

Memento Mori
Reflexiones sobre la luz y la levedad

Autor: Julián Camilo Usamá Figueroa
Asesor: Jaime Ramírez Castilla

Pontificia Universidad Javeriana
Maestría en Música
Bogotá D.C.
2022

Dedicatoria

A la vida y memoria de Ana María Ortega Hernández.

1993 – 2019

Preguntas orientadoras

¿Qué temas son transversales a la vida de los intérpretes y del público sin prejuicio de su contexto socio cultural y formación académica y artístico musical?

¿Qué obras pueden conformar un concierto temática y vocalmente coherente con las posibilidades artísticas, logísticas y técnicas de los intérpretes?

¿Qué implicaciones, ventajas y desventajas tiene la ejecución de un recital para piano y voz dentro de la temática a desarrollar?

Las preguntas en mención guiarán al presente documento argumentativo con el fin de que el concierto paralelo al mismo pueda entenderse como un producto artístico y personal que va más allá del espacio académico que lo origina. El tema principal será la muerte como momento complejo y transcendental en la experiencia vital de cualquier persona (intérpretes o público, por ejemplo), y se indagará y profundizará en ella a través de algunas consideraciones de índole filosófica y psicológica, así como también, a partir del contexto histórico de las obras a interpretar y sus compositores, principalmente las *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler. El programa de concierto está conformado en su totalidad por repertorio para voz lírica en idioma alemán, principalmente *Lieder*.

Introducción

Dentro del área de influencia de la música académica de tradición europea occidental, el canto lírico puede considerarse en ocasiones como una disciplina distante y minoritaria. Sumado a ello y posiblemente debido a los retos económicos y logísticos que su producción representa, principalmente en el ámbito operístico, el género lírico tiende a considerarse estilísticamente lejano a las prácticas musicales populares que se vinculan más frecuentemente con el ámbito instrumental y que se han visto beneficiadas recientemente por los formatos de acompañamiento sinfónico que resuenan cada vez más con el público colombiano. A pesar de lo expuesto, se considera que el canto lírico no es menos digno de admiración y ejecución, pues además de la habilidad técnica que requiere, ofrece una oportunidad comunicativa, expresiva e interpretativa destacable a través de la palabra cantada; en el caso del presente concierto, integrando un tema común a todos, la vida y con ella la muerte, cuya adecuada ejecución puede suscitar la reflexión y sensibilidad de quien participe en él.

En ocasiones, el repertorio para canto lírico y su ejecución se consideran admirables, pero tal vez, debido a su tradición extranjera, no dejan de percibirse como una manifestación culturalmente ajena; es por esto que se considera que a través de un programa que refleje sentimientos profundos presentes a lo largo del ciclo vital de las personas, es posible acceder a la oportunidad de acercar el repertorio a aquellos que no están familiarizados con él.

A pesar de que el presente proyecto de concierto tiene en principio un objetivo académico, busca también, establecerse como un hito personal y profesional que anteceda una larga lista de conciertos con el más honesto objetivo de aportar al cambio y a la reflexión personal y social desde el arte.

Finalmente, es preciso mencionar que el tema a desarrollar a lo largo del presente documento y a través del programa de concierto, surge a partir de la necesidad personal de honrar y recordar con optimismo y sabiduría a aquellos amigos y familiares que han trascendido el plano físico, aquellos que viven en la inspiración y el recuerdo y quienes desde siempre fueron y siguen siendo un apoyo fundamental para la vida.

Descritas las motivaciones que dan origen al concierto, se desea a través de ellas, de una adecuada preparación técnico musical del repertorio y de una interpretación documentada, consciente y honesta, generar un impacto profundo y significativo en el público, inspirando un interés permanente por los géneros a interpretar y una reflexión optimista sobre el tema propuesto.

Justificación

El concierto en mención parte del proceso académico y vocal originado en la Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana, espacio de aprendizaje, formación y reflexión en torno a la labor y las posibilidades artísticas, musicales y vocales del intérprete, y se consolida como la resolución lógica de un proceso vocal previamente accidentado e interrumpido que, sin embargo, se mantuvo siempre atento, comprometido, curioso y dispuesto.

Por su parte, el tema propuesto surge de la necesidad personal de conectar no solo técnicamente, sino también emocionalmente con el repertorio, y de ofrecer a través de dicha conexión un homenaje respetuoso a la memoria de aquellas personas cercanas que han fallecido y dejado una huella indeleble.

Más allá de transgredir sensibilidades, o de racionalizar un proceso tan personal y difícil como el duelo, la programación conceptual y narrativa del concierto buscan originar en los participantes la posibilidad de ampliar su visión en torno al momento final de la experiencia vital, rescatando de los matices del dolor y la oscuridad, la esperanza y la luz necesarias para un mañana más consiente y optimista. Se considera que ofrecer un recordatorio de la mortalidad (*memento mori*) a través del arte, podría incentivar un mejor reconocimiento de las posibilidades del día a día desde la generosidad y la gratitud.

De esta forma, se producirá un concierto para piano y voz bien argumentado y temáticamente consciente, estableciendo a través de él un antecedente que contribuya al medio lírico nacional desde una documentación clara y una preparación adecuada del mismo. Idealmente, suscitará en sus participantes la reflexión en torno a la muerte y a la vida como partes de un ciclo permeado por diferentes matices de luz y oscuridad, como espacio de esperanza y oportunidades.

A través de la articulación entre la técnica del canto lírico y el sustento documental necesario para lograr una representación informada del tema propuesto, se develarán las posibilidades artísticas, musicales, temáticas y vocales del repertorio programado, las cuales serán indispensables para nutrir los objetivos comunicativos, expresivos y perceptivos del cantante y del público.

Adicionalmente, se describirán de forma puntual los antecedentes académicos y personales que dieron origen y forma al concierto. Se incluirán también reflexiones pertinentes sobre el contexto histórico de las obras programadas que den cuenta de su importancia temática y técnico vocal.

Antecedentes académicos

El proceso de formación técnico vocal e interpretativo llevado a cabo en la Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana responde a una serie de situaciones personales y profesionales que procuraré describir a lo largo del presente apartado. En principio, debo mencionar que si bien, mi pregrado como Licenciado en Música de la Universidad de Nariño fundó los pilares para encaminarme en el objetivo de convertirme en cantante lírico profesional, el enfoque curricular de dicho espacio no contemplaba en su totalidad las herramientas necesarias para establecer un proceso vocal que supliera los requerimientos formativos de un cantante lírico; ante esta situación y adicionalmente, ante la distancia de mi ciudad de origen al movimiento lírico nacional, mis fuentes alternativas de conocimiento se encontraron en diferentes eventos esporádicos de índole académica realizados principalmente en la ciudad de Bogotá; clases particulares, cursos, premios de canto, talleres, entre otros.

