

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE
MÚSICA DE CÁMARA



"Voz, cuerpo y relaciones poético-musicales en la performance del Lied alemán: aproximaciones semióticas a la práctica interpretativa de *Gestillte Sehnsucht* del Op.91 de Brahms"

Memoria final para optar al título de
Magister en Interpretación de Música de Cámara

Autora: Lic. Liza Polichiso

Director: Dr. Federico Buján

2022

Índice

Agradecimientos	4
1. Acerca del estudio	5
1.1. Introducción.....	5
1.2. Aproximaciones preliminares a la problemática.....	6
1.3. Preguntas de investigación.....	8
1.4. Objetivos.....	9
1.5. Estrategia metodológica.....	10
1.6. Organización de la Memoria.....	13
2. El cuerpo del cantante en la performance del Lied	15
3. Relaciones poético-musicales en el Lied alemán: consideraciones interpretativas	23
4. Sobre el Período Romántico y Brahms	26
5. Sobre el Opus 91 N°1	30
6. La variabilidad interpretativa: <i>Gestillte Sehnsucht</i> en voz y cuerpo de tres cantantes	43
6.1. Capacidad física de la voz.....	44
6.2. Rasgos de la fonética.....	47
6.3. Simplificación del arte.....	49
7. Discusión general y definición de criterios interpretativos para nuestra performance del Lied <i>Gestillte Sehnsucht</i>	59
Conclusiones	64
Referencias bibliográficas	69

Agradecimientos

En primer lugar a mi familia, por sostenerme y acompañarme en este largo camino de búsqueda y aprendizaje. A mis amigos/as y compañeros/as musicales, fundamentales en mi vida. A Mariela Vecchioli, compañera pianista y amiga, quién recorrió junto a mi esta etapa de formación de principio a fin. A la soprano Nadia De Luca y al violista Gabriel Mateos, quienes sin dudarlo, se unieron para participar de nuestro concierto final.

Por otra parte, agradecerle a mi querida Universidad Nacional de Rosario por darme la posibilidad de formarme en ella. A la dirección, maestros/as y profesores/as de esta Maestría, y principalmente a Edgardo Salinas, Fernando Pérez, Antonio Formaro, Federico Buján, Antonieta Sottile, Finlay Ferguson y David del Pino Klinge, quienes aportaron su granito de arena para el desarrollo de esta Memoria y este concierto.

A Tomás Sufotinsky por su aporte invaluable y por enseñarme sobre poesía alemana.

A la mezzosoprano Florencia Machado, maestra y guía.

A Federico Buján, por su pasión y paciencia para dirigir esta Memoria.

1. Acerca del estudio

1.1. Introducción

El propósito de este estudio es reflexionar sobre una serie de problemáticas que se ponen en obra en la práctica interpretativa del canto en el Lied romántico. En este sentido, nos propusimos estudiar el cuerpo del/de la cantante y su voz en el despliegue de la performance, poniendo foco en el plano expresivo y en su dimensión significante. Es por eso que se buscará especificar y comprender cómo, a través del cuerpo, se definen caminos interpretativos y maneras de intervenir en la producción de sentido en el ámbito de la interpretación vocal de música de cámara. En esta dirección, se tomarán como referencia aportes de la semiótica, de las ciencias cognitivas y de la musicología en relación con este tema. Estos abordajes se realizarán teniendo en cuenta las cualidades propias del Lied y los desafíos que comporta en el plano camarístico-interpretativo.

De manera específica, proponemos explorar las posibilidades interpretativas del Lied *Gestillte Sehnsucht*, primer Lied del Opus 91 de Brahms, compuesto para viola, mezzosoprano (o alto) y piano, a modo de caso de estudio. A tales efectos, indagaremos acerca de las relaciones poético-musicales que presenta la obra, explorando sus cualidades particulares para definir criterios interpretativos. Estos criterios se desarrollarán, en primer lugar, desde la corporeidad del cantante vinculado con la obra, para aportar unicidad y originalidad en la performance. En segundo lugar, desde la comprensión del rol que cada músico ocupa en la *praxis* interpretativa del Lied, género en el cual es fundamental un trabajo basado en el diálogo, el acuerdo, la coordinación, el entendimiento y la definición de criterios interpretativos comunes.

Como parte de la propuesta metodológica, y a los efectos de explorar en mayor profundidad las cualidades expresivas del caso objeto de estudio, se realizará también un análisis comparativo de tres versiones de dicho Lied, interpretado por tres reconocidas cantantes del género con sus respectivas formaciones de cámara. Los resultados de dicho análisis colaborarán también al desarrollo del proceso reflexivo propuesto por la presente memoria, a los efectos de definir los criterios sobre los que se basarán las decisiones interpretativas que, como intérpretes de música de cámara, desplegaremos en la instancia de concierto.

1.2. Aproximaciones preliminares a la problemática

En primer lugar, debemos problematizar las peculiaridades que comporta la praxis performativo-interpretativa del/de la cantante, que involucran a su voz y a su cuerpo en una particular relación con la obra. Este cuerpo no solo es fuente sonora y soporte de ideas, es el espacio en el que, siguiendo a Barthes (1986), “germinan las significaciones desde el interior de la lengua y en su propia materialidad” (Barthes, 1986: 265).

En esta dirección, se enfatiza la dimensión material del discurso y el lugar central que ocupa el cuerpo del/de la cantante como entidad generadora de sentido en los procesos de significación musical. La significación poético-musical, de ese modo, se activa en (y por medio de) un cuerpo significante atravesado por la lengua, por los efectos de sentido que emergen de las sensibilidades del discurso musical, y por las relaciones que establece con las experiencias personales y subjetivas (Buján, 2021). De ese modo, la sensibilidad que atraviesa el cuerpo deja marcas en la voz y en su expresión, y la voluptuosidad de los significantes sonoros se entraman, al mismo tiempo, con las resonancias de sentido resultantes de las cualidades semánticas de las letras. En otras palabras, el sentido musical y el sentido lingüístico se entrelazan, inexorablemente, a través del cuerpo significante del/de la cantante, permitiendo su materialización a través de la *praxis* interpretativa y dejando sus marcas en dicho proceso.

Podemos decir entonces que, del cuerpo del cantante, como cuerpo significante, emerge la “voz” como resultante sonoro-enunciativa que, más allá del soporte físico del cuerpo biológico, en su corporalidad, expresa la singularidad de la corporeidad (Pelinski, 2005) del/de la cantante, atravesada por su complejidad, por su sensibilidad, por su subjetividad, por las resonancias de sentido activadas en el despliegue de la semiosis lingüístico-musical.

La intervención del cuerpo en la interpretación musical no se agota en los movimientos necesarios para producir el sonido, sino que además interviene a nivel de planificación motora, a nivel perceptivo y cognitivo (Peñalba, 2008: 21).

Un nuevo enfoque disciplinar caracterizado por un giro hacia lo corporal y la revalorización del cuerpo (Shifres, 2015), como cuerpo significante (Verón, 1988), dio lugar a la emergencia de un nuevo paradigma en el campo de los estudios musicológicos, colocando a la *performance* en un lugar central en sus estudios (Peñalba, 2008). El foco puesto en la partitura como único referente de la obra fue desplazándose hacia otras

dimensiones del fenómeno interpretativo, problematizando a la praxis interpretativa como un hecho complejo y singular. Autores como Nicholas Cook (2014) en su libro *Beyond the Score: music as performance* o Caroline Abbate (1991) en *Unsung voices*, abren juego a vertientes musicológicas emergentes que plantean nuevos horizontes y nuevas problematizaciones. En el caso de Abbate, nos propone una concepción acerca de la música que rechaza el privilegio del compositor como única fuente de origen, otorgándole a la participación del intérprete una enorme importancia: es a través de la voz y del cuerpo de los/las intérpretes que se manifiesta la obra musical como fenómeno en la/de la performance.

Por otra parte, el trabajo interpretativo del Lied nos exige una mirada amplia sobre la obra, que relacione al *cuerpo* del cantante con los aspectos poéticos-musicales y, en consecuencia, con el trabajo camarístico-interpretativo que requiere la obra (Stein & Spillman, 1996). La esencia del Lied romántico es la integración entre música y texto poético; es una síntesis de dos modalidades expresivas que se integran para dar lugar a una obra artística compleja y única (Agawu, 1992). En relación con este aspecto, y considerando nuestro caso de estudio específico (el Lied *Gestillte Sehnsucht*), deberemos hacer especial hincapié en la articulación del poema de Rückert con los recursos musicales de Brahms.

Como ocurre en toda la música de cámara, la performance se lleva a cabo de manera conjunta y colectiva por todos/as los/las integrantes-intérpretes del grupo camarístico. Por eso es fundamental definir el rol que cada uno de ellos cumple en la obra. El tratamiento de las texturas, las dinámicas, el fraseo, la articulación, la configuración rítmica, métrica, armónica y melódica del discurso musical, el carácter expresivo de cada pasaje, el balance sonoro y las cualidades tímbricas, entre otros, son aspectos que los/las intérpretes deben considerar, ponderar, interpretar y “transmitir con convicción durante el desempeño en la performance” (Stein & Spillman, 1996: 81).

En el Lied seleccionado el trabajo camarístico es complejo: por un lado, la compensación sonora entre tres instrumentos sonando en un rango de frecuencia similar; por otro, la determinación de jerarquías dentro de las líneas que cantan. La sonoridad y potencia del piano, los sonidos medios y pastosos de la viola, y la línea melódica de la mezzosoprano o contralto con una extensión melódica que mayormente se mantiene en la zona media y baja del registro vocal, hacen del balance sonoro y de los aspectos articulatorios ejes centrales del trabajo interpretativo-camarístico.

Es por esto que en el presente estudio proponemos indagar la voz, el cuerpo, las relaciones poético-musicales y las decisiones interpretativas puestas de manifiesto en el *corpus* analítico seleccionado, conformado por una selección de versiones fonograbadas de interpretaciones del Lied *Gestillte Sehnsucht* de Brahms, a los efectos de aportar fundamentos para la construcción de criterios interpretativos que enriquezcan nuestra performance. Si bien para este estudio tomaremos en particular el Op. 91 de Brahms, consideramos que esta misma metodología, así como los diferentes aportes del presente estudio, serán de gran utilidad para poder abordar otros casos similares y, principalmente, el repertorio de Lieder o dúos de Brahms.

No podemos negar que la singularidad de nuestra voz y nuestro cuerpo (Barthes, 1986) y el sentido expresivo que surge de los mismos se manifestará en todo el repertorio que interpretaremos en la instancia de concierto; por eso consideramos que esta experiencia de investigación, y la reflexividad que la misma supone sobre la praxis interpretativa, no hace más que enriquecer nuestro posicionamiento como intérpretes, permitiendo definir conscientemente y de manera fundamentada nuestras propias decisiones interpretativas, así como también informar los criterios interpretativos que orientarán nuestra praxis en el despliegue de la performance.

1.3. Preguntas de investigación

¿Cómo se involucran el cuerpo y la voz en la performance de esta obra?

¿Qué relaciones se establecen entre la poesía de Rückert y la música de Brahms?

¿Cómo se manifiesta la relación poesía-música a través del cuerpo y la voz de la cantante, y qué aspectos tiene en cuenta esta última para explorar su corporeidad?

¿Cómo se pueden relacionar y poner en funcionamiento los alcances del concepto de *grano de la voz* de Roland Barthes en este estudio?

Recuperando la perspectiva de Carolyn Abbate ¿cuáles son las “voces” de este Lied? Y en la misma dirección ¿qué aporta el intérprete a través de la performance?

¿Cuáles son las “agencias virtuales” que presenta este Lied y qué posición interpretativa tomaremos frente a ello según los aportes conceptuales de Robert Hatten?

¿Qué recursos expresivo-interpretativos usaremos y cómo abordaremos el trabajo interpretativo-camarístico?

¿Qué desafíos nos presenta esta obra con respecto al balance sonoro y al trabajo camarístico específicamente para viola, mezzosoprano y piano?

1.4. Objetivos

El propósito general de este estudio es reflexionar en torno a una serie de problemáticas interpretativas que enfrentan los/las cantantes en la performance del Lied Romántico, a los efectos de aportar criterios que guíen nuestras decisiones interpretativas. Para ello se propone estudiar al cuerpo del cantante y su voz en su dimensión significativa, indagando acerca de cómo, a través del cuerpo, se definen caminos interpretativos y maneras de significar la música.

A tales efectos, formulamos los siguientes objetivos generales y específicos:

1.4.1. Objetivos generales:

- Problematizar el lugar del cuerpo y de la voz del /de la cantante en la performance del Lied, principalmente en su dimensión significativa y expresiva.
- Abordar la problemática interpretativa del Lied desde una mirada semiótica que involucre al cuerpo y a la voz del/ de la cantante como generadores de sentido.
- Evidenciar el rol fundamental del cuerpo del/ de la cantante a la hora de definir caminos interpretativos en la música de cámara a partir de algunas disciplinas que se enfocan en el estudio del mismo, como lo son las Ciencias Cognitivas, la Semiótica y la Musicología.
- Reconocer las características propias del Lied: por un lado, aquellas que tienen que ver con la relación poético-musical y los recursos interpretativos que esta relación nos ofrece a los/las cantantes. Por otro, aquellos recursos que el compositor nos brinda para el trabajo camarístico del grupo.

1.4.2. Objetivos específicos:

- Analizar las características poético-musicales del Lied *Gestillte Sehnsucht* para comprender la relación entre el poema de Rückert y la música de Brahms.
- Explorar las posibilidades interpretativas de *Gestillte Sehnsucht* en atención a las relaciones poético-musicales particulares que presenta la obra.
- Explorar criterios interpretativos a partir de nuestra corporeidad y nuestra voz, por un lado, y desde el trabajo camarístico del trío, comprendiendo el rol que cada uno/a ocupa en este entramado musical por otro.
- Indagar los alcances del concepto *grano de la voz* a través del análisis comparativo de tres versiones fonograbadas de *Gestillte Sehnsucht*, colaborando en la reflexión sobre la

problemática y las soluciones interpretativas adoptadas en cada uno de los casos estudiados.

- Definir, finalmente, los criterios interpretativos propios sobre los que se desarrollará nuestra performance en la instancia de concierto final.

1.5. Estrategia metodológica

En primer lugar, se construyó un marco teórico que nos aportó categorías conceptuales para pensar a la voz y al cuerpo como los principales ejes de nuestra reflexión acerca de la práctica interpretativa del/de la cantante en el contexto de la música de cámara. En este sentido, nuestro foco de interés lo constituyó la voz como generadora de sentido en la performance. Para ello nos enfocamos en las distintas disciplinas que abordaron la problemática de la corporeidad y, principalmente, las que desarrollaron conceptos a partir del cuerpo en la música cantada. Indagamos, dentro de las Ciencias Cognitivas, aquellos aspectos relacionados con la voz y el cuerpo del/de la cantante en la interpretación musical, principalmente el rol fundamental que cumple la propiocepción (Peñalba, 2008) en el trabajo corporal y vocal del/de la cantante. Por otra parte, trabajamos más en detalle las marcas significantes que el/la cantante le imprimen al discurso musical a través de su voz y de su cuerpo. En relación con este aspecto trabajamos en mayor medida sobre el concepto *grano de la voz* de Roland Barthes (1986) ya que desarrolla en profundidad las características propias de la voz dentro de la significación musical. Otros dos autores que fueron de suma importancia, y que desarrollaron conceptos que tienen puntos en común con Barthes y que aplican a la performance en general, son Caroline Abbate (1991) en el capítulo “Las voces de la música” de su libro *Unsung Voices* y Robert Hatten (2018) a través de su concepto *virtual agency*. También nos basamos en autores como Ramón Pelinski (2005) y Eliseo Verón (1988) para entender la resignificación y revaloración en la conceptualización del cuerpo en la etnomusicología con base fenomenológica y en la semiótica contemporánea.

A partir de allí definimos aquellos aspectos que atraviesan el cuerpo y la voz del/de la cantante en la performance del Lied, particularmente los relacionados con la poesía y la música, procurando material específico para analizar las relaciones poético-musicales. En este sentido, utilizamos en gran parte el valioso material que nos ofrecen los autores Stein y Spillman (1996) en su libro *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*, quienes se ocupan de brindar herramientas para un análisis completo

del funcionamiento de estas relaciones en el contexto de los *Lieder*. Las mismas son de gran valor para nuestra labor de intérpretes, no sólo para poder comprender poesía y música sino también para moldear y direccionar nuestra performance a partir de ello. El mayor interés a partir de esta aproximación fue contar con elementos que nos permitieron elaborar una comprensión más profunda del vínculo existente entre la composición poética de Rückert y la composición musical de Brahms. Asimismo, se estudió en profundidad esta relación en el Opus 91 N°1 de Brahms tomando en consideración los aportes de Jan Miyake (2015) en “Phrase Rhythm and the Expression of Longing in Brahms’s *Gestillte Sehnsucht*”.

Previamente a la instancia analítica situamos a la obra objeto de estudio, el primer Lied del Opus 91 *Gestillte Sehnsucht* de Brahms. En esta dirección, comenzamos situando al compositor (Frish y Karnes 2009) y a las características generales del período romántico (Dalhaus, 1997 y 2014), para luego abordar de lleno el estudio de caso. Primero, a través de una breve contextualización histórica de la obra, aportando una descripción y caracterización del Op. 91 y realizando el análisis poético-musical del Lied. Dentro de este análisis incluimos, por un lado, los aspectos musicales generales, que tienen que ver con la forma, las texturas que propone el compositor, los recursos armónicos y melódicos más relevantes y aspectos que tienen que ver específicamente con el ritmo de las frases, ya que, según Miyake (2015), Brahms consigue transmitir el sentimiento del poema a través de la organización hipermétrica (Cohn, 1992) del Lied. Por otro lado, estudiamos los aspectos poéticos que comprenden los recursos retóricos del poema de Rückert (Belic, 2000) y sus relaciones con el discurso musical.

Luego de la recolección de todo el material y el desarrollo de este primer nivel de análisis se identificaron y establecieron los momentos de mayor interés para nuestro estudio. La elección de los mismos se hizo teniendo en cuenta aquellos fragmentos poético-musicales que fueron más ricos para explorar la práctica interpretativa, la inclusión de la voz y el cuerpo del/de la cantante en la misma, y el trabajo camarístico. La voz es moldeada por los aspectos melódicos y rítmicos, por el uso del registro medio-grave, por las distintas dinámicas y colores, y por la expresión que surge del entramado poético-musical en el Opus 91 N°1 (Burton, 2002). Una característica importante de *Gestillte Sehnsucht*, es el balance sonoro complejo que se presenta al estar todas las voces en un registro medio, por lo tanto, constituyó un aspecto de gran importancia en el marco del estudio.

