

# ESTUDIO ANALITICO DE "DER STÜRMISCHE MORGEN"

Un enfoque metodológico

por

*María Ester Grebe*

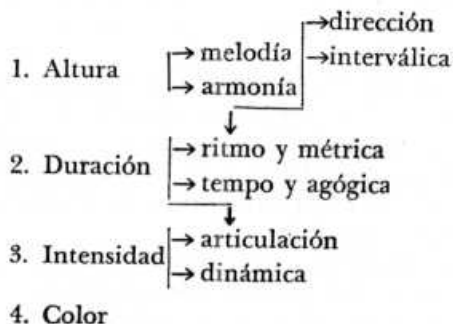
## I. INTRODUCCIÓN

El análisis musical como disciplina científica encara en el presente diversos problemas inherentes a su crecimiento y maduración acelerada. Las nuevas técnicas de composición contemporáneas y los adelantos científicos de disciplinas afines han estimulado el surgimiento de nuevos enfoques metodológicos, cuya mayor precisión y objetividad supera indiscutiblemente los métodos intuitivos y empíricos del pasado.

Al efectuar una revisión histórico-musical, comprobamos que los cambios de orientación en la creación musical no se presentan aisladamente. Van, por lo general, unidos no solamente a factores extrínsecos de índole política, socioeconómica y científica, sino también a factores intrínsecos: cambios de nomenclatura musical y modificaciones de los criterios analíticos musicales. Por lo tanto, deducimos que ha existido una serie de metodologías particulares en dinámico crecimiento ininterrumpido. Esta secuencia histórica negaría la posibilidad, ambicionada por algunos, de crear sistemas analíticos universales aplicables a la música de cualquier civilización, cultura o época. Esta posición teórica, paradójica en sí misma, implicaría una paralización del devenir histórico musical y una supresión de las tenaces y diferenciadas estructuras culturales de las diversas agrupaciones humanas.

Los teóricos y analíticos de la música serial y electrónica han logrado idear procedimientos analítico-musicales de gran consistencia y precisión, apropiados a las nuevas técnicas compositivas. Erwin Stein<sup>1</sup>, teórico del grupo de A. Schoenberg, ha destacado la necesidad de partir de los elementos básicos del sonido y de sus principios acústicos. Este autor distingue varios subelementos derivados de cuatro elementos principales, sintetizados en el cuadro N° 1:

Cuadro N° 1



Stein nos explica: "Al analizar el sonido y su capacidad para producir formas palpables, nos enteraremos de los elementos que contiene la música. Los elementos combinados forman la estructura musical". Ultimamente, el término elemento ha sido reemplazado por el de "parámetro", vocablo empleado corrientemente en matemáticas para designar una variable o dimensión cuantificable progresiva. El procedimiento analítico paramétrico es descrito por J. V. Asuar<sup>2</sup> del siguiente modo: "Tal como hemos hablado de una pulverización del sonido en sus elementos unitarios e indivisibles —sus parámetros—, tendremos que hacer un análisis infraestructural del sonido, considerando cada parámetro por separado, algo así como el análisis químico de cada elemento que compusiera una molécula sonora..." Partiendo de los cuatro parámetros básicos, Asuar distingue diversos subparámetros que poseen vital importancia compositiva en la música electrónica. Ellos se detallan en el cuadro N° 2:

*Cuadro N° 2*

- |               |  |                   |
|---------------|--|-------------------|
| 1. Altura     |  | → grado cromático |
|               |  | → registro        |
| 2. Duración   |  | → densidad        |
|               |  | → secuencia       |
| 3. Intensidad |  | → ataque          |
| 4. Color      |  |                   |

Podríamos discutir ahora el valor individual que poseen estos elementos y subelementos, estos parámetros y subparámetros. Stein<sup>1</sup> nos responde: "No es que los elementos del sonido puedan ser aislados: ellos aparecen siempre como una entidad". Y con esta frase entramos directamente en el terreno de la teoría de la "Gestalt", fuente que ha nutrido el pensamiento de Stein y de otros autores<sup>3</sup>. El concepto de "Gestalt" significa configuración o estructura y ha sido definido como "una distribución dinámica de energía cuyas partes son interdependientes a través de su participación en el total"<sup>4</sup>. Esta teoría ha sido enunciada por Koffka y Köhler<sup>5</sup> y ha sido aplicada especialmente en el campo de la percepción visual, pudiendo aplicarse igualmente en el terreno de la percepción auditiva y aun "más allá de los límites de los campos sensoriales"<sup>5</sup>.

Los elementos musicales (parámetros), creados conjuntamente, poseen una fuerza cohesiva que los integra, organiza y sintetiza. El estudio separado de dichos elementos es una etapa analítica necesaria, por medio de la cual abstraemos y atomizamos la composición, para luego reconstruirla como configuración total, y, a través de este proceso, comprender mejor sus mecanismos compositivos y su valor estético.

Se nos plantean las siguientes interrogantes: ¿puede una metodología, surgida en el seno de la música de avanzada contemporánea, aplicarse retroactivamente a las obras del pasado musical inmediato o remoto?; ¿es posible

aplicar una técnica intelectual y lógica, creada para música sistemática y estricta, a música compuesta intuitivamente y con amplia libertad?; ¿no deberíamos, más bien, adaptarnos estrictamente al enfoque compositivo de una época dada para extraer de allí métodos analíticos apropiados?