A partir del año 2017 y una vez radicado en Bogotá de forma permanente, apliqué a opciones de estudio fuera del país que, a pesar de responder de forma positiva, no me ofrecían lo necesario para establecerme con un mínimo de comodidad y seguridad en un país extranjero. Posteriormente, los retos impuestos por la pandemia COVID-19 me obligaron a suspender dicho objetivo, sin embargo, el interés y la necesidad de continuar mi proceso de formación vocal, me impulsaron a buscar una opción académica dentro del ámbito nacional. Mi aplicación a la Universidad Javeriana fue exitosa y adicionalmente, pude contar con media beca de estudios, consolidando así unas condiciones ideales para enfocar mis esfuerzos educativos.

Proceso técnico-vocal

Mi proceso de formación con la Maestra Carolina Plata inició en el segundo semestre de 2020, para este momento, mi experiencia cantando en coros era bastante, pero mi historial solista se limitaba a haber interpretado algunos solos en producciones corales, sinfónico corales y operísticas, mi repertorio era limitado y nunca había presentado un recital completo por mi cuenta. Nuestro proceso inició recordando algunas de mis arias y canciones previamente aprendidas y pensadas siempre desde la concepción personal de mi voz como la de un bajo barítono.

En principio y gracias a los numerosos espacios de formación a los que accedí de forma independiente en años anteriores, tuve algunas ventajas para comenzar este nuevo proceso. Para empezar y gracias a mis lecciones con los Maestros Alejandro Roca y Camila Toro, mi concepción de la respiración, el apoyo y el manejo del aire fue lo suficientemente adecuada, coordinada y estable para trabajar en nuevas obras que más allá de expandir mi repertorio, buscaban trabajar minuciosamente en mis necesidades técnico-vocales. Otra de mis ventajas fue la ya adquirida capacidad de cantar sin dificultad en mi registro agudo, transitando mi zona de *passaggio* sin mayor inconveniente. Esta última ventaja nos permitió enfocarnos en nuestro primer gran reto, la eliminación del oscurecimiento artificial y la homogeneización de mi color y proyección vocal. Partimos desde los principios técnicos básicos del canto, aquellos expuestos a través de aproximaciones y conceptualizaciones que pueden llegar a diferir dependiendo del maestro o de la escuela, pero que de forma general, encuentran consenso en la postura, la respiración, el apoyo, la apertura, la articulación y la resonancia; elementos que a pesar de trabajarse con consciencia individual en el día a día, poco a poco se articulan y fusionan en una actitud, una disposición corporal, energética, emocional y mental que potencializa la expresividad y la intensidad de la interpretación, permitiendo además una adecuada coordinación, eficiencia y sanidad vocal. La exploración del brillo y la naturalidad de todo el registro vocal en concordancia con los principios fundamentales mencionados previamente permitió pronto develar una ampliación importante hacia la zona aguda, estableciendo así la capacidad de cantar notas entre el Fa agudo y el La bemol agudo con relativa facilidad; adicionalmente, se identificó con claridad una mayor proyección del sonido.

Más adelante, a lo largo del segundo y tercer semestre, la capacidad cada vez más estable de cantar libre de oscurecimiento artificial permitió acceder a repertorio caracterizado por el manejo del *legato*, líneas largas y vibrantes en las cuales su horizontalidad se veía cada vez más beneficiada por los avances técnicos logrados hasta el momento.

Finalmente, y también a partir del tercer semestre, la vinculación del Maestro Alejandro Roca a la Maestría en Música permitió un avance considerable en el establecimiento de la habilidad interpretativa y técnica de cantar con una voz completa y vibrante. Para este objetivo fueron indispensables dos momentos, el primero de ellos, la selección de un repertorio de carácter, fuerte, intenso y sobre todo, conformado por obras diferentes a aquellas que estaba acostumbrado a cantar y en las cuales había establecido una zona de confort; una de estas obras fue “*E sogno o realtà?*” del personaje Ford, de la ópera *Falstaff* de Giuseppe Verdi, obra que exigía expandir todo límite interpretativo y que requería para su funcionamiento, aplicar con consciencia y disciplina los avances técnicos alcanzados. En la misma línea de objetivos, el segundo momento fue la selección de la ópera *Il Segreto di Susanna* de Ermanno Wolf-Ferrari como parte del repertorio a trabajar durante el cuarto y último semestre. El personaje Gil, coprotagonista de la ópera, proponía retos similares a los de Ford en el aria de Verdi, pero esta vez a lo largo de un rol completo, de momentos musicales extensos y bien diferenciados, y adicionalmente, de la necesidad de representarlo en una producción completamente escenificada.

A pesar de que, a lo largo de dos años de proceso de formación vocal, muchos fueron los temas a trabajar semana a semana, los antecedentes enunciados previamente describen de forma general los objetivos principales que definieron por completo una forma más eficiente y mejorada de interpretación técnico vocal. Algunos de los temas específicos que hicieron parte del trabajo fueron la necesidad de establecer un enraizamiento permanente a través de las extremidades inferiores, el uso de una respiración amplia y concordante con la línea vocal, con ella, el favorecimiento del descenso confortable de la laringe y la verticalidad de la apertura bucal; la búsqueda de la flexibilidad corporal, siempre desde la energía y no de la rigidez, la conexión con el texto y su correcta articulación en beneficio de la técnica, la construcción de narrativas y personajes argumentados y conscientes, y sobre todo, la necesidad acústica, corporal, musical y técnica de cantar siempre con un sonido completo, generoso, seguro y vibrante sin importar la dinámica que se especifique en la partitura.