A continuación, exploramos y comparamos tres versiones fonograbadas de interpretaciones de este Lied¹, haciendo especial hincapié en la performance de tres cantantes y en el trabajo camarístico de los tres intérpretes en cada uno de los casos: la cantante, el pianista y el violista. Se reflexionó a partir de la escucha minuciosa y se evidenciaron las diferentes decisiones interpretativas en cada una de las versiones. La selección de cada una de ellas se justificó en base a la calidad de la interpretación y de la grabación así como al reconocimiento mundial que distingue a cada una de las cantantes. El análisis crítico y comparativo de las versiones se realizó, principalmente, a partir del concepto *grano de la voz* desarrollado por Roland Barthes (1986), sumando el concepto de *las voces de la música* de Caroline Abbate (1991) y las ideas sobre performance de Hatten (2018). Se trabajó sobre las tres categorías con las que Roland Barthes define al “grano de la voz”: *capacidad física, fonética y simplificación del arte*. Como mencionamos anteriormente, los fragmentos que se analizaron en detalle fueron aquellos que presentaron mayor interés para nuestro estudio en atención a los ejes ya indicados. El desarrollo de esta aproximación analítica nos permitió identificar las decisiones interpretativas adoptadas, en cada una de las versiones, tanto por el conjunto de cámara como así también por cada una de las cantantes, en un plano más íntimo y singular en el que se expresa su voz y su cuerpo en el despliegue de la performance, manifestando la expresividad significativa de una corporeidad subjetiva que se entrama en el discurso poético-musical. Por esta vía pudimos aproximarnos, por una parte, a algunas de las variantes originales que propone cada cantante en relación a su cuerpo y a su voz en tensión con el poema y con la música; por otra parte, nos permitió describir y caracterizar las configuraciones singulares que se manifiestan en el plano de la performance a través del trabajo camarístico y de las decisiones interpretativas involucradas en dicho proceso, y en cada uno de los casos.

Nuestro estudio, por todo lo antedicho, comportó una indagación de índole cualitativa, orientada a la comprensión general del fenómeno y de sus manifestaciones en la instancia de la performance; propusimos así un proceso investigativo en clave semiótica sobre diversas problemáticas de la praxis interpretativa, sus configuraciones y

¹ La primera versión (<https://www.youtube.com/watch?v=rBJg2eVaiSM>) será la de la contralto francesa Nathalie Stutzmann junto a Dalton Baldwin en piano y Gérard Caussé en viola. La segunda versión seleccionada (<https://www.youtube.com/watch?v=GzzP3KukTho>) es la de la mezzosoprano sueca Ann Sophie Von Otter, Bengt Forsberg en piano y Nils-Erik Sparf en viola y, por último, la tercera versión (<https://www.youtube.com/watch?v=sZe7Lwuiyg>) es de la mezzosoprano inglesa Alice Coote, Maxim Rysanov en viola y Ashley Wass en piano.

sus efectos de sentido (López Cano, 2007; 2020), ahondando en la dimensión expresiva que comporta la voz, el cuerpo y sus cualidades significantes.

En resumen, el desarrollo del estudio propuesto comportó un proceso reflexivo que resultó en la definición de los criterios interpretativos y los fundamentos de base sobre los que se sustentarán las decisiones que orientarán nuestra praxis interpretativa en la instancia del concierto final, operando este texto de la memoria como un informe final acerca de nuestro posicionamiento para el despliegue performativo del Lied *Gestillte Sehnsucht*, Op. 91 N° 1 de Brahms. Es por eso que, para finalizar, desarrollamos una discusión a partir de todos los aspectos atendidos anteriormente en el marco del estudio, a los efectos de presentar los criterios interpretativos adoptados así como el posicionamiento singular que, frente a la obra en cuestión y sobre el plano expresivo, hemos definido.

1.6. Organización de la Memoria

Como expusimos anteriormente, nuestra problemática se compone de varios tópicos que requieren ser singularizados a los efectos de abordar de manera rigurosa nuestro objeto de estudio. En esta dirección, presentaremos en los capítulos 2 y 3 las principales nociones teóricas de las que nos valimos para la construcción y el desarrollo de nuestra propuesta investigativa. En primer lugar, pusimos atención en el orden de la práctica interpretativa del/de la cantante en particular, la voz como aquello original que genera sentido y el vínculo con el cuerpo en la performance. En este sentido, y de manera específica en el capítulo 2, nos enfocamos en las distintas disciplinas que abordaron la problemática de la corporeidad y, principalmente, las que desarrollaron conceptos a partir del cuerpo en la música cantada. Por un lado, se indaga desde de las Ciencias Cognitivas en Música aquellos aspectos relacionados con la voz y el cuerpo del/de la cantante en la interpretación musical, principalmente el rol fundamental que cumple la propiocepción en el trabajo corporal y vocal del/de la cantante sobre un repertorio específico. Por otro, trabajaremos más en detalle el sentido que desde la voz y el cuerpo el/la cantante le aporta a la música. En este aspecto trabajaremos en mayor medida sobre el concepto “grano de la voz” de Roland Barthes ya que desarrolla en profundidad las características propias de la voz dentro de la significación musical. Otros dos autores que serán de suma importancia cuyos conceptos han sido constitutivos para este desarrollo, son los aportes de Caroline Abbate (con su idea de *Unsung voices*) y Robert Hatten (con su concepto “Virtual

agency”). También se recuperan algunas nociones aportadas por Ramón Pelinski y Eliseo Verón, a los efectos de profundizar en la conceptualización del cuerpo como lugar de agenciamiento y de producción del sentido, que tendrán importantes implicancias para la comprensión de sus alcances en el despliegue de la performance. A partir de allí definiremos aspectos que atraviesan al cuerpo y a la voz del/de la cantante en la *praxis* interpretativa, particularmente los relacionados con la poesía y la música.

A continuación, en el capítulo 3, se aportan categorías específicas para el desarrollo del análisis poético-musical de *Gestillte Sehnsucht*. En este sentido, para el análisis poético, definiremos las principales categorías que tomaremos de Stein y Spillman (1996) en su libro *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*, quienes brindan valiosas herramientas para un análisis completo del Lied. Estas herramientas, asimismo, comportarán un gran valor para el desarrollo de nuestra labor como intérpretes, no sólo para comprender las relaciones poesía-música, sino también para orientar y direccionar nuestra performance a partir de ello. El mayor interés estará puesto aquí en señalar el vínculo existente entre la composición literaria de Rückert y la composición musical de Brahms. En esta dirección, se estudia esta relación en el Opus 91 N°1 de Brahms basándonos, mayormente y como principal referencia al respecto, en el estudio de Jan Miyake (2015) “Metric Displacement Dissonance and Romantic Longing in the German Lied”.

Ulteriormente, focalizaremos de lleno en el primer Lied del Opus 91: *Gestillte Sehnsucht* de Brahms. A tales efectos, partiremos de algunas consideraciones acerca del compositor de dicha obra como así también acerca de las principales características del período romántico (capítulo 4), para luego abordar el caso de estudio. Se aportará una breve contextualización de la obra, presentando una descripción y una caracterización del Op. 91, para luego proceder al análisis poético-musical del primer Lied, en capítulo 5.

A continuación, se exploran y comparan tres versiones fonograbadas de este Lied, haciendo especial hincapié en las soluciones interpretativas de las cantantes y en el trabajo camarístico de los intérpretes (la cantante, el pianista y el violista) en cada una de las versiones. El análisis crítico y comparativo de las versiones se realiza a partir de los conceptos desarrollados en el marco teórico conceptual expuesto en los capítulos 2 y 3. Finalmente, en el capítulo 7, se aporta una discusión general a partir de la que se definen los criterios interpretativos adoptados y se reflexiona sobre todo lo trabajado para arribar a las conclusiones finales del estudio.

2. El cuerpo del cantante en la performance del Lied

La revalorización que ha tenido el cuerpo en estas últimas décadas, ha generado un cambio importante para las prácticas en donde la corporeidad y la corporalidad se han constituido en dimensiones centrales. A partir de la segunda mitad del siglo XX, diferentes disciplinas han abordado el estudio del cuerpo, convirtiéndose el mismo en un foco de atención para las investigaciones actuales. Los estudios biológicos, musicológicos, psicológicos y socio-culturales buscan interrelacionarse para llegar a conclusiones impensadas años atrás. En cuanto a lo que a la música respecta, el cuerpo no era parte fundamental de la creación musical, ni tampoco de la interpretación: esa era una práctica racional, divina y estética en la que el cuerpo era meramente un instrumento regido por la mente (idea de “cuerpo máquina”).

Las Ciencias Cognitivas de la música fueron las encargadas de englobar distintas áreas y disciplinas de estudio, cuyos puntos de vista son muchas veces opuestos, pero que cuyo objetivo común consiste en comprender los procesos mentales y corporales implicados en el campo de lo musical. La planificación de un movimiento, la concreción de la acción, la percepción y comprensión de los cambios provocados por esos movimientos e incluso el almacenamiento cognitivo de los mismos, son regulados e integrados por las *propiocepciones*. Este sistema de regulación interno permite que todas estas actividades que se generan en partes distintas del cuerpo, puedan actuar en conjunto, de manera integral. El término de *propiocepción* proviene del área de la Medicina y específicamente de la neurofisiología. Dicha noción se refiere a la información sobre la postura y el movimiento de las diversas partes del cuerpo por parte de músculos y articulaciones que llega al sistema nervioso central para permitir la regulación de los movimientos, mantener la postura y el equilibrio, principalmente (Peñalba 2008). La propiocepción es indispensable en el/la cantante ya que necesita regular sus acciones, por un lado, a través de la retroalimentación de los propios movimientos y, por otro, a través de los estímulos sonoros. Es por eso que la propiocepción nos guía en nuestro trabajo corporal y en nuestro entrenamiento cotidiano de la voz. Si tenemos en consideración que nuestro instrumento es nuestro propio cuerpo, podemos imaginar la complejidad a la que se enfrenta el/la *performer*: utilizamos herramientas que tienen que ver con la imaginación; creamos imágenes que nos permiten acceder a esa musculatura tan profunda que no sabemos usar o que ni siquiera conocemos ni sabemos de su existencia. Un trabajo

exploratorio sobre estos dominios nos permite el acceso a nuevas sensaciones que se integran en la producción de sentido de/de la cantante, activando un mecanismo encadenado y complejo en el que se entrama el sentido. De ese modo, estos procesos nos ofrecen nuevas y específicas percepciones que enriquecen nuestras maneras de comprender la participación del cuerpo en el despliegue de la performance. Está en la habilidad del/de la cantante poder acceder nuevamente a ese circuito de sensaciones, creando una especie de “patrón sensorial” que vamos a invocar cada vez que queramos lograr ese mismo trabajo corporal y, en consecuencia, esa misma resultante sonora. Todo este complejo proceso es regulado e integrado por las *propiocepciones* (Peñalba 2008), requiriendo de un trabajo minucioso y consciente sobre cada nueva melodía que cantemos, sobre cada poesía, sobre cada carácter, sobre cada dinámica y en definitiva sobre cada obra musical que abordemos.

En relación a esta nueva forma de abordar la importancia de lo corporal, Ramón Pelinski propone utilizar el concepto de *corporeidad*. El autor aclara que “corporalidad y corporeidad son dos aspectos diferentes, aunque interrelacionados de nuestra condición de seres encarnados: corporalidad es la condición material de posibilidad de la corporeidad” (Pelinski, 2005 s/n). Estos dos conceptos que se interrelacionan tienen su base en la fenomenología. La misma propone la diferenciación entre *cuerpo vivido* y *cuerpo biológico* (o físico u objetivo de las ciencias naturales). Según el autor la corporalidad se relaciona con el *cuerpo biológico*, que es una estructura física estudiada por las ciencias “duras”, es nuestra condición material que nos permite emocionarnos, pensar, cantar y relacionarnos con el entorno; es un elemento común a todos los seres humanos. Sin embargo, no todos los cuerpos viven del mismo modo, el *cuerpo vivido* es el resultado de las experiencias, del contexto sociocultural e histórico y Pelinski lo relaciona con el concepto de corporeidad. Afirma que la *corporeidad* inherente a nuestras percepciones musicales es un factor determinante no solo para la práctica musical sino para la producción de significados musicales. Es por esto que “las significaciones musicales no se asignan racionalmente desde el exterior de la experiencia musical: son siempre ya las experiencias vividas en la plenitud de nuestra interacción perceptiva con la música” (Pelinski, 2005 s/n).

En esta misma línea, pero desde una perspectiva semiótica, Verón desarrolla el concepto de *cuerpo significante* (Verón, 2003), y con el mismo revaloriza el rol del cuerpo como mediador en nuestra relación con el entorno, tornándose por lo tanto fundamental en la activación y desarrollo de los procesos de producción de sentido. En

su artículo “El cuerpo reencontrado” el semiólogo plantea este re-encuentro con ese cuerpo que se perdió en algún momento, o en algún lugar. Según al autor, el cuerpo, como objeto de estudio, se perdió en la primera semiótica, basada en la concepción binaria del modelo saussurano del signo. El punto de partida de esta conceptualización lo encuentra en la célebre tricotomía peirciana de ícono, índice y símbolo, reconociendo la particular importancia de la dimensión indicial en el desenvolvimiento corporal. El nivel de funcionamiento indicial es una red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad: parte/todo; aproximación/alejamiento; dentro/fuera; delante/detrás; centro/periferia; y la capa metonímica de producción de sentido, o como lo denomina Verón, “el cuerpo significante”, es el pivote de este funcionamiento (Verón, 1988).

Si nos adentramos en el campo de la interpretación musical y, más específicamente, de la voz del cantante, Roland Barthes –destacado semiólogo y crítico del siglo XX- condensa en su concepto *grano de la voz* la vital importancia de la materialidad del cuerpo del cantante en relación a su cualidad y calidad vocal y, como consecuencia, en la expresividad sonora de la performance. Este concepto se refiere al cuerpo del cantante “fabricando sonido y sentido” (Barthes, 1986: 257). En “El grano de la voz” Barthes expresa el placer que encuentra al escuchar al bajo franco-suizo Panzéra, percibiendo en primer lugar al *cuerpo* del cantante. Echa por tierra el mito del aliento y su importancia en el canto para darle preponderancia a otros espacios y superficies internas del cuerpo. Destaca, por ejemplo, a la *garganta*, ya que ese es el “lugar en el que el metal fónico se endurece y recorta, en la máscara, ahí es donde estalla la significancia, haciendo surgir, no el alma, sino el placer” (Barthes, 1986: 266). Si bien este es un concepto difícil de entender, Barthes lo explica de un modo clarificador:

[el grano es]...algo que está por encima (o por debajo) del sentido de las palabras, de su forma (la letanía), del melisma, incluso del estilo de ejecución: algo que es de manera directa el cuerpo del cantor, que un mismo movimiento trae hasta nuestros oídos desde el fondo de sus cavernas, sus músculos, mucosas y cartílagos, y desde el fondo de la lengua (...) como si una misma piel tapizara la carne interior del ejecutante y la música que canta. No es una voz personal, no expresa nada sobre el cantor, su alma; no es original (...) y sin embargo, es individual (Barthes, 1986: 264).

Para profundizar su concepto de *grano de la voz* Barthes esboza el problema del *lenguaje verbal* para analizar, describir o criticar al *lenguaje musical*, es decir que sólo se ha valido del adjetivo para realizar esta tarea. Este epíteto, de algún modo constituye, consolida y gratifica al individuo que escucha; aquí Barthes plantea un paralelismo con la idea platónica la música: es peligrosa porque se asoma al placer y a la pérdida. El autor entiende que eliminando ese adjetivo no desaparecerá el comentario musical predicativo, es decir el lenguaje que habla de la música. En su lugar afirma que “más valdría cambiar el propio objeto musical, tal como se ofrece a la palabra: modificar su nivel de percepción o intelección: desplazar la zona de contacto entre la música y el lenguaje” (Barthes, 1986: 263). En este ensayo Barthes esboza este desplazamiento a través del significante *grano de la voz*, tomando solo una parte de la música cantada –melodía o Lied- ya que en este género “una lengua se encuentra con una voz” (Barthes, 1986: 264). Afirma que lo que intenta llamar *grano* sería una vertiente abstracta o el balance imposible del goce que él mismo experimenta al escuchar cantar. Para separar al *grano* de los valores conocidos para la música vocal, propone la oposición teórica entre *fenocanto* y *genocanto*, ambos términos adaptados de los conceptos originalmente propuestos por Julia Kristeva, *fenotexto* y *genotexto*. Ambos conceptos los utiliza para explicar los fenómenos de creación (producción) y lectura (activa) de novelas. Para Kristeva, el fenotexto de la producción es la cultura misma del autor y el genotexto su obra concreta; mientras que para el lector el fenotexto es la obra que lee y el genotexto el producto de su lectura.

Dentro del *fenocanto* se incluyen los rasgos y fenómenos que proceden de la estructura de la lengua cantada, de las leyes del género musical, del idiolecto del compositor y del estilo de la interpretación, es decir, todo lo que está al servicio de la comunicación, la representación, la expresión: lo que forma el tejido de los valores culturales. El *fenocanto* está ligado entonces también a la subjetividad, la expresividad, dramatismo y personalidad del artista. Por otro lado, Barthes se refiere al *genocanto* como a la *dicción* de la lengua, dicho en otras palabras, al “espacio en el que germinan las significaciones desde el interior de la lengua y en su propia materialidad” (Barthes, 1986: 265). Con esto refuerza la idea de la materialidad del cuerpo del cantante como generador de sentido y significado. Este significado surge del cuerpo mismo que habla su lengua; no de lo que dice, sino de voluptuosidad de los sonidos significantes y de sus letras. Es decir que el sentido musical y el sentido lingüístico sólo se manifiestan y son posibles a través del cuerpo y la lengua que los materializa. Se refiere entonces tanto a la

materialidad del cuerpo que canta como la materialidad de la lengua, en oposición a concepciones abstractas del lenguaje o de la música misma. En definitiva, tanto el sentido musical como el sentido lingüístico solo son posibles a través del cuerpo que los materializa.