Sin pretender dar respuestas absolutas ni categóricas a estas arduas interrogantes, trataremos de responder con nuestros puntos de vista. Creemos que es posible aplicar la técnica analítica paramétrica a obras del pasado inmediato (siglos XVIII y XIX), siempre que exista una clara información sobre los elementos musicales anotados en la partitura original, lo cual estaría indicándonos que el compositor ha valorizado constructiva o expresivamente dichos elementos especificados. Si el compositor crea intuitivamente sin someterse a sistemas rígidos, será artificial analizar su obra desde el punto de vista estricto y lógico. Pero si ello nos ayuda a conocer los mecanismos sutiles de la creación intuitiva, y a profundizar en la etapa analítica explorativa, se hace necesario usar cualquier método apropiado que facilite nuestra tarea, siempre que no tergiversar el verdadero estilo y significado de la obra. Como norma, el método analítico debería ceñirse a los criterios compositivos de su época, y esto atañe en especial al repertorio medieval, renacentista y barroco, cuyas partituras proporcionan una información muy limitada o nula en cuanto al tratamiento de ciertos elementos, los cuales son gobernados por reglas tácitas o dejados a la libre improvisación del intérprete.

El presente trabajo se circunscribe a efectuar un análisis completo del lied de Schubert "Der Stürmische Morgen", que nos servirá para ejemplificar prácticamente los postulados teóricos recién enunciados. El objetivo específico del análisis será llegar a descubrir los mecanismos que gobiernan la configuración total (Gestalt) de la obra, a través del equilibrio de sus elementos. Especial relieve otorgaremos al significado expresivo de la obra, el cual se descubrirá al estudiar las relaciones de contenido entre texto poético y música. La mayor parte de los lieder de Schubert poseen, en su construcción general, un punto focal de mayor efectividad expresiva y estructural, que gobierna al resto de la configuración formal. Este núcleo posee fuertes atributos emotivos desprendidos del significado del texto poético.

## II. MATERIAL Y MÉTODO

Se ha empleado una versión "Urtext" del lied de Schubert "Der Stürmische Morgen", en edición Lea Pocket Scores. Como complemento del análisis descriptivo se han utilizado cuadros y gráficos, los cuales han sido perfeccionados gradualmente en nuestra Cátedra de Análisis, contando con la colaboración activa de los alumnos de Musicología. Hemos concebido y desarrollado la presente metodología a través de tres años de trabajo como profesora guía de la tesis de la Prof. María Pfennings<sup>6</sup> sobre el ciclo WINTERREISE, trabajo de vastas proporciones donde se proyecta, en gran escala, este procedimiento.

Nuestro método analítico se divide en tres etapas:

- A. Análisis del texto poético.
- B. Análisis del material musical.
- C. Correlación poético-musical.

2 (60)

## XVIII. Der stürmische Morgen.

Ziemlich geschwind, doch kräftig.

Singstimme.

Pianoforte.

Wie hat der Sturm zer - ris - sen des Him - mels grau - es Kleid! die

Wol - ken - fe - tzen flat - tern um - her in mat - tem Streit, umher in mat - tem Streit.

Und ro - the Feu - er - flam - men zieh'n

F. S. 897.

(61) 3

zwischen ih - nen hin, das nenn' ich ei - nen Mor - gen so recht nach mei - nem

Sinn! Mein Herz sieht an - dem Him - mel ge - malt sein eig - nes Bild, es

ist nichts als der Win - ter, es ist nichts als der Win - ter, der

Win - ter kalt und wild!

F. S. 507.

**ETAPA A: ANÁLISIS DEL TEXTO POÉTICO.**

Esta etapa se subdivide en tres fases que detallamos a continuación:

1. *Clasificación del género y carácter.*
2. *Estudio de la forma:*

- a) Del verso: medida, ritmo, acentos y pausas, y
- b) De la estrofa: medida y rima.

3. *Estudio del contenido:*

- a) Asunto, tema o idea eje;
- b) Divisiones: según orientación del pensamiento poético; según su organización funcional, y
- c) Significado, simbología y figuras literarias.

**ETAPA B: ANÁLISIS DEL MATERIAL MUSICAL.**

Consta igualmente de tres fases, adaptándose para la segunda de ellas la ordenación propuesta en el cuadro N° 1.

1. *Análisis morfológico y fraseológico:*

- a) Divisiones y subdivisiones; períodos, frases, miembros, motivos, y
- b) Estructura del período y de la frase; organización funcional de sus materiales.

2. *Análisis elemental o paramétrico:*

- |              |   |
|--------------|---|
| (Altura)     | → a) armonía: plan tonal, armonía funcional, ritmo armónico y figuraciones;<br>→ b) dirección e interválica horizontal; |
| (Duración)   | → c) ritmo y métrica;<br>→ d) tempo y agógica;  |
| (Intensidad) | → e) articulación;<br>→ f) dinámica;  |
| (Timbre)     | → g) color.   |

3. *Correlaciones estructurales:*

- a) Voz y acompañamiento: grados de correspondencia melódica y armónica;
- b) Función que desempeñan los distintos sectores de la composición, y
- c) Densidades (mínima y máxima): su equilibrio; clímax vocal e instrumental.