Selección del repertorio

La selección del programa de concierto se originó a través de dos momentos que tuvieron lugar en el segundo semestre de 2021. El primero de ellos fue mi participación en el Premio de Canto Ciudad de Bogotá de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, en el cual interpreté la canción “*Nuit d'étoiles*” de Claude Debussy en la ronda final. Hasta ese momento, la selección de la mayor parte de las obras que había interpretado por motivos académicos y laborales correspondía principalmente a intereses técnicos; a pesar de tratarse de obras bellas, exigentes e interesantes de la literatura lírica, en general, no encontraba en ellas una conexión emocional relevante. En el caso de la canción mencionada, su texto (*Nuit d'étoiles, sous tes voiles, sous ta brise et tes parfums, triste lyre qui soupire, je rêve aux amours défunts* / Noche de estrellas, bajo tus velos, bajo tu brisa y tus perfumes, lira triste que suspira, sueño con amores difuntos) me permitió una asociación especial con la memoria de mi recientemente fallecida amiga Ana María Ortega, a quien posteriormente decidí dedicar mi concierto.

El segundo momento, que además guarda completa relación temática con el primero, sucedió cuando la Maestra Carolina Plata me asignó el aria “*O du mein holder Abendstern*” del personaje Wolfram de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner. El ambiente sombrío de la primera parte de su *recitativo* en contraste con la claridad del segundo y el aria, permitieron nuevamente una clara ensoñación y remembranza guiadas hacia las estrellas como elementos simbólicos de un posible “más allá”, de agradecimiento y esperanza.

A partir de estas dos obras empecé a construir el programa de mi concierto de grado de la mano de mis maestros. La idea de la muerte parecía establecerse como protagonista del hilo narrativo, sin embargo y también guiado por recuerdos más felices, supe que debía establecer un balance y un contraste adecuados entre las dificultades del duelo en contraposición al optimismo por la vida y su devenir natural, guiado de cierta forma por la luz de aquella estrella de la que habla Wolfram, (*O du, mein holder Abendstern, wohl grüsst'ich immer dich so gern: vom Herzen, das sie nie verriet, grüsse sie, wenn sie vorbei dir zieht, wenn sie entschwebt dem Tal der Erden, ein sel'ger Engel dort zu werden!* / Oh tú, mi hermosa estrella vespertina, siempre me encanta saludarte: desde el corazón que nunca la traicionó, saludala cuando pase junto a ti, cuando se aleje flotando del valle de la tierra para convertirse allí en un ángel bendito).

Dos ciclos de *Lieder* que en esta oportunidad no podrán escucharse por completo, *Vier ernste Gesänge* de Johannes Brahms y *Abschiedslieder* de Erich Wolfgang Korngold fueron las primeras opciones a considerar como obra principal; en ellas, la despedida, el dolor y el duelo, abordados desde una perspectiva trascendental, permitían articular el tema de concierto de forma clara y contundente con el momento de evolución técnico vocal descrito anteriormente. Sin embargo, debido a sus duraciones, desbalanceaban por completo al programa; en el caso de las canciones de despedida de Korngold, también exigían transportar algunas de ellas, lo cual facilitaba encontrar comodidad en la tesitura vocal, pero dificultaba que la parte del piano pudiera ser tocada correctamente dada la densidad armónica del acompañamiento.

Un poco más adelante en el semestre y con el tema del concierto definiéndose cada vez mejor hacia la muerte como parte de un ciclo vital permeado siempre por luz y oscuridad, el Maestro Alejandro Roca me sugirió abordar las *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler, obra que hasta ese momento no conocía muy bien. En principio, la idea de un ciclo de canciones con textos escritos a causa del fallecimiento de los hijos del poeta Friedrich Rückert resultaba excesivamente dolorosa, intensa, incluso tabú, sin embargo y más allá de lo explícito del tema, una vez accedí a las canciones y sus textos, encontré en ellas la poderosa oportunidad de conectar tanto a nivel emocional e interpretativo como musical y técnico. Cada canción ofrece en su construcción poético musical algunos de los momentos más bellos y honestos de la literatura vocal. Si bien los textos calan en la más profunda sensibilidad y recuerdan la levedad de la vida, se contrastan maravillosamente con momentos específicos de luz y paz, develando no solo la calidad artística y musical del compositor, sino también, desnudando su alma, haciendo evidentes sus esperanzas y temores en un tema que nos compete y nos toca a todos de una forma u otra.

Una vez establecidas las *Kindertotenlieder* como obra principal del concierto y teniendo en cuenta que el aria de Wolfram terminó de suscitar el discurso narrativo, decidimos completar al programa con obras del repertorio alemán en su totalidad. Para involucrar parte de los ciclos de Brahms y Korngold mencionados anteriormente, que también permitieron consolidar al programa y hablar sobre la pérdida, escogimos dos de sus obras temática y vocalmente más coherentes con las demás, “*O Tod, wie bitter bist du*” de las canciones serias de Brahms, y “*Mond, so gehst du wieder auf*” de las canciones de despedida de Korngold.

Finalmente, y con el objetivo de balancear la exigencia vocal del programa, se agregaron la bella y tranquila “*Litanei*” de Franz Schubert, una clara referencia hacia la trascendencia de las almas; el “*Intermezzo*” del *Liederkreis Op. 39* de Robert Schumann en un tono contrastante, sucinto y, sobre todo, referente a la alegría y a la permanencia de lo bello; finalmente, la delicada, hermosa y optimista “*Morgen!*” de Richard Strauss, una declaración de digna aceptación del devenir.

Programa

Kindertotenlieder (1901-04) · Gustav Mahler

- I. *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!*
- II. *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*
- III. *Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein*
- IV. *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!*
- V. *In diesem Wetter!*

Intermedio

O Tod, wie bitter bist du (1896) · Johannes Brahms

Mond, so gehst du wieder auf (1920-21) · Erich Wolfgang Korngold

Pausa

Litanei (1816) · Franz Schubert

Intermezzo (1840) · Robert Schumann

Morgen! (1894) · Richard Strauss

O du mein holder Abendstern (1845) · Richard Wagner

Duración total: 1 hora y 10 minutos aproximadamente

Primera parte: La levedad
***Kindertotenlieder* · Gustav Mahler**

Las implicaciones filosóficas y psicológicas del análisis y contexto descrito a continuación permitieron a Mahler crear una obra que, gracias a su vigencia, servirá como punto de partida para el concierto. Su densidad armónica y contrapuntística permitirá establecer un ambiente oscuro en la primera parte; en ella se desarrollarán las fases del duelo y debido a su dramatismo a intensidad, exigirá “(...) la moderación de la emoción personal para tener un control total sobre los matices expresivos.” (Forbes, 244).

En su traducción, las “Canciones a los niños muertos” son un ciclo de cinco canciones para voz y orquesta o piano escritas por Gustav Mahler entre los años 1901 y 1904. Mahler utilizó poemas de Friedrich Rückert que pertenecían a una colección de más de 400 textos que hablan sobre el trágico fallecimiento de sus dos hijos menores.