A través de la comparación de dos cantantes, Dietrich Fischer-Dieskau (barítono alemán) y Charles Panzéra (de origen suizo), se refuerzan y clarifican pragmáticamente los conceptos. El primer intérprete, desde el punto de vista del *pheno-canto*, es considerado por Barthes como un excelente artista. Respeto todo, estructura semántica y lírica, es un intérprete que canta con el alma, pero no con su cuerpo, por eso nada seduce ni da placer; es un arte excesivamente expresivo. El segundo, es un claro referente de *geno-canto*, ya que al cantar Panzéra “nos hace oír un cuerpo que no tiene estado civil, personalidad, pero de todas maneras es un cuerpo aparte” (Barthes, 1986: 264). Afirma que la voz de Panzéra se encuentra por encima de lo inteligible, de lo expresivo, y que de ese modo nos lleva directamente a lo simbólico, y es esto el *grano* según Barthes. De este modo, lo más importante del aspecto performativo, es decir, de la performance musical como acto de enunciación, no está en la depuración de la técnica sino en el *grano de la voz*.

El autor determina tres parámetros para determinar la presencia del *grano* en la performance del canto. El primero es la *capacidad física de la voz*, que para Barthes es la habilidad del cuerpo para involucrarse en la performance. La misma está determinada por “la manera en que la voz se instala en el cuerpo, o cómo el cuerpo se instala en la voz” (Barthes, 1986: 277). Aquí se ponen en juego la garganta, los resonadores, la lengua, los músculos, y no simplemente el aliento. Lo que se destaca aquí es una idea de resistencia que le ofrece el cuerpo al paso del aire que fluye desde los pulmones, eso es lo que le da significancia al canto, a partir de un conjunto de intervenciones sobre la materia sonora. Por otro lado, se valorizan aquí las “imperfecciones” de la voz, ya que identifican a un cuerpo en particular y le dan una identidad única a la performance: es nuestro cuerpo el que le propone a la obra algo original. El segundo son los rasgos de la *fonética* como parte muy importante del canto. Las decisiones que el cantante toma en base a la fonética son relevantes ya que las mismas determinan un tipo de canto *articulado* o *pronunciado* (Barthes, 1986: 276). La *articulación* está relacionada a un sonido no ligado, y se produce cuando la fonética impide la fluidez de la línea melódica. Muy por el contrario, la *pronunciación* se relaciona a un sonido ligado, con *Pátina* en las consonantes, con un desgaste propio de una lengua que vive y funciona. El tercero y último de los parámetros

es la *simplificación del arte* que está determinada por la cultura, que estructura y condiciona no solo nuestro modo de interpretar una obra sino también nuestro gusto musical. Para Barthes, un arte forjado por la cultura es un arte que “vacuna el placer al reducirlo a una emoción conocida, codificada” (Barthes, 1999: 267). Es un arte redundante de intenciones que no solo ahoga la palabra, sino también la música, y principalmente su unión. Pensar que lo importante de la música es acompañar al lenguaje, o peor aún, pensar la música como “suplemento” (Kramer, 2003: 128) de la narración es un grave error.

En otras palabras, podemos decir entonces que los aspectos corpóreos del cantante permiten al oyente aproximarse y acortar su distancia con el *performer*. Estas ideas inspiraron a Caroline Abbate, quien en su capítulo “Las voces de la música” retoma y reformula la idea de *grano* de Barthes. Ese cuerpo vibrante con sonido musical, esa “fuente que habla” constituye para Abbate otra entidad más allá del cuerpo mismo del intérprete:

[...] prefiero una visión auditiva de la música animada por voces múltiples y descentradas localizadas en varios cuerpos invisibles. Esta visión propone una interpretación de la música conformada en la prosopopeya, la figura retórica que garantiza la presencia humana en objetos no humanos o fenómenos [...] (Abbate, 1991: 200-201)

Considera que hay muchos cuerpos invisibles o voces no cantadas: “los que actúan y gesticulan son los hablantes cercanos a la música, como la fuente inmediata de la producción musical” (Abbate, 1991: 201) y afirma que esos cuerpos no son los de los instrumentistas o cantantes. Abbate destaca aquello que en apariencia es invisible pero que sin embargo es parte fundamental de la presencia estética que genera la música como evento sonoro. Esto nos propone pensar la música, y más específicamente, al acto performativo como *fenómeno*. El oyente a través de su percepción pone en valor eso tangible que hace al cuerpo de la voz en la performance y, por lo tanto, reconoce todo eso que no está presente desde el punto de vista conceptual de la obra, sino como fenómeno.

Estas ideas que elabora Abbate son parte de la nueva corriente de musicólogos que centran sus estudios en la performance. La musicología tradicional estuvo pensando durante muchos años a la *música como escritura* más que a la *música como performance*, y pensar a la *música como escritura* implica pensar que su significado está inscripto y

clausurado en la partitura (Cook, 2013). Así el performer o intérprete solo tendría la tarea de representar ese significado, como si no fuera la performance un hecho fundamental, creativo y necesario para la música, en el que se desarrolla una práctica verdaderamente interpretativa. La música se manifiesta a través de sus voces infinitas que suenan en una obra musical a través de la performance y que poco tienen que ver con la estructura o el contenido de la narración (Abbate, 1991). En efecto, lo narrativo de la música se genera a través del acto performativo gracias a estas voces que son “inquebrantables e insisten en su privilegio” (Abbate, 1991: 198).

Por otra parte, nos parece oportuno explorar el concepto de *virtual agency* aportado por el semiólogo musical Robert Hatten, término que podría traducirse al castellano como ‘agencia virtual’. El mismo representa todo aquello que no es “real” en una obra musical. La partitura, la condición material del sonido o el cuerpo físico del intérprete serían agentes reales en juego, mientras que aquello que la música representa o manifiesta sería lo virtual. Desde este punto de vista lo virtual aborda la brecha entre el material real de la música o los aspectos físicos y esas inferencias semióticas tanto irreducibles como emergentes que nos permiten escuchar la música como si tuviera movimiento, acción, expresión emocional e incluso subjetividad (Hatten, 2018). De este modo, el rol que debe cumplir el intérprete en la performance es encarnar o corporeizar aquellas agencias virtuales implícitas en la obra. Cuando la agencia virtual parece indeterminada o cuando hay múltiples agencias posibles, las elecciones de un intérprete guían la interpretación del oyente (Hatten, 2018).

Como podemos notar, esta teoría vuelve a poner al intérprete en un lugar central respecto a la significación que su particular performance musical opera en la producción de sentido. El intérprete, a través de su creatividad, su competencia estilística y su subjetividad decide cómo exponer las agencias virtuales de la música. Para Hatten el intérprete puede tomar dos caminos interpretativos en relación a esto, ya sea exponiendo su cuerpo en primer plano o cumpliendo una función de transductor transparente. En el primer caso, el intérprete complementa la agencia con gestos y energías adicionales que llaman la atención sobre su cuerpo, o proyecta su agencia personal, o crea una agencia narrativa controlando el discurso musical, o expone el discurso musical didácticamente. En el segundo caso, el intérprete usa los gestos necesarios para transmitir energías de agencia virtual sin llamar la atención sobre su cuerpo real, o no inyecta su propia personalidad sino que proyecta, enérgicamente, agencias o roles actorales virtualmente

emergentes, o encarna desapasionadamente las agencias narrativas virtuales, o mantiene su subjetividad con cierto grado de distancia. El intérprete es el encargado de negociar entre todas estas variantes y adaptar su performance según la obra que interprete, según su audiencia o según las características de la sala de concierto, entre otros; de esa manera “la imaginación virtualizadora del intérprete media entonces entre el presunto trabajo y sus oyentes” (Hatten, 2018 : 240).

Luego de este breve recorrido conceptual, podemos ver cómo desde hace varias décadas la voz del/de la cantante y su cuerpo pasaron a ser foco de interés para el estudio de la performance musical. Si pensamos en una voz, no podemos dejar de pensar en un cuerpo único que la genera, así como también en un mecanismo regulado que la organiza y la gestiona y, por lo tanto, en la subjetividad de un/una cantante que se pone de manifiesto en su canto. La particularidad de nuestra disciplina y praxis interpretativa es que a través de nuestra voz y nuestra corporeidad se fusionan la música y la palabra o, mejor dicho, sentido musical y el sentido lingüístico. Desde la perspectiva de Barthes podemos pensar entonces que tanto el sentido musical como el sentido lingüístico sólo se manifiestan y son posibles a través del cuerpo y la lengua que los materializa.

3. Relaciones poético-musicales en el Lied alemán: consideraciones interpretativas

El Lied romántico se presenta como una nueva forma artística generada a partir de dos áreas artísticas diferentes: la poesía y la música. Conocer en profundidad no solo las características de ambas sino también su articulación es una de las tareas principales para el intérprete. El análisis de la canción puede incluir observaciones sobre elementos musicales, poéticos o músico-poéticos, pero de ninguna manera acepta un análisis basado exclusivamente en la poesía o en la música. Con el propósito de enriquecer nuestra performance, Stein y Spillman (1996) en su libro *Poetry into Song* exponen todo tipo de recursos relacionados con el “lenguaje poético”, “el lenguaje musical” y el “lenguaje de la performance”, y los relaciona de un modo novedoso. Tanto los recursos poéticos y musicales como su entramado, van a ir moldulando nuestras decisiones interpretativas, que van desde lo estilístico, lo tímbrico, el manejo de las dinámicas, el tempo, el fraseo y las acentuaciones, entre otras. En relación al lenguaje poético, se propone aquí no solo el estudio del contenido sino también de la forma del poema. Cuando nos referimos a contenido, hablamos de aquello que se dice o se quiere decir y de los recursos retóricos utilizados para ello, e.g.: *imágenes, metáforas, comparaciones, personificación*, entre otras (Stein & Spillman, 1996).

Una característica relacionada al contenido general del poema romántico alemán es la *Stimmung*, a la cual podemos definir como el estado de ánimo, el humor, el ambiente o la atmósfera que presenta el poema. Considerar la *Stimmung* y la evolución de la misma dentro de una pieza es de gran valor para el despliegue de la performance, así como también la determinación de otros dos conceptos: la *persona poética*, también denominada *sujeto poético*, es decir “quién” habla en el poema, y por otro lado, “a quién” se le está hablando (Stein & Spillman, 1996).

Otro rasgo a definir es la forma estrófica del poema, que presenta un esquema de versos rimados *asonantes* o *consonantes* determinantes para la fluidez o el estancamiento del poema. Por otra parte, es necesario considerar el sistema prosódico de la poesía en lengua alemana, al que Belic (2000) ubica dentro del silabotónico y, por sus características particulares dentro de este sistema, sugiere el nombre de “tono-silábico”. Este sistema prosódico somete a regla tanto la cantidad de sílabas que tiene el verso –así

un endecasílabo tiene 11 sílabas, un octosílabo, 8- como la cantidad y distribución de los acentos al interior del verso –es decir, de las sílabas tónicas entre las átonas; por ejemplo, el endecasílabo clásico del español tiene que tener acento en 6ta y 10ma sílaba-. Ahora bien, en el caso de la lengua alemana, es más importante la cantidad de acentos y la realización de los pies rítmicos –yambo, troqueo, dáctilo, etc.- que la cantidad de sílabas (Belic, 2000). En otras palabras, se determina un patrón de acentuación de las sílabas dentro de un verso, donde algunas sílabas se acentúan y otras no, característica que creemos fundamental para la toma de decisiones interpretativas del Lied.

Adentrándonos más específicamente en el primer Lied del Opus 91, esta comunión entre poesía y música, y el valor que esto representa para el intérprete, es abordada de manera magistral por Jan Miyake (2015) en su artículo “Phrase Rhythm and the Expression of Longing in Brahms’s *Gestillte Sehnsucht*”: “La estrecha correlación entre el contenido del poema y los matices del ritmo de la frase [en *Gestillte Sehnsucht*] demuestran claramente cómo el ritmo de la frase puede ser una poderosa técnica para la musicalización del texto” (Miyake, 2015: 28). Miyake plantea la relación entre la frase rítmica y el sentimiento de *Longing*, *Sehnsucht* o ‘Añoranza’ en el Lied de Brahms. Si bien este término es parte del título de poema, *Sehnsucht* también determina un sentimiento característico del período Romántico, un período histórico cargado de conflictos sociales, económicos y políticos.

Por su parte, Yonatan Malin (2010) en su artículo “Metric Displacement Dissonance and Romantic Longing in the German Lied” examina la hermenéutica de la disonancia métrica explorando una asociación entre las disonancias por ‘desplazamiento’ o ‘sincopación’ y la añoranza Romántica –*Sehnsucht*- (Malin, 2010). Cuando se refiere a disonancia métrica se refiere a formas métricas conflictivas, en este caso se generan por la interacción de dos o más pulsos con la misma periodicidad pero que no están alineados. Aclara en su artículo que el caso de las disonancias por ‘hemiola’ es diferente, ya compromete a dos o más pulsos con diferente periodicidad, por ejemplo “3 contra 2”. Malin (2010) muestra cómo la disonancia por ‘desplazamientos’ o ‘sincopación’ y el *Sehnsucht* evolucionaron juntos en el curso del Siglo XIX.

Por otra parte, cuando hablamos del acto performativo de un Lied, nos referimos a todas las voces dentro del mismo, es decir, la *textura* (Stein & Spillman, 1996) del discurso musical resultante del trabajo camarístico entre los músicos. Como vimos en los dos párrafos anteriores, la relación armónica, melódica, métrica y rítmica entre las voces, así como el conocimiento de la función que cumple cada una de esas voces en la obra, es

vital para el/la performer y los/las performers. El período Romántico se caracteriza por la libertad interpretativa: las dinámicas, los acentos, las articulaciones y el tempo son flexibles y generalmente no estaban indicados en la partitura. Brahms era muy cauteloso a la hora de escribir indicaciones a los músicos, ya que consideraba que, si ellos estaban familiarizados con la obra, las instrucciones podían restringir su libertad de expresión en lugar de estimularla (Burton, 2002: 16). Esto estimula nuestra creatividad y búsqueda constante en el trabajo camarístico; sin lugar a dudas, la búsqueda y determinaciones interpretativas en el caso del/de la cantante son atravesadas por su cuerpo, el cual se pone al servicio de la performance en la praxis interpretativa. Pero además de todo lo anterior reconocemos que, para definir criterios interpretativos (para el Lied en general como para este Lied en particular) debemos conocer las singularidades interpretativas del período Romántico así como también las principales cualidades de la poética musical de Brahms.

4. Sobre el período romántico y Brahms

El movimiento romántico aflora en la época de La Restauración, entre 1814 y 1848, como reacción a la realidad opresiva en la cual los artistas buscaban una liberación interior, evocando mundos idealistas donde primaba la subjetividad y el reencuentro con el Yo. A principios del siglo XIX, el término “romanticismo” no solamente designaba una tendencia de estilo o gusto, sino también una actitud de dignidad estética; lo romántico no es ya un modelo para la imitación o una norma a la que haya que someterse, sino una idea o *esfera* –en el sentido hoffmanniano- de la que participa o no una obra (Dalhaus, 1997). Uno de los géneros característicos de este movimiento es el Lied, que tiene su antecedente en el Lied o canción alemana del siglo XVIII, pero que alcanza su máximo esplendor con Schubert, ya que fue él quien supo sintetizar las ideas que flotaban en el ambiente prerromántico y romántico de su época. La búsqueda del tipo “ideal” del Lied de Schubert estuvo basada en convertir la estructura musical del mismo (que había sido un vehículo para la exposición de poemas) en la “obra” en el sentido fuerte del término. La característica de este género es que es el propio autor el que habla, no como persona empírica sino como “yo lírico”, siendo el público un componente accidental. Fischer- Dieskau (1985) afirma que en los Lieder de Schubert la palabra y el sonido se impregnan el uno con el otro, y esto ha posibilitado la evolución y un desarrollo jamás alcanzado por este género y que será una gran influencia para Brahms.

Johannes Brahms es considerado el sucesor de Beethoven y Schubert en música de cámara y música orquestal, de Schubert y Schumann en las piezas para piano y los Lieder, así como son notorias sus influencias del Renacimiento y las polifonías Barrocas en su música Coral. Esa es la primera descripción del compositor que hace el Diccionario Grove de la Música (1980). Un compositor que supo captar la esencia de sus antecesores, y que se opuso a una nueva corriente de música “nueva” que se gestó en su época, la cual estaba encabezada por Wagner: “los Neogermanos”. En oposición a esto, Brahms se mantuvo firme en su concepción “clásica” de la música, apegándose como dijimos a sus antepasados. Al principio de su carrera Brahms presenta una fuerte impronta nacionalista, que luego con el correr de los años se irá desdibujando hasta llegar a separarse del mundo de la época. No podemos olvidar que el músico vive en un mundo de cambios culturales,

sociales, políticos y económicos muy grandes, que desembocarán en las vanguardias del siglo XX.

Brahms mantuvo a lo largo de toda su obra una técnica impecable, aplicando características de todos los compositores anteriores a él. Mantuvo la idea de obra larga de Beethoven con una técnica schubertiana de variación rítmica en cada parte. Tomó la idea de que el motivo sea el elemento constructivo más importante de su obra, al igual que Beethoven, pero con una técnica polifónica sobre ese motivo. A diferencia de Mendelssohn, este último está presente solo en su construcción. Brahms puede tener una melodía de motivos, en la que el mismo está sometido a transformaciones de variación polifónica: aumentación, disminución, combinación, superposición, contrapunto, cannon, etc. Estos recursos son tomados del estudio de la obra de Schütz, Palestrina y Bach, aunque no los imita, sino que los considera para hacerlos funcionar como el motivo Beethoveniano: los toma y los lleva a la máxima potencia, e insiste sobre los mismos. Como menciona Dahlhaus (2014) el compositor persiguió la idea de una mediación entre contrapunto motivico y variación en desarrollo, es decir, entre la herencia de la fuga de Bach y de la sonata de Beethoven. La denominada “variación en desarrollo” de Schönberg, el procedimiento de elaborar conexiones amplias a partir de un material estrechamente limitado, en el caso extremo de un único intervalo es, en tanto que forma fenoménica de la idea clásica de elaboración temático-motívica, un *pedazo* de tradición.

El sinfonismo que logra Brahms en la música de cámara es similar al que logra Beethoven en la orquesta. Si a esto le sumamos el trabajo polifónico, el resultado es de una música de cámara grandilocuente y novedosa. El trabajo de expansión del rango de los registros de los instrumentos da la sensación de estar escuchando dos instrumentos diferentes en una misma obra. Brahms fue un compositor muy importante y prolífico de Lieder. Desde 1853 a 1896 ha publicado 190 Lieder para una sola voz, 5 para una o dos voces, 2 con obbligo de viola, 20 dúos y 60 cuartetos vocales, todas con piano. Su primer Lied fue *Heimkehr Op7 No.6* de mayo de 1851 y su trabajo final dentro de este género fue *Vier ernste Gesänge Op.121* para bajo y piano de mayo de 1896. La publicación de sus Lieder no ha sido de manera cronológica. Algunas composiciones han sido publicadas rápidamente y otras han sido guardadas muchos años para luego ser revisadas y catalogadas ordenadamente en su colección de obras. Brahms mostró poca individualidad artística como compositor de Lied hasta su *Op.7*, ya que él presentaba a Schumann todo lo que escribía, para que le diera su opinión (Fischer-Dieskau, 1985).

