de la propia comprensión.

Las preguntas de investigación pueden evolucionar a lo largo del proyecto, la transformación forma parte del proceso de indagación (López Cano, 2014). Así ha ocurrido. Este trabajo parte de la idea de repensar el papel y repercusión de la mujer en la creación artística, concretamente en el ámbito compositivo. En una primera fase de exploración, diversos interrogantes se han sucedido ¿Un producto artístico como producto final de un proyecto? ¿Cómo incluyo la percepción estética? ¿Cómo se conecta con los contenidos que estoy trabajando? La evolución de estas reflexiones ha ido modelando los objetivos. Estos han tomado forma lentamente, esculpidos en las interacciones de cada día, concretándose por tanto, en un objetivo principal. En este caso, ese objetivo es realizar una composición de nueva creación a partir de la obra de Alma Mahler y más concretamente del lied *Licht in der nacht*.

Por lo tanto necesitaremos:

1. Exponer los rasgos más señalados de la biografía de Alma Mahler y relacionarlos con su contexto estético.
2. Enunciar los elementos principales del lied como forma musical y los tipos de lied más comunes.
3. Señalar las principales características musicales que definen la estética del romanticismo, postromanticismo y expresionismo relacionándolas con el estilo compositivo de Alma.
4. Realizar un estudio previo analítico de la obra seleccionada, concretamente del lied *Licht in der nacht*.
5. Comprender la técnica compositiva que utiliza Alma en el *lied* para reinterpretarla en nuestra composición.
6. Adaptar los recursos de la voz a los recursos de la instrumentación propuesta en nuestra obra, viento-madera (oboe y flauta).
7. Investigar los procedimientos musicales de los que se vale el *lied* para reinterpretar los diferentes colores y técnicas que se exponen.
8. Descubrir los aspectos más característicos que utiliza Alma en su escritura pianística.
9. Realizar una interpretación del lied de Alma Mahler y de nuestra composición con la intención de llevar a la práctica y constatar el resultado de la evolución compositiva obtenida en nuestra obra a partir de la pieza original.
10. Visibilizar el papel activo de la mujer en la historia de la música a través del estudio de su obra.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo de la historia, han existido numerosas mujeres que han cambiado el mundo, y apenas han sido mencionadas y otras muchas mujeres de la historia, han sido conocidas a posteriori. Lo que demuestra que la necesidad de seguir visibilizando la producción de las creadoras del pasado y del presente en una sociedad patriarcal no es más que un aspecto de lo mucho que queda por hacer (Piñero, 2008).

En los últimos decenios, aproximadamente desde finales de los años setenta y principios de los ochenta, se han multiplicado los trabajos de investigación que tienen en la mujer y en el género su campo de estudio, y son numerosas las obras que podemos encontrar en la historiografía actual, revisando y actualizando el papel que ha desempeñado la mujer en la historia, y el sitio que ha ocupado y ocupa en ella.

Aun así, a la escasez de fuentes centradas exclusivamente en la mujer, se suma la carencia de investigaciones acerca de la obra de Alma Mahler y más concretamente, en las que se centra nuestro foco de estudio, el lied *Licht in der nacht*.

Destacar como aportación a la obra de la compositora, el libro *Los Lieder de Gustav y Alma Mahler* de Fernando Pérez Cárceles con prólogo de Teresa Berganza. Con una selección de textos en alemán y en castellano recopilados y traducidos del repertorio de lieder de Gustav y Alma Mahler. En él, cada canción o ciclo de canciones es objeto de una presentación y comentario que introducen el texto original y su traducción española.

Además, este volumen se completa con una cronología de ambos compositores, información sobre los poetas y una relación alfabética de lieder.

Por todo ello, en el siguiente estado de la cuestión, nos centraremos en realizar un recorrido sobre los estudios de género en música, a través de una selección de diferentes autoras que han aportado información al respecto.

La publicación en 1998 del libro de Marisa Manchado *Música y Mujeres, género y poder* que recogía, bajo la compilación de la compositora, una serie de estudios sobre las mujeres y los estudios de género en música, supuso un punto de inflexión en la bibliografía en castellano. Diez años después el camino recorrido en el tema arroja en diversos ámbitos resultados positivos, tanto cualitativa como cuantitativamente.

El acierto de esta publicación fue abarcar, por vez primera en nuestro país, trabajos sobre estudios de género en música junto a otros enmarcados dentro de la llamada historia compensatoria tanto del ámbito español como también del iberoamericano. Si bien no es la primera publicación en castellano sobre el tema, sí es la de mayor difusión y trascendencia.

En este sentido, la propia Marisa Manchado, verdadera pionera de los estudios de género en música en nuestro país y de especial sensibilidad a la hora de reconocerse y reconocernos a todos los que nos dedicamos a esta parcela del conocimiento como eslabones de una larga cadena de esfuerzos en pro de la igualdad, proclama la deuda que tenemos en este campo a publicaciones que pasaron en su momento bastante

inadvertidas. Tal es el caso del breve pero intenso libro de Meri Franco-Lao *Música bruja. La mujer en la música* (1980).

Por otra parte, recordar en nuestro país aquellos trabajos que, si bien sin una perspectiva de género, fueron colaborando en la construcción de una bibliografía sobre la mujer y la música. En este sentido es importante mencionar el estudio monográfico del Dr. Emilio Casares Rodicio (1978) sobre la compositora española exiliada en México María Teresa Prieto (1896-1982). Por su parte, y siguiendo con monografías, es sin duda relevante el trabajo sobre Hildegarda de Bingen del Dr. Josemi Lorenzo Arribas (1996), comprometido investigador de los estudios sobre las mujeres y de género en música con especial incidencia en la Edad Media, período sobre el que realizó un premiado estudio.

Se alza como referencial el libro compilatorio de la Dra. Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica*, (2003) que supuso un importante hito en la bibliografía en castellano sobre el tema, aportando una visión amplia y certera sobre el estado de la cuestión a principios del presente siglo. Todas estas investigaciones, la mayoría en castellano, han ido acrecentando la escasísima bibliografía con que nuestro país cuenta en comparación con otros que tradicionalmente llevan mucho camino recorrido. La solidez de las investigaciones publicadas en castellano y la creciente inquietud generada por estos temas en los países hacen que esta bibliografía hispana sea referencial en aquellos países.

Diez años después, y en lo que se refiere a la creciente bibliografía que sobre los estudios sobre las mujeres y de género en música en nuestro país, Marisa Manchado, actual Subdirectora General de Música y Danza del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, impulsa desde el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM un catálogo de compositoras españolas que también será paradigmático en el tema de la creación musical de mujeres en España.

Dentro de la estrategia de recuperación de compositoras olvidadas destacan, según Teresa Cascudo, los estudios sobre mujeres compositoras de la Alemania romántica: Clara Schumann y Fanny Hensel, realizados por Nancy Reich (1985, 1990, 1991).

Resaltar también los estudios de género de Maria Citron *Gender & the Musical Canon* (1991) y Cecilia Reclaimed *Feminist Perspectives on Gender & Music* (1994) editado por Susan C. Cook y Judy S. Tsov. Dichos trabajos abordan la superación de la dicotomía masculino/femenino promulgada por el feminismo de la diferencia. Igualdad, diferencia y estudios de género se sitúan en el centro del enfoque feminista en torno a los estudios contemporáneos de musicología (Cascudo 1995, Piñero Gil, 1999).

Otro de los campos en los que se ha realizado un gran avance ha sido en el ámbito académico dentro de los distintos tipos y tramos de la enseñanza. En este sentido, una de las publicaciones que más repercusión ha tenido es la debida a Lucy Green, *Music, Gender, Education* (1997) en su traducción al Castellano (2001). Es alentador que en el marco de la educación musical se pueda acceder a este tipo de publicaciones en nuestro idioma, de amplia presencia geográfica en el mundo, y sean incluidas con

normalidad en la bibliografía básica de referencia en la formación de educadores musicales de nuestro país.

En el ámbito universitario, y al amparo de las reivindicaciones que a lo largo de los años se han ido produciendo en pro de la inclusión de los estudios sobre las mujeres y de género en los planes de estudio superiores la presencia de estos estudios vinculados a la música ha ido *in crescendo*.

En este tipo de estudios se abordarían un panorama de los estudios sobre las mujeres y de género en Música centrado en la llamada historia compensatoria de las compositoras, identificación y análisis de la producción creativa de las mismas, papel del género y sus prejuicios en la iconografía musical, lenguaje musical, creación, formas musicales, interpretación (ambigüedad de género en la escena, castración, tesitura, etc.), educación, mujeres y recepción del hecho musical, organología, instituciones, industrias culturales y prácticas sexistas, etc.

5. METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo de investigación se seguirán varios pasos, los cuales se expondrán a continuación para llegar a las conclusiones del mismo.

La intención de visibilizar la labor y la importancia de la mujer a lo largo de la historia de la música a través de la producción de las creadoras del pasado y del presente en una sociedad patriarcal, ha dado lugar al planteamiento del presente estudio, el cual se articula con la figura de la compositora Alma Mahler como símbolo de todas aquellas mujeres que rompieron con los cánones establecidos.

Este trabajo de investigación nos permitirá conocer su obra con mayor profundidad y observar la genialidad con la que la autora compuso el lied *Licht in der nacht*.

Desde una perspectiva de indagación cualitativa, se busca profundizar en un proceso reflexivo dirigido a la innovación artística a través de la transformación creativa. En este caso, esa transformación se concreta con la composición de una obra como producto artístico final, que parte del análisis de la obra de la compositora Alma Mahler.

Para la realización de la misma, se comenzará indagando en la biografía de la autora, pero sobre todo, en el contexto estético de la época, determinante a la hora de fraguar el estilo compositivo de Alma. Lo que nos permitirá descubrir y comprender los elementos y recursos propios del lenguaje de la compositora.

Por ello, se realizará un análisis de las principales características musicales del postromanticismo y del expresionismo que sirven de referencia a la obra de la compositora, además de profundizar en las particularidades del *lied* como forma musical escogida.

Así mismo, se llevará a cabo un análisis profundo de cada uno de los parámetros que constituyen el lied, como son la melodía, la armonía, el ritmo, la textura, la dinámica, el crecimiento y el texto. A partir de este análisis, se propondrá la creación

de una obra a modo de reinterpretación compositiva, basada en los elementos más relevantes y definitorios del lenguaje de la compositora.