Inicialmente, es preciso mencionar que comúnmente se le concede un gran misticismo a la obra, pues el mismo Mahler experimentaría la muerte de una de sus hijas poco después de terminar la composición de la obra, “aún más peculiar es el momento en el que el ciclo fue completado, cuando la esposa de Mahler había no por mucho dado a luz a sus dos hijas” (Andreica, 22). Sin embargo, podría decirse que la escritura de esta obra responde puntualmente a motivaciones filosóficas y psicológicas más que esotéricas o místicas:

(...) la idea de que Mahler tentó al destino y de alguna forma predijo la muerte de su hija es difícilmente aceptable. No tiene nada que ver con una profecía de ningún tipo. Si estamos en búsqueda de una razón psicológica para la elección poética de Mahler en uno de los pocos momentos tranquilos de su vida, esta no debe ser encontrada en una anticipación del futuro, sino en los recuerdos de su oscura infancia y el trauma causado por la muerte temprana de sus hermanos. (Andreica, 23).

Edward F. Kravitt describe el principal antecedente que posiblemente motivó la escritura de las *Kindertotenlieder* junto con algunas otras canciones con textos de Rückert, entre ellas, la conocida “*Ich bin der Welt abhanden gekommen*”. Mahler había pasado por una extenuante temporada de conciertos que junto con una amigdalitis causaron una hemorragia casi fatal la noche del 24 de febrero de 1901.

Este evento podría considerarse como uno de los detonantes que llevaron al compositor a reflexionar más profundamente sobre la mortalidad y la trascendencia y a escribir música con textos relacionados a ellas. Adicionalmente, Mahler se sentía atraído por la postura filosófica de Gustav Theodor Fechner (1801 – 1887) quien “afirmaba un panpsiquismo: hombres, animales, plantas, y todo el cosmos tienen una conciencia que persiste eternamente en la mente y en el universo material, el cual, para Fechner, es uno.” (Kravitt, 333). De esta forma es posible afirmar que tanto Mahler el hombre, como Mahler el compositor, buscaban permanecer inmortales en esta conciencia eterna y única.

Un estudio psicoanalítico realizado por Stuart Feder (1930 – 2005) analiza a Mahler y establece cuatro puntos fundamentales siendo la inmortalización el primero de ellos. El segundo punto propone que ante la crisis de 1901 y su subsecuente reflexión filosófica, Mahler procuró establecer un vínculo afectivo con Alma Schindler rápidamente, motivado por el deseo de tener descendencia, y tanto su matrimonio como el nacimiento de su hija Maria Anna sucedieron en el transcurso del año 1902. El tercer punto surge a partir de la bien conocida obsesión de Mahler con la omnipotencia de la muerte, Feder afirma que Mahler resolvió el problema filosóficamente a través de la idea de que la muerte es conquistada con el nacimiento y el re-nacimiento; por ejemplo, a través de la creación artística o a través de la aceptación de la resurrección, como en su segunda sinfonía. Finalmente, y ligado al anterior, el cuarto punto cuestiona un cambio que Mahler hizo en el manuscrito de la quinta canción “*In diesem Wetter*” de las *Kindertotenlieder*, pues “en la copia del manuscrito únicamente de esta última canción del ciclo, Mahler reemplazó la palabra final ‘*Haus*’ (casa) con ‘*Schoss*’ (matriz, regazo, vientre), dándole una conclusión completamente diferente al poema de Rückert.” (Kravitt, 335) En un ciclo que trata sobre la muerte de unos niños, este cambio que eventualmente se eliminó, sugiere que la “*Mutter Haus*” (casa materna) de la que habla Rückert, es para Mahler el vientre materno, símbolo de nacimiento y vida, confirmando así su interés por trascender a través de su descendencia, venciendo a la muerte como elemento omnipotente y adicionalmente, enmarcando su obsesión en una canción de cuna en tonalidad de Re mayor. “El concepto de la vida como renovación eterna místicamente concebida es la esencia de las *Kindertotenlieder* y clarifica su simbolismo. La palabra original de Mahler ‘*Schoss*’, el símbolo final del ciclo significa esto” (Kravitt. 345).

Mahler logró representar con autenticidad y precisión sentimientos como el aislamiento, la culpa, la desesperación, la negación y la ira en contraposición a los también presentes sentimientos de aceptación, gratitud y reconciliación. A través de líneas vocales amplias en dinámica y tesitura y extensas en duración, pero al mismo tiempo contundentes y punzantes, la música navega un amplio espectro de densidades armónicas que reflejan de una forma u otra la respuesta natural del ser humano ante los procesos emocionales y mentales que implica la pérdida.

“La estructura organizativa del ciclo completo permite que los cinco poemas muestren un viaje emocional desde la desesperación y el aislamiento de la respuesta inmediata a la pérdida, a través de la negación y la ira, para alcanzar finalmente un nivel de reconciliación con las muertes prematuras y conmovedoras, reflejando en un microcosmos el proceso de duelo.” (Forbes, 237)

Interpretación personal y consideraciones técnico-vocales

En general, la lectura melódica de las *Kindertotenlieder* no representa mayores dificultades; a pesar de que, a lo largo de la obra el uso de intervalos amplios y disonantes está siempre presente, su construcción ritmo armónica permite una fácil recordación. Sin embargo, la afinación se convierte en un reto mucho más grande al cantar junto al acompañamiento, principalmente en las canciones “*Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n!*” (I) y “*In diesem Wetter*” (V), las cuales requieren constantemente de la afinación de intervalos disonantes como segundas mayores y menores.

Por su parte, las canciones “*Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen*” (II), “*Wenn dein Mütterlein*” (III) “*Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen!*” (IV) requieren de la anticipación de la tonalidad como método primordial de afinación. En el caso de III y IV, su estructuración más tradicionalmente estrófica permite una mayor facilidad de aprendizaje, a diferencia de I, II y V, donde la estructura cambia constantemente sin resultar obvia.

Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!

*Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n,
als sei kein Unglück die Nacht gescheh'n!*

*Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne, sie scheint allgemein!*

*Du musst nicht die Nacht in dir verschränken,
musst sie ins ew'ge Licht versenken!*

*Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt.*

*Ahora saldrá el sol tan brillante,
¡como si ninguna desgracia hubiera ocurrido en la
noche!*

*¡La tragedia me ocurrió solo a mí!
¡El sol brilla universalmente!*

*No debes encerrar la noche dentro de ti,
¡debes sumergirla en la luz eterna!*

*¡Una pequeña lámpara se apagó en mi cielo!
Salve a la alegre luz del mundo.*

La primera canción contrasta a la desgracia (oscuridad) con la implacabilidad de la naturaleza y su continuo avance (luz). Escrita en tonalidad de Re menor en un estilo predominantemente contrapuntístico, uno de sus mayores retos es el adecuado entrelazamiento de las melodías de la parte vocal con las de la parte instrumental. La afinación de la voz depende en gran medida de la escucha consciente de las secciones que el piano dobla en la mayoría de la canción, especialmente en aquellas con figuraciones cortas. En el caso de las secciones con figuraciones mas largas, por ejemplo, en el tema principal, es indispensable afinar con precisión los intervalos disonantes que se generan con el piano.

Desde el punto de vista vocal, esta primera canción no presenta mayores dificultades técnicas para un instrumento bien desarrollado, la tesitura es bastante central siendo la nota más aguda un Mi bemol 4 y la nota más grave un Re 3. A excepción de los ocasionales saltos ascendentes de sexta menor, en general, las líneas melódicas están conformadas por grados conjuntos cromáticos que si se cantan con precisión, otorgan a la canción una dolorosa expresividad.

Debido a la construcción temática de la canción y a su indicación de *tempo* (*Langsam un schwemütig, nicht schleppend* / Lento y melancólico, no pesado), el reto técnico vocal principal es mantener un flujo de aire constante en el desarrollo de las melodías, de forma que mantengan su cualidad de *legato*; adicionalmente, la capacidad de articular y dinamizar la voz en expresión e intensidad respondiendo siempre a la densidad de la parte instrumental.

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

*Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
o Augen! Gleichsam, um voll in einem Blicke
zu drängen eure ganze Macht zusammen.*

*Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich
umschwammen,
gewoben vom verblendenden Geschicke,
dass sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.*

*Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne!
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.
Sieh' uns nur an, denn bald sind wir dir ferne.*

*Was dir nur Augen sind in diesen Tagen:
in künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.*

*Ahora veo bien por que me lanzaron esas llamas
tan oscuras en algunos momentos.
¡Oh, ojos! Por así decirlo, para en una mirada
reunir todo su poder juntos.*

*Sin embargo, no lo adiviné porque la niebla
me rodeaba,
tejida por el destino cegador,
que su brillo ya se enviaba de regreso a casa,
allá de dónde viene toda la luz.*

*Querían decirme con su resplandor:
¡Nos gustaría quedarnos junto a ti!
Pero el destino nos lo niega.
Míranos bien, porque pronto estaremos lejos de ti.*

*Lo que en estos días son solo ojos para ti,
en las noches futuras serán solo estrellas.*

La segunda canción podría considerarse como el primer momento de introspección del ciclo, en ella, el recuerdo de las miradas plantea la inquietud de no haber percibido las señales previas a la pérdida. Sin embargo, mi lectura personal de la metáfora está en el arrepentimiento y la nostalgia de no haber aprovechado más a las personas, desde la perspectiva del presente, con la única y tal vez limitada capacidad de recordar.

A diferencia de la construcción contrapuntística de la canción anterior, la segunda es predominantemente armónica; está escrita en tonalidad de Do menor y para su ejecución vocal son indispensables la anticipación armónica y la capacidad de mezclar la voz con fluidez con las melodías que el piano propone y que en ocasiones dobla parcial o totalmente. Vocalmente se trata de una canción mucho más exigente que la anterior, a pesar de que su nota más grave es un La 2, la tesitura está casi siempre desplazada hacia la zona media aguda, haciendo uso importante de la zona de *passaggio* y de las notas más agudas del rango vocal.

El manejo del *legato* es también indispensable para su correcta ejecución, la coordinación y estabilidad del aire y el cierre de los pliegues vocales requiere bastante precisión para transitar las zonas mencionadas. Al mismo tiempo y en concordancia con la indicación de *tempo* del compositor (*Ruhig, nicht schleppend* / Tranquilo, no pesado), el cantante debe liderar muchos momentos a través de su fraseo y de respiraciones amplias y expansivas. Los dos momentos climáticos de la canción hacen uso de una escala ascendente hacia el Fa 4 y necesitan de una adecuada disposición corporal y movimiento del aire.

La última palabra de la canción (*Sterne* / Estrellas) requiere bastante cuidado y preparación, la palabra empieza en un Mi 4 *pianissimo* súbito para el cual se debe preparar el espacio y la posición de la boca junto con una respiración amplia y tranquila. Las frases que preceden a esta palabra transcurren a lo largo de varios compases de gran intensidad que no cuentan con mayor espacio para respirar y que pueden dificultar su correcta ejecución dinámica y técnica.

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein

*Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,
und den Kopf ich drehe, ihr entgegen sehe,
fällt auf ihr Gesicht erst der Blick mir nicht,
sondern auf die Stelle, näher nach der Schwelle,
dort, wo würde dein lieb Gesichtchen sein,
wenn du freudenhelle trätest mit herein,
wie sonst, mein Töchterlein.*

*Cuando tu madrecita entra por la puerta
y giro la cabeza para mirarla,
la mirada no cae primero en su rostro,
sino en ese lugar, más cerca del umbral,
allí, donde estaría tu dulce carita,
como si entraras iluminada de alegría,
como siempre, hijita mía.*

*Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,
mit der Kerze Schimmer, ist es mir,
als immer kämst du mit herein,
huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!
O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnelle,
zu schnell erloschner Freudenschein!*

*Cuando tu madrecita entra por la puerta,
con el resplandor de la vela, pienso,
que como siempre vienes con ella,
corriendo detrás,
¡como de costumbre a la habitación!
Oh tú, la célula del padre,
ah, demasiado rápido,
¡La alegría se fue demasiado rápido!*

“*Wenn dein Mütterlein*” es tal vez la canción más dolorosa y explícita del ciclo; hasta este momento, el cantante ha hablado en primera persona de la desgracia de la pérdida y de la nostalgia del pasado, sin embargo, en esta canción se identifica como el padre, imaginando con amargura momentos familiares que se han extinguido.