Luego empezó a seguir su propio camino a partir de los años de Detmold (1857-1859) y su principio estético con la repercusión en la composición culminó en el ideal de la aproximación a la canción popular.

El compositor trabajó sin ningún tipo de prejuicios con poetas de diferentes tallas, y muchas veces fue criticado por esto, ya que algunos de los textos eran catalogados como de una calidad dudosa (Loges, 2017). Además de trabajar con poetas mayores como Eichendorff, Goethe, Heine, Ludwig, Höltz, Mörike, Rückert y Theodor Storm, también dedicó parte de sus obras a poetas menores que estaban de moda en su época como Daumer, Carl Candidus, Halm, Carl Lemcke, Adolf Friedrich von Schack y Max von Schenkendorf. Esto no significa un desconocimiento o ignorancia de parte del compositor, más bien, como cualquier persona culta de su época, era lector de poetas establecidos, así como también de poetas contemporáneos. Para la elección de los textos, Brahms se basaba en el espacio que la poesía le dejaba a la música más que en la calidad de las palabras.

Según Burkholder, Grout y Palisca (2010), y como mencionamos anteriormente, Brahms toma a Schubert como modelo de escritura de sus Lieder; hizo de la voz el elemento principal y enriqueció el piano con una figuración de apoyo. También podemos agregar que la mayor cantidad de Lieder que escribió son de forma estrófica o estrófica variada. Según el compositor la canción popular estaba representada por la forma estrófica. El tono del Lied de Brahms, en el que se hace perceptible tanto la proximidad buscada al Lied popular como la fijación de la composición mediante técnicas motivicas y polifónicas, es diametralmente opuesto al romanticismo del Lied de Schumann, afirma Dahlhaus (2014); en Schumann la riqueza estaba en la armonía.

Estas características que mencionamos en Brahms, las podemos escuchar en *Gestillte Sehnsucht*, nuestro Lied objeto de estudio. El mismo pertenece al Opus 91, los únicos dos Lieder de Brahms que incorporan a un tercer instrumento, en este caso, la viola. En este Lied el poema es de autoría de Friedrich Rückert, considerado un poeta importante y reconocido del Biedermeier. Aquí Brahms despliega todos sus recursos compositivos: destreza y originalidad en la organización métrica, dominio y desarrollo de un motivo, sonoridad densa y pastosa lograda por la extensión de los instrumentos y la tesitura de la cantante, que son algunas de las características que podemos percibir en una

primera escucha del Lied. Por último, la exquisita fusión que logra el compositor entre poema y música hacen a esta obra grandilocuente y única.

5. Sobre el Op. 91 N°1

Zwei Gesänge Op.91 para viola, mezzosoprano y piano son dos canciones compuestas en distintos momentos de la vida de Brahms. *Gestillte Sehnsucht* (anhelo satisfecho), la primera de este Opus, fue compuesta en 1884, mientras que *Geistliches Wiegenlied* (canción de cuna sacra), fue compuesta veinte años antes, en 1864. Sin embargo, Brahms las presenta de manera invertida en el orden de esta obra. Ambas canciones están relacionadas directamente con la amistad que mantuvo el compositor con el violinista, violista y director de orquesta Joseph Joachim y con su esposa, la mezzosoprano Amalie Weiss. *Geistliches Wiegenlied* fue escrita para que la interprete la pareja y dedicada para la celebración del nacimiento de su hijo, y *Gestillte Sehnsucht* fue compuesta por Brahms con el deseo de unir a ambos, ya que estaban pasando por un mal momento. Sin embargo, esto no impidió que Joseph y Amalie se separen ese mismo año.

Podemos mencionar como antecedentes directos de este tipo de Lied para voz y acompañamiento constituido por piano y otro instrumento, por un lado, a Schubert, que en 1828 compuso *Auf dem Strom* D943 (“En la corriente”) para canto, corno y piano y unos meses más tarde *Der Hirt auf dem Felsen* D965 (“El pastor en la roca”) para canto, clarinete y piano, siendo el mismo el último Lied compuesto antes de su muerte. Ambas pueden ser consideradas las únicas *escenas de canto* (término utilizado por Fischer-Dieskau) en la producción liederística del compositor, en las que tanto el corno como el clarinete dialogan con la voz de una manera novedosa para el Lied. Por otro, el compositor alemán Spohr, considerado compositor del Biedermaier y por esto muchas veces menospreciado, fue un músico importante e influyente para compositores de la época y posteriores a él. *Sechs deutsche Lieder* Opus 103 de 1837, son seis canciones para soprano, clarinete y piano. Es sabido que Brahms admiraba su obra, por lo tanto, lo tomamos con un antecedente posible.

Nos centraremos en el estudio analítico del primer Lied de este ciclo, *Gestillte Sehnsucht*. Originalmente el poema de Rückert está formado por cuatro estrofas, de las que Brahms selecciona tres: la primera, la segunda y la cuarta, tal vez para no alargar la espera de la respuesta (cuarta estrofa) a la pregunta que se hace en la segunda estrofa. A estas tres estrofas Brahms les otorga forma musical de **A-B-A**, por lo tanto, lo consideramos un lied estrófico variado. El sentimiento “*Sehnsucht*” (anhelo) va a ser el

principal motor de esta obra, en la que el compositor logra unificar nuevamente sentimiento, palabra y música de un modo impecable, sobre todo con la creación de emotivas atmósferas sonoras y de los distintos estados de ánimo que sugiere en cada parte. La sensación de quietud y tranquilidad de las secciones **A** son contrastadas por la ansiedad y tristeza de la sección **B**. Brahms separa los primeros cuatro versos –de rima abab– de los últimos dos versos de cada una de las tres estrofas poéticas: (abab) estrofa y (cc) estribillo.

In gold'nen Abendschein getauchet, (a)

Wie feierlich die Wälder stehn! (b)

In leise Stimmen der Vöglein hauchet (a) (abab)ESTROFA

Des Abendwindes leises Weh'n. (b)

Was lispeln die Winde, die Vögelein? (c)

Sie lispeln die Welt in Schlummer ein.(c) (cc)ESTRIBILLO

Todos los estribillos comienzan dibujando las mismas imágenes: *Lispeln* (susurro) o *lispeln* (susurrar), *Winde* (viento) y *Vögelein* (pajarillos), planteando un momento de calma, duda y reflexión, para luego concluir de maneras opuestas según cada sección. Estas modificaciones van generando diferentes estados de ánimo conforme el correr del Lied ya que Brahms decide tomar estos cambios poéticos y los enfatiza con su composición. Si bien todos los estribillos comienzan de un modo similar y apacible, cada uno de ellos presentan distintos estados de ánimo y Brahms lo capta a la perfección, volviendo siempre al mismo motivo melódico en el primer verso de rima C, rematando el segundo con cambios melódicos y armónicos o alargamiento de la frase rítmica –como es el caso del final–, según la emoción que quiera generar. La melodía de la voz en cada comienzo del estribillo retoma la melodía que canta la viola en la introducción como línea principal y en la estrofa como contracanto. Esta re-exposición de una melodía ya escuchada y conocida refuerza la idea de seguridad y calma; el regreso a un sitio conocido da confianza y tranquilidad. Tanto en el primero como en el segundo estribillo Brahms decide repetir la últimas tres o cuatro palabras del verso, para cerrar la idea de frase musical. No ocurre esto mismo en el tercer y último estribillo, ya que logra casi el mismo largo de frase a través del alargamiento y desplazamiento de la frase rítmica del canto. Estas variantes van logrando la evolución de la *Stimmung* a lo largo de toda la obra, siendo

el segundo estribillo –el central- el más dramático, mientras el del comienzo, y más aún el del final evocan la calma.

Podríamos hacer un breve resumen de algunos recursos a través de los cuales Rückert genera este movimiento o evolución de estados de ánimo y emociones a través de cada una de las estrofas. En la primera, y sobre todo en los primeros versos, se exponen imágenes de la naturaleza, se escuchan las voces y el arrullo de los pajarillos y del viento. Hay una marcada reminiscencia hacia lo concreto y lo externo, en este caso la naturaleza. Está escrito en tercera persona, siendo el yo lírico un espectador sumergido en esa naturaleza que brinda calma y evoca la reflexión. Aquí mencionamos el verbo “sumergir”, que también está presente en el verso del comienzo. Por las características del idioma alemán, no sabemos exactamente si el verbo “*getaucht*” hace referencia a “sumergido” –que sería el yo lírico- o a “sumergidos” –que serían los bosques-. En cualquiera de los dos casos hay un uso metafórico del verbo, ya que sumergir en el sentido literal de la palabra, hace referencia a un líquido, y en este caso es sumergido/os en el dorado brillo vespertino. Esta doble aparición en la primera estrofa del momento del día, tanto “vesperino” como “la tarde”, empieza a sugerir una idea de fin del día o, como podemos intuir a partir de la lectura del poema, del fin de la vida. Esta última consideración se ve reforzada en el último verso “arrullan al mundo hacia la duermevela”, como anticipo de la muerte.

*In goldnen Abendschein getaucht,
Wie feierlich die Wälder stehn!
In leise Stimmen der Vöglein hauchet
Des Abendwindes leises Wehn.
Was lispeln die Winde, die Vögelein?
Sie lispeln die Welt in Schlummer ein.*

En dorado brillo vesperino sumergido,
¡qué solemnes están los bosques!
En las suaves voces de los pajarillos alienta
–del viento de la tarde– suave soplo.
¿Qué arrullan los vientos, los pajarillos?
Arrullan el mundo hacia la duermevela.

En la segunda estrofa hay un cambio rotundo en relación a la primera. Lo primero que vemos es la palabra “vosotros” lo que evidencia un cambio de la tercera persona a la segunda. Esto vuelve a ocurrir en el tercer verso con el uso de “tú”, lo que implica la presencia de otra persona o receptor a quien se le está hablando, una personificación de los deseos y la añoranza: “vosotros, deseos” y “tú, añoranza”. El foco en lo concreto y lo

externo que veíamos en la primera estrofa ahora se vuelve abstracto e interno: los deseos, el corazón, la añoranza y el pecho. Por otra parte, hay una interpelación hacia ese mundo interno, hacia la interioridad del yo: “¿cuándo te calmas, cuándo te adormeces?”. Lo que antes era calma y reflexión, ahora es enojo, angustia y deseo de finalizar con ese malestar.

Ihr Wünsche, die ihr stets euch reget

Im Herzen sonder Rast und Ruh!

Du Sehnen, das die Brust beweget,

Wann ruhest du, wann schlummerst du?

Beim Lispeln der Winde, der Vögelein,

Ihr sehnenenden Wünsche, wann schlaft ihr ein?

¡Vosotros, deseos, que os agitáis siempre
en el corazón sin pausa ni descanso!

Tú, añoranza, que el pecho moviliza,

¿Cuándo te calmas, cuando te adormeces?

En el arrullo de los vientos, de los
pajarillos,

vosotros, añorantes deseos, ¿cuándo os dormís?

En cuanto a la última y tercera estrofa podemos decir que de alguna manera contiene o condensa a las dos anteriores ya que aparece un sentimiento de negación muy marcado hacia lo concreto y externo que describía en el comienzo del poema. Por otra parte, también se repliega hacia lo interno con la aparición del “mi” en tres de los seis versos. Expresiones como “plumaje onírico”, “mi ojo se detiene”, “añoranza de vida”, así como la negación frente aquellas imágenes de la naturaleza ahora “lejanas”, podrían estar relacionadas con el fin de la vida terrenal. En el último estribillo evoca la calma de la primera estrofa, y si pensamos que es respuesta a las preguntas que hacía en la primera y segunda estrofa, la sensación de conclusión o reposo plácido es mucho mayor.

Ach, wenn nicht mehr in goldne Fernen

Mein Geist auf Traumgefieder eilt,

Nicht mehr an ewig fernen Sternen

Mit sehndem Blick mein Auge weilt;

Dann lispeln die Winde, die Vögelein

Mit meinem Sehnen mein Leben ein.

Ah, cuando no más hacia doradas
lejanías

mi espíritu sobre plumaje onírico se
apura,

no más ante eternamente lejanas
estrellas

con añorante mirada mi ojo se detiene...

Entonces arrullan los vientos, los
pajarillos

con mi añoranza mi vida.

Otro aspecto importante para los/las cantantes es la acentuación del poema. Como mencionamos anteriormente, la poesía alemana da importancia a los acentos dentro de un verso, en lugar de la cantidad de sílabas (Belic, 2000). Consideramos que este análisis de la métrica poética nos será de gran importancia a la hora de visualizar la articulación poesía-música a nivel rítmico y métrico. Por supuesto que estos detalles brindarán al intérprete un gran abanico de posibilidades y toma de decisiones en este aspecto. Observamos aquí como Rückert organiza la métrica y el ritmo dentro de la poesía. Tendremos en consideración para este análisis el nombre de los pies rítmicos binarios – de dos sílabas- *yambo* y *tróqueo* y los pies rítmicos ternarios –de tres sílabas- *dáctilo*, *anfíbraco* y *anapesto*. También encontraremos aquí versos irregulares que no respondan a ninguna de esas estructuras.

<i>In goldnen Abendschein getaucht,</i>	(3) irreg
<i>Wie feierlich die Wälder stehn!</i>	(3) irreg
<i>In leise Stimmen der Vöglein hauchet</i>	(4) irreg
<i>Des Abendwindes leises Wehn.</i>	(4) pie binario
<i>Was lispeln die Winde, die Vögelein?</i>	(3) pie ternario
<i>Sie lispeln die Welt in Schlummer ein.</i>	(3) irreg
<i>Ihr <u>Wünsche</u>, die ihr stets euch reget</i>	(3) irreg
<i>Im Herzen sonder <u>Rast</u> und <u>Ruh</u>!</i>	(4) pie binario
<i>Du Sehnen, das die <u>Brust</u> beweget,</i>	(3) irreg
<i>Wann <u>ruh</u>est du, wann schlummerst du?</i>	(2) dos acentos que cobran mayor importancia
<i>Beim Lispeln der Winde, der Vögelein,</i>	(3) pie ternario
<i>Ihr sehnenenden <u>Wünsche</u>, wann schlaft ihr ein?</i>	(3) pie ternario
<i>Ach, wenn nicht mehr in goldne Fernen</i>	(4) irreg
<i>Mein Geist auf Traumgefieder eilt,</i>	(3) irreg
<i>Nicht mehr an ewig fernen Sternen</i>	(4) pie binario
<i>Mit sehnenendem Blick mein Auge weilt;</i>	(4) irreg
<i>Dann lispeln die Winde, die Vögelein</i>	(3) pie ternario
<i>Mit meinem Sehnen mein Leben ein.</i>	(2) irreg

En las grandes poesías, los patrones métricos se rompen para crear énfasis dramático o momentos de clímax (Stein & Spillman, 1996) y eso lo podemos observar en la estrofa B cuando de manera sorprendente aparece un verso con sólo dos acentos, cuando todos los anteriores eran de tres o cuatro. No es casualidad que Brahms saque provecho de ese recurso poético y de esa manera genere uno de los momentos más dramáticos de la obra. También podemos observar el uso de las vocales y los colores y estados de ánimo que ellas sugieren. Tradicionalmente se considera que la vocal *i* es brillante –cualidad relacionada a su sonido timbrado y brillante-, las vocales *a* y *e* son claras, y las vocales *o* y *u* son oscuras y opacas –en oposición al sonido timbrado de la *i*-. Esto nos sugiere una escala de colores de brillantes y claros a más opacos y oscuros a partir de los siguientes sonidos vocálicos del idioma alemán: *i, e, ä, a, ei, ai, au, ü, ö, o, u*; donde *i* es la vocal más brillante y clara y la *u* la más oscura y opaca. En las estrofas A encontramos muchas más vocales claras y brillantes en las sílabas tónicas, que son las que tienen mayor relevancia en términos sonoros. En los estribillos de esta sección, que son momentos musicales de calma y paz, abundan las vocales *i* y *e*. La estrofa B en cambio presenta casi todas las *u* del poema, y justamente esta sección es la más dramática del poema y del Lied. Por otra parte, no podemos dejar de pensar que el poeta busca una sonoridad o musicalidad y un color determinado con cada palabra del poema. Eligiendo una palabra oscura o brillante se pueden generar sentimientos o sensaciones particulares en el oyente, y este es un gran recurso para el compositor a la hora de musicalizar el poema, así como para el interprete a la hora de la performance (Stein & Spillman, 1996). Este es un recurso de gran importancia ya que los colores y los sonidos de las palabras y las emociones que las mismas representan también modifican nuestro timbre vocal así como la proyección del sonido y el uso del aire, y viceversa.

El Lied comienza con una innegable atmósfera de calidez y grandilocuencia. Su indicación de *adagio espressivo* y sus ondulantes seisillos en el piano nos brindan una sensación de movimiento y confort. El lenguaje armónico también contribuye a esta riqueza del paisaje sonoro, las disonancias armónicas ocurren regularmente en posiciones métricas acentuadas –en los tiempos fuertes de los compases 1, 3 y 5 con las funciones de II7, VI7 y IV7 respectivamente- y las suspensiones decoran también cada acorde (Miyake, 2015). Tanto armónica como melódica como texturalmente, podemos ver cómo Brahms reinterpreta y pone en música la esencia del poema de Rückert: la nostalgia.

Como mencionamos anteriormente, el uso del motivo como elemento constructivo tan característico en Brahms también está presente en este Lied. Sin embargo, para Jan Miyake una de las principales técnicas compositivas utilizadas para expresar la nostalgia es el ritmo de la frase. Un análisis de la estructura de la frase musical revela la manipulación métrica de inusuales frases musicales de doce compases, dentro de las cuales se despliega lujosamente el material musical (Miyake, 2015). El ritmo de la frase incluye para la autora no sólo la estructura de cada frase sino también el hipermetro, siendo este tipo de análisis utilizado especialmente en la música instrumental y raramente en el análisis de Lieder. Ya desde el comienzo podemos notar que la estructura de esta introducción de viola y piano presenta una inusual duración de 12 compases, mientras que lo más habitual es la estructura de 8 compases. Esta característica de frases más largas que ocho compases se mantiene durante todo el Lied: las estrofas, los estribillos y las codas. Este estiramiento de las frases, la exquisita manipulación del ritmo dentro de ellas y el estiramiento métrico son características de la diversidad de Brahms para la organización hipermétrica y, por supuesto, esenciales para la expresión de anhelo del poema de Rückert.