Será esencial por tanto, la elaboración de unas fichas bibliográficas que nos servirán para registrar los datos de libros, enciclopedias y demás documentos. Se debe anotar la información completa y ordenada de las partes relevantes del libro, artículo, etc., a fin de lograr su clara identificación. Además se necesitará un ordenador con conexión a Internet para la búsqueda de publicaciones de revistas, libros digitales, etc. También nos valdremos de las partituras que constituyen el repertorio de Alma Mahler y que guardan relación con la forma musical a analizar, en este caso el lied.

Para completar la búsqueda será necesaria la compra de libros o consulta en bibliotecas con contenido musical que hablen sobre nuestro tema, ya sea de forma concreta como general.

Se propondrá también, la creación de unas fichas analíticas que recojan toda la información acerca de cada uno de los recursos presentes en la obra a analizar. Como por ejemplo, cambios de timbre, colores en la voz y en el piano, cambios de densidad y acompañamiento en el piano, contrastes rítmicos, etc.

Estas fichas facilitarán la identificación de los recursos compositivos presentes en la obra de Alma Mahler y la transferencia y evolución de los mismos en nuestro propio lenguaje compositivo.

6. MARCO TEÓRICO

6.1. ALMA MARÍA SCHINDLER

Siempre ha habido personas capaces de ir contra corriente, de ignorar los cánones establecidos por la sociedad en la que viven, sobre todo cuando les ha tocado vivir en una época cuyas condiciones no les favorecen.

Muy pocas mujeres en la historia del arte se han erigido como una fuente de inspiración tan notable y han influido en tantos hombres de talento como la compositora, pintora y musa vienesa Alma María Schindler, una de las mujeres más polémicas y fascinantes de la Europa contemporánea que, desde su infancia se desarrolló en un ambiente privilegiado, rodeada de lo más granado de la clase alta vienesa y de los más renombrados artistas, bohemios y notables de la Viena de la transición entre los siglos XIX y XX.

Alma María Schindler nació el 31 de agosto de 1879 en Viena y murió en Nueva York en 1964. Hija del célebre pintor de la corte de los Habsburgo Emil Jakob Schindler y de su esposa Anna Sofie von Bergen, ambos de familia pequeño-burguesa. Los dos tenían una bonita voz, eran cantantes aficionados que se conocieron un día interpretando la opereta *Leonardo y Blondine* en el Teatro del Estado de Leipzig y se casaron poco después. Alma fue la mayor de sus dos hijas y desde muy pequeña mostró excelentes cualidades para la música, componiendo canciones e interpretándolas ella misma al piano (Beaumont, 1998).

Su larga vida se desarrolló en el escenario de las grandes conmociones a nivel mundial de Europa y América durante el s. XX y tuvo el privilegio de asistir en primera línea, muchas veces del brazo de sus protagonistas, a los más importantes movimientos artísticos de aquel siglo tan creativo y a la vez tan devastador. Estuvo casada con el compositor Gustav Mahler, el arquitecto Walter Gropius y el escritor Franz Werfel, fue amante de Gustav Klimt y Oskar Kokoschka, y amiga de muchos otros artistas como Max Burckhard, Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg, Hans Pfitzner, Igor Strawinski, Richard Strauss, Thomas Mann, Maurice Ravel, Benjamin Britten y Stefan Zweig, entre los más famosos. De haber nacido un siglo después, hubiera sido con toda probabilidad directora de orquesta o compositora, pero eligió consagrar su vida a aquellos hombres en quienes intuía su genialidad creadora y, como una experta e inteligente cortesana, supo atraerse por igual a cuantas celebridades del mundo del arte convivieron en su época (Keegan, 2015).

Alma destacó por ser una mujer culta, inteligente y bella; pero también por ser una dotada pianista y compositora. A los nueve años componía y a los veinte tenía un repertorio bastante nutrido de *lieder* fragmentos de ópera y composiciones instrumentales. Su talento musical era tan grande que si se hubiese podido dedicar a ello, hubiese tenido una gran carrera.

Alma tocaba el piano desde la infancia y en sus memorias, señala que empezó a componer a los nueve años. Comenzó a estudiar composición con Josef Labor en 1895 y a principios de 1900, tomó clases de composición con Alexander von Zemlinsky, y continuó como su estudiante hasta su compromiso con Gustav Mahler en diciembre de 1901, después de lo cual dejó de componer. El contrato matrimonial incluía ciertos términos e imposiciones como la exigencia de que Alma renunciara a sus aspiraciones musicales para que Mahler pudiera dedicarse exclusivamente a dirigir y componer, mientras ella atendía a su familia, supervisaba las finanzas y ejercía como copista de partituras y lectora de las pruebas de las obras de su esposo (Keegan, 2015).

Hasta ese momento, había compuesto o esbozado *lieder*, y trabajaba en piezas instrumentales y un segmento de una ópera. Ella pudo haber reanudado la composición después de 1910, al menos esporádicamente, pero la cronología de sus canciones es difícil de establecer porque no tuvo citas con sus manuscritos (Beaumont, 1998).

Sólo un total de dieciséis *lieder* de su cuerpo de trabajo han sobrevivido, el resto de composiciones se perdieron durante la segunda guerra mundial. Catorce fueron publicadas durante su vida, en tres publicaciones fechadas en 1910, 1915 y 1924; no está claro si siguió componiendo después de su última publicación. Los dos primeros volúmenes aparecieron bajo el nombre de Alma Maria Schindler-Mahler, y el último volumen fue publicado como "Fünf Gesänge" por Alma Maria Mahler; la portada del set 1915 fue ilustrada por Oskar Kokoschka. Tres canciones adicionales fueron descubiertas en manuscrito póstumamente; dos de ellos fueron publicados en el año 2000, editado por la Dra. Susan M. Filler, y uno permanece inédito. Sus papeles personales, incluyendo manuscritos musicales, se guardan en la Universidad de

Pensilvania, en la Biblioteca Nacional Austriaca de Viena y en la Biblioteca Estatal de Baviera en Múnich.

Estas canciones han sido interpretadas y grabadas regularmente desde 1980. Se han producido versiones orquestales de los acompañamientos. Siete canciones fueron orquestadas por David y Colin Matthews (publicado por universal Edition), y las diecisiete canciones fueron orquestadas por Julian Reynolds y por Jorma Panula.

Alma es la mujer immortalizada en la obra de Klimt y Kokoshka, ella es la chica de *El Beso* y *La novia del viento*, la que conquistó a cuanto hombre conoció. Descrita como una mujer fascinante, capaz de cautivar a toda Viena, fue una de las mujeres más destacadas de la Europa de entreguerras, cimentando poco a poco una fama que la convirtió en lo que hoy es, una referencia en la época en la que el arte experimentó una transición desde las formas clásicas y decimonónicas hasta el convulso contexto social, histórico y creativo surgido con el advenimiento del siglo XX (Verlichak, 1996).

Influenció el trabajo de grandes artistas y las obras de innumerables personajes en todos los ámbitos artísticos. Fue la musa de los mejores creadores del siglo XX, la inspiración de poesías, composiciones y quizás también edificios.

Pero no sólo fue la esposa, la amante o la inspiración de los mejores creadores del siglo XX. Fue primordialmente una mujer apasionada, talentosa, inteligente; con la capacidad de provocar sentimientos extremos en quienes la conocieron. Podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que nadie que la conoció llegó mostró indiferencia ante ella ni fue capaz de olvidarla (Verlichak, 1996).

De la pasión, el talento y también de la controversia que generaba esta mujer, surgió esa atracción y fascinación hacia un personaje tan influyente, por querer saber más, por profundizar en su estilo musical y en las características más relevantes de su lenguaje.

Esto nos llevó a descubrir su particular e inconfundible sonoridad, muy acorde con nuestras inquietudes tímbricas y nuestro propio lenguaje musical, tomándola como referente para el desarrollo de nuestro proceso de investigación y de la creación de nuestra propuesta artística.

6.2. EL LIED

El término *Lied*, según nos define Candé (2000), se refiere a una pieza vocal y lo podemos traducir como canción, aire o melodía. A pesar de que los lieder pueden adoptar diferentes formas, llamamos forma lied a la construcción ternaria del tipo A- B - A. Su principal característica es la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema y la fuerte influencia de la canción popular alemana (*Volkslied*)⁷.

⁷ Es el término alemán que significa canción popular. En la historia de la música, el Volkslied adquirió especial importancia como fuente de inspiración para el género del Kunstlied, una canción artística para cantante y piano, y para el romanticismo literario.

Si nos remontamos a la Edad Media, comprobamos que junto a la música religiosa convivió otra profana y menos elaborada, la monódica (de una sola voz con acompañamiento instrumental) de los poetas-músicos itinerantes, los trovadores, cuyas composiciones marcan el comienzo de la “canción culta”; pensemos en las canciones provenzales, baladas u otras acompañadas del laúd. Pero la canción culta, elaborada a partir de la popular o tradicional, no adquirió respetabilidad hasta el s. XIX, cuando los grandes compositores románticos del ámbito germánico consiguieron situarla en paridad artística con la ópera y la cantata religiosa (en las que el “aria” impera con su mayor complejidad y exigente virtuosismo), haciéndola pasar del menosprecio inicial al ensalzamiento definitivo (Brea, 2008). Se desarrolló con el compositor alemán Franz Schubert en 1814, aunque según nos indica Darío (2000) tuvo sus antecedentes en Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, aunque no se distinguieron por dedicar especial atención a la canción, tenemos ejemplos suyos que, en cierto grado, anticipan el futuro desarrollo del lied: algunos números del oratorio *Las estaciones* de Haydn, la canción *La violeta* de Mozart y el ciclo *A la amada lejana* de Beethoven.

Nos señala Darío (2011) que la palabra *Lied* se aplica en general a una fusión entre literatura y música que se inició en Alemania hacia finales del S.XVIII, continuando en las primeras décadas del S.XIX.

Desde ese momento, el término alemán *Lied* (*Lieder* en plural), se aplicó como denominación de la canción culta o composición a una o varias voces, con acompañamiento instrumental, generalmente pianístico; el origen de este vocablo lo hallamos en un breve poema medieval alemán: *daz Liet*.

Existen precedentes del género en los inicios del Barroco musical, pudiendo señalarse a Heinrich Albert⁸ (1604-1651) (Brea, 2008).