También en tonalidad de Do menor, esta canción exhibe la estructura musical más clara hasta el momento (ABAB), y también el registro más amplio de todo el ciclo, su nota más grave es el Sol 2 y su nota más aguda el Fa 4; casi dos octavas que Mahler utiliza en su totalidad a lo largo de toda la canción. Precisamente, la amplitud del rango plantea el primer reto técnico vocal; las canciones previas posicionan a la voz en su zona media y aguda lo cual exige una pronta conexión con la voz de pecho desde la primera nota de esta canción y en adelante; de lo contrario, se corre el riesgo de producir un sonido demasiado ligero y airoso.

Las partes A de la canción se ubican en el registro medio grave de la voz y están caracterizadas por la medida rítmica pensada desde la división y la solemnidad propia de una marcha; la indicación de *tempo* de Mahler es “*Schwer, dumpf*” (Grave, apático).

Por su parte, las melodías de las secciones B empiezan en el registro agudo y descienden dramática y expansivamente a través de cromatismos hacia la zona más grave nuevamente.

La construcción melódica y rítmica de la voz en B exige por una parte, un adecuado uso de la respiración, pues la línea se extiende a través de 12 compases sin silencios, debido a esto es recomendable flexibilizar y medir al fraseo con precisión, en especial, hacia el final de la sección. Por otra parte y para conceder a la interpretación el dolor del padre, es preciso homogeneizar el color vocal a lo largo de todo el descenso, con especial cuidado en la zona aguda debido a su intensidad emocional.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!

Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!

Der Tag ist schön! O, sei nicht bang!

Sie machen nur einen weiten Gang!

¡A menudo pienso que simplemente salieron!

¡Pronto volverán a casa!

¡El día está hermoso! ¡Oh, no tengas miedo!

¡Solo están dando un largo paseo!

Jawohl, sie sind nur ausgegangen

und werden jetzt nach Hause gelangen!

O, sei nicht bang, der Tag ist schön!

Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n!

¡Sí, simplemente salieron

y llegarán ahora a casa!

¡Oh, no tengas miedo, el día está hermoso!

¡Solo dan un paseo por aquellas alturas!

Sie sind uns nur vorausgegangen

und werden nicht wieder nach Haus verlangen!

Wir holen sie ein auf jenen Höh'n!

Im Sonnenschein!

Der Tag ist schön auf jenen Höh'n!

¡Simplemente nos precedieron

y no volverán de nuevo a casa!

¡Los alcanzaremos en aquellas alturas!

¡Bajo el sol!

¡El día es hermoso en las alturas!

La cuarta canción del ciclo es posiblemente la más optimista de todas, en ella habitan los sentimientos de aceptación, madurez y resignación que solo el tiempo puede dar; la lucha contra el miedo es soportada por la belleza del día y añora en “las alturas” la posibilidad espiritual del reencuentro.

Se trata también de la única canción escrita completamente en tonalidad mayor (Mi bemol) y nuevamente, Mahler hace uso de un amplio rango vocal; la nota más grave es el Si bemol 2 y la más aguda, el Sol bemol 4, alcanzado siempre por arpeggio ascendente.

Nuevamente, uno de sus principales retos es la configuración de un color homogéneo y el manejo del *legato* a lo largo de todo el rango. Al igual que la canción número dos, cuenta con secciones que se desarrollan en dinámicas suaves en la zona aguda y de *passaggio*, por lo cual requiere de una adecuada disposición corporal y aérea de carácter *dolce*.

Tal como en la poesía, en la canción pueden identificarse tres secciones estructurales, siendo la tercera el momento de digna aceptación y esperanza. La construcción melódica y rítmica de cada una de las secciones es similar, por lo tanto, más allá del reto técnico que implica cantar los arpeggios ascendentes, existe el reto interpretativo de contrastar cada una de las tres secciones en intenciones emocionales precisas: negación, realización y aceptación.

In diesem Wetter!

*In diesem Wetter, in diesem Braus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus!
Man hat sie getragen hinaus!
Ich durfte nichts dazu sagen!*

*In diesem Wetter, in diesem Saus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
ich fürchtete sie erkranken,
das sind nun eitle Gedanken.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
ich sorgte, sie stürben morgen,
das ist nun nicht zu besorgen.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus,
man hat sie hinaus getragen,
ich durfte nichts dazu sagen!*

*In diesem Wetter, in diesem Saus,
in diesem Braus,
sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
von keinem Sturm erschreckt,
von Gottes Hand bedeckt.
Sie ruh'n wie in der Mutter Haus.*

*En este clima, en esta furiosa tormenta,
¡nunca habría enviado a los niños!
¡Se los llevaron!
¡No pude decir nada al respecto!*

*En este clima, en este vendaval,
nunca habría enviado a los niños,
temía que se enfermaran,
ahora son pensamientos vanos.*

*En este clima, en este horror,
nunca habría enviado a los niños,
temí que murieran mañana,
ahora esto no es para preocuparse.*

*En este clima, en este horror,
nunca habría enviado a los niños,
se los llevaron,
¡no pude decir nada al respecto!*

*En este clima, en este vendaval,
en esta furiosa tormenta,
ellos descansan como en la casa materna,
sin miedo a ninguna tormenta,
por la mano de Dios cubiertos.
Ellos descansan como en la casa materna.*

“*In diesem Wetter*” es la canción más contrastante, intensa y larga del ciclo, su primera parte podría considerarse como el momento más álgido previo a la aceptación total de la pérdida. Es una canción que inicialmente refleja sentimientos de culpa, dolor e ira presentes en el duelo a través de un contorno musical frenético y angustiante. En su segunda parte, la tormenta cesa y una canción de cuna cierra al ciclo; tanto música como texto se reconcilian gracias a la idea de que el descanso trae consigo la paz y la protección que solo Dios o la madre pueden conceder.

La canción está escrita en tonalidad de Re menor y posteriormente de Re mayor, sin embargo, la primera parte es tonalmente ambigua y se desarrolla a través del uso constante de disonancias, configurando la angustia y el frenetismo mencionados anteriormente. Los contornos melódicos más importantes son interpretados principalmente por la parte instrumental, delegando a la voz un rol rítmico que podría entenderse desde la declinación de la voz hablada, representando de cierta forma a los gritos y sentencias de la desesperación; aún así, es indispensable afinar con convicción los intervalos disonantes que se generan con el acompañamiento. La contundencia de las frases de la primera parte no requiere de un uso de la respiración enfocado en la horizontalidad del *legato* sino en el convencimiento del dramatismo sonoro. Esta primera parte hace uso del registro vocal medio con saltos ocasionales hacia la zona aguda. Mahler indica: “*Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck*” (Con expresión inquietantemente dolorosa), y especifica cambios dinámicos extremos, los cuales requieren de gran energía e intensidad expresiva sin importar el espectro de proyección vocal.