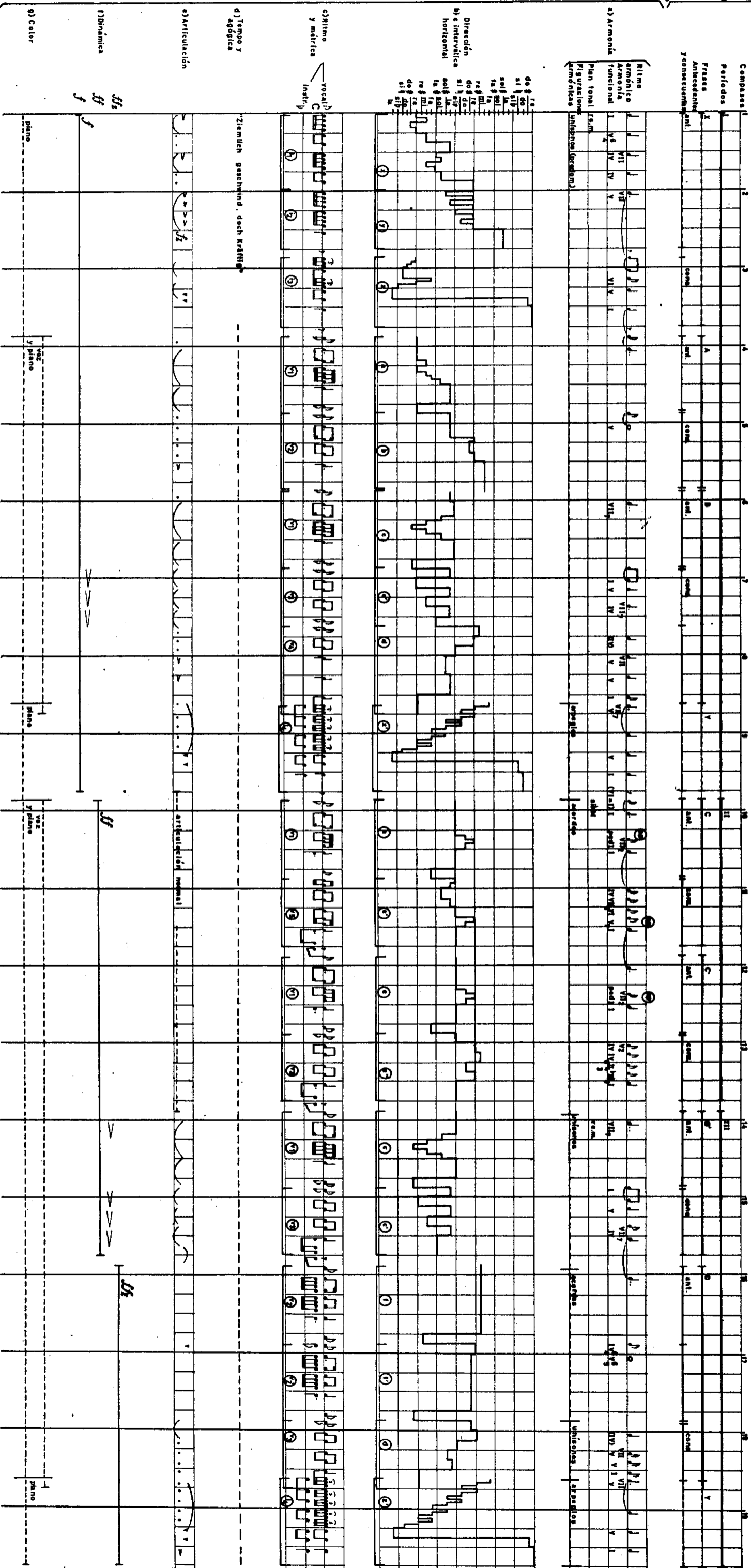


GRAFICO Nº 1

"Der Sturmliche Morgen"

(del ciclo Winterreise, op. 89, de F. Schubert)

## ETAPA C: CORRELACIÓN POÉTICO-MUSICAL.

1. Relaciones formales entre el texto poético y la música.
2. Relaciones de contenido entre el texto poético y la música.

## III. RESULTADOS

Al aplicar la metodología previamente expuesta hemos obtenido los resultados que resumimos a continuación:

## A. ANÁLISIS DEL TEXTO POÉTICO (poema de W. Müller).

*"Der Stürmische Morgen"*

*Wie hat der Sturm zerrissen  
Des Himmels graues Kleid!  
Die Wolkenfetzen flattern  
Umher in mattem Streit.*

*Und rothe Feuerflammen  
Zieh'n zwischen ihnen hin,  
Das nenn' ich einen Morgen  
So recht nach meinem Sinn!*

*Mein Herz sieht an dem Himmel  
Gemalt sein eignes Bild,  
Es ist nichts als der Winter,  
Der Winter kalt und wild!*

*"La mañana tormentosa"*

*¡Cómo ha despedazado la tormenta  
el traje gris del cielo!  
Los jirones de las nubes revolotean  
alrededor en lucha cansada.*

*Y rojas llamas de fuego  
cruzan a través de ella.  
¡Esto lo llamo una mañana  
muy de acuerdo con mi espíritu!*

*Mi corazón ve en el cielo  
dibujada su propia imagen.  
¡No es más que el invierno,  
el invierno frío y salvaje!*

Este poema, lírico e introspectivo, ocupaba el lugar número 14 en el ciclo poético original de W. Müller, desplazándose luego al número 18 en la reordenación de Schubert. El ciclo, de ambientación melancólica y depresiva, posee como motivación principal la idea de la muerte. Un amor juvenil frustrado obliga al poeta a iniciar su viaje invernal, equivalente simbólico de su viaje hacia la muerte.