Posteriores compositores barrocos transformaron la canción popular (*Volkslied*) en culta (*Kunstlied*), caso de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), hijo del gran Johann Sebastian, o de Christian Gottfried Krause (1719-1770). Sin embargo, la verdadera evolución del *lied*, sin calificativos, comienza en la época clásica y culmina en la romántica. Grandes compositores románticos, principiando por los excelsos Schubert y Schumann, supieron extraer la música dormida en poemas de Heine, Goethe y otros poetas, preeminentes o no, elevando el género del *lied* a su máximo esplendor.

6.2.1. TIPOS DE LIED

Uno de los elementos fundamentales en la renovación del género *lied* llevada a cabo por algunos compositores como Schumann o Schubert, radica en su capacidad de innovación en el ámbito formal. A principios del siglo XIX, el género *lied* se

⁸ Heinrich Albert (1604 - 1651), compositor, organista y poeta alemán. Sus obras más importantes son probablemente las 170 canciones publicadas en su "*Arien*" en ocho volúmenes.

consideraba una propia forma musical. Aunque la terminología contemporánea para el análisis mantiene la nomenclatura “forma *lied*” para las estructuras musicales ABA, compositores como Schubert no se dejan limitar ni por las formas musicales al uso ni tampoco por las estructuras métricas del poema.

Las formas más habituales de lied que encontramos son:

1. *Lied* estrófico: A cada estrofa del poema le corresponde la misma melodía y acompañamiento. Este esquema puede ampliarse, o tomar la forma ABA (entendiendo B como sección de contraste o bien de desarrollo). Son posibles otras variaciones, como ornamentaciones o cambios en el acompañamiento.

2. Canción estrófica con variaciones, como una ilustración de la relación del personaje con la naturaleza o con cambios dramáticos que crecen en intensidad a lo largo del poema.

3. *Lied* estrófico ampliado o desarrollado: La ampliación de la forma musical del *lied* mediante estructuras contrastantes o de desarrollo no suele coincidir con la estructura métrica del poema, sino que parte, habitualmente, del contenido poético. Es decir, en éste, la música de la canción fluye para responder las ideas, imágenes y diversas situaciones sugeridas por los versos. Dentro de esta estructura encontramos también aquellos lieder que presentan dos estrofas iguales, pero con un alargamiento de la segunda.

4. *Lied* escénico o declamado: relacionado con la balada germánica, diferente al estrófico por las transiciones musicales que separan las distintas escenas.

5. Otros tipos: La estructura de los lieder no responde a ninguna de las formas anteriores, sino que el contenido se convierte en la causa del peculiar funcionamiento de estos lieder, que tienden a ser discursivos, con un punto culminante, que coincide con el instante de máxima tensión textual (Fischer-Dieskau, 1985).

Normalmente se trata de poemas con un profundo contenido emotivo, dramático o psicológico. La impresión que producen los *lieder* de estas características es que no hay estructura, pese a que se escuchan paralelismos que dan continuidad al discurso musical. Son lieder cuyo argumento textual y musical necesita de un planteamiento abierto y evolutivo para crear efecto en el oyente. Es el caso del *lied* que nos ocupa *Licht in der nacht*, donde el mayor énfasis textual se plasma por medio de la música con una progresión ascendente y sucesivas modulaciones que producen la sensación climática que requiere la palabra, *Jesu Christ* (Jesucristo) (Fischer-Dieskau, 1996).

6.3. CONTEXTO HISTÓRICO

Cuando nació Alma Mahler, el romanticismo alemán se hallaba bien consolidado. El movimiento literario *Sturm und Drang*⁹ (tormenta e ímpetu) propició la difusión de la balada germánica, una combinación de melodrama y canción, bastante afín al *lied*, que posteriormente influiría en Alma.

⁹ Movimiento literario juvenil surgido entre 1770 y 1785 como reacción contra la Ilustración y como primera manifestación del movimiento romántico alemán que defendía la individualidad y la exaltación de las pasiones.

El cromatismo que muestran algunos de sus *lieder* parece ser estimulado por el estilo dramático de Schiller¹⁰ (Fischer-Dieskau, 1996). Frente a una naturaleza inmutable y concebida racionalmente, el “romanticismo considera el individuo como la única realidad verdadera que sea posible conocer y experimentar (...) Ya no interesa una reproducción lo más exacta posible de la naturaleza, sino una expresión de las sensaciones y sentimientos que despiertan en el individuo” (Darío, 2011, p.10).

Darío (2011) nos comenta que es entonces cuando surge una relación dialéctica entre naturaleza e individuo, cobrando gran importancia los sentimientos que despiertan el contacto con la naturaleza, tan bien expresados por la poesía lírica del romanticismo alemán, fundamentales para el desarrollo de la canción.

“Esta reivindicación del individuo se manifiesta en el romanticismo por la importancia que se concede a la voz del poeta (...) que con frecuencia en forma íntima expresa sentimientos líricos o dramáticos” (Darío, 2011, p.11).

Darío afirma que el *lied* constituye el primer género romántico completamente desarrollado, introduciendo irregularidades armónicas y estructuras laxas que rompen esquemas clásicos. “En cierto sentido es una reivindicación de la libertad del sujeto y expresa en la música un principio fundamental del romanticismo ya presente en la literatura y la filosofía: la subjetividad en acción” (Darío, 2011, p.12).

Esta “subjetividad en acción” junto con la libertad del sujeto será llevada a sus últimas consecuencias a partir del último tercio del siglo XIX en una época cada vez más desarrollada industrialmente, más compleja desde el punto de vista social y en la que confluyen nuevos movimientos literarios y culturales.

El romanticismo se resiste a morir y se alimenta de la forma de vida que se está perdiendo. La industria abrume a los hombres con su ruido y se añora el silencio.

Las comunicaciones empiezan a eliminar barreras y misterios y en el romanticismo permanece el deseo de lejanía y de emociones. La vida se vuelve gris y monótona, lo que explica los grandes coloridos musicales y orquestales postrománticos.

Todo el postromanticismo va en busca de la belleza; Estos románticos tardíos tratan de retener una vida que se escapa y buscan todavía el mundo de la belleza, de lo exótico. Los artistas no se dan cuenta de cuán dura es la vida alrededor, sino que continúan el sueño romántico. La cadena de estos artistas no se interrumpe sino que sigue con Oscar Wilde y Rilke, así como en la pintura y en la música (Plantinga, 1992).

Podría decirse que en el postromanticismo los viejos ideales perduran, aunque con tonalidades distintas, como en el caso del joven Debussy y en autores como Richard Strauss, Gustav Mahler o Max Reger.

Esos ideales románticos que persisten en una época tan convulsa como la década 1860-1870 y que aún perdurarán más allá de la primera guerra mundial son:

¹⁰ Schiller (1759 – 1805), fue un poeta alemán muy ligado al *Sturm und Drang*. Junto a Goethe, se le considera el dramaturgo más importante de Alemania.

-El carácter subjetivo que se observa ya en los comienzos del romanticismo, y que produce una progresiva desintegración de los elementos objetivos del último periodo clásico, es decir de la forma y de la armonía (Plantinga, 1992).

-Defensa de la libertad formal, donde el contenido musical continúa siendo para el postromanticismo más importante que la forma clásica.

-Como en el romanticismo temprano, es constante la experimentación de nuevas formas, colores, texturas y armonías cromáticas (Einstein, 1986).

-La canción y las piezas para piano de un solo movimiento fueron vehículos excelentes para el lirismo romántico, no así las formas tradicionales como la sonata, cuartetos, sinfonías, etc., que se cultivaron en menor medida. Con los románticos, la escritura pianística se va enriqueciendo de una manera extraordinaria.

-Los románticos de la primera generación se complacían en las combinaciones tonales desudadas, los acordes refinados y una serie de disonancias que parecían dolorosas. Lo mismo van hacer los compositores romántico tardíos (Plantinga, 1992).

-La música romántica tenía su propio sonido, un sonido rico, sensual y colorido y este constituye probablemente, el aspecto individual más importante del periodo. El sonido romántico se prolongará en el postromanticismo.

-La música romántica es música no abstracta y muy subjetiva. Ninguna obra estaba eximida de interpretación y significado. La música romántica es por lo tanto, una música cargada de significado; no podía serlo menos la música postromántica: desde los poemas de Strauss que quieren expresar a Nietzsche hasta las sinfonías de Mahler, que son verdaderos monumentos de confesión personal. (Einstein, 1986).

Son por lo tanto y resumiendo, la necesidad de confesión personal, la necesidad de cargar de significado a la música y el sonido sensual y sentimental, las constantes del romanticismo temprano que continúan en el postromanticismo.

Lo que cambia tiene que ver mucho en la forma y poco en esencia: gigantismo de la forma sinfónica; menos consideración a la música de cámara y a la forma sonata, salvo el caso de Brahms y sus seguidores. En definitiva, un romanticismo menos íntimo y más popular, menos idealista y más en consonancia con los movimientos naturalistas y realistas de la época.

Todo esto dará lugar al nacimiento de una serie de movimientos estéticos renovadores que dieron a la música del siglo XX, especialmente entre 1910 y 1925, su orientación propia. Estas nuevas corrientes habían sido iniciadas ya por aquellos músicos impresionistas y postrománticos que anunciaban en sus obras el advenimiento de un arte nuevo.

Una de estas nuevas corrientes es el expresionismo que surge como reacción al impresionismo, frente al naturalismo y positivismo de este movimiento de finales de siglo XIX, los expresionistas defendían un arte más personal e intuitivo, donde predominase la visión interior del artista “la expresión” frente a la plasmación de la realidad “impresión” (García Laborda, 1996).

Esta corriente expresionista que se acuña como término entre 1911 y 1918, se entiende como la deformación de la realidad para expresar de forma subjetiva la

naturaleza y el ser humano, dando mayor importancia a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad (Perle, 1999).

Es importante destacar que esta tendencia se manifestó de manera colectiva precisamente en la Alemania de comienzos de siglo, convulsa por las luchas sociales y por graves problemas espirituales e ideológicos. Entre sus componentes destacaron: Georg Trakl y Stefan George, en literatura; Vassil Kandinsky y Oskar Kokoschka en pintura; y Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, (Segunda Escuela de Viena) en música.

El expresionismo aglutinó a un amplio sector de artistas alemanes en torno a los grupos Der Blaue Reiter (El jinete azul) y Die Brücke (El puente). El punto de partida de este grupo fue una exposición de cuadros celebrada en Munich en 1911, en la que el propio Schoenberg expuso como pintor.