La posibilidad mayor de manipulación métrica se debe a que una frase de doce compases, a diferencia de la de ocho, posee la capacidad de ser dividida en tres partes iguales en alguno de los niveles de subdivisión. Las tres posibles opciones serían $3 \times 2 \times 2$, $2 \times 3 \times 2$ o $2 \times 2 \times 3$, donde el primer número representa la división más grande en tercios o en mitades, mientras que el último número representa la división más pequeña (ver Fig. 1). En el caso de la introducción de 12 compases, la misma está cargada de recursos románticos; sobre todo en la melodía de la viola, donde se presentan acentos corridos desde el comienzo y se van profundizando hacia el final de la sección con el uso de hemiolas. El piano lleva un acompañamiento constante de seisillos arpegiados, sugiriendo un compás de $12/8$, mientras que la línea de la viola está planteada en $2/4$, con frases motílicas de dos compases de duración, por lo que se generan momentos rítmicos complejos e interesantes. La viola presenta el motivo en los primeros dos compases sobre la tonalidad de Re mayor: con un comienzo anacrúsico de corchea-semicorchea, la melodía continúa con un valor largo de negra ligada a semicorchea.

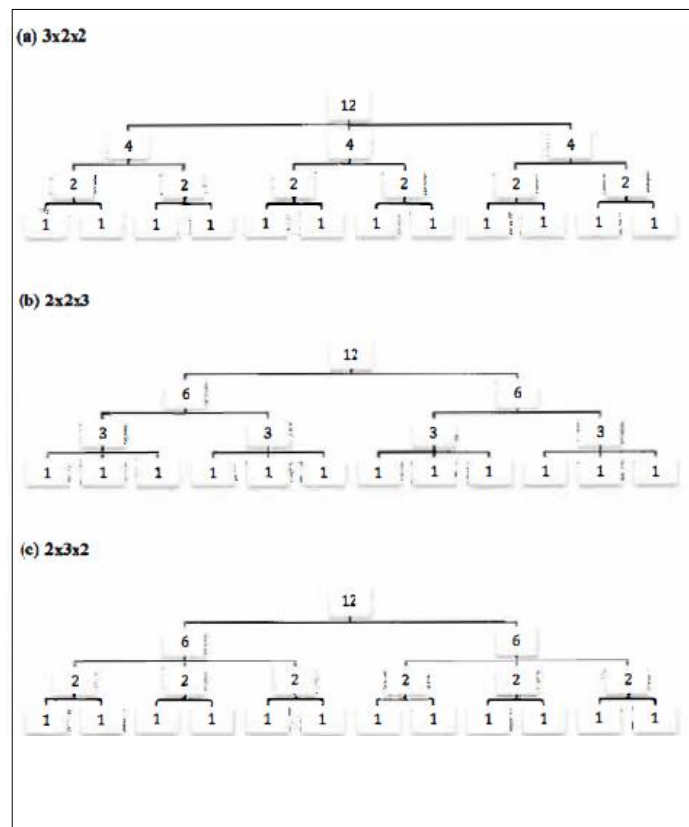


Fig. 1: Esquema de las tres posibles subdivisiones equitativas de frases de 12 compases.

Este motivo rítmico se repite desde el compás 4 con variaciones de ampliación de la primera figura rítmica –que en lugar de corchea-semicorchea utiliza tres semicorcheas– y una contracción de la última figura, ya que reemplaza corchea con punto y dos semicorcheas ligadas, por una negra ligada a una semicorchea. Esta melodía de los primeros cuatro compases, que está formada principalmente por segundas y terceras menores y mayores, cuartas y sextas, genera momentos de tensión en relación al piano, que presenta un ritmo armónico en negras y con armonías disonantes en los tiempos fuertes como mencionamos al principio del análisis.

A partir del compás 8, donde llega a una dominante secundaria (V/V) se comienza a estirar la cadencia y es allí donde se despliega un entramado rítmico nuevo: variaciones del motivo en el caso de la viola, que ahora se presenta en semicorcheas –célula rítmica del primer motivo– pero con una característica melódica ascendente cada tres corcheas sometido a un trabajo de secuencia, en el que este motivo sufre transposiciones. Esto genera un corrimiento de acentuación muy marcado y, sumado a esto, el piano se aquieta comenzando a desdibujar los seisillos para intercalar un silencio de semicorchea y tres

semicorcheas, para caer en un acorde en corchea en el tiempo fuerte. Esto genera la sensación de respiración entrecortada en donde el pulso que antes era de negra, pasa a ser de negra con punto. La introducción presenta por un lado mucho del material motivico, rítmico y armónico de la pieza y por otro expone toda la carga emotiva y el sentimiento de anhelo con el que Brahms construye toda la obra. Esta sección termina con un *ritenuto* en la melodía de viola para dar paso a un pedal de V grado en la mano izquierda del piano que funciona como un enlace o comienzo de la primera estrofa.

Las similitudes melódicas entre la organización de la introducción y las estrofas proveen a la pieza un alto grado de unidad motivica (Miyake, 2015). Un claro ejemplo de esto es el uso de la melodía principal de la introducción de la viola, pero ahora con la función de *contracanto* de la voz, que en esta sección toma el rol principal. La estrofa se caracteriza por la presencia de frases más largas, de tres compases en lugar de dos como en la introducción. También es destacable el trabajo de variación motivica que presenta esta sección con respecto a lo ya expuesto, sobre todo en la viola y el piano. Podemos observar cómo los elementos se re-exponen en el mismo orden, pero sometidos a variaciones. La primera frase del canto comienza con cinco corcheas que afirman por un momento el compás de 2/4. La misma presenta similitudes con la introducción: melódicamente está formada también por intervalos de segundas y terceras y que rítmicamente dan una idea de aumentación. Los tiempos fuertes de la melodía del canto son los primeros tiempos del primer y cuarto compás de la frase de seis compases que va desde el compás 14 con levare al compás 19, es decir los compases 14 y 17. Pero si hacemos el mismo análisis sobre el mismo fragmento pero ahora con la viola y el piano —que es casi idéntico al de la introducción pero fragmentado con silencios en el caso de la viola o notas pedal en el caso del piano— los acentos se perciben en los compases 15 y 18 (Ver Fig. 2). Esta característica métrica compleja de la primer parte de la estrofa es la de un desplazamiento hipermétrico entre la melodía del canto y el acompañamiento. La ambigüedad hipermétrica continua durante los siguientes siete compases que dura la estrofa de 13 compases. En este caso, desde el compás 20 al 26, sobre todo porque surge una nueva acentuación muy diferente a la de la frase anterior que estaba claramente dividida en dos semifrases de tres compases. Otra vez este corrimiento métrico nos deja este compás “extra” si pensamos en una frase básica de 12 compases. Esta afirmación también está sostenida por Yonatan Malin (2006), quien en su estudio afirma que este tipo de expansiones de las frases musicales tiene su relación con el sentimiento de

Sehnsucht característico del Romanticismo. En esta primera estrofa se pueden ver varias disonancias por “sincopación” en la línea de la viola, siendo la más notoria en compás 23-24, con contratiempos muy marcados que se generan con la mano izquierda del piano y la voz.

The image shows a musical score for Brahms' 'Gestillte Sehnsucht'. It is divided into two systems. The first system contains measures 12, 14, and 15. The second system contains measures 17 and 18. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. Blue boxes highlight measure 14 in the vocal line and measure 18 in the piano accompaniment, illustrating the metrical displacement between the voice and the accompaniment.

Fig. 2: Brahms: Gestillte Sehnsucht. Opus 91, N°1 (1884) C12-20. Desplazamiento hiper métrico entre la línea de la voz y el acompañamiento.

Según Miyake (2015) tanto en la introducción como en la estrofa la sensación de añoranza está presente de dos maneras. En primer lugar, las frases básicas de 12 compases –en lugar de las más usuales de 8- que surgen de cambios en el prototipo de la estructura de la oración. En la introducción, luego de los primeros cuatro compases de presentación del material musical, uno espera escuchar una frase que tenga la misma duración (formando una frase total de 8 compases), pero esto no ocurre. En la estrofa, la idea básica que antes era de dos compases en la introducción, ahora ocupa tres compases y lleva esta misma proporción –sobre todo muy clara al principio- hasta el final de la frase. En segundo lugar, el compás extra, que surge de los diferentes trabajos métricos sobre la pieza. En el caso de la introducción, el cambio de pulsación de negra a negra con punto, es decir, de 2/4 a 6/8 que se produce entre el compás 9 y 11, condiciona nuestra escucha

al hacernos percibir tres compases mientras son dos los que están escritos (Ver Fig. 3). En el caso de la estrofa, la presencia del desplazamiento métrico del comienzo: un desplazamiento de un compás entre la voz y el acompañamiento.

The image shows a musical score for Brahms' 'Gestillte Sehnsucht' (Opus 91, No. 1), measures 8-11. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. Measures 9-11 are marked with a blue bracket and numbered 1, 2, and 3, indicating a metric displacement. Dynamics include forte (f), piano (p), and diminuendo (dim.).

Fig. 3 : Brahms: Gestillte Sehnsucht. Opus 91, N°1 (1884) C8-11.

El estribillo es la última sección del Lied en utilizar la melodía y organización métrica de la introducción de la viola. La encargada de llevar la línea melódica es ahora la voz, a la que se le suma la carga de la expresión poética. Los tres estribillos concluyen cada una de las tres secciones de la pieza, y retoman los primeros cuatro compases a la introducción. Es decir que mantienen entre ellos la constante musical durante los primeros cuatro compases, con diferencias en el texto. El canto replica casi de manera idéntica la melodía de la viola de las primeras dos frases de la obra (C1-4). La viola cumple el rol que cumplía el piano con la melodía de seisillos sometidas a inversión o transposición: las melodías son ascendentes y descendentes, mientras que en la introducción siempre son descendentes. Aquí el ritmo del piano en corcheas (característica rítmica de la línea vocal) produce una sensación de desaceleración y calma en esta sección; en los tiempos fuertes del compás el piano toca el bajo y, en los tiempos débiles, acordes. El segundo fragmento es donde se ven las diferencias musicales entre los tres estribillos: cambios de modo mayor a menor, entre el primer y segundo, o cambios en la estructura rítmica y métrica, en el tercer y último estribillo. Como mencionábamos anteriormente estas variaciones están íntimamente ligadas al poema. Con respecto a la organización hipermétrica, Miyake (2015) sostiene que los primeros dos estribillos –de diez compases– se presentan como contracciones de frases básicas de 12 compases, y el último es la única

sección de la pieza que se puede considerar de 12 compases casi completos. Podemos ver cómo los tres estribillos mantienen constante la estructura en los primeros cuatro compases para luego modificarse en los siguientes compases. Sin embargo, siendo los primeros cuatro compases de todos iguales en cuanto a su estructura, podemos dividir la sección del estribillo –que comienza en el compás 28 con *levare*- en dos partes.

La sección B comienza en el compás 42 con un cambio de modo: de Re mayor a Re menor. Es aquí donde en el poema de Rückert aparece la duda, la desesperación y la ansiedad: “*¡Vosotros, deseos, que os agitáis siempre en el corazón sin pausa ni descanso! Tú, añoranza, que el pecho moviliza, ¿Cuándo te calmas, cuando te adormeces?*”. El paso al modo menor, el piano que en casi toda la sección trabaja con silencios en los tiempos fuertes y la viola que manifiesta su agitación con tresillos de *semicorcheas* intercalados con una dinámica de *forte-piano* que refuerza los tiempos fuertes, y la aceleración rítmica son la combinación perfecta para demostrar el cambio de ánimo o *Stimmung* de esta sección. El acompañamiento trabaja con un compás claro en 2/4, lo que sugiere un soporte más rígido y duro a la línea de canto que trabaja con dos grandes frases seis compases cada una. La primera que va del compás 42 con *levare* al 47 e incorpora y considera a la melodía de viola como un eco de la melodía de la voz (C46-47), así Brahms logra un “estiramiento” de esta frase básica de 5 compases (Miyake, 2015) (Ver Fig. 4). Por otro lado, la segunda que va del compás 48 con *levare* al 53 donde se puede ver la frase básica de 5 compases alargada por una aumentación en la línea de la voz (C52). Estas frases grandes se caracterizan por intervalos de quinta, terceras y principalmente de segunda mayor y menor. Con un comienzo anacrúsico de *corchea*, la frase está formada por células de *corchea* con punto-*semicorchea* o dos *corcheas* sobre todo en la segunda frase, para lograr mayor dramatismo. Aquí se pueden también notar los cambios métricos que propone Brahms en las segundas semifrases –del compás 44 al 47 y del compás 50 al 53- en relación a la organización que propone en las primeras semifrases, en donde el tiempo fuerte es el primero de cada compás. Estos cambios implican que el tiempo fuerte se debilite y se perciba ahora al segundo tiempo como fuerte. Esto permite una correcta acentuación del texto, respeta los acentos del poema y, si lo analizamos desde un punto de vista expresivo, incrementa la agitación y la inestabilidad emocional. En la segunda frase (C48) se percibe inestabilidad armónica, ya que a través de la misma se modula para pasar al modo mayor –pero sin cambiar todavía la armadura de clave de *Rem* y alterando

el fa#, do# y si^b para dar paso al estribillo, que siempre se mantiene igual en la primera parte y varía la segunda, desde el C.59 hasta el final de la sección utiliza el modo menor.

40

Ihr Wün - sche, die ihr stets euch re - get

1 2

44

im Her - zen son - der Rast und Ruh! Du

3 4 5

Eco de Viola

poco f

p

Fig. 4 : Brahms: Gestillte Sehnsucht. Opus 91, N°1 (1884) C40-47.

6. La variabilidad interpretativa: *Gestillte Sehnsucht* en voz y cuerpo de tres cantantes

A los efectos de profundizar nuestra investigación en el ámbito de las relaciones entre la voz y el cuerpo del/de la cantante en el Lied, desarrollamos un estudio comparativo sobre tres versiones de *Gestillte Sehnsucht*, las que constituyeron nuestro *corpus* analítico para esta instancia del estudio. En primer lugar, se realizó una búsqueda exhaustiva de material fonográfico en plataformas virtuales, ya que de esta forma sería más sencillo acceder a las mismas. Definimos que las versiones seleccionadas deberían estar alojadas en una misma plataforma, a los efectos de que la calidad de audio sea lo más homogénea posible y las condiciones de escucha se ajusten al mismo dispositivo. Dentro de las versiones encontradas se han seleccionado tres versiones de tres cantantes que acreditan grandes trayectorias profesionales, que aún se encuentran en actividad y que, en alguno de los casos, son cantantes referentes de la música de cámara. Ellas son Nathalie Stutzmann, Anne Sophie Von Otter y Alice Coote. Todas son de origen europeo y en todos los casos presentan gran cantidad de su repertorio en el idioma alemán; consideramos que la familiarización con esa lengua en este caso es de suma importancia. En este estudio analítico se intentará hacer un evaluación comparativa y crítica de los tres actos performativos de *Gestillte Sehnsucht*, el primer Lied de *Zwei Gesänge* Opus 91 de Brahms para viola, mezzosoprano o alto y piano. Este análisis estará enfocado específicamente en la performance de las cantantes y los intérpretes en las tres versiones. Como señala Barthes (1986), “la música nos despierta de la indiferencia de valores”, ya que nos fuerza a la evaluación y nos impone la diferencia. Según este autor, la voz humana es el “espacio privilegiado” de la diferencia y por eso en este trabajo intentaremos determinarla tomando tres versiones que constituirán un estudio de casos. La primera versión² seleccionada corresponde a la contralto francesa Nathalie Stutzmann junto a Dalton Baldwin en piano y Gérard Caussé en viola. La segunda versión³ es la de la mezzosoprano sueca Ann Sophie Von Otter, Bengt Forsberg en piano y Nils-Erik Sparf en viola y, por último, la tercera versión⁴ es de la mezzosoprano inglesa Alice Coote,

² <https://www.youtube.com/watch?v=rBJg2eVaiSM> Mendelssohn, Johannes Brahms: *Recital*. Nathalie Stutzmann, Dalton Baldwin, Gérard Caussé, François-René Duchable. Erato, 1991.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=GzzP3KukTho> Johannes Brahms *Lieder*. Ann Sophie Von Otter, Bengt Forsberg y Nils-Erik Sparf. Deutsche Grammophon, 1990.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=sZe7Lwauiyg>. *Brahms: Viola II*. Maxim Rysanov. ONYX, 2011.

Maxim Rysanov en viola y Ashley Wass en piano. El estudio comparativo se desarrolla a partir de tres categorías propuestas por Barthes en su artículo “el grano de la voz”. Las mismas son la *capacidad física de la voz*, la *fonética* y la *simplificación del arte*. En relación con las primeras dos categorías haremos especial hincapié en la escucha, poniendo foco en las voces y cuerpos de las cantantes, y en relación con la tercera nos enfocaremos en las decisiones interpretativas del grupo de cámara.

6.1. Capacidad física de la voz

Comenzaremos por lo que Barthes llama la *capacidad física de la voz*, es decir la habilidad del cuerpo para involucrarse en la performance. La misma está determinada por “la manera en que la voz se instala en el cuerpo, o cómo el cuerpo se instala en la voz” (Barthes, 1986, 277). Este aspecto del/de la cantante está directamente relacionado con el geno-canto ya que, como mencionamos oportunamente, aquí se ponen en juego la garganta, los resonadores, la lengua, los músculos, y no simplemente el aliento. Lo que se destaca aquí es una idea de resistencia que le ofrece el cuerpo al paso del aire que fluye desde los pulmones, eso es lo que le da significancia al canto. La *tensión* continua que se da a nivel de las cuerdas vocales para su cierre perfecto y el uso de los resonadores del canto logran un sonido puro, metálico y tieso: un “sonido con cuerpo”. Cuando escuchamos a Nathalie Stutzmann podemos percibir la tensión continua en su voz, como una energía constante que no decae nunca, un sonido puro y profundo que brota desde sus cavernas óseas de contralto. Brahms compone *Gestillte Sehnsucht* para su amiga contralto Amelie Weiss-Joachim y por eso lo hace dentro de un rango vocal medio-grave que va desde un *la*₃ a un *mi*₅. Esta aclaración es importante ya que si pensamos en la tesitura de Stutzmann probablemente sea la pieza indicada para su voz. Sobre el final de las frases *Wie feierlich die Wälder stehn!* (min 0’54’’, C19) y *Mein Geist auf Traumgefieder eilt* (min 4’03’’, C73) se percibe sin dudas su cuerpo entero vibrando y dando sentido al discurso, el aire hace resonar sus cavidades más profundas y sentidas. Como observamos en el ejemplo, la voz de la cantante está sonando en ese momento (C19) en la misma tesitura de la viola y la mano derecha del piano. Es decir que Stutzmann canta *la*₄, la viola *sol*₄ y el piano el mismo *la*₄ seguido de *sol*₄ y *mi*₄, y es allí donde sus armónicos graves se manifiestan con claridad, logrando así una sonoridad muy profunda en la fusión con los otros dos instrumentos (Ver Fig. 5). Mientras que en el caso

de Von Otter pierde un poco la cantidad de armónicos graves, y en el caso de Coote se nota la dificultad para poder mantener la duración de la negra sonando con cuerpo.