Formalmente, el verso cumple con las normas convencionales de la época: versos heptasílabos yámbicos de tres cláusulas, con dos acentos auxiliares y uno constitutivo (en la penúltima o última sílaba) delimitado por una pausa menor. La estrofa sigue el esquema de la cuarteta, con cuatro versos de los cuales el 1º y el 3º poseen rima asonante y el 2º y el 4º consonante.

El contenido básico del poema reside en la identificación del individuo con la naturaleza, siendo esta última un espejo en el cual se refleja la vida interior del protagonista; éste describe la fisonomía del cielo durante una mañana tormentosa, comparándolo luego con su propio estado anímico. Se observan tres divisiones que obedecen a un cambio de orientación en el pensamiento poético y a una distinta organización funcional. Podemos observarlas en el cuadro Nº 3:



Cuadro N° 3

1ª estrofa	1 .....	}	Orientación objetiva Exposición
	2 .....		
	3 .....		
	4 .....		
2ª estrofa	1 .....	}	Orientación subjetiva Comparación
	2 .....		
	3 .....		
	4 .....		
3ª estrofa	1 .....	}	Orientación mixta Síntesis y conclusión.
	2 .....		
	3 .....		
	4 .....		

El lenguaje poético contiene abundantes metáforas, las cuales no oscurecen su significado, respondiendo más bien a una estilística propia del siglo XIX. Desde el punto de vista simbólico, este poema nos proporciona una clave para comprender el significado total del argumento poético del ciclo. Se aclara aquí definitivamente la equivalencia entre individuo y naturaleza: el "Viaje de Invierno" representa la existencia triste del caminante cuya meta inexorable y próxima será la muerte. "Mi corazón ve en el cielo dibujada su propia imagen. ¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!" Emerge así el significado profundo del ciclo; el viaje de invierno representa al viaje mortal del gran liederista. Compuesto en 1827, un año antes de su muerte, "ellos reflejan claramente y en gran medida el estado de ánimo de Schubert, siendo fácil leer en ellos un significado autobiográfico"<sup>7</sup>.

B. ANÁLISIS DEL MATERIAL MUSICAL.

I. Análisis morfológico y fraseológico.

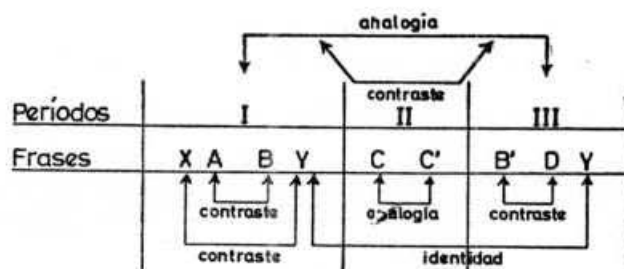
Este lied, dividido en tres períodos, posee una estructura estrófica parcial por no mantener un múltiplo permanente en su construcción fraseológica. Las desviaciones ocurren en las frases B y D, debido a la usual dilatación del consecuente, y en los comentarios instrumentales, debido a su estructura irregular. El cuadro N° 4 expresa gráficamente estos aspectos morfológicos.

Cuadro N° 4

Períodos	I				II			III		
Frases	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y	
Nº de compases por frase	③	2	③	①	2	2	2	⑤	①	
Nº de compases por miembro	2	1	1	1	1	1	1	2	1	

La relación recíproca de los períodos es convencional; el segundo período contrasta con el primero y tercero, debido a su carácter, modalidad y estructura melódicas diferenciadas. La organización interna de cada período nos muestra la analogía del par central de frases (C y C') y el contraste de los pares extremos (A y B; B' y D). Los dos comentarios instrumentales Y poseen función y estructura idénticas; son sectores cadenciales conclusivos que conectan firmemente los períodos I y III. El sector X posee, a su vez, una función introductoria y de ambientación caracterológica. Estas observaciones se detallan en el cuadro N° 5.

Cuadro N° 5



La estructura de cada frase vocal es simple con antecedente y consecuente unimotívico, exceptuando las frases B y D, que poseen, respectivamente, consecuente bimotívico y antecedente bimotívico. Elementos comunes conectan sólidamente los antecedentes de las frases entre sí, permaneciendo los consecuentes algo más diferenciados. La frase final D es de primordial interés compositivo por presentar una zona de máxima diferenciación con respecto a las cinco frases restantes.

## 2. Análisis elemental o paramétrico.

Esta fase analítica sigue, hasta donde es posible, el orden de importancia que el compositor otorga a sus elementos musicales; dicho orden se aprecia tanto en su partitura como en su estilo general. Como complemento, se adjunta la partitura del lied y un gráfico completo de la composición (ver gráfico N° 1).

### a) Armonía.

El plan tonal es convencional, con sus períodos extremos en Re menor y el central en Si bemol mayor (vi). Cada período es estable; no existen modulaciones empleándose sólo funciones transitorias.