Coincidían en la búsqueda de la superación de su propia capacidad expresiva para representar en la forma más absoluta su mundo interior. Eso, que es una conclusión extrema de los postulados del Romanticismo, se enfocó como movimiento de ruptura colectiva.

Se diferencia del Romanticismo en el tipo de experiencia interior que aspira a retratar y en los medios que escoge para hacerlo. El tema esencial del Expresionismo es el hombre, tal como existe en el mundo moderno y como lo describe la psicología del temprano siglo XX: aislado, impotente, en manos de fuerzas que no comprende, preso de conflictos interiores y de todos los impulsos irracionales elementales del subconsciente y en irridada rebelión contra el orden establecido y las formas aceptadas. De ahí que el arte expresionista se caracterice tanto por una desesperada intensidad de sentimientos como por modos de expresión revolucionarios (Perle, 1999).

En la actualidad el término expresionista sirve para calificar una música llena de color, violencia y dramatismo, no siempre escrita en lenguaje atonal, pero sí en un lenguaje desprovisto de tonalidad (*emancipación de la disonancia*¹¹) (García Laborda, 1995).

6.4. ANÁLISIS DEL LIED *Licht in der nacht* de Alma Mahler

El *lied* que incumbe a nuestro trabajo *Licht in der nacht*, pertenece a los cuatro *lieder* que Alma Mahler publicó en junio de 1915 y que compuso desde el período comprendido entre 1901-1911. El texto es del autor Otto Julius Bierbaum. La portada está decorada con la litografía “Fortunade” del pintor expresionista Oskar Kokoscha.

Según García Laborda (1995) la música de Alma no es “mahleriana”, sino que tiene influencias de Wagner, Brahms y de su profesor Zemlinsky.

Algunas de las características principales del lenguaje romántico que podemos observar en la obra de la compositora son:

¹¹ La música del siglo XX supone la liberación y emancipación de los parámetros fundamentales del lenguaje musical. La emancipación de la disonancia designa en la música atonal de principios de siglo XX, la desjerarquización de las alturas o equiparación entre consonancia y disonancia.

-La tonalidad sigue siendo la clásica, pero de acuerdo con su más amplia concepción cromática.

-La escritura cromática gana más y más posiciones, pero el romanticismo se deja sentir sobre ella con imprecisiones deliberadas que aspiran a dar sensaciones de lejanía, de poesía nocturna, de interrogaciones...

-Predomina el modo menor.

-Las modulaciones son variadísimas y constantes. Muy frecuentes las modulaciones truncadas, las que no llegan a su término.

-En extensos pasajes se elude toda cadencia conclusiva, ya sea apelando a las cadencias rotas (especialmente en sus infinitas variedades modulantes), ya sea engarzando encadenamientos cromáticos que, al sucederse sin cadenciar, dan lugar a que la tonalidad quede indefinida, por falta de elementos que la determinen.

-Se emplean armonías extrañas y ricas para obtener hermosos colores y sonoridades, con mayor uso de la disonancia. La naturaleza lógica de la armonía tonal es tal, que el oído armónicamente afinado aceptará finalmente que tenía una relación lógica con la estructura armónica del todo; más aún, incluso es posible que el oído no advierta siquiera las disonancias (García Laborda, 1995).

-Las notas extrañas se emplean en todas las voces. Muchas veces con un carácter armónico tan acentuado que las simultaneidades en que figuran producen la sensación de nuevos acordes en oportunidades en que resultan perfectamente analizables por los métodos de la armonía tradicional.

-Hay que destacar el importante papel que desempeñan las apoyaturas. Las semitonales inferiores son particularmente características de la armonía y de las melodías wagnerianas.

-La intervención de las notas extrañas en la formación de diseños de acompañamiento da lugar a armonías nuevas en sus encuentros disonantes con los -acordes dentro de los cuales se desenvuelven.

-Aunque no como procedimiento sistemático (como lo será después en el *Impresionismo*) no se teme, incidentalmente, apelar a movimientos paralelos prohibidos por las reglas armónicas tradicionales. Acordes: El acorde de séptima y novena de dominante desempeña un papel decisivo en el lenguaje musical de Schumann; constituye en esa época un acorde de gran fuerza expresiva y aún aprovechable (García Laborda, 1995).

-El afán existente por una ampliación de los medios de expresión armónicos no produce, si prescindimos del de séptima y novena de dominante, la introducción de acordes nuevos, sino de profundizaciones novedosas de acordes ya conocidos. De ese modo, sobre todo en el caso del acorde de séptima disminuida, se adquiere un nuevo atractivo armónico (García Laborda, 1995).

-Amplio empleo de acordes alterados y de toda clase de cromatizaciones, para acercar la nota a su resolución, para obtener movimientos semitonales continuados, y para dar lugar a contrastes de coloración armónica. Frecuente transformación cromática de los acordes (Perle, 1999).

-Los últimos compositores románticos solían construir estructuras de acordes cada vez más complejas y disonantes sobre la base de múltiples suspensiones, para revelar luego la lógica oculta tras las relaciones paradójicas de las notas; su propósito tendía a ser no tanto el ingenio como una expresión emocional realzada y una necesidad, a veces frenética, de sorprender.

-A veces en la música se oyen hasta frases enteras que parecen haberse alejado tanto de la dominante lógica de la tonalidad (como sucede en Strauss, por ejemplo, en Reger, o en las primeras obras de Schönberg), como para haber perdido totalmente el contacto con ella; pero durante toda la duración de una pieza jamás perdieron completamente el contacto con la tonalidad (Perle, 1999).

-Fue Schönberg quien en 1909 entendió a donde había conducido tal situación y, en el último movimiento de su segundo cuarteto para cuerda, dio el paso decisivo: en este movimiento, la falta de armadura en la clave, significa, por primera vez la falta de toda tonalidad y de las relaciones lógicas que la definen.

-La escritura armónica y la contrapuntística se funden perfectamente, pero esta última no es cosa excepcional, sino muy corriente e intensamente expresiva. No es el contrapunto de artificios imitativos, de fondo diatónico y elementos limitados; es el contrapunto libre, en el cual intervienen cuantos elementos interesan. El siglo XIX completó la oscilación entre una concepción horizontal de la música y una vertical.

-La textura acentuó la armonía y el color con preferencia a la línea melódica. Los compositores buscaban la elección de una armonía exquisita que les impulsó a un sonido orquestal rico. La textura se volvió gruesa y opaca. La monumental orquesta propiciada por los discípulos de Wagner (Richard Strauss, Mahler y el joven Schönberg) llega, con las súper elaboradas texturas del período posromántico, hasta un extremo en el que ya no era posible ningún progreso (García Laborda, 1995).

-La melodía adquirió curvas más expresivas, un colorido más amplio y una mayor riqueza de matices dinámico-expresivo. Es indudable que, a lo largo de aproximadamente tres siglos de vida, la música de la tradición armónico- tonal es de una riqueza y una diversidad increíbles.

-El ritmo se explotó con mayor flexibilidad, más libre y menos estructurado que en el clasicismo. Se produce el descubrimiento de nuevos ritmos, algunos procedentes del folclore. También se utilizaron con eficacia, combinaciones de ritmos diferentes y de síncopas.

Nos centraremos ahora, para la realización del análisis de la obra, en los parámetros más destacables:

6.4.1. El texto *Licht in der nacht*

Con respecto al texto, podemos observar en este *lied* una característica relevante en la música de algunos compositores postrománticos, que se convertirá en el medio de estructuración externa fundamental en la música expresionista: la unión entre música y texto como articulación de la estructuración formal, que ayuda al contenido expresivo.

El texto cumple una función estructural equivalente a la que había cumplido la tonalidad, la palabra es el elemento coordinador.

En este caso el poema "*Licht in der nacht*" es de Otto Julius Bierbaum (1865-1910) destaca por su profundo contenido emotivo y dramático. Su temática está relacionada con la muerte, como nos indica la tonalidad principal Re menor, tonalidad aplicada a piezas fuertemente dramáticas en las que predomina el coraje y la resolución y en las que se puede hacer alusión a la muerte (Casablancas, 1995). El texto consta de cuatro estrofas y cada estrofa está formada por dos versos.¹²

El título del poema *Luz en la noche*¹³, refleja el contraste melódico, rítmico, armónico, dinámico, etc., que se va a crear durante toda la obra entre la luz y la oscuridad, asociada con la inestabilidad (tensión-disonancia) y la estabilidad (distensión-consonancia).

Luz y oscuridad que como nos comentaba Darío (2011)¹⁴ establece una relación dialéctica entre naturaleza e individuo, cobrando gran importancia los sentimientos líricos o dramáticos que despiertan el contacto con la naturaleza, tan bien expresados en este lied a través del poema y fundamentales para el desarrollo y coherencia que se establece entre música y texto.

El texto inspira cada uno de los elementos sonoros que van describiendo las imágenes reflejadas en el mismo. Sin embargo, estos elementos no se limitan a un efecto aislado, sino que se convierten en símbolos musicales que forman la base para el posterior desarrollo de los contenidos, garantizando la coherencia de la obra (Fischer-Dieskau, 1985).

En este caso, la expresión del poema no se limita a los símbolos sonoros, sino que la compositora sigue libremente el contenido del texto empleando recursos como la aceleración, disminución o interrupción del discurso musical, el cambio dinámico o de tesitura, la modulación y cambio de modo, etc., dando un sentido más profundo a las palabras. A menudo, es la música la que convierte una alegoría poética en una imagen empírica (Casablancas, 1995). Un ejemplo de ello sería el compás veintiséis punto climático de la obra que coincide con la palabra, *Jesu Christ* (Jesucristo). Este énfasis textual se plasma por medio de la música con una progresión ascendente y sucesivas modulaciones que producen una marcada sensación de inestabilidad, reforzada por el incremento de la densidad en los acordes del acompañamiento del piano. La indicación dinámica *steigernd* (en aumento, creciente), en el compás anterior, también incrementa el proceso de direccionalidad, además de la articulación en *sf* y la modulación a Mi bemol Mayor.