The image shows a musical score for Brahms' 'Gestillte Sehnsucht' (Opus 91, No. 1), measures 17-19. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'fei - er - lich die Wäl - - - der stehn! In lei - se -'. A blue box highlights the vocal line and piano accompaniment for measures 18 and 19.

Fig. 5: Brahms: Gestillte Sehnsucht. Opus 91, N°1 (1884) C17-19.

Otro aspecto a tener en cuenta de Nathalie Stutzmann es que nunca “airea” el sonido. Todos los cambios de dinámica, tanto los *f* como *pp* los logra con todo el cuerpo en tensión y acción, como en *die Vögelein* (min 1´44´´, C 30) o en el final *mein Leben ein* (min 5´13´´, C90). Por un lado, esta característica le permite tener un dominio mayor del *fiato*, es decir una mejor dosificación de su aire, y a su vez mayor sonoridad, resonancia y proyección su voz de contralto.

La performance de Anne Sophie Von Otter ofrece en cambio un sonido completamente distinto. Su calidad sonora difiere notablemente de Stutzmann, sin embargo, hay algo de imperfecto en su sonido que lo hace único e interesante. A propósito de esta percepción sonora y con la intención de clarificar, podemos servirnos de una de las siete cualidades del sonido según el compositor francés considerado el creador de la música concreta Pierre Schaeffer: “el grano”. El mismo es una “propiedad sonora del objeto percibido” (Chion, 1999: 313), un criterio morfológico del sonido que puede “comprenderse si lo comparamos con sus equivalentes visuales –el grano de una fotografía, u otra superficie que miramos- o táctiles –el grano de una superficie que tocamos-.” (Chion, 1999: 317). En la música instrumental, asegura Chion, el grano está relacionado al mantenimiento de la acción de un arco, una lengüeta, o de un redoble de mazos” (Chion, 1999: 317), dicho de otra manera, está relacionado con quien ejecuta el instrumento. Si bien el concepto de grano de Barthes presenta un desarrollo detallado en

relación al canto, algo de la cualidad sonora de Schaeffer nos resulta familiar, sobre todo cuando nos referimos a eso que es imperfecto, original, propio de un cuerpo en particular: el cuerpo de Von Otter. Así como se percibe un grano mayor en una fotografía se percibe el grano mayor en la voz de esta mezzosoprano, sobre todo en algunos momentos de su performance, como si pudiera controlarlo y elegir en qué momentos explotarlo. En la frase *Sie lispeln die Welt in Schlummer ein* (1'47'', C32) el grano que diferencia su voz se va incrementando hasta llegar al máximo en la “u” del primer *Schlummer* (C34) y en nuestra “a” de *ein* (C37). Lo mismo ocurre en *Ihr sehnenenden Wünsche, wann schlaft* (3'13'', C59) donde la “a” de la repetición de *schlaft* adquiere esa misma cualidad sonora. Este efecto está directamente relacionado con la dinámica que maneja la intérprete, dando la sensación que solo en los *mf* o en los *p* se percibe. No es casualidad que ambas palabras mantienen la misma melodía, la “u” y la “a” están sobre la nota *sol*, y esta es una nota bastante central del registro. Aquí escuchamos su voz un tanto pastosa y su cuerpo de mezzosoprano cantando en esa tesitura, pero no podemos perder de vista que ambos versos corresponden a la misma sección del primero y segundo estribillo, lo que nos hace pensar que tal vez esta cualidad de su voz tenga que ver específicamente con una decisión expresiva. En comparación con la primera versión de Stutzmann, Von Otter se atreve a jugar más con los *p* o los *pp*, características muy notorias en el último estribillo del Lied (4'33'', C54) y en la última frase se incrementa ese grano: *Mit meinem Sehnen mein Leben ein*, sobre todo en *Leben* (C90).

Por último, escuchamos la versión de Coote, quien trabaja de un modo diferente la *tensión* en su emisión y en consecuencia en su cuerpo: por momentos está presente y por momentos desaparece. Es un sonido un tanto desparejo, que de vez en cuando se relaja y hace sentir su aliento, como si dejara escapar por la boca del cantante el aire que viene desde los pulmones. Nada lo retiene, ninguna parte de su cuerpo se interpone en el paso de ese aire, por eso podemos escuchar “el alma” de Alice y no su cuerpo –si hacemos un paralelismo con la crítica de Barthes a Fischer-Dieskau. Barthes relaciona este tipo de emisión con el *mito del aliento*, en el cual “el pulmón se infla pero no se pone tieso” o tal vez podríamos decir que en la emisión de Alice Coote predomina “el alma que se infla y se rompe, y todo arte que trata de forma exclusiva el aliento tiene posibilidades de ser una arte secretamente místico” (Barthes, 1986: 266). Cuando habla de aire, aliento o pulmones, de ninguna manera se refiere al *apoggio*, muy por el contrario, podemos deducir que el mismo es fundamental para que el cuerpo esté presente en la performance. Aún más, entendemos que parte de la fuerza del canto se genera en la zona diafragmática,

costal, abdominal y pélvica. Es allí donde cada músculo se tensa coordinadamente para sostener desde la profundidad la compleja fisiología del canto, involucrando al cuerpo en su totalidad y en consecuencia enriqueciendo cualitativamente al sonido en la performance.

Cada una de estas características corporales, vocales y técnicas dan como resultado un sonido, un color y un timbre particular en las voces de cada una de las cantantes. Estas particularidades, a su vez, se combinan y fusionan con las características sonoras de la viola y del piano.

6.2. Rasgos de la fonética

Para Barthes los rasgos de la *fonética* eran una parte muy importante del canto. Admiraba de la lengua francesa, y sobre todo de Panzéra, cada sonido, el *grano* de las nasales, las “r” marcadas pero no exageradas, la belleza franca y frágil de la “a”, la tan especial “i” francesa y los distintos tipos de “e”. Estas decisiones que el cantante toma en base a la fonética son relevantes ya que las mismas determinan un tipo de canto *articulado* o *pronunciado* (Barthes, 1986: 276). La *articulación* está relacionada a un sonido no ligado, y se produce cuando la fonética impide la fluidez de la línea melódica. En otras palabras, allí “la lengua se pone delante, es la que estorba, la que importuna a la música” (Barthes, 1986: 277). Muy por el contrario, la *pronunciación* se relaciona a un sonido ligado, con *Pátina* en las consonantes, con un desgaste propio de una lengua que vive y funciona. Aquí las consonantes funcionan como “trampolines de la admirable vocal” (Barthes, 1986: 266) y para Barthes allí estaba la significancia, en la voluptuosidad de las vocales. Podemos decir que el grano de la voz como *genocanto* está íntimamente relacionado con el mundo sonoro de cada lenguaje también, por eso el grano cambia sustancialmente de acuerdo al lenguaje en que se manifieste. Si tratamos de hacer una comparación entre la fonética del francés y la del alemán, lo primero que debemos considerar es que ambos presentan alrededor de quince fonemas vocálicos, a diferencia del español que tiene solamente cinco. Es por eso que, desde ese punto de vista, la variedad de sonidos que presentan coinciden en gran medida, con excepción de los cuatro sonidos vocálicos nasales que se suman en el idioma francés. Una característica muy propia del idioma alemán es la presencia de un porcentaje mayor de consonantes, lo que hace que el discurso sea un poco más trabado y rígido que el francés. Como es una característica importante del idioma, deben estar muy presentes a la hora de cantarlo, no

obstante, debemos cuidar que nuestra melodía no pierda el *legato* y la fluidez. Si a esta preponderancia de consonantes le agregamos los golpes de glotis de las vocales en los comienzos de las palabras, notamos que en general el idioma alemán se percibe un tanto más brusco, marcado y grave en comparación con la fluidez, suavidad y sonoridad más aguda del francés.

Si bien las tres cantantes respetan, en mayor o menor medida las reglas fonéticas de la lengua alemana, en cada una de ellas se perciben diferencias. Hay una característica en el ligado excepcional de la línea melódica en Anne Sophie Von Otter, un modo de trabajar la resonancia de las “n”, sobre todo aquellas que suceden a las vocales. Estas “n” pasan de ser una simple consonante sin nota a ser parte del discurso melódico, y con eso la cantante logra una línea sin cortes. Si consideramos la cantidad de consonantes del idioma y los golpes de glotis, lograr un sonido ligado no parece ser una tarea fácil. La resonancia de las nasales es la que amalgama el sonido, es decir, el *grano* de la “n”. Lo podemos percibir claramente en el comienzo del Lied con la frase *In goldnen Abendschein getauchet* (min 0’43’’, C14), en *Ihr sehn den Wunsche, wann schlaft ihr ein?* (min 3’18’’, C59) o en *Ach, wenn nicht mehr in goldne Fernen* (min 3’46’’, C68). Así mismo, en su interpretación ocurre otro tipo de unión entre consonantes: una dos palabras a través de la fusión de la última consonante de la primera palabra, con la primera consonante de la segunda palabra. Por ejemplo, en *ruhest du* (min 2’45’’) o en *schummerst du* (min 2’48’’) la “t” y la “d” se fusionan formando una sola consonante: una especie de “d” más explosiva o dura, cercana al sonido de una “t”. También en *der Rast* una ambas “r” para generar un sonido más duro y penetrante. Estas características se perciben algunas veces en Alice Coote, pero es bastante irregular su uso. En la primera frase del Lied lo hace sobre la “n” de *In* pero no en la segunda *Abendschein* (min 1’05’’) por lo que podemos deducir que esto ocurre de un modo casual y no deliberado.

Si bien en el canto de Stutzmann no se escucha este grano en las *n*, la voluptuosidad sonora se presenta en las vocales. Allí es donde se percibe su cuerpo, en la redondez de las vocales, en esa oscuridad siempre proyectada desde sus resonadores con total perfección. Ningún sonido es abierto, las “a” se acercan mucho a las “o”, y las “e” encuentran el color justo con respecto a la necesidad del idioma. Encontramos en algunas frases esta variedad de colores de la “e”, adaptándose a la perfección al sonido alemán. En *Sie lispeln die Welt in Schlummer* (min 1’51’’) se pueden escuchar esos variados sonidos: la primera es casi imperceptible porque desaparece entre las consonantes, la segunda es más parecida a nuestra *e* castellana, y la tercera es casi una “e” con forma de

“a”. El grado de sutileza en la *pronunciación* de las vocales se escucha en la contralto en mayor medida que en las mezzosopranos. Sin embargo, Von Otter se destaca por la claridad en sus vocales, nunca pierde la frescura y la liviandad en su canto y, por supuesto, su dicción en alemán es excelente.

Algo diferente ocurre con Alice Coote que, si bien parece conocer la fonética de la lengua alemana, se deja llevar por una especie de arrebató expresivo en algunas palabras en particular. Esto hace que no solo la vocal, sino la palabra y el sentido se pierdan en esta dramatización exagerada. En una crítica al barítono Gérard Souzay, Barthes manifiesta que sus fraseos “son destruidos permanentemente por la expresión excesiva de una palabra, encargada torpemente de inocular un orden intelectual parásito en la superficie sin costura del canto” (Barthes, 1999: 95). Esto es lo que percibimos en Coote, por ejemplo, en *der Rast und Ruh* (min 3´13´´, C45), donde la “a” está completamente deformada por el impulso emocional de la cantante. En *dan lispeln die Winde* (min 5´38´´) pasa algo parecido cuando todas las vocales se ven opacadas por una especie de susurro cargado de sentimiento. La música pierde su “verdad sensual” o “verdad suficiente” (Barthes, 1999: 95) y el discurso se hace poco atractivo. La dificultad de la interpretación, no es la ejecución en sí misma, sino poder encontrar el matiz interno que tiene la música, y no tratar de imponerlo desde el exterior con artilugios expresivos. Podemos decir entonces que en Alice Coote notamos un tipo de interpretación agenciada con gestos y energías que llaman la atención sobre su cuerpo, o que crea una agencia narrativa controlando así el discurso musical (Hatten, 2018).

6.3. Simplificación del arte

Para terminar con nuestro análisis nos centraremos en lo que Barthes llamó la *simplificación del arte*, intentando traer este concepto de mediados de siglo XX al contexto histórico musical de nuestros días. Por supuesto que esta simplificación es parte del *feno-canto*, ya que está determinada por la cultura, que estructura y condiciona no solo nuestro modo de interpretar una obra sino también nuestro gusto musical. En lo que refiere a esta estandarización del arte, Omar Corrado (2004/2005) sostiene que el canon musical no solo impone repertorios sino también tradiciones interpretativas, a través de los espacios institucionales. “Las programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales” son también manifestaciones del canon, sujetas a “condiciones de producción, difusión y consumo” (Corrado, 2004/2005: 23) y, efectivamente, a esto se

refería Barthes con el fenómeno del microsurco cantado de su época. Quien quería escuchar Schubert, escuchaba solamente al único cantante que había grabado casi todos los Lieder del compositor.

Este estilo interpretativo moldeado por la estructura conservadora y de las sociedades burguesas, era una preocupación para Barthes. Un arte forjado por la cultura, es un arte que “vacuna el placer al reducirlo a una emoción conocida, codificada” (Barthes 1986: 267). Destaca que este arte burgués es esencialmente señalístico, que no da tregua hasta imponer “no la emoción sino los signos de la emoción” (Barthes, 1999: 94). Esto es, si un cantante tiene que cantar tristezas, no se vale solamente de la semántica de las palabras o de la significancia de la línea musical, sino que además hace una dramatización de eso que está cantando. Según Barthes esta redundancia de intenciones no solo ahoga la palabra, sino también la música, y principalmente su unión. Pensar que lo importante de la música es acompañar al lenguaje, o peor aún, pensar la música como “suplemento” de la narración es un grave error (Kramer, 2003), ya que la música tiene el poder de narrar por sí sola. Por otra parte, podemos afirmar que la música se manifiesta a través de sus voces infinitas que suenan en una obra musical a través de la performance y que poco tienen que ver con la estructura o el contenido de la narración. En efecto, lo narrativo de la música se genera a través del acto performativo gracias a estas voces que son “inquebrantables e insisten en su privilegio” (Abbate, 1991: 198). Esta idea de música que nos propone Abbate rechaza el privilegio del compositor como única fuente de su origen, otorgándole al intérprete una función de importancia.

A partir de la crítica de Barthes y de la perspectiva de Abbate, que se centra en la importancia de la performance, propongo escuchar, analizar y comparar alguna de las decisiones interpretativas en nuestras tres versiones. Evaluaremos aquí el trabajo camarístico, es decir, la voz en conjunto con el piano y la viola, ya que consideramos que en el género Lied los instrumentistas no son meros acompañantes del cantante. Haciendo una primera escucha de las tres versiones, podemos detectar una diferencia importante en la decisión del tempo que elige cada grupo de cámara. Una característica de Brahms es, justamente, no especificar nada en relación con al tempo de la obra, ningún *accelerando*, *ritardando*, *ritenuto* está indicado en la partitura, solamente sabemos que es un *Adagio espressivo*. A diferencia de la línea de viola o de piano, la línea melódica de la voz tampoco presenta indicaciones de dinámica o de carácter, lo que hace más interesante y desafiante al trabajo interpretativo. Si hacemos una simple medición de la duración

temporal de cada versión, la de Stutzmann tiene una duración de seis minutos con cuatro segundos, la de Von Otter cinco minutos con cincuenta y cuatro segundos, y la de Coote siete minutos con diez segundos. La diferencia es mínima en las primeras dos, pero la tercera las supera por más de un minuto. En cuanto a la primera, el tempo es constante, ágil, casi no se perciben *rubatos*, ni *ritenutos*, pero si algunos pocos *ritandando*. La segunda versión presenta un tempo más irregular, trabajan muy bien los movimientos en cada frase: *rubatos*, *acellerandos* repentinos, *ritenutos* y *rallentandos* que le otorgan a este Lied una liviandad novedosa. Las respiraciones sincronizadas, la direccionalidad que encuentran en cada frase melódica y el diálogo que logran entre los tres músicos es impecable. La tercera versión, a diferencia de estas dos, trabaja con un tempo más pesado, lento y frenado. Las licencias en cuanto a los *rallentando* y los *rubato* son tan grandes que dificultan el trabajo camarístico, como si cada músico llevara un tempo personal, y no grupal. Presentaremos aquí algunos fragmentos del Lied donde consideramos muy notorias las diferencias en las decisiones interpretativas. Estos fragmentos, como mencionamos anteriormente, fueron seleccionados luego del análisis poético-musical. Tomamos algunas de las secciones que consideramos que presentan mayor riqueza en su articulación poético-musical, en donde Brahms logra momentos únicos que son “tierra fértil” para nosotros los intérpretes.

En primer fragmento está delimitado entre el compás 12 y el 16. Luego de la introducción, el enlace de viola del compás 12-13 da paso al pedal de V grado del piano para la entrada del canto (Fig. 6). En las tres versiones se escuchan diferencias notables. En la versión de Stutzmann (min 0'38'') el tempo no se detiene, solo se escucha un leve *ritenuto* en el *mi* de la viola en compás 12 y vuelta al tempo en el compás 13. El piano respeta el silencio de negra y entra con cierta presencia para darle paso a la contralto, quien también lo hace a tempo estricto y con fuerza. En su fraseo Stutzmann acentúa cada corchea de la melodía hasta llegar a la negra con punto, dando una idea de exactitud rítmica, un tanto rígida.

12 14 16

In gold-nen A-bend-schein ge-tau-chet,

p

Fig. 6: Brahms: Gestillte Sehnsucht. Opus 91, N°1 (1884) C12-16.