Desde el punto de vista funcional, tanto los períodos II y III, como la introducción instrumental X presentan interés y variedad, utilizándose de preferencia las VII secundarias con o sin resolución. El período central se destaca por sus pequeños efectos, novedosos y sorpresivos; la transición inicial brusca de Re menor a Si bemol mayor, la cadencia final irregular, el empleo de pedales y apoyaturas, compensan y enriquecen su parquedad melódica. Otros efectos sutiles son la cadencia de las frases B y D y la secuencia del tercer período (frase D).

El ritmo armónico alcanza su mayor velocidad en el período central, reforzando su variedad funcional. Los períodos laterales son más tranquilos, con excepción de los sectores cadenciales y comentarios instrumentales.

El valor expresivo de la construcción armónica reside, principalmente, en los sugerentes tipos de figuración empleados y en su distribución. Unísonos, arpeggios y acordes ambientan los diversos cambios requeridos por el contenido poético, culminando en una apretada síntesis en el período III, el cual contiene todas las figuraciones usadas previamente en forma separada. Observemos su ordenación en el cuadro N° 6.

Cuadro N° 6

Períodos	I				II		III			
Frases	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y	
Figuraciones armónicas	unísonos		arpeggios		acordes		unísonos (trémolo)	acordes	unísonos	arpeggios
	contraste				síntesis					

En líneas generales, las diversas facetas del análisis armónico no coinciden en su estructura, sino que se desplazan con soltura e independencia. Se observa una acumulación gradual y progresiva de la complejidad armónica. Un primer período, de evidente simplicidad, es seguido por un segundo, de gran densidad en su ritmo armónico y armonía funcional; este último aspecto prolonga su elaboración compleja hasta fines del período III, durante el cual se suma una mayor variabilidad de figuraciones. Se produce, entonces, una intersección de zonas complejas, utilizándose como pivote la armonía funcional. El cuadro N° 7 describe gráficamente este proceso:

Cuadro N° 7

PERÍODOS	I				II		III		
FRASES	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y
RITMO ARMÓNICO	simple				complejo		simple		
ARMONÍA FUNCIONAL	simple				compleja				
FIGURACIONES ARMÓNICAS	simple						compleja		

Así queda demostrado el papel fundamental que desempeña la armonía dentro de la construcción general y su importancia como motor básico de la composición.

b) *Dirección e interrelación horizontal.*

Estos elementos denotan una estructura tan rigurosa como vital. El período central es estático; predominan en él los unísonos y grados conjuntos orga-

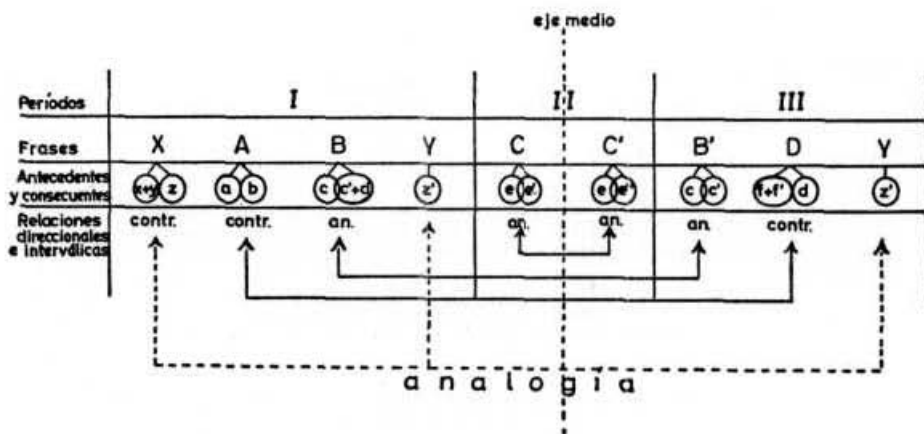
nizados en una curva centrípeta de escaso movimiento. Los períodos laterales (inicial y final) contienen una gran variedad de saltos y direcciones que crean configuraciones de gran movimiento y novedad; en ellos predomina una curva centrífuga de contornos irregulares.

Los fragmentos instrumentales poseen un claro sentido descriptivo y expresivo, estando concebidos según un pensamiento netamente armónico. El sector X contiene materiales que originarán motivos característicos del lied; su motivo y se emparenta con c, y su motivo z genera tanto al motivo conclusivo d como a los fragmentos instrumentales z' (ver cuadro N° 8).

Las frases vocales B y D son de especial interés compositivo debido a su construcción novedosa y evidente descriptivismo. B contiene un arpeggio  $v_{17}$  en movimiento circular, seguido por saltos reiterados a partir de un eje de movimiento. D nos muestra el momento de mayor diferenciación y efecto de todo el lied. La línea melódica alcanza su punto más alto; unísonos repetidos descansan en un generoso salto descendente de octava, concluyendo con breve diseño cadencial. Esta frase no es sino una ampliación del fragmento cadencial de la frase B. O sea, B' + D equivale a B amplificado.

Al estudiar la estructura direccional e interválica en los antecedentes y consecuentes de cada frase, constatamos una relación analógica en las frases centrales (B, C, C' y B'), y una relación contrastante en las frases extremas (A y D), y fragmento introductorio (X). Si proyectamos estas relaciones a la composición total, encontramos una construcción simétrica. A partir de un eje ubicado en el medio de la composición se reproducen analogías en espejo: C' refleja a C, B' a B; D y A constituyen sectores contrastantes extremos. Otro grupo de relaciones se observan entre los fragmentos instrumentales: los motivos z y z' conectan analógicamente el sector X con los dos sectores Y. Observemos estas relaciones en el cuadro N° 8:

Cuadro N° 8



c) Ritmo y métrica.