¹² Ver anexos, pág. 12

¹³ Ver anexos, pág. 12

¹⁴ Esta relación comentada por Darío aparece en el apartado 1.2.1. "Contexto"

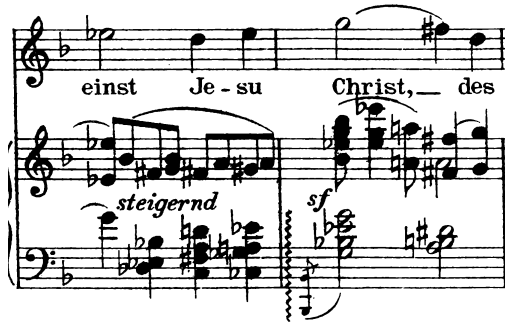


Imagen 1: cc.25-26 Lied: *Licht in der nacht* (Alma Mahler)

6.4.2. Análisis formal y armónico

La tonalidad inicial es Re menor, tonalidad aplicada, como hemos visto y según Casablanco (1995) a piezas fuertemente dramáticas, en las que predomina la alusión a la muerte, como es este caso. Está en compás de 4/4 con la indicación *Ernst* (Grave). Fischer-Dieskau (1985) afirma que el férreo ritmo de 4/4 mantiene la tensión que late en el interior de esta pieza, aunque se produce un cambio a 6/4 en el compás treinta y nueve, un contraste rítmico que la autora utiliza para enfatizar la única frase que se repite a lo largo de la obra y cuyo contenido expresa con gran energía el tono suplicante y anhelante de la protagonista.

La estructura de este *lied* no responde a ninguno de los diferentes tipos de *lieder* expuestos anteriormente¹⁵, sino que el contenido se convierte en la causa del peculiar funcionamiento de estos *lieder*, que tienden a ser discursivos, con un punto culminante, que como ya hemos visto en el apartado anterior, se sitúa en el compás veintiséis y coincide con la palabra *Jesu Christ* (Jesucristo), instante de máxima tensión textual.

Normalmente y al igual que el texto que nos ocupa, se trata de poemas con un profundo contenido emotivo o dramático. La impresión que producen los *lieder* de estas características es que no hay estructura, pese a que se escuchan paralelismos que dan continuidad al discurso musical. Son *lieder* cuyo argumento textual y musical necesita de un planteamiento abierto y evolutivo para crear efecto en el oyente.

Aunque el desarrollo de la obra se da como un continuo crecimiento orgánico mucho más difuso en cuanto a la estructuración por secciones, podemos señalar una forma que aun siendo más libre, viene determinada por el contraste entre secciones a través de los diferentes parámetros y por el contenido del texto, que va marcando la macro y micro estructura, es decir, las diferentes secciones, subsecciones y frases.

¹⁵ La estructura de cada lied aparece explicada en el apartado 1.3 “Tipos de lied”

ESTRUCTURA GENERAL: A-B-A'-B'-A''-CODA

PRIMERA SECCIÓN (cc.1-11):
Introducción (cc.1-2)
Sección A (cc.3-11):a1 (3 – 6), a2 (7 – 11)
Interludio (cc.12 – 13)
SEGUNDA SECCIÓN (cc.14-17):
Sección B (14-17): b1 (14-17)
Interludio (cc.18 – 19)
TERCERA SECCIÓN (cc.19-27):
Sección A' (19-27):a'1 (19– 23), a'2 (24 – 27)
Interludio (cc.28)
CUARTA SECCIÓN (cc.29-30):
Sección B' (29-30): b'1 (29-30)
QUINTA SECCIÓN (cc.31-45):
Introducción (cc.31)
Sección A'' (32-45):a''1 (32– 33), enlace (34, 3º y 4º parte) a''2 (35 – 38) a''3 (39-41)
Coda (42 – 45)

Tabla 1: Secciones de *Licht in der nacht* (elaboración propia)

La primera sección A comienza con una introducción al piano que crea una atmósfera nocturna oscura, de desasosiego, perturbadora, que prepara la respuesta de la de la noche en la voz en el siguiente compás, “Noche oscura a mí alrededor, envolviéndome de negro”. Esta atmósfera, es reforzada a través de la indicación de tempo *Ernst* (Grave), asociada a la tonalidad con la que comienza la pieza, Re menor (Casablanca 1995). Aunque la tonalidad es Re menor, nunca llega a cadenciar en esta tonalidad ni tampoco se escucha la sensible, una característica del postromanticismo, donde se oyen hasta frases enteras que parecen haberse alejado tanto de la dominante lógica de la tonalidad (como sucede en Strauss, por ejemplo, en Reger, o en las primeras obras de Schönberg), como para haber perdido totalmente el contacto con ella; pero durante toda la duración de una pieza jamás pierden completamente el contacto con la tonalidad (García Laborda, 1995; Casablanca 1995).

Es lo que ocurre en el *lied*, durante los seis primeros compases, que incluyen la introducción y la subsección o subgrupo temático a1, se produce una alternancia entre el acorde de tónica y un acorde de sexta aumentada alemana. Es lo que se conoce como “tonalidad progresiva, extendida o expandida”¹⁶ propia del romanticismo y que la compositora desarrolla durante toda la obra. En ella, los centros tonales son ambiguos y a menudo más que reales son sugeridos por una propuesta tonal que se dirige a un punto al que nunca llega o modulando en una tonalidad diferente a la esperada, contrariando las expectativas del oyente (García Laborda, 1995).

¹⁶ Este recurso, es muy común en compositores como Liszt y Wagner.

La inestabilidad armónica de la sexta aumentada junto con la pedal¹⁷ de tónica mantenida en el bajo (re1), refleja a la perfección la oscuridad expresada en el texto y pone de manifiesto otra de las principales características de este período y que Alma también emplea en su obra, la estructuración de acordes cada vez más complejos y disonantes sobre la base de múltiples suspensiones, cuyo propósito tendía a ser no tanto el ingenio como una expresión emocional realzada y una necesidad, a veces frenética, de sorprender (García Laborda, 1995).



Imagen 2: cc.1 Lied: *Licht in der nacht* (Alma Mahler)

A partir del compás siete comienza la siguiente subsección a2, donde Casablancas (1995) afirma que a través de una dominante secundaria modulamos a Mi bemol mayor, región del napolitano de la tonalidad principal Re menor una tonalidad considerada “noble”.

Es una tonalidad estable que contrasta con la inestabilidad anterior, porque se produce un cambio del modo menor, modo que se asocia con la oscuridad, con lo sombrío al modo mayor, modo que representa la luz. Alma emplea magistralmente la modulación para reflejar el cambio de atmósfera del texto, el paso de la oscuridad a la luz plasmado en el poema a través de la palabra “resplandor”.

La tonalidad de Mi bemol mayor se mantiene durante toda la subsección a2 y la segunda sección B (modula en el compás dieciséis) aunque la consonancia generada por esta tonalidad contrasta con todas las enfatizaciones que se van produciendo a lo largo de estos compases (Sol menor, La bemol mayor (napolitano de Sol menor), Do menor, Re menor, Mi bemol menor (napolitano de Re menor). Destacar también el acorde de sexta aumentada francesa que se produce en el compás doce y que coincide con el interludio que enlaza con la sección B.

El empleo de acordes alterados y de toda clase de cromatizaciones, para dar lugar a contrastes de coloración armónica y transformación cromática durante todo el *lied*, demuestra la importancia que tuvo dentro de la línea compositiva de Alma Mahler el cromatismo. El mismo ya no estaba confinado a los momentos de menos relevancia temática sino que el discurso en su totalidad se había vuelto inestable desde el punto de vista tonal merced a la presencia permanente del cromatismo y de la disonancia,

¹⁷ En armonía, se llama pedal al sonido prolongado sobre el cual se suceden diferentes acordes. El pedal o nota pedal más habitual tiene lugar en el registro grave, por lo general en el bajo, aunque puede darse en otro registro distinto. Habitualmente, la nota pedal es la tónica o dominante de la tonalidad principal.

que va ganando un lugar antes denegado (emancipación de la disonancia) (García Laborda, 1995).



Imagen 3: cc.12-13 Lied: *Licht in der nacht* (Alma Mahler)

A partir del compás dieciséis (final de la sección B) se produce una modulación a Sol menor, a través de dominante secundaria para volver a Mi bemol mayor por acorde neutro en el comienzo de la tercera sección A', justo en la introducción (compás dieciocho).

Como habíamos mencionado anteriormente, esta tonalidad se considera estable y está presente prácticamente durante toda la obra. La compositora la utiliza como si fuese la tonalidad principal en contraposición armónica a Re menor, que solo aparece al principio y al final del *lied*. Y en este caso también se relaciona con la luz, presente en el texto literalmente “Pequeña luz amarilla”.

En el compás veinte, comienzo de la tercera sección A' y del elemento temático de a'1 en la voz, pasamos a Si menor por acorde neutro, para volver en el compás veintidós a Mi bemol mayor a través de dominante secundaria (final de la subsección a'1). A partir de esta sección comienza un proceso de direccionalidad que culminará en el compás veintiséis con el punto climático del *lied*. Punto de máxima tensión de la obra tanto musical como textual que coincide con la palabra, *Jesu Christ* (Jesucristo) (imagen 1).

Este énfasis textual se plasma por medio de la música desde el punto de vista melódico, a través de progresiones ascendentes en la voz y el piano a modo de juego imitativo de pregunta-respuesta. En cuanto al plano armónico, las sucesivas modulaciones producen una marcada sensación de inestabilidad, reforzada por el incremento de la densidad en los acordes del acompañamiento del piano. La indicación dinámica *steigernd* (en aumento, creciente), en el compás anterior, también genera tensión, además de la articulación en *sf*.

El interludio del compás veintiocho, marca el comienzo de la cuarta sección B', con la indicación *ausdrucksvoll* (expresivo). En este compás se produce una modulación a Sol menor a través de dominante secundaria y a partir de aquí, aparece el pasaje con mayor inestabilidad armónica de la obra. Ya que las tonalidades por las que vamos pasando son lejanas y se desarrollan más rápidamente, a modo de estrechos armónicos, por lo que es más difícil establecer los procesos de modulación. Estos procesos se

realizan por enarmonía¹⁸ de dominante secundaria, como en el compás veintinueve donde modulamos a Mi mayor, para pasar en el compás treinta a La menor y en treinta y uno a La bemol menor, compás donde comienza la introducción de la última sección A''.

Esta sección supone la vuelta al material melódico de A (aunque aparece variado) y a la atmósfera de oscuridad nocturna creada al comienzo del lied, “Y la noche se vuelve pesada”. La inestabilidad armónica de esta subsección a''1, junto con la vuelta al registro grave en la voz y a la densidad de acordes en el acompañamiento del piano, refuerza la atmósfera del texto y nos conecta con el comienzo de la obra.