En la versión de Von Otter, la viola y el piano comienzan un *rallentando* en el compás 8 (min 0'22'') que continúa hasta el final de la introducción. El enlace de viola en este caso hace un *ritenuto* en la corchea de *re* del compás 12 acompañado por un gran *diminuendo* (min 0'38''). El piano alarga apenas su silencio de negra del compás 13 y entra con la misma sonoridad que le dejó la viola. La mezzosoprano comienza la frase con la corchea de *la* en una dinámica *p* lo que da la sensación de continuidad y unión entre la viola, el piano y la voz respectivamente. A su vez, esta entrada de la cantante en *p*, destaca la frase anacrúsica y le brinda mayor exactitud a la acentuación del verso *In goldnen Abendschein getaucht*. Es probable que la cantante haya destacado ese *fa* del primer pulso del compás 14 para respetar la cadencia del lenguaje hablado, o mejor aún, la acentuación poética. Con esta acentuación de la frase musical se aprecia perfectamente esta doble acentuación en compás 14 de la cantante y en compás 15 primer pulso de la viola y el piano que plantea Miyake (2015). Aquí el *tempo rubato* se expresa en los primeros compases 13 y 14 para luego acelerar y compensar en compases 15 y 16: los seisillos del piano cumplen un rol principal en esta aceleración. La sensación que da esta versión es que por momentos el tiempo se suspende y flota, para luego volver a tempo con un gran impulso, esta es la característica principal del trabajo de cámara.

Por último, en la versión de Coote la viola y el piano comienzan un *rallentando* muy marcado y constante desde el compás 8 (min 0'37'') hasta el enlace que se hace completamente *sin tempo*. En este caso el intérprete no elige una sola nota del compás 12 o 13 para acentuarla o estirla, sino que lo hace en cada una de ellas, generando una sensación de estancamiento sin dirección. Sumado a esto se produce un silencio en el

compás 13 antes de la entrada del piano que es corto en relación al tiempo que traía la viola, lo que hace que ambas partes queden desconectadas (min 0'53''). La línea melódica de la mezzosoprano está acentuada en los tiempos fuertes de los compases 14, 15 y 16: *In goldnen Abendschein getau^{ch}et* (min 1'05''), lo que le quita fluidez a este fragmento y por otra parte el texto pierde su acentuación real.

El segundo fragmento está delimitado entre el compás 19 y 23 (Fig. 7). Esta sección comienza con un bajo octavado del piano en *do*: esto genera un corte entre la frase anterior y esta nueva, siendo ésta la tercera y última vez que el piano trabaja con dicho pedal suspendido, dando pie a la entrada de la voz. Stutzmann utiliza la frase de corcheas del compás 19 y el 20 como un gran levare del compás 21 (min 1'04''), es decir que el acento cae en la primera sílaba de la palabra *Stimmen*, tiempo fuerte del compás 21. Hay un pequeño *ritenuto* previo al compás 21 sobre cada corchea de la frase *In leise*, una *acentuación* sobre cada nota que detiene apenas el discurso.

The image shows a musical score for Brahms' 'Gestillte Sehnsucht' (Opus 91, No. 1), measures 20-23. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: 'In leise Stimmen der Vögelin hauchet'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 7: Brahms: Gestillte Sehnsucht. Opus 91, N°1 (1884) C 20-23.

En la interpretación de Von Otter se escucha otra intención: en principio el piano octavado es muy sutil, ya no se siente un corte o una división (min 1'04''), por lo tanto, el tempo no se detiene hasta un gran *ritenuto* en el *sol#* de la línea de la voz del compás 20. Algo interesante ocurre aquí con la dinámica: un *piano* súbito sobre la corchea de *sol#* que continua sobre el *la* del tiempo fuerte del compás 21, algo completamente inesperado. A partir de allí comienza un paulatino *crescendo* y *accelerando* que van hasta el compás 24. La comunicación y acuerdo entre los músicos es notable en esta versión, algo que no

ocurre en la tercera versión, ya que nuevamente se vuelve a sentir una falta de entendimiento entre todos los músicos. De ese modo, en la tercera versión se torna evidente la imprecisión rítmica entre la viola y la voz: los *portamentos* muy notorios en la voz, los *rubatos* de la viola y la inconsistencia en el tempo hacen que el diálogo entre los instrumentos se vea afectado. De ningún modo la idea de este trabajo es hacer correcciones técnicas o interpretativas, solo intentamos demostrar cómo el exceso de licencias que se pueden tomar los/as intérpretes en obras de este período puede entorpecer el trabajo camarístico.

Sin dudas la sección B es una de las más atractivas en atención a lo que Brahms logra expresar a través de la música y en su relación con el poema. En las tres versiones se toman decisiones diferentes, pero en concreto se puede escuchar un cambio marcado de carácter en todas. La unión entre el estribillo anterior y esta nueva sección, constituye un lugar importante para la toma de decisiones interpretativas.

40

Ihr Wü . n - sche, die ihr stets euch re - get

44

im Her - zen son - der Rast und Ruh! Du

poco f

p

Fig. 8: Brahms: Gestillte Sehnsucht. Opus 91, N°1 (1884) C 40-47.

En el caso de la primera versión Stutzmann toma un tempo mucho más ágil que el anterior desde su primer silencio de corchea, dando la sensación de que el silencio de negra –del piano y la viola- del mismo compás es muy corto. En el caso de las otras dos versiones se puede percibir ese silencio grande, un vacío sonoro absoluto hasta que las cantantes comienzan la frase. En el caso de la segunda versión, Von Otter toma un tempo similar que el anterior, y comienzan un *acelerando* que alcanza su máximo desarrollo en los compases 44-45 (2´35´´). En estos mismos compases el pianista toma total protagonismo en la agitación de su mano derecha y el violista con el “eco” del compás 46. En la tercera versión esta sección se aborda desde un gran *rallentando* en el enlace de viola y piano, sobre todo en los últimos compases (2´54´´, C40), lo que hace que el silencio de corchea de la cantante se perciba más largo aún que el de la segunda versión. Si bien la cantante toma un tempo un poco más ágil que el que se traía de la sección anterior, es un tempo un poco lento para la agitación expresiva que requiere esta sección y pierde efecto en relación a las otras dos versiones. Podemos escuchar el uso de la voz de Coote un tanto aireada, suave y opaca cuando se increpa a los deseos *Ihr Wunche* y luego un sonido completamente opuesto aparece en las *e* y las *i* de *die ihr stets euch reget*. Este cambio en su voz y en su cuerpo nos sugiere un cambio de emoción dentro del mismo verso, cuando en realidad tanto musicalmente como poéticamente está muy clara la intencionalidad de esta frase (preguntar con algo de enojo a los deseos). Por otra parte, las respuestas de la viola en el compás 42 son un tanto tranquilas en esta misma versión –por el tempo lento- y no suman demasiado al sentido de enojo que presenta esta sección. En las otras dos versiones esto es mucho más notorio, y se puede percibir en la rigidez de las voces y la importancia de la *r* más dura de Von Otter y Stutzmann en el primer *Ihr*. Sumado a esto, en la primera versión se toma un tempo bastante agitado y en la segunda se va acelerando, y los motivos de la viola en contratiempo logran el efecto perfecto para manifestar la emoción desesperada.

Quién cumple esa misma función de llevar la agitación, pero en la sección siguiente (compás 44 a 47), es el piano. En la segunda versión se escucha muy clara la voz en el piano como contracanto de la línea de la voz. Como vemos, el piano de alguna manera anticipa parte de la línea de la voz, ya que en compás 44 canta en su mano izquierda las notas que luego hará la cantante en compás 45-46. Sin embargo, se destacan aquí las notas más agudas de la mano derecha *fa-mi-re-do#*, y en la segunda versión es donde más cobra vida esa línea. En las cantantes se escucha bastante pareja la acentuación en los tiempos débiles –segundo tiempo- de los compases 44 y 45, aprovechando este recurso musical

Si pensamos que esta sección es la última de la obra, que representa el final de todo el sufrimiento que se expresa durante las tres estrofas y que de alguna manera es el final de la vida, se torna necesario diferenciar interpretativamente este estribillo de los otros dos. En la primera versión esto no es tan así, ya que el estribillo comienza casi igual a como comienzan los otros dos, dando la sensación de vuelta al mismo lugar. La energía es muy similar a la del primer estribillo, el tempo también, y la voz y el cuerpo de Stutzmann mantienen la misma sonoridad. En la segunda versión, en cambio, se puede escuchar un clima diferente, más calmo y reflexivo. El trío toma un tempo bastante más lento para esta versión, en un *piano* constante que se mantiene durante toda la sección. Aquí Von Otter despliega su dominio vocal cantando con gran sutileza y delicadeza sus sonidos *pianos*. La tercera versión también toma a este estribillo de un modo más tranquilo y aquí la voz de Coote se vuelve más expresiva, aparece su voz aireada y con muchos cambios en la colocación del sonido. Como mencionamos en el análisis poético-musical aquí hay una marcada diferenciación de roles de la viola, el piano y la voz. Constatamos, en este contexto, que la línea de la voz repite la línea que ya cantó la viola desde la introducción. En la segunda y la tercera versión la voz se destaca en cuanto a niveles de volumen, mientras que en la primera versión se pueden escuchar niveles muy parejos del trío. Podemos apreciar en la línea de las cantantes un *piano súbito* en el compás 84 sobre el *mi* de la palabra *Vogelein*; esto es más notorio en la primera y la segunda versión. Allí el trío se toma un pequeño permiso en detener por un instante el tempo constante para que la voz pueda realizar ese salto, de intervalo de sexta, cómoda y amablemente. Teniendo en cuenta ese intervalo, y sobre todo la zona de pasaje del *mi*, este efecto demuestra la destreza técnica de las cantantes. En la tercera versión parece no ser necesario esto debido al tempo lento que se viene manejando.

Para finalizar con esta sección advertimos que Brahms nos propone, desde la escritura, una gran desaceleración en la línea de la voz: lo que antes eran en su mayoría corcheas ahora son negras o corcheas ligadas de un compás a otro. Esto da la sensación de una voz que planea sobre el aire, y las tres cantantes logran muy bien este efecto. Al llegar al compás 88 se siente un poco más grande el silencio en la versión 3 que en la versión 2, mientras que en la primera versión es casi imperceptible ese silencio. Cabe destacar que el tempo que llevan las tres versiones en la sección de compás 89 a 92 es similar, pero si tenemos en cuenta el tempo de toda la obra podemos decir que la primera y la segunda versión lo toman muy lento y que la tercera versión no puede lograr ese

efecto, ya que el tempo general de la pieza es muy lento. Este último fragmento nos brinda la posibilidad de ver las distintas opciones interpretativas, de cada cantante y de cada trío, aportando desde su performance algo único y original a *Gestillte Sehnsucht*. Luego de nuestro análisis poético-musical y de nuestro análisis comparativo de la interpretación de las tres versiones seleccionadas es hora de posicionarnos como intérpretes frente a este Lied y dar cuenta de nuestros propios criterios interpretativos.

7. Discusión general y definición de criterios interpretativos para nuestra performance del Lied *Gestillte Sehnsucht*

A partir del análisis comparativo realizado principalmente a partir de los conceptos de Barthes, Abbate y Hatten pudimos evidenciar, en las tres versiones del Lied *Gestillte Sehnsucht* que tomamos como casos testigo, soluciones interpretativas diferentes en cada una de ellas. Tal como pudimos observar en nuestro análisis poético-musical, las posibilidades interpretativas que de allí surgen son muchas y muy variadas. Si pensamos en el sentido poético y el entramado del mismo con la composición de Brahms, encontramos momentos emocionales o expresivos que van modificando la *Stimmung* del Lied y, en consecuencia, van modificando nuestra voz, nuestra disposición corporal y el resultado de nuestra *performance*. Eso se ve en mayor o menor medida en las tres versiones y consideramos que este es uno de los recursos más interesantes y aprovechables que nos ofrece este Lied en particular. Por otra parte, tanto las acentuaciones propio del idioma alemán, así como las acentuaciones poéticas que analizamos anteriormente, son un recurso riquísimo del cual nos podemos valer como cantantes para pensar en las acentuaciones y direcciones de una frase melódica. De alguna manera, estos recursos de la lengua y la poesía alemana están ahí a nuestro servicio para ser aprovechados, por lo tanto, sería un error no ponerlos en juego en el despliegue de la performance. Nos parece interesante destacar también esa cualidad sonora específica a la que hacía referencia Barthes cuando describía la lengua francesa, identificando el *grano*. Si bien en el alemán no tenemos los sonidos de vocales nasalizadas, contamos con la presencia de muchas consonantes *n* y *m*, las cuales, como vimos en Von Otter, encuentran un lugar de resonancia propio en su cuerpo, en sus cavidades. Creemos que esto es interesante de trabajar ya que podemos hacer resonar nuestro cuerpo, específicamente nuestra cavidad nasal, proyectando así un sonido con ese *grano* tan particular. Si pensamos en aquella característica de Stutzmann en relación a sus vocales voluptuosas, no podemos dejar de pensar que en su canto se utilizan las consonantes como “trampolines” (Barthes, 1986) hacia las vocales. Eso es lo más complejo del canto del idioma alemán: poder resonar las consonantes y encontrar la fluidez melódica, o como Barthes diría, trabajar para “ablandar” el idioma y encontrarle el efecto pátina. Allí está

la dificultad del canto en la lengua alemana, ya que en ella todas las consonantes deben sonar. Pensemos en la palabra *stets* (siempre): presenta cuatro consonantes frente a una sola vocal. Esa vocal tiene la característica de ser corta, tomando así preponderancia por un lado la *t* y por otro la *s* final. Nuestra boca, lengua, mandíbulas y labios adoptan entre cuatro o cinco posiciones diferentes para una palabra de tan solo una sílaba, y es esa la dificultad que se nos plantea. En resumen, nuestra meta como intérpretes de este Lied es encontrar ese punto justo de equilibrio entre poder hacer resonar todas las consonantes sin que nuestro discurso o nuestra línea melódica se entrecorte. Pienso que la presencia de tantas consonantes podría ser beneficiosa en la práctica si podemos encontrar nuestro grano en las mismas, utilizándolas para ligar el paso de una vocal a otra. En definitiva, pensarlas como pequeños puentes entre las cálidas y redondeadas vocales, esa es nuestra meta.

Otro aspecto destacado del que nos valemos para la interpretación del canto y que Rückert nos lo ofrece en su composición poética, es la variedad de colores de las sílabas y, en consecuencia, de las palabras. No es necesario aquí el dramatismo desmesurado por parte del/de la cantante, es una característica que surge tan sólo cuando nuestra voz es atravesada por cada una de las palabras. Por otra parte, cada palabra y su significado resuenan de un modo particular en nuestro cuerpo. Es decir, no podemos olvidar como cantantes de tener muy presente en nuestro imaginario la traducción de cada una y su sentido. Probablemente nos emocione y movilice más decir o cantar la frase “*Tú, añoranza, que el pecho moviliza, ¿Cuándo te calmas, cuando te adormeces?*” que su paralela en el idioma alemán “*Du Sehnen, das die Brust beweget, Wann ruhest du, wann schlummerst du?*”. Esa frase tiene la obligación de resonar en nuestro cuerpo cuando la cantamos; cuando digo resonar me refiero no solo a la capacidad física de nuestro cuerpo sino también desde un punto de vista emocional, psicológico e íntimo. Podríamos decir, retomando los términos corporales introducidos desde Pelinski (2005), que en estos casos se produce un movimiento de continuidad y a la vez un desplazamiento de la corporeidad a la corporalidad, logrando que las resonancias emocionales vividas en la corporeidad trasciendan al resonar de la corporalidad. Si observamos a nuestras cantantes analizadas, en el caso de Stutzmann, posiblemente por su característica de contralto, se escucha todo un poco más oscuro, con más armónicos graves, mientras que en las mezzosopranos sus timbres son más brillantes y agudos. Estas dos características sugieren sensaciones distintas para el oyente, desencadenando diferentes efectos de sentido, siendo la voz de

Stutzmann más opaca y escuchándose más empastada con los otros dos instrumentos, mientras que las voces de Von Otter y Coote se separan un poco más del resto de las sonoridades. En este caso, podemos decir que las voces diferentes tienen que ver con cuerpos o corporeidades diferentes, así como también de distintas técnicas vocales y por supuesto, en este caso, en relación también a una diferencia de registros. En relación con este aspecto, por lo tanto, y en atención a mi registro de mezzosoprano, se podrán notar también esas características de una voz un poco más brillante y clara.

A través de su obra Brahms nos propone gran variedad de recursos interpretativos que nosotras/os como trío podremos aprovechar para enriquecer nuestra performance. Los recursos son abundantes y, por lo tanto, las decisiones serán también muy variadas, tal como fue demostrado a partir de la escucha y el análisis de las tres versiones seleccionadas. La primera decisión, que tiene que ver con el tempo de la obra, es fundamental ya en el caso particular de la voz, cuando los *tempi* son demasiado lentos, las frases se vuelven muy largas y difíciles de sostener desde el aire. Esto es notorio en el caso de Alice Coote, una de las mejores mezzosopranos del momento, que en algunos fragmentos del Lied presenta ciertas dificultades en la dosificación del aire. Por otro lado, esta lentitud quita fluidez al discurso; no sólo al poético, sino también al musical. Esto se aprecia principalmente en la comparación con las otras dos versiones (la primera y la segunda) que trabajan un tempo mucho más ágil en general. En nuestro caso decidimos tomar un tempo no muy pesado. En cuanto a la *Stimmung* y a los contrastantes estados de ánimo que propone la obra –por ejemplo, entre la sección A y la B-, notamos que la lentitud del tempo impide la fluidez y la expresión de estas emociones. En este sentido, proponemos trabajar con un tempo no demasiado lento, que nos permita jugar con *rallentandos* o *ritenutos* en finales de frases de las secciones A y los estribillos, con un contraste marcado en el tempo y el carácter de la sección B. En esta última proponemos, en el contexto de nuestra interpretación, comenzar en el compás 42 con un carácter enérgico e ir *accelerando* hasta el compás 44. Destaco aquí la importancia de respetar la acentuación poética y musical en los tiempos débiles de la línea del canto en compases los 44 y 45. En el compás 48 con *levare* tomamos la frase en *pp* para crecer enérgicamente hasta el compás 49, y luego comenzar un *ritenuto* desde el compás 49 para llegar a la calma que nos propone Brahms al final de esta sección (C53).