Una vez finaliza la tormenta, empieza la canción de cuna. Mahler especifica “*Langsam, wie ein Wiegenlied*” (Lentamente, como una canción de cuna); se establece la tonalidad de Re mayor y nuevamente dentro de una textura contrapuntística, la voz recobra su dulzura y lirismo dentro líneas melódicas de registro medio, siempre suaves y tranquilas. La sonoridad de esta parte es sumamente delicada, pero requiere de un gran dominio vocal para conceder el brillo y la intensidad que toda la sección especificada como *sempre pianissimo al fine* requiere, tanto por motivos acústicos como interpretativos.

Segunda parte: La luz

“*Und morgen wird die Sonne wieder scheinen*”

(Y mañana el sol volverá a brillar)

John Henry Mackay (1864 – 1933)

La intensidad emocional y mental de una primera parte protagonizada por la música de Gustav Mahler y los poemas de Friedrich Rückert se contrastará en la segunda parte con elementos como la luz poco reconocida de la muerte, la potencia de la memoria, la honra de las almas y la belleza, el optimismo y la esperanza, temas presentes en cada una de las canciones y aria individuales a describir a continuación.

Esta parte no solo responde a la necesidad de balance técnico vocal, sino también a uno de los objetivos del concierto como proyecto personal y profesional, el presentar el repertorio alemán a la comunidad y aprovechar las características del género *Lied* como reflejo de la profundidad del pensamiento y sentimiento humano.

Muchas fueron las obras que se consideraron para esta parte del concierto, pero la decisión de escoger una canción por compositor representativo del romanticismo alemán, respondió a la necesidad de ampliar el horizonte estilístico dentro del mismo género y ofrecer una muestra de los diferentes momentos de desarrollo musical del siglo XIX y principios del XX, guardando relación temática con el concepto narrativo del concierto.

Por su parte, la organización de las obras y la pausa entre las mismas responde a tres elementos, el balance técnico vocal, el aligeramiento de la densidad musical hacia el final del concierto y, sobre todo, el desarrollo conceptual del mismo: la inevitable levedad que conduce al duelo, el duelo como camino hacia la reconciliación y la reconciliación como faro de esperanza y luz.

O Tod, wie bitter bist du · Johannes Brahms
(Vier ernste Gesänge N°3 · 1896)

*O Tod, wie bitter bist du,
wenn an dich gedenket ein Mensch,
der gute Tage und genug hat
und ohne Sorge lebet,
und dem es wohl geht in allen Dingen
und noch wohl essen mag!*

*Oh muerte, qué amarga eres,
cuando en ti piensa alguien,
quien tiene buenos días, suficiente,
y sin preocupaciones vive,
¡y quien está bien en todas las cosas
y aún quiere comer bien!*

*O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,
der da schwach und alt ist,
der in allen Sorgen steckt,
und nichts Bessers zu hoffen,
noch zu erwarten hat!*

*Oh muerte, qué buena eres con los necesitados,
que están débiles o en la vejez,
que se encuentran en sufrimiento,
y no esperan nada mejor,
¡pero aún deben esperar!*

(Jesus Sirach, Kap. 41)

Esta canción tardía de Brahms es la primera y única del programa en hacer referencia explícita a la muerte, sin embargo, a pesar de su densidad armónica y su tonalidad inicial (Mi menor), su texto podría entenderse como una aproximación objetiva a la muerte. Brahms expresa con claridad cuán amarga puede ser la muerte cuando se ha gozado de bienestar a través de la tonalidad de Mi menor, y cuán dulce puede ser cuando se ha padecido, a través de la tonalidad de Mi mayor. La canción se transforma paulatinamente y encuentra reconciliación emocional y mental mientras hace uso permanente de un tiempo grave. Las líneas melódicas vocales abarcan un rango muy amplio (Si 2 – Fa# 4), y a pesar de su declinación concordante con la voz hablada y el uso mínimo de melismas, configuran un contorno melódico dominado por un *legato* muy expresivo que es acompañado por una parte pianística primordialmente armónica.

Una correcta y enfática dicción del texto permite articular afinación y fraseo, especialmente en las partes más agudas de la voz.

Mond, so gehst du wieder auf? · Erich Wolfgang Korngold
(Lieder des Abschieds N°3 · 1920-21)

*Mond, so gehst du wieder auf
über'm dunklen Tal der ungeweinten Tränen?
Lehr, so lehr mich's doch,
mich nicht nach ihr zu sehnen,
blass zu machen Blutes Lauf
dies Leid nicht zu erleiden
aus zweier Menschen Scheiden.*

*Luna, ¿para qué te levantas nuevamente
sobre el oscuro valle de lágrimas no derramadas?
Enséñame,
enséñame a no anhelarla,
para hacer palidecer el curso de la sangre
y no padecer este sufrimiento
causado cuando dos personas se separan.*

*Sieh', in Nebel hüllst du dich.
Doch verfinstern kannst du nicht den Glanz der
Bilder,
die mir weher jede Nacht erweckt und wilder.
Ach! Im Tiefsten fühle ich:
Das Herz, das sich musst' trennen,
wird ohne Ende brennen.*

*Mira, te envuelves en la niebla.
Pero no puedes oscurecer el esplendor de las
imágenes
que me despiertan salvajemente cada noche.
¡Ah! En el fondo siento:
Este corazón, que se tuvo que separar,
arderá infinitamente.*

(Ernst Lothar)

Objetos celestes como el sol y las estrellas han sido y seguirán siendo protagonistas a lo largo del concierto. Por su parte, esta canción le habla a la luna en medio del anhelo producto de la separación. Junto con las tres piezas finales, podrían entenderse desde lecturas diferentes a la muerte como tema principal, sin embargo, su ambigüedad esperanzadora otorga la luz necesaria para cerrar el concierto.

El lenguaje musical de Korngold es complejo, denso y rico en color; a pesar de que las notas en la línea melódica vocal son fácilmente asimilables, el compositor demanda indicaciones muy específicas como acentuaciones dinámicas, *portamenti* y respiraciones. Su indicación de *tempo* también otorga una idea bastante clara de su intención creativa: “*Mit grösster, schmerzlicher Ruhe, ganz langsam, stets äusserst gebunden und ausdrucksvoll*” / Con la mayor y más dolorosa calma, muy despacio, siempre extremadamente ligado y expresivo.