Imagen 4: cc.32-33 Lied: *Licht in der nacht* (Alma Mahler)

En el compás treinta y tres se vuelve a producir una modulación enarmónica a La menor que marca el final de la subsección. Aunque en toda la subsección no aparece Re menor, la dualidad armónica La menor- La bemol menor no es casual, ya que estas tonalidades actúan como dominantes menores de Re menor.

En el enlace del siguiente compás, pasamos a La bemol mayor por modulación cromática¹⁹ y esta tonalidad se mantiene estable a lo largo de toda la subsección a''2, que comienza en el compás treinta y cinco. Esta tonalidad también funciona como dominante mayor de Re menor, además de ser homónima²⁰ de La bemol menor y la subdominante de Mi bemol mayor, tonalidad de la subsección a2. Al igual que en a2, el cambio del mono menor al mayor refleja el contraste armónico y el cambio de atmósfera del texto, que también aquí marca el paso de la tensión y la disonancia, a la consonancia y la relajación, de la inquietud a la placidez “Duerme mi corazón”.

La bemol mayor es la región del napolitano de Sol menor, tonalidad a la que modula en el compás treinta y nueve, donde comienza la subsección a''3, que repite el verso anterior pero ahora en 6/4, el único cambio de compás del lied, con el que la compositora busca un marcado contraste rítmico.

¹⁸ La enarmonía en música es el nombre que se aplica a la relación entre dos o más sonidos que, a pesar de poseer distintos nombres, se aproximan en su entonación, resultando casi idéntica en la afinación temperada, como la de los instrumentos de teclado modernos.

¹⁹ Este tipo de modulación se produce mediante la alteración cromática de una o varias notas entre los dos centros tonales.

²⁰ Son aquellas tonalidades que comparten la misma tónica pero en las cuales cambia el modo.



Imagen 5: cc.39 Lied: *Licht in der nacht* (Alma Mahler)

En el compás cuarenta pasamos a Sol bemol mayor por modulación enarmónica y justo en el final de esta subsección (compás cuarenta y uno) también a través de este tipo de modulación, volvemos a la tonalidad principal Re menor. Es el final de la sección A'' y comienzo de la coda.

La coda utiliza el mismo material temático que aparecía en la introducción de la primera sección A, tanto en la línea melódica de la voz, como en el acompañamiento del piano. Finaliza con un pedal de dominante de la tonalidad principal.

Actúa a modo de reexposición y trae consigo de nuevo, esa atmósfera de oscuridad característica de esta sección durante toda la obra, pero en este caso, el texto va un paso más allá, ya que la oscuridad se torna en muerte o en descanso eterno. Una muerte que ya anticipaba la sección B, donde el texto indicaba el paso de la luz a la oscuridad “Y ahora se apaga”. En este caso la voz susurra “Ya no escuchas más su voz”.



Imagen 6: cc.42-43 Lied: *Licht in der nacht* (Alma Mahler)

Este sería por tanto, el esquema armónico del *lied*:

Re m (c.1-6)	MibM (c.7-15)	Sol m (c.16-17)	MibM (c.17-19)	Si m (c.20-23)	MibM (c.23-28)	Sol m (c.28-29)	MiM (c.29-30)
La m (c.30)	Labm (c.31-32)	La m (c.32-34)	LabM (c.34-33)	Si m (c.39)	SolbM (c.40-41)	Re m (c.41-45)	

Tabla 2: Esquema armónico de *Licht in der nacht* (elaboración propia)

6.4.3. Análisis melódico y rítmico (fuente: la autora)

La línea melódica de la voz en la primera sección A se mueve por saltos y grados conjuntos y el primer motivo temático tiene un comienzo tético²¹ y parte de un re3, que se repite en el registro grave. La repetición de nota es una característica de la melodía que se mantiene en cada una de las secciones. Realiza primero un salto de 3ª menor ascendente, que se convierte en un salto de 5ª disminuida ascendente después. A partir de aquí, los saltos se amplían y el registro asciende hacia el agudo. Ese cambio de registro, marca el contraste entre la tensión-disonancia-oscuridad de la primera subsección y la distensión-consonancia-luz de la segunda.

Desde el punto de vista rítmico, la melodía destaca por la utilización de valores largos, sobre todo en los finales de frase.

La segunda sección B destaca por su melodía en valores cortos, también tiene un inicio tético y alterna saltos y grados conjuntos. Destacan los dos últimos compases que se repiten con una variación rítmica por disminución y por el salto de séptima disminuida.

La vuelta a la idea temática A varía con respecto a la primera sección, aunque comenzamos con la repetición de nota y el salto de 3ª menor, comienza en el registro agudo, que irá ascendiendo hasta alcanzar el sol 4 como punto climático. El comienzo también es tético y los valores rítmicos son largos.

Destacar de la siguiente sección B' con respecto a la primera aparición de B, que la repetición de nota está presente desde el principio y su comienzo es acéfalo²².

La última sección A'' comienza con un salto de 7ª menor descendente para volver a la 3ª menor inicial, en este caso desde un si bemol 2. El comienzo es acéfalo y el registro vuelve a ser grave, para volver a crear la atmósfera de oscuridad y disonancia. La siguiente subsección vuelve a repetir la misma melodía que aparecía en el compás siete de la primera sección, pero ahora por progresión de 5ª descendente.

La coda termina con el mismo material temático del comienzo, registro grave con repetición de nota, partiendo de un re3 suprime el salto de 3ª menor y esta vez realiza un salto de 5ª justa. Lo que cambia es el comienzo acéfalo.

6.4.4. Análisis textural (fuente: la autora)

La textura de la obra es de melodía acompañada, donde la voz es la melodía principal y el piano actúa como acompañamiento. Al contrario que en otros *lieder*, el piano imita en muy pocas ocasiones la melodía de la voz.

Destacar la gran densidad de los acordes que aparecen en el piano, que se incrementa en los interludios para marcar los cambios de sección y también los cambios de acompañamiento. Aparecen dos tipos de acompañamiento, por bloques de acordes con una textura más homorrítmica como por ejemplo en la primera sección A

²¹ La melodía comienza en la parte fuerte del compás.

²² La parte fuerte de la melodía aparece desplazada a la parte débil del compás a través de un silencio.

y desplegando el acorde, a modo de arpeggio, como podemos ver en el interludio del compás doce.

6.4.5. Análisis del crecimiento o direccionalidad

Mi propio trabajo de investigación me lleva a pensar que, aunque hay diferentes puntos de tensión a lo largo de la obra, el punto climático de se sitúa, como ya hemos visto, en el compás veintiséis. Punto de máxima tensión tanto musical como textual que coincide con la palabra, *Jesu Christ* (Jesucristo). (Imagen 1).

Este énfasis textual se consigue crear a través de diferentes parámetros musicales. Desde el punto de vista melódico, mediante progresiones ascendentes en la voz y el piano a modo de juego imitativo de pregunta-respuesta, en cuanto al plano armónico, las sucesivas modulaciones producen una marcada sensación de inestabilidad, reforzada por el incremento de la densidad en los acordes del acompañamiento del piano. La indicación dinámica *steigernd* (en aumento, creciente), en el compás anterior, también genera tensión, además de la articulación en *sf*.

Como punto de relajación destacar el final del *lied*, concretamente la coda, donde la densidad del acompañamiento se diluye y cambia a una textura más homorrítmica por bloques de acordes, finalizando en Re menor con un pedal de dominante mientras la voz se extingue.

6.4.6. Análisis dinámico

La única indicación dinámica que aparece en la voz es *ppp* al final de la obra, justo cuando comienza la coda. Lo que refuerza, como ya habíamos visto, la atmósfera de oscuridad presente en el *lied* y en este caso, el paso de la oscuridad a la muerte o al descanso eterno, a través del susurro de la voz en pianísimo. El resto de contrastes dinámicos en la voz se van creando a través de los saltos y los cambios de registro.

Por otro lado y aunque desde el punto de vista dinámico el piano es también es bastante estable, cabe destacar el principio de la obra (introducción y subsección a1), donde la compositora genera un importante contraste entre *sf* que pasa a *pp* a través de un regulador para reforzar el efecto de tensión-distensión entre la tónica de Re menor y la sexta aumentada, que además recrea la oscuridad anteriormente mencionada.

7. DESARROLLO TEÓRICO DE LA OBRA ALMA

La obra que hemos realizado como reinterpretación del *lied* de Alma Mahler, toma su nombre como título, *Alma*. No sólo por lo que simboliza para nosotros la compositora después de todo el proceso de investigación y de la influencia que ha ejercido a través de su lenguaje o su proyecto de vida, sino desde un punto de vista más general, todo lo que representa esta palabra, el significado tan amplio.

Para nosotros Alma representa a la perfección el espíritu de superación, de esfuerzo, de lucha de tantas mujeres olvidadas que con este trabajo y con nuestro humilde homenaje de creación sonora, vuelven a tener voz. Vuelven, como recita el

texto del lied, a intentar desenvolverse de esa oscuridad impuesta y poder por fin, alcanzar la luz.

Y ése ha sido el objetivo principal de nuestra composición, una reinterpretación que nace de la influencia de Alma y que quiere transmitir su lenguaje, sus recursos, pero sobre todo su esencia. Su esencia o su alma, pero de una forma libre, llevándolo a nuestro propio lenguaje compositivo, a nuestra propia expresión técnica y artística. “Hemos puesto el alma” e incluso más en este proyecto para lograr “llegar al alma” de todos.

Como expusimos anteriormente, el objetivo principal de este proyecto de investigación es realizar una composición de nueva creación a partir de la obra de Alma Mahler y más concretamente del *lied Licht in der nacht*. Es decir, desde una perspectiva de indagación cualitativa, se busca profundizar en un proceso reflexivo dirigido a la innovación artística a través de la transformación creativa.

Para llegar a alcanzar esta transformación creativa, primero se ha realizado un análisis profundo del *lied*, lo que ha facilitado la comprensión de los recursos utilizados por la compositora, para posteriormente, ir moldeando, transformando y adaptando estos elementos a nuestro propio lenguaje compositivo.

En un primer momento, nuestro proceso de investigación partía de la idea de estudiar el estilo de varias compositoras, a través del análisis de sus obras, concretamente del trío para violín, violonchelo y piano, op.17 de Clara Schumann y del trío para violín, violonchelo y piano, op.11 de Fanny Hensel (en este caso, con especial atención al tercer movimiento, que es también un *lied* instrumental), pero esa idea fue evolucionando y desarrollándose hasta concretarse en la figura de Alma Mahler. Ya que el estilo y sonoridad de la compositora, está más en consonancia con nuestras inquietudes tímbricas y nuestro propio lenguaje musical.