El compositor ha concebido una construcción rítmica extremadamente compacta y unitaria, utilizando nueve esquemas reunidos en dos grupos: cuatro esquemas característicos de los fragmentos instrumentales (X e Y), y cinco

esquemas propios de la parte vocal. Los primeros resaltan por su vigor, impulsividad y agilidad; los segundos, por su pulso tranquilo y por su evidente conexión con el ritmo y métrica poéticos. Pequeños incisos conectan estos esquemas entre sí. Ellos se detallan a continuación en el cuadro N° 9.

CUADRO N° 9

Esquemas de la parte instrumental		Esquemas de la parte vocal	
①		①	
②		②	
③		③	
④		④	
		⑤	
		⑥	

El inciso inicial del esquema  $v_1$  cumple una función integradora al reiterarse profusamente en el resto de la composición. El inciso inicial del esquema  $i_3$  desempeña un papel análogo en los comentarios instrumentales. La métrica al alzar predomina en los esquemas (exceptuando  $i_1$  e  $i_2$ ), indicándonos su claro origen yámbico.

Si analizamos la estructura rítmica en los antecedentes y consecuentes de cada frase, constataremos que sólo las frases extremas (A y D) poseen analogía rítmica; el resto posee relación contrastante. A partir de un eje medio se reproduce en la composición total la construcción simétrica previamente descrita en el cuadro N° 6, pero con una diferencia sustancial: *la construcción rítmica es inversa a la direccional e interválica*; pero esto se aplica sólo a la parte vocal. Observemos el cuadro N° 10 y comparémoslo, a continuación, con el cuadro N° 8.

CUADRO N° 10

Periodos	I				II		III		
Frases	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y
Esquemas rítmicos	(1+2   3)	(1   2)	(1   3+2)	(1   4)	(1   2)	(1   3)	(1   3)	(1+2   3)	(1   4)
Relaciones rítmicas	contr.	an.	contr.		contr.	contr.	contr.	an.	

eje: medio

analogía

Esta perfección constructiva, lograda a través de la intuición genial de Schubert, nos revela cierto aspecto de su equilibrio sensitivo e imaginativa concepción.

d) *Tempo y agógica.*

La indicación de Schubert "Ziemlich geschwind, doch kräftig" (bastante rápido pero vigoroso) aclara la velocidad relativa, intención y carácter del lied, contribuyendo especialmente a crear una atmósfera adecuada a las necesidades del contenido poético.

Se fija un pulso regular sin desviaciones, lo cual favorece la cohesión, unidad e impacto energético del lied.

e) *Articulación.*

Indicaciones precisas y detalladas otorgan una efectiva capacidad descriptiva al acompañamiento. En líneas generales, se distinguen dos tipos de tratamiento articulatorio: uno complejo y elaborado en los fragmentos instrumentales y otro relativamente simple en los sectores vocales. Esto se relaciona con un hecho similar descrito en el análisis rítmico.

El período I posee articulación alternante; se combinan el legato y staccato, marcato y articulación normal, destacándose los fragmentos instrumentales (X e Y) por su complejidad y cuidadoso diseño. El empleo exclusivo de la articulación normal convierte el período II en una zona de máxima simplicidad. Una síntesis articulatoria de los dos períodos previos se produce en el tercero, sin alcanzar la riqueza y elaboración del período inicial.

f) *Dinámica.*

Tres planos dinámicos crecientes subdividen el lied en tres claras etapas, cuya coincidencia con las divisiones periódicas es sólo parcial, debido al desplazamiento del ff del segundo período hasta la mitad del tercero. Su distribución se detalla en el cuadro N° 11:

Cuadro N° 11

Períodos	I	II	III
Frases	X A B Y	C C'	B' D Y
Planos dinámicos	f	ffz	ff clímax

La localización del clímax en la segunda frase del período III (D), convierte esta zona en un foco de máximo interés expresivo, corroborado por la construcción melódica y armónica. Se destacan en un grado menor las frases B y B' por contener sutiles graduaciones que realzan el tipo de articulación empleada.

g) *Color.*

Este es un aspecto secundario que no influye fundamentalmente en la estructura total. Podríamos decir que el color es el producto natural del medio de ejecución preferido en el lied romántico: voz humana y piano.

Se distinguen dos niveles obvios: uno simple y otro complejo. El primero lo ubicamos en los trozos exclusivamente instrumentales, y el segundo en aquellos donde se une la voz al piano. El cuadro N° 12 muestra su distribución alternante:

Cuadro N° 12

Periodos	I			II	III		
Frases	X	A B'	Y	C C'	B' D	Y	
Color	simple piano	complejo voz y piano	simple piano	complejo voz y piano	complejo voz y piano	simple piano	

El color posee una estructura inversa al ritmo, lográndose un equilibrio y compensación mutua.