No hay duda que poesía y música presentan una unión indiscutible en este Lied. Es por eso que a la hora de desarrollar nuestra performance tendremos muy presentes

estos momentos sugeridos a través de las relaciones del poema con la música que de alguna manera colorean toda la obra. Como nos permitió observar Miyake (2018) a través de su estudio, la conexión música y poesía está presente desde la introducción de la pieza. En este sentido, el foco está puesto principalmente en la organización hipermétrica de obra, por eso consideramos de suma importancia este rasgo ya que nos brinda muchas posibilidades en el trabajo de cámara. El alargamiento de las frases musicales y el corrimiento de los acentos entre los/las tres intérpretes constituyen aspectos a destacar en la obra. Por otra parte, comportan características de gran importancia las acentuaciones del poema y las particularidades fonéticas de la lengua alemana a la hora de pensar las frases musicales. Los acentos musicales así como también las direccionalidades de estas frases, irán surgiendo si nosotros/as como intérpretes-cantantes conocemos en profundidad las características poéticas propuestas por Rückert y que, a su vez, se entrelazan con los acentos y direccionalidades de las frases del piano y de la viola. Este aspecto es apreciable y fácilmente reconocible en la exquisitez del trabajo camarístico de la primera y de la segunda versiones analizadas. Por ejemplo, en el caso de la primera estrofa, donde el tiempo fuerte de la línea del canto en el compás 14 (sobre la sílaba *gold-**nen*) mientras que el tiempo fuerte de la viola y el piano está en el primer pulso del compás 15. Estos son recursos interpretativos que surgen, nada más y nada menos, desde la escritura musical y poética, por eso es fundamental identificarlos y destacarlos.

En definitiva, evidenciando la variedad y riqueza que nos brinda la lengua alemana, la poesía Rückert, y nuestra propia corporeidad, la posición que adopto como intérprete frente a esta obra procura permitir que la poesía y la música se manifiesten por sí solas, a través de sus “voces” y a través de mi propio cuerpo, de mis cavidades, mis resonadores y mi lengua. En esta dirección, considero que no son necesarios en la interpretación de *Gestillte Sehnsucht* los excesos expresivos o dramáticos.

La escritura musical de Brahms respeta al detalle la acentuación poética y la evolución de la *Stimmung*. El estudio minucioso de la pieza y la comprensión de los roles que cada uno/a de los tres intérpretes del Lied cumple, propician la buena comunicación para el trabajo camerístico. Dentro de este último podemos destacar la importancia de la compensación sonora de los tres instrumentos, sobre todo cuando la línea de la voz está en su registro medio-grave, o la decisión acerca de qué líneas o “voces” destacar dentro de cada sección, de los juegos dinámicos, de los momentos de calma y los de agitación. Desde nuestra subjetividad, nuestras corporeidades, y nuestro trabajo camarístico, nos

proponemos re-significar y revalorizar este Lied de Brahms: por un lado, aportando eso único y original propio de nuestra voz y nuestro cuerpo funcionando en la música y, por otro, proponiendo vías interpretativas que intenten acortar la distancia entre los/las oyentes y nosotros/as, los/las intérpretes, en el despliegue de la performance.

Conclusiones

En este trabajo propusimos enfocarnos en la voz y el cuerpo del/ de la cantante y en su articulación con la relación poético-musical en el Lied alemán y, de manera específica, en *Gestillte Sehnsucht* de Johannes Brahms como caso de estudio. Comenzamos señalando el giro hacia lo corporal que comenzó a mediados del siglo XX. Este cambio de paradigma, que manifestó en diferentes campos disciplinares, encontró al cuerpo del intérprete y a su despliegue en la performance como uno de los ejes principales de estudio en el ámbito de la interpretación musical. Desde este marco general pudimos precisar que los intérpretes son los encargados de re-significar las obras musicales a través de su corporeidad (Pelinski, 2005). En esta dirección, consideramos que los aportes de las ciencias cognitivas de la música y de la semiótica musical pueden comportar un enorme valor tanto para el desarrollo de nuestros estudios interpretativos como para el despliegue de nuestra praxis interpretativa propiamente dicha.

En este contexto, por ejemplo, la atención a la *propiocepción* (Peñalba, 2008) constituye una herramienta fundamental para el *metier* de los/las cantantes, ya que nos permite concientizar y acceder a aquellos mecanismos corporales que participan en el despliegue de la performance, como factores constitutivos y constituyentes de nuestra práctica. Tal como fue puesto de manifiesto a través de este trabajo de investigación, cada poema, cada lengua y cada melodía requieren de un tratamiento específico, de un uso diferenciado de nuestros recursos corporales y, en definitiva, de los recursos interpretativos que ponemos en obra. Si bien los mecanismos corporales que utilizamos para el canto están presentes ya desde el primer momento en que abordamos una nueva obra (en tanto son constitutivos de la dimensión técnica que participa de la actividad vocal), cada uno de ellos son factibles de ser trabajados en su especificidad y en atención a los requerimientos expresivos que la obra solicite.

En esta dirección, la atención que podemos desarrollar en relación a las complejas operatorias corporales que participan en la praxis interpretativa, que se inscriben en nuestra corporalidad pero que se encuentran siempre matizadas por las dinámicas particulares de nuestra corporeidad (y que permiten investir de sentido al discurso poético-musical a través de nuestro cuerpo significante), nos brindará la posibilidad de definir soluciones interpretativas que orientarán el conjunto de decisiones que tomaremos

en el despliegue de la performance. De ese modo, el estudio consciente y riguroso de las maneras en que participan nuestra voz y nuestro cuerpo en el desarrollo de cada línea melódica y de cada frase poética, nos brinda una comprensión más profunda de la dimensión expresiva que se juega en nuestra praxis interpretativa, permitiéndonos actuar en consecuencia.

Esta aproximación a *Gestillte Sehnsucht*, poniendo foco en el modo en que operan las relaciones poético-musicales y las maneras en que participan la voz y el cuerpo frente a cada decisión interpretativa, da cuenta de que el resultado sonoro que proyectamos a través de la performance se constituye en único e irrepetible. Nuestras modalidades interpretativas, de ese modo, permiten expresar nuestra corporeidad (Pelinski, 2005) y se manifiestan en la performance a través de nuestro instrumento resonando y sonando desde las cavidades profundas del suelo pélvico, desde las paredes abdominales, desde el diafragma, involucrando a la laringe, las cuerdas vocales, la faringe, las cavidades nasales y la boca, hasta la lengua.

Reforzando esta idea, sostenemos que ese cuerpo perceptivo, sensible y preparado y formado para abordar la complejidad que comporta el proceso de interpretación de un Lied, se encuentra atravesado, asimismo, por la complejidad que comporta nuestra constitución subjetiva y nuestra conformación corporal en sus singularidades, incidiendo estas últimas tanto en la corporeidad como en la corporalidad como dimensiones y, finalmente, en la expresividad que manifestará nuestro canto.

Las tres versiones analizadas pusieron en manifiesto esta complejidad y estas particularidades que presentan los cuerpos significantes (Verón, 2003) de Stutzmann, Von Otter, Coote. En cada una de las versiones seleccionadas es posible advertir la generación de actos performativos únicos y originales que expresan sus propios modos de significación y que abren juego a diversos efectos de sentidos relacionados con las diferentes corporeidades de sus cantantes y de los criterios interpretativos puestos en juego. Como mencionamos anteriormente, sin bien las tres cantantes cuentan con gran reconocimiento a nivel mundial y cada una de las performances analizadas son de excelencia, pudimos notar profundas diferencias en la performance camerística producto tanto de las decisiones interpretativas adoptadas por cada conjunto camerístico como así también producto de los modos de participación de la voz y del cuerpo de las cantantes.

Decidimos realizar este trabajo analítico y comparativo principalmente a partir del concepto de *grano de la voz* de Barthes. Esto presupone un tipo de “escucha diferenciada”

en la cual no solo nos interesamos por lo que se dice sino también por las modalidades del decir así como también por quién enuncia, por sus cualidades expresivas, y por su singularidad inalienable, es decir, por el *grano* de su voz. Este espacio intersubjetivo establece una “relación erótica” (Barthes, 1986: 270) entre el oyente y el cuerpo de un cantante (u otro músico). Podemos decir también que el *grano de la voz* puede verse como el encuentro entre el cuerpo del cantante y el cuerpo del oyente durante el placer que genera la escucha, en tanto que dicha significación finalmente se produce en la instancia de reconocimiento (Verón, 1988). Nuestro interés en esto no es determinar con valores absolutos la presencia o ausencia de *grano* en las versiones elegidas. Por el contrario, se planteó una escucha más abarcativa de las singularidades expresivas, con matices y gradaciones, donde podrían convivir algunos rasgos de *geno-canto* y de *feno-canto* en un mismo intérprete.

Esto enriqueció y agudizó nuestra escucha, sobre todo en las dos primeras versiones. En ambas, se hace evidente el modo en que se manifiesta la corporeidad en las voces: se escucha el cuerpo de Stutzmann y Von Otter “fabricando sonido y sentido” (Barthes, 1986: 257). Estos cuerpos son diferentes: Nathalie Stutzmann es una contralto y, por lo tanto, presenta características físicas específicas; los resonadores son más amplios, la laringe más grande, las cuerdas más densas y largas. Estos rasgos físicos constituyen una voz más pesada y profunda; a veces difícil de controlar. Algo de esta “imperfección” se percibe en Stutzmann si la comparamos con Von Otter. No obstante, su performance es exquisita, muestra una claridad musical en la que nada estorba, su *pronunciación* fluye y en ese preciso momento la *distancia* a la que se refiere Abbate desaparece. En el caso de Ann Sophie Von Otter el grano se manifiesta más en su sonido rugoso y en la nasalidad de las *n* que producen el efecto *pátina* oportunamente referido. Esas características de la voz de la mezzosoprano nos “entregan la imagen de su cuerpo” (Barthes, 1986: 271). Recordemos que para Barthes esta presencia del cuerpo y la importancia de la fonética eran condición necesaria para liberar al arte de las ataduras y condicionamientos de la cultura de masas:

Esta fonética (¿seré yo el único en percibirla? ¿quizás oigo voces en la voz? Pero, la verdad de la voz ¿no reside en la alucinación? ¿Acaso el espacio de la voz no es infinito?...). Esa fonética no agota la *significancia* (que es inagotable); por lo menos coloca un freno a las tentativas de reducción expresiva que toda cultura se empeña en operar sobre el poema y la melodía. (Barthes, 1986: 267)

Con respecto a este último aspecto al que se refiere el autor, y que está relacionado con una crítica a la cultura que fomenta un arte que “traduce” las emociones, podemos pensar que el trabajo camarístico en esta segunda versión, va en esa dirección. Su performance se rige por reglas interpretativas del período Romántico, con principal desarrollo de los *rubatos*. Tal vez este tipo de interpretación esté más relacionada al *fenocanto*, ya que se basa en leyes establecidas para este género. De todas maneras, y como explicamos anteriormente, esto no implica la pérdida de grano en la voz de Von Otter. El trabajo de cámara es muy preciso y bien direccionado, y no es nuestra función aquí juzgar si esto nos parece o no correcto.

La incorporación de la versión de Alice Coote en esta comparación nos ayudó a entender el rechazo de Barthes por las voces “sin *grano*”, en donde el cuerpo de esta cantante se oculta detrás de su sonido aireado. Sus *portamentos* constantes y su exageración expresiva nos alejan de su imagen, de su corporeidad como generadora de sentido. Una interpretación sin cuerpo es una interpretación carente de sentido, pues nada tiene de original. La falta de consistencia y de precisión musical, que también la notamos en el trabajo camarístico del grupo, nos impiden escuchar aquellas voces que están latentes en la música y que solamente cantan en el acto performativo. Las decisiones de los y la intérprete para exponer las agencias virtuales (Hatten, 2018) de la música no son una traducción transparente de la obra de Brahms. Al indagar en la biografía y trayectoria de la cantante pudimos notar que ella se dedica principalmente al repertorio operístico, y allí su performance es notable. Pensamos que algunas de las características que advertimos en el uso de su voz y su cuerpo, el uso de portamentos, la complejidad que se le presenta en cuanto al uso del aire y el apoyo para abordar sutilezas sonoras de este Lied tienen que ver con su entrenamiento más específico como mezzosoprano operística. Esto también podríamos relacionarlo con su modo expresivo un tanto exagerado, ya que en la ópera se vale del dramatismo actoral para llegar al público.

Para finalizar, deseamos ponemos en valor el modo en que este trabajo de exploración y análisis interpretativo nos condujo al desarrollo de un mayor grado de reflexividad sobre nuestra propia práctica, ensayando diversas soluciones interpretativas y definiendo criterios que fueron orientando la toma de decisiones interpretativas frente a los desafíos específicos que comportó abordar *Gestillte Sehnsucht*. Nuestra praxis interpretativa de este Lied, en este sentido, es deudora del trabajo investigativo desarrollado e informado en esta Memoria.

Consideramos, finalmente, que la posibilidad de que las voces de la música canten y sean escuchadas depende de nosotros/as, los/las intérpretes, y ese debe ser nuestro aporte a la música. En un acto de generosidad la música se entrega a nosotros/ras para ser reinterpretada y revalorizada, pues sin intérpretes no hay música, pero sin música tampoco hay intérpretes. De ese modo, la performance involucra al cuerpo del/ de la músico/a y no se preocupa solamente por la perfección técnica; eso es lo original y único que podemos ofrecer. En esta dirección, tanto la crítica de Barthes como las propuestas de Abbate y Hatten nos obligan a repensar nuestra responsabilidad como intérpretes: la importancia del cuerpo como generador de sentido y, en consecuencia, la re-significación de la performance, renuevan radicalmente nuestra función creativa y artística en la música.

Referencias bibliográficas

- ABBATE, C. (1991). Music's Voices. En: *Unsung Voices*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- AGAWU, K. (1992). Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied". *Music Analysis*, 11(1), 3–36. <https://doi.org/10.2307/854301>
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI editores.
- BELIC, O. (2000). *Verso Español y Verso Europeo. Introducción a la Teoría del Verso Español en el Contexto Europeo*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- BUJÁN, F. (2021). Circulación sonora e inflexiones de sentido: en torno a las dinámicas no-lineales de la significación Sonora. *II Simposio Internacional de Arte Sonoro*. Instituto de Investigación en Arte y Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) (263-276).
- BURTON, A. (2002). *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Limited.
- CHION, M. (1999). *El Sonido. Música, Cine, Literatura*. Buenos Aires: Paidós.
- CITRO, S.; LUCIO, M. & PUGLISI, R. (2016). "Hacia una perspectiva interdisciplinar sobre la corporeidad: los habitus, entre la filosofía, la antropología y las neurociencias", Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En: Muñiz, E. (comp.) *Heurísticas del cuerpo. Consideraciones desde América Latina*, México: UAM-Xochimilco, La Cifra Editorial (97-129).
- CITRO, S. (2017). *Teoría general del movimiento*. Unidad I: Hacia una genealogía sobre cuerpos y corporalidades; partes 1, 2 y 3. Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- COHN, R. (1992). The Dramatization of Hypermetric Conflicts in the Scherzo of Beethoven's Ninth Symphony. *19th-Century Music*, 15 (3), (188-206).
- COOK, N. (2014). *Beyond the Score. Music as performance*. Oxford: Oxford University Press.
- CORRADO, O. (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología* (5-6), (16-44).
- DAHLHAUS, C. (1997). Romanticismo y Biedermeier. Características Histórico-Musicales del Período de la Restauración. *Quodlibet, Revista de especialización musical*, N° 9 (3-23).

- DAHLHAUS, C. (2014). *La Música del Siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.
- ERUT, A. & WIMAN, F. (2012). El espectro métrico en el análisis musical. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 26 (509-547).
- ERUT, A. & WIMAN, F. (2015). La representación de la métrica en la música tonal. El espectro métrico. *Epistemos. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, Vol. 3, N° 2 (31-49).
- FRISH, W. & KARNES, K. (2009). *Brahms and his Word. Revised edition*. New Jersey: Princeton University Press.
- FISCHER-DIESKAU, D. (1985). *Hablan los Sonidos, Suenan las Palabras. Historia de la Interpretación del Canto*. Madrid: Ediciones Turner.
- FUBINI, E. (1988). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- BURKHOLDER, J.P, GROUT, D. & PALISCA, C. (2010). *Historia de la Música Occidental*. Octava edición. Madrid: Alianza Editorial.
- HATTEN, R. (2018). *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- KRAMER, L. (2003). Narratología musical. Un esbozo teórico. *Quodlibet: revista de especialización musical*, N° 25 (113-138).
- LOGES, N. (2017). *Brahms and His Poets: A Handbook*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer. doi:10.7722/j.ctt1wx92gj
- LÓPEZ CANO, R. (2007). Semiótica, Semiótica de la Música y Semiótica Cognitivo-Enactiva de la Música. Notas para un Manual de Usuario. *Texto didáctico* (actualizado junio 2007). www.lopezcano.net
- LÓPEZ CANO, R. (2020). *La Música Cuenta. Retórica, Narratividad, Dramaturgia, Cuerpo y Afectos*. Barcelona: ESMUC.
- MARTÍNEZ ULLOA, J. (2009). El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. *Revista Musical Chilena*, Vol. 63, N° 211 (54-65).
- MALIN, Y. (2006). Metric Displacement Dissonance and Romantic Longing in the German Lied. *Music Analysis*, N° 25 (251-288). <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2006.00243.x>
- MIYAKE, J. (2018). Phrase Rhythm and the Expression of Longing in Brahms's Gestillte Sehnsucht. En: S. Murphy (Ed.) *Brahms and the Shaping of Time*. Rochester, New York: University of Rochester Press (83-109).

PELINSKI, R. (2005). Corporeidad y experiencia musical. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>.

PEÑALBA ACITORES, A. (2008). *El Cuerpo en la Interpretación Musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de los instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos*. Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.

REVERTER, A. (1999). *Schubert. Lieder Completos*. Barcelona: Ediciones Península.

SADIR, S. & TYRRELL, J. (eds.). Brahms. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001 [1980].

SAFRANSKI, R. (2012). *Romanticismo. Una Odisea del Espíritu Alemán*. Traducción del alemán Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets Editores.

SEGRE, R. & NAIDICH, S. (1981). *Principios de Foniatría para Alumnos y Profesionales de Canto y Dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.

SEIDNER, W. & WENDLER, J. (1982). *La voz del cantante. Bases foniátricas para la enseñanza del canto*. Berlín: Editorial Henschel.

SHIFRES, F. (2015). El pensamiento musical en el cuerpo. *Epistemus. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3 (1), (45-56).

STEIN, D & SPILLMAN, R (1996). *Poetry into Song. Performance and Analysis o Lieder*. New York: Oxford University Press.

VERÓN, E. (1988). El cuerpo reencontrado. En: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Paidós.

Partitura de referencia:

Zwei Gesänge Op.91. Johannes Brahms. Editor Eusebius Mandyczewski (1857-1929). Editorial *Sämtliche Werke, Band 25* (pp.132-48). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27. Plate J.B. 160.

Disponible en: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP77665-PMLP52839-Brahms_Werke_Band_25_Breitkopf_JB_160_Op_91_filter.pdf