Los retos técnico vocales más importantes de esta pieza son: (1) La capacidad de frasear en concordancia con la declinación del texto a través de un flujo de aire en movimiento, muy especialmente en las notas conectadas con *portamenti*; (2) el conteo de la división y subdivisión interna en atenta escucha del acompañamiento, de forma que la canción camine hacia adelante horizontalmente, sin obtener más peso vertical del que la densidad armónica ya tiene; (3) a pesar de la predominancia del registro vocal medio, una adecuada disposición corporal para acceder a las notas más agudas y delicadas de la canción, Fa# 4 y G4.

Litanei auf das Fest Allerseelen · Franz Schubert

(1816)

*Ruhn in Frieden alle Seelen,
die vollbracht ein banges Quälen,
die vollendet süßsen Traum,
Lebenssatt, geboren kaum,
aus der Welt hinüber schieden:
alle Seelen ruhn in Frieden!*

*Descansen en paz todas las almas,
quienes pasaron un terrible tormento,
cuyos dulces sueños terminaron,
los saciados de vida, los recién nacidos,
quienes han dejado este mundo:
¡Todas las almas descansen en paz!*

*Und die nie der Sonne lachten,
unterm Mond auf Dornen wachten,
Gott, im reinen Himmelslicht,
einst zu sehn von Angesicht
alle, die von hinnen schieden,
alle Seelen ruhn in Frieden!*

*Y quienes nunca sonrieron al sol,
quienes bajo la luna, sobre espinas la miraban,
Dios está en la luz pura del cielo,
para que puedan verlo una vez a la cara
todos los que partieron de aquí,
¡todas las almas descansen en paz!*

(Johann Jacobi)

Como se mencionó previamente, las tres piezas finales del concierto representan la esperanza y la luz, abordando la pérdida desde el recuerdo de la belleza y el optimismo. “*Litanei*” representa la transición total hacia esa luz; es un homenaje cargado de dignidad y respeto escrito por Schubert con gracia, profundidad y simpleza, características del romanticismo temprano.

Intermezzo · Robert Schumann
(Liederkreis Op. 39 N°2 · 1840)

*Dein Bildnis wunderselig
hab' ich im Herzensgrund,
das sieht so frisch und fröhlich
mich an zu jeder Stund'.*

*Tu imagen maravillosa
tengo en lo profundo de mi corazón,
fresca y alegre
me mira cada hora.*

*Mein herz still in sich singet
ein altes, schönes Lied,
das in die Luft sich schwinget
und zu dir eilig zieht.*

*Mi corazón canta silencioso para sí
una vieja y hermosa canción
que se balancea en el aire
y te atrae a toda prisa.*

(Joseph von Eichendorff)

En esta canción de ritmos desplazados, melodías cortas y entrelazamientos entre el piano y la voz al mejor estilo de Schumann, se describe junto a la poesía de Eichendorff la añoranza y el poder del recuerdo. A lo largo de una estructura simple, ABA, puede escucharse como las síncopas del acompañamiento, reproducen el sonido de ese corazón que espera y se maravilla ante la belleza de aquella persona que hace falta.

Más allá de la evidente coordinación y estabilidad técnico vocal que en general, el repertorio requiere, esta pieza puede beneficiarse de dos elementos fundamentales. El primero de ellos es nuevamente el uso del texto a favor de la expresividad y el fraseo; el segundo, y esencial para una construcción musical sólida, es la escucha conciente de las síncopas del piano en todo momento, comprendiendo así la unión entre la parte instrumental y vocal; recurso particularmente útil para los inicios de frase y los *ritardanti*.

Morgen! · Richard Strauss

(Op. 27 N°4 · 1894)

*Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,
Und auf dem Wege, den ich gehen werde,
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde...*

*Y mañana el sol volverá a brillar,
y en el camino que tomaré
nos unirá, dichosos, nuevamente
en medio de esta tierra que respira al sol.*

*Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
Werden wir still und langsam niedersteigen,
Stumm werden wir uns in die Augen schauen,
Und auf uns sinkt des Glückes stummes
Schweigen...*

*Y en la playa, ancha y con olas azules,
descenderemos en silencio y tranquilamente,
sin palabras nos miraremos a los ojos,
y el mudo silencio de la felicidad caerá sobre
nosotros.*

(John Henry Mackay)

A pesar de su aparente simpleza, “Morgen!” es tal vez una de las canciones más exigentes del programa en todo sentido. Requiere de gran concentración y energía corporal e interpretativa, estabilidad del registro vocal medio agudo, y la capacidad de transitar con frecuencia la zona de *passaggio* en dinámicas suaves. Strauss escribe para una voz libre con gran capacidad de *legato* y el liderazgo para avanzar en el discurso armónico a través del fraseo y el uso de suspensiones. En la parte final de la pieza, la voz adquiere una cualidad casi hablada, suspende la tensión y requiere del fraseo del texto para impulsar a la armonía y finalizar en el icónico acompañamiento, caracterizado siempre por el uso delicado de arpeggios.

Esta canción es la declaración definitiva de optimismo ante un mejor mañana, permeado por un recuerdo grato y el silencio como metáfora de la trascendencia.

O du, mein holder Abendstern · Richard Wagner

(Tannhäuser · 1845)

Wolfram:

*Wie Todesahnung Dämm' rung deckt die Lande,
umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande,
der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt.*

*Da scheinst du, o lieblichster, der Sterne,
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne,
die nächt'ge Dämm' rung teilt dein Lieber Strahl
und Freundlich zeigst du den Weg aus dem Tal.*

*O du, mein holder Abendstern,
wohl grüsst'ich immer dich so gern;
vom Herzen das sie nie verriet,
grüsse sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
win sel'ger Engel dort zu werden.*

(Richard Wagner)

*Como presagio de muerte el crepúsculo cubre la tierra
y envuelve al valle con su oscuro manto,
el alma que anhela altura,
teme volar a través de la noche y el horror.*

*Allí brillas tú, oh, la más bella de las estrellas,
envías tu dulce luz desde lejos,
tu dulce resplandor divide la penumbra del crepúsculo
y amablemente muestra la salida del valle.*

*Oh tú, mi bella estrella de la noche,
te saludo siempre con alegría;
desde el corazón que