3. *Correlaciones estructurales.*

Las relaciones entre voz y acompañamiento son estrechas y profundas, tanto en el nivel formal como en el caracterológico y expresivo. El acompañamiento ambienta y realza efectivamente a la voz, sumándose a ella en unísonos y armonizaciones apropiadas. La voz se evade ligeramente de las duplicaciones sólo durante el estático período central, efectuando apoyaturas que proporcionan color y movilidad.

Los comentarios instrumentales poseen una función primordialmente descriptiva y emotiva; su dinamismo rítmico y articulatorio subraya el contenido poético. Formalmente desempeñan una función diversa: introducen y concluyen, rematando cadencialmente ciertos períodos. A su vez, los sectores vocales acompañados I, II y III, vehículos eficientes de la materia poética, desempeñan respectivamente una función expositiva, contrastante y sintética.

La distribución y equilibrio de zonas simples y complejas, de densidades mínimas y máximas, son en este lied de gran sutileza y refinamiento. Los elementos no concentran su interés en un solo punto, encontrándose dispersos con sabia irregularidad. El ritmo y la articulación poseen complejidad y densidad máxima en los comentarios instrumentales; el color, sin embargo, es simple en estos sectores. La armonía se enriquece notablemente en el período central; y, en cambio, la dirección e interválica horizontal son extremada-

mente sencillas. Las sutilezas armónicas del segundo período preparan la formación del foco principal de la composición (clímax) ubicado al final del tercer período (frase D), donde encontramos una suma de tratamientos complejos que producen un punto de máxima efectividad compositiva. La máxima altura melódica, los saltos más amplios, el agitado tremolar del acompañamiento y su nivel dinámico en *ffz*, se funden en una totalidad sonora que constituye un estímulo estético concentrado y efectivo.

El cuadro Nº 13 muestra la correlación y equilibrio de los elementos dentro de la estructura total.

CUADRO Nº 13

Análisis morfológico y fraseológico	Periodos	I			II		III	
		X	A B	Y	C C'	B' D	Y	
	Función	Introducción	Exposición	Sector cadencial conclusivo	Contraste	Síntesis	Sector cadencial conclusivo	
Análisis elemental o paramétrico	a) Armonía							
	Armonía funcional	+	- +	+	⊕	+ ⊕	+	
	Ritmo armónico	-	—	-	⊕	—	-	
	Figuraciones armónicas	-	—	+	+	- ⊕	+	
	b) Dirección e intervalica	+	- +	+	—	+ ⊕	+	
	c) Ritmo y métrica	⊕	—	⊕	—	—	⊕	
	d) Tempo y agógica	—	—	—	—	—	—	
	e) Articulación	⊕	+	⊕	—	+	⊕	
	f) Dinámica	-	—	-	+	+ ⊕	⊕	
	g) Color	-	+	-	+	+	-	

Símbolos empleados:

- = simplicidad; densidad mínima.
- + = complejidad menor; densidad regular.
- ++ = complejidad mayor; densidad máxima.

### C. CORRELACIÓN POÉTICO-MUSICAL.

Detallamos a continuación las estrechas relaciones entre texto y música en la siguiente comparación esquemática:



**TEXTO**

**MÚSICA**

1. *Formales.*

1. *Formales.*

División ternaria: tres estrofas.	División ternaria: tres periodos y tres planos tonales (re m — si b M — re m)
Cada verso equivale a una parte de oración gramatical. Cada par de versos equivale a una oración gramatical completa. Cada estrofa equivale a dos oraciones relacionadas (rima).	y corresponde a un miembro de la frase musical y corresponde a una frase musical completa y corresponde a un período musical
Métrica poética yámbica.	Métrica musical yámbica.
Acentos constitutivos del verso se ubican en las siguientes palabras: zerrisen, Kleid, flattern, Streit, Feuerflammen, hñn, Morgen, Sinn, Himmel, Bild, Winter, wild.	Estos acentos constitutivos adquieren relieve musical al coincidir con: puntos más agudos de la frase melódica o miembro de ella, puntos más graves de la melodía, valores rítmicos largos y saltos amplios.

2. *De contenido.*

2. *De contenido.*

<p>División principal a partir de un eje central simétrico:</p> <p>X A B Y C C' B' D Y</p> <p>1ª estrofa    2ª estrofa    3ª estrofa orientación obje-    orienta-    orienta- tiva                    ción sub-    ción                           jetiva            mixta</p>	<p>División principal a partir de un eje central simétrico:</p> <p>X A B Y C C' B' D Y</p> <p>Esta división quedó comprobada en los cuadros Nº 8 (dirección e interválica) y Nº 10 (ritmo).</p>
Naturaleza refleja al individuo	Dirección e interválica reflejan al ritmo.
Clímax poético ubicado en los dos últimos versos. "¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!"	Clímax musical ubicado en la última frase (D): punto focal de mayor intensidad expresiva
Frases descriptivas: "Los jirones de las nubes revolotean alrededor en lucha cansada". "Y rojas llamas de fuego cruzan a través de ella". "¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!"	Descriptivismo musical correspondiente: frase B: curva circular insistente frase C: curva estática; cambio de modo menor a mayor. frase D: exclamación y afirmación musicales.
Palabras importantes en la descripción poética del paisaje: "Sturm zerrissen", "Wolkenfetzen", "Feuerflammen".	Pequeños grupos melismáticos de mayor movimiento rítmico describen y adornan dichas palabras.