Debido a esta primera idea, que partía de dos tríos para violín, violonchelo y piano, optamos por una propuesta instrumental similar, pero en nuestro caso, para viento-madera y piano. Por lo que la plantilla instrumental que forma nuestra composición es flauta, oboe y piano.

Un *lied* instrumental como alternativa tímbrica al *lied* para voz y piano de Alma, cuya es de 2'50''.

La estructura de la obra es ternaria reexpositiva A-B.A', por lo que destaca la alternancia entre dos grupos temáticos, con la reexposición del último, al igual que en el *lied* de la compositora, aunque la estructura en el caso de Alma es más libre y se adapta al texto, que es el eje conductor.

La estructura por tanto, quedaría de la siguiente forma:

ESTRUCTURA GENERAL: A-B-A'
PRIMERA SECCIÓN A (cc.1-18):
a1 (1-10), a1' (12-18)
SEGUNDA SECCIÓN B (cc.19-34):
b1 (19-27), b2 (19-27)
TERCERA SECCIÓN A' (cc.35-48):
a1 (35-42), a1' (42-18)

7.1. Análisis armónico.

El lenguaje empleado en nuestra obra es atonal. La atonalidad es un sistema que, mediante la desjerarquización de las alturas, tiende a la igualdad de las mismas, pero el factor armónico trastorna por entero la concepción homogeneizante, ya que ciertos intervalos van a resultar privilegiados y otros se van a encontrar en inferioridad (justamente los contrarios que en la tonalidad). La base de la atonalidad está en la politonalidad. Para obtener una neutralización de varias tonalidades simultáneas habrá que establecer una relación rotundamente disonante: 9^a m, 7^a M y tritonos (Perle, 1999).

Esta es la principal diferencia con el lied de Alma, en la que el lenguaje es todavía tonal aunque en él, ya se perciben algunas de las características que se convertirán en la base del estilo expresionista, como es el uso del cromatismo que en el expresionismo se convierte en el “Principio de integración cromática o de complementariedad” y consiste en crear un material sonoro con tendencia a saturar cromáticamente el espacio melódico y armónico, de forma que la gama cromática aparezca en un corto espacio y de manera que no sea posible la captación de un centro tonal (Laborda, 2000).

Es decir, como ya vimos, el lenguaje armónico de Alma se basa en la tonalidad extendida, donde ya no hay un centro tonal definido y nosotros hemos dado el siguiente paso, utilizar un lenguaje que rompe con la tonalidad.

7.2. Análisis melódico y rítmico

La primera sección A comienza con una introducción en el piano al igual que en el lied de Alma, que prepara la atmósfera de oscuridad con los acordes disonantes de 2^a menor y 7^a mayor, para dar paso al oboe y a la flauta formando el mismo intervalo consonante de 3^a menor con el que comenzaba el lied (re-fa), pero en este caso, la repetición de nota característica del lied, aquí se consigue mediante la transformación tímbrica a través del *flutterzunge* o *frullato*²³ que realizan el oboe y la flauta.

²³ Es una técnica de interpretación musical característica de los instrumentos de viento, que consiste en utilizar la lengua para producir un característico sonido *FrrrrFrrrr* mientras se soplan las notas de manera convencional, consiguiendo así un efecto de trémolo de vibrato.

Tras el *flutterzunge* inicial, el antecedente del material melódico principal continúa en la flauta, comenzando por una 2^a menor cromática, para pasar por distintos intervalos disonantes como la 5^a disminuida o 7^a menor, alternando saltos y grados conjuntos. El paso del *frullato* al sonido ordinario marca el contraste entre tensión-distensión. El consecuente del motivo principal aparece en el oboe.

En la subsección a2, el material melódico principal continúa en la flauta, pero también aparece en el piano reforzando la intensidad del mismo, imitando además el efecto tímbrico del *frullato* de la flauta y el oboe mediante un trino. Durante esta subsección el piano no es sólo un mero acompañamiento, sino que actúa como protagonista imitando el material melódico de la flauta. El consecuente y la variación de este material principal que aparecía en los compases siete y ocho, aparece ahora en el oboe entre los compases quince y dieciocho.

El compás es 4/4 y aunque comenzamos con valores largos que generan cierto estatismo, sobre todo en el piano, a partir de la segunda subsección los valores rítmicos disminuyen y se produce una aceleración rítmica, reforzada por la subida en el registro de la flauta, que asciende hacia el agudo. Este ascenso en la flauta, junto con el *frullato* y la indicación dinámica *f*, consiguen crear un punto de tensión de esta sección.

La sección B comienza con un cambio de compás 2/4 y con la indicación “con brío” que marca el contraste rítmico.

Es la sección más inestable debido a diversos factores. Además del cambio de compás, el efecto tímbrico del *flutterzunge* y del trémolo que se mantiene durante toda la primera subsección b1 tanto en la flauta como en el oboe, van generando una tensión constante. En el piano el contraste tímbrico se realiza a través de los arpeggios y la densidad de los acordes que aumenta significativamente con respecto a la sección anterior, lo que supone un aumento de la inestabilidad armónica.

El importante ascenso de la flauta hacia el registro agudo al principio de la sección, junto con los continuos saltos, el *frullato* y la indicación dinámica en *f*, además de la densidad del piano también en *f*, marcan el punto climático de la obra, un sol 5, la misma nota que en *lied* de Alma. Podríamos decir por tanto, que esta sección actúa como desarrollo cuya función principal es crear tensión a través de la transformación tímbrica que actúa como elaboración temática.

A partir de la subsección b2, esta intensidad se va perdiendo, desaparece el *frullato* y poco a poco la tensión se va disolviendo, lo que nos indica el final de esta sección y la vuelta a la atmósfera de oscuridad característica de la sección A.

La última sección A' vuelve al compás de 4/4. Supone una reexposición variada de la primera sección donde el material temático principal aparece primero en el oboe para pasar después a la flauta a modo de juego imitativo de pregunta-respuesta.

El *frullato* con el intervalo de 3^a menor sirve de elemento de cohesión ya que marca el principio y el final de la sección, junto con el trino del piano, imitando el efecto. Terminando con el mismo intervalo y con el mismo proceso de disolución que aparecía en el *lied* y que alcanza ese reposo eterno.

7.3. Análisis textural

La textura de la obra es de melodía acompañada, donde la flauta y el oboe actúan como melodía principal, mientras el piano se mantiene en un segundo plano como acompañamiento. Pero, al contrario que en el *lied* de Alma, el piano aquí sí adquiere protagonismo, imitando la melodía principal y más concretamente el material temático predominante.

Destacar la gran densidad de los acordes que aparecen en el piano, que se incrementa en la segunda sección B, para reforzar la inestabilidad de esta sección. Al margen de las partes imitativas, tenemos también aquí, al igual que en el *lied*, dos tipos de acompañamiento. El acompañamiento por bloques de acordes con una textura más homorítmica del grupo temático A y el acompañamiento arpegiado de la sección B.

7.4. Análisis dinámico.

A diferencia del *lied* de Alma, la dinámica está muy presente en nuestra obra como elemento que genera contraste y contribuye a reforzar la atmósfera de oscuridad y el efecto de tensión-distensión, jugando con la dicotomía estabilidad-inestabilidad en cada una de las voces de la obra.

Por ejemplo, el empleo del *crescendo* y el *forte* en el clímax y en otros determinados puntos que suponen un momento de tensión, refuerza el proceso de direccionalidad de la melodía.

8. CONCLUSIONES

Como vimos en la introducción, a lo largo de la historia, han existido numerosas mujeres que han cambiado el mundo, y apenas han sido mencionadas y otras muchas mujeres de la historia, han sido conocidas a posteriori. Lo que demuestra que la necesidad de seguir visibilizando y reclamando un estudio más profundo de la producción de las creadoras del pasado y del presente en una sociedad patriarcal, no es más que un aspecto de lo mucho que queda por hacer.

Y éste ha sido el objetivo primordial de nuestro trabajo, ya que al igual que se estudia y se analiza la obra de grandes compositores de la historia de la música, es de suma importancia poner en valor la obra de compositoras tan relevantes e influyentes que, aún hoy, pasan desapercibidas y que han contribuido tanto en la historia del arte, pero siempre desde la sombra, relegadas a un segundo plano. Este proceso de investigación parte de la idea de repensar el papel y repercusión de la mujer en la creación artística y más concretamente la repercusión de la compositora Alma Mahler.

No ha sido fácil encontrar información relacionada con la obra de la autora y aún menos investigaciones sobre la misma, las cuales son prácticamente inexistentes, al igual que la escasez de fuentes centradas exclusivamente en la mujer. De ahí que la información encontrada, verse sobre su vida personal, sobre las críticas hacia su

intensa forma de vivir, de entender el arte, una mujer amada y criticada a partes iguales.

Quizá de esta controversia generada por su intensa vida personal, surgió la atracción y fascinación hacia un personaje tan influyente, el hecho de querer saber más sobre ella, de querer profundizar en su estilo musical y aprender las características más relevantes de su lenguaje compositivo. Todo ello, nos llevó a descubrir su particular e inconfundible sonoridad, muy acorde con nuestras inquietudes tímbricas y nuestro propio lenguaje musical.

La obra compuesta por tanto, es solo el resultado final de todo este proceso de indagación e investigación que ha ido evolucionando, avanzando, progresando, transformándose en su desarrollo y materializándose en nuestra propuesta artística.

Podemos afirmar que el presente estudio nos ha llevado a conocer más profundamente el lenguaje compositivo de Alma y a aprender y comprender a través de él. Aprender por ejemplo, qué relación se establece entre el texto y la melodía, el tratamiento de la voz, qué tipo de escritura utiliza, cómo juega con los cambios tímbricos y los contrastes armónicos, etc. En definitiva, cada uno de los recursos que forman parte de su esencia musical.

De esta forma, debemos entender la creación de nuestra obra como un homenaje a Alma Mahler, un personaje que como mujer y como compositora nos ha servido de inspiración. No se trata de comparar una obra con otra, se trata simplemente, como expusimos anteriormente, de comprender, de enriquecernos mutuamente. Nuestra idea era intentar aprender de ella, descubrir con ella, profundizar en su lenguaje y crear algo nuevo, que nos aportase conocimiento y comprensión. Como ya vimos anteriormente, no buscamos la comprobación de certezas sino la ampliación de la propia comprensión.