Este conjunto de relaciones descubre no sólo la íntima fusión de los parámetros musicales, sino también la equivalencia entre la estructura musical y la organización poética, las cuales forman una configuración total de alto poder expresivo. Cobran vigencia, en este sentido, los postulados de J. A. P. Schulz, principal teórico alemán del lied de fines del siglo XVIII. Su influyente posición estética se refleja en la siguiente afirmación: "sólo a través de una marcada semejanza de lo musical con el tono poético del lied, a través de una melodía que no predomina sobre el texto pero que tampoco se subordina a él, la cual se ajusta a la declamación y al metro de las palabras tal como un vestido al cuerpo, así alcanza el lied la impresión de lo no rebuscado, de lo natural, de lo conocido, amalgamado con el tono popular, por lo cual es asimilado por el oído en forma rápida y constante"<sup>8</sup>.

Tres aspectos contribuyen especialmente a crear la unidad poético-musical del lied: la construcción simétrica en espejo del poema y de la música, el relieve musical de los acentos constitutivos del verso y la "pintura de la palabra", aplicada a través de un descriptivismo casi visual de imágenes poéticas.

El primer aspecto —la simetría constructiva en espejo— se entronca con el siguiente pensamiento poético: "Mi corazón ve en el cielo dibujada su propia imagen"; él nos indica la relación cósmica entre el individuo y la naturaleza, idea influida por la filosofía panteísta propia del romanticismo alemán.

El segundo aspecto —el relieve musical de los acentos constitutivos del verso— demuestra el profundo respeto del compositor por el formalismo del verso y su habilidad para crear música viva dentro del marco rígido del texto.

Con el tercer aspecto —la "pintura de la palabra"— entramos de lleno en el terreno de las connotaciones extramusicales, que define L. Meyer<sup>9</sup> como "asociaciones hechas entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical", cuyo significado es válido sólo dentro de un grupo cultural o época determinadas. Hemos extraído de este lied tres ejemplos de connotaciones extramusicales:

La frase "Los jirones de las nubes revolotean alrededor en lucha cansada", indica un movimiento externo, el cual es imitado musicalmente a través del aspecto direccional e interválico de la melodía. La curva circular y los saltos reiterados e insistentes crean un diseño irregular que describe plásticamente el movimiento de las nubes (ver frase B).

La frase "Y rojas llamas de fuego cruzan a través de ella", está destacada por un cambio brusco del modo menor al mayor y por una curva melódica pequeña de gran estatismo, indicando posiblemente una interpretación subjetiva de la imagen poética (ver frase C).

La conclusión "¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!", está reforzada por una frase musical exclamativa cuya interválica se destaca por sus unísonos repetidos y saltos descendentes profundos, que otorgan un carácter enfático y vigoroso al sector final del lied (ver frase D).

Ahora bien, ¿cómo podríamos demostrar objetivamente la validez de estas relaciones poético-musicales? A nuestro juicio, debería examinarse la producción total de lieder de Schubert y constatar la existencia de hábitos descriptivos constantes similares a los ejemplos descritos. Lieder tales como "Gretchen am Spinnrade", "Der Erlkönig", "Die Wetterfahne" e "Irrlicht", son una pequeña muestra que sugiere la probable validez de nuestras premisas.

## IV. RESUMEN.

1. Se plantea el problema de la particularidad o universalidad del método analítico musical; del análisis paramétrico, su relación con la teoría de la Gestalt y su posible aplicación a música del pasado reciente o remoto. Se describe el objetivo del presente trabajo, el cual consiste en descubrir los mecanismos que gobiernan la configuración total de un lied de Schubert, cuyo análisis sirve asimismo como ilustración del enfoque metodológico empleado.

2. Se detallan las siguientes etapas metodológicas:

- A. Análisis del texto poético.
- B. Análisis del material musical, que contiene tres fases importantes: análisis morfológico y fraseológico, análisis elemental o paramétrico y correlaciones estructurales.
- C. Correlación poético-musical.

3. Se aplica la metodología propuesta al estudio del lied de Schubert "Der Stürmische Morgen", analizándose en su fase final la interacción de sus parámetros y la correlación poético-musical, demostrándose la íntima relación que existe, no sólo entre los parámetros sino entre el texto y la música, con lo cual se comprueban los mecanismos que gobiernan la configuración total o "Gestalt" de la composición.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

\*Stein, Erwin: "Form and Performance". Faber and Faber, London, 1962.

\*Asuar, José Vicente: "Y... sigamos comiéndolo". Revista Musical Chilena, Nº 83, 1963.

\*Schnebel, Dieter: "Karlheinz Stockhausen". Die Reihe, Heft iv, Wien, 1958.

\*Osgood, Charles E.: "Method and Theory in Experimental Psychology". Oxford University Press, New York, 1953.

\*Köhler, Wolfgang: "Psicología de la Forma". Argonauta, Buenos Aires, 1948.

\*Pfenning, María: "Características analíticas de la melodía y la armonía en Schubert a través de sus lieder". Tesis de grado (inconclusa).

\*Peysner, Herbert F.: "Franz Schubert". The International Cyclopedia of Music and Musicians, J. M. Dent & Sons, London, 1956.

\*Müller-Blattau, Joseph: "Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik". J. B. Metzlersche, Stuttgart, 1952.

\*Meyer, Leonard B.: "Emotion and Meaning in Music". The University of Chicago Press, Chicago, 1956.