Podríamos definir nuestro proceso de investigación como una experiencia creativa, una indagación de vida, un encuentro personal basado en las comprensiones y las experiencias artísticas y textuales. Algo que contribuye a mejorar no solo nuestro ámbito profesional, como artistas y creadores, sino que nos repercute profundamente en lo personal.

Pero lo más importante, es que la realización de este trabajo nos ha hecho reflexionar también sobre nuestra práctica docente y llegar a plantearnos la siguiente cuestión ¿por qué en nuestras clases en el conservatorio, tanto en el plano interpretativo como no se incluyen más obras de estas mujeres excepcionales? Como mujer, docente y compositora, estoy convencida de que la respuesta a esta pregunta parte del esfuerzo conjunto de todos y todas, ya que solo a través de la unidad y la comunicación, dejando atrás, prejuicios, diferencias y discriminación, lograremos conseguir que la igualdad se convierta en una realidad social.

Por todo ello y sumándonos a la petición de Carmen Cecilia Piñero Gil:

Concluimos esperanzadas en que igualdad, equidad, visibilidad y tantas otras justas aspiraciones no pertenezcan sólo al imaginario de la reivindicación feminista, sino que formen parte de cualquier planteamiento de gestión y transformación social. Mientras, la música de las sirenas seguirá invadiendo nuestros cuerpos haciéndonos sentir, emocionadas, que merece la pena seguir luchando por hacer una sociedad en la que las mujeres sonoras vibren plenamente, sin silencios impuestos por el patriarcado (Piñero Gil, 2008).

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beaumont, A. (1998). *Diarios de Mahler-Werfel 1898-1902*. London: Cornell University Press.
- Candé, R. (2000). *Nuevo Diccionario de la Música*. Barcelona: MaNonTropo.
- Cascudo García-Villaraco, T. (1995). *Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994*. Barcelona: Paidós.
- Citron Maria (1991) *Gender & the Musical Canon* y Cecilia (1994) *Reclaimed Feminist Perspectives on Gender & Music*. London: Susan C. Cook y Judy S. Tsou. Ed.
- Einstein, A. (1986). *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Música.
- Eisner, E. W. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press.
- Fischer-Dieskau, D. (1985). *Hablan los sonidos, suenan las palabras*. Madrid: Turner.
- Green, L. (2001). *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997; *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata
- García Laborda, J.M. (1995). *De la emancipación a la indeterminación en la música del siglo XX (reflexiones para el fin de siglo)*. Madrid: Alpuerto.
- García Laborda, J.M. (1996). *Forma y estructura en la música del s. XX: una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto.
- Keegan, Susanne (2015) *Alma Mahler, la novia del viento*. Madrid: Ed. Paidós, 4^a edición.

- López Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. ed. independiente. Disponible en línea: <http://www.esmuc.cat/content/download/18867/158298/file/Investigaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica%20en%20m%C3%BAica>.
- Lorenzo-Arribas, J.(1996). *Hildegarda de Bingen*, Madrid: Ediciones del Orto.
- Mahler-Werfel, Alma (1984) *Mi vida*. Madrid: Ed. Tusquets,
- Manchado, M. (1998) *Música y mujeres, género y poder, Cuadernos inacabados n°29*. Madrid: La editorial.
- Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Nash, Mary (ed.) (1984) *Presencia y Protagonismo. Aspectos de la Historia de la Mujer.*, Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A.
- Nash, M. (1982). *Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia: Corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer*», en *Nuevas perspectivas sobre la mujer*. Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer.
- Pérez Cárcelos, F. (2008). Los Lieder de Gustav y Alma Mahler. (Textos en alemán y castellano, recopilados, traducidos y presentados por Fernando Pérez Cárcelos). Madrid: Hiperión.
- Perle, G. (1999). *Composición serial y atonalidad* Barcelona: Idea Books.
- Pinyana, G. (2004). *XXV Años de estudios de Género. Mujeres Sabias: entre la teoría y la práctica*. Castellón: Universitat Jaume I.
- Piñero, G., Carmen, C. (2008). *Los estudios sobre las mujeres y de género en la Música: su presencia en la Universidad*. Actas del I Congreso de Educación e Investigación Musical en la UAM, UAM, Madrid. En prensa.
- Piñero Gil, Carmen, C. (2001) *Los estudios de Género en Música*, Cuadernos de Historia, nº 2. Oviedo: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo.
- Plantiga, L. (1992). *La música romántica*. Madrid: Akal.
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea
- Sáez de Melgar, F. (1881). *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Barcelona: Juan Pons.
- Valencia-Restrepo, D. (2011). Poesía y Canción: los Lieder de Franz Schubert. *Aleph* nº 158, 1-12

Verlichak, C. (1996). Las diosas de la Belle Époque y de los años locos”. Buenos Aires: Editorial Atlántida.

Revistas

Casablancas, B. (1995). Las tonalidades y su significado. Una aproximación. *Quodlibet*. nº 2.

Brea, J. (2008). De la canción popular al lied. *Filomúsica*. Recuperado de <http://www.filomusica.com/filo88/cancionpop.html>

Fischer-Dieskau, D. (1996). Un ensayo sobre el lied con piano en lengua alemana. *Quodlibet*, nº 6.

Piñero Gil, Carmen, C. (2008). Música y Mujeres, género y poder diez años después. *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº. 1.

Páginas webs

Alma Mahler *lieder*

<https://www.oxfordlieder.co.uk/song/1948>

Blogs

Alberto Soler Montagud

https://mujeresalasombra.blogspot.com/2013/03/alma-mahler_11.html

Partituras

Lied Licht in der nacht de Alma Mahler

“Alma” trio para flauta, oboe y piano de M^a Carmen Smith.

10. ANEXOS

10.1. TEXTO ORIGINAL Y TRADUCCIÓN: *Licht in der nacht*

Licht in der nacht

Ringsum dunkle Nacht, hüllt in Schwarz
mich ein,

zage flimmert gelb fern her ein Stern!

Ist mir wie ein Trost, eine Stimme still,

die dein Herz aufruft, das verzagen will.

Kleines gelbes Licht, bist mir wie der Stern

überm Hause einst Jesu Christ, des Herrn
und da löscht es aus.

Und die Nacht wird schwer!

Schlafe Herz. Schlafe Herz. Du hörst keine
Stimme mehr.

Luz en la noche

Noche oscura a mi alrededor,
envolviéndome de negro.

¡un titubeante resplandor amarillo brilla
desde lejos!

Es para mí como un consuelo, una voz
tranquila,

que llama a tu corazón que quiere
renunciar.

Pequeña luz amarilla, eres como una
estrella para mí

que una vez brilló sobre la casa de nuestro
Señor Jesucristo ¡y ahora se apaga!

¡Y la noche se vuelve pesada!

¡Duerme, mi corazón! ¡Ya no escuchas
ninguna voz!

1. LICHT IN DER NACHT

(Bierbaum.)

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

Gesang Ernst

Rings - um dunk-le Nacht, hüllt in Schwarz mich

Piano *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp* *pp*

ein, za - ge flim - mert gelb fern her ein

Stern! Ist mir wie ein Trost, ei-ne Stimme still,

die dein Herz aufruft, das ver-za-gen will. Klei - nes gel-bes

First system of the musical score. The vocal line begins with the lyrics "Licht, — bist mir wie ein Stern überm Hau - se". The piano accompaniment features a complex, arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Second system of the musical score. The vocal line continues with "einst Je - su Christ, — des Herrn — ausdrucksvoll und da löscht es". The piano accompaniment becomes more dense and expressive, with markings like *steigernd* and *sf* (sforzando) indicating increasing intensity. The key signature remains one sharp.

Third system of the musical score. The vocal line has a short rest followed by "aus! Und die Nacht wird schwer!". The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo) and includes a *rit.* (ritardando) marking. The key signature changes to two flats (Bb and Eb).

Fourth system of the musical score. The vocal line has a short rest followed by "Schla - fe Herz! Schla - fe Herz!". The piano accompaniment is marked *pp* and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The key signature remains two flats.

Fifth system of the musical score. The vocal line has a short rest followed by "Du hörst kei - ne Stim - me mehr!". The piano accompaniment is marked *ppp* (pianississimo) and features a triplet in the right hand. The key signature remains two flats.

[illegible]

ALMA

M^a Carmen Smith Tarazaga

Adagio ♩ = 66

flatt.

p < f > p

p < f > p

mf

p *mf* *dim.* *mf*

p *mf*

6

flatt. *ord.* *flatt.*

mf *f* *p* *mf* *f*

f *mf* *f*

cresc. *f* *p* *mf*

2

10

Fl. *ord.* *flatt.* *flatt.*

Ob. *flatt.* *ord.* *flatt.* *flatt.*

Pno. *p* *p < f* *p*

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts begin with a triplet of eighth notes. The Flute part has dynamic markings of *ord.* (normal), *flatt.* (flattened), and *flatt.* (flattened). The Oboe part also has *flatt.* and *ord.* markings. Both woodwinds have dynamic markings of *p < f* and *p*. The Piano (Pno.) accompaniment features chords in the right hand and single notes in the left hand. A trill is marked in the right hand of measure 12.

14

Fl. *mf*

Ob. *mf* *3* *3* *3* *3* *3*

Pno. *mf* *p* *mf* *f* *3* *3* *3* *p*

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The Flute (Fl.) part has a dynamic marking of *mf*. The Oboe (Ob.) part features a series of triplets (marked with '3') and a dynamic marking of *mf*. The Piano (Pno.) accompaniment includes chords and triplets in the right hand, with dynamic markings of *mf*, *p*, *mf*, and *f*. The left hand plays chords and single notes.

18

Fl.

Ob.

Pno.

p *f* *mf* *flatt.*

23

Fl.

Ob.

Pno.

ord. *f* *p* *mf* *tr*

4

28

Fl.

Ob.

Pno.

p *3* *f* *f*

mf

f *mf* *f*

35

Fl.

Ob.

Pno.

p *flatt.*

p *f*

p *mf* *pp*

41

Fl. *p* *pp* *mf* *pp* *flatt.* 3 3

Ob. *> p* 3 3 *mf*

Pno. *p* *pp* *p* *pp* *p*

45

Fl. 3 3 *p* *f* *p* *flatt.*

Ob. 3 3 3 3 *p* *f* *p* *flatt.*

Pno. *mf* *mf* *p* *f* *p* *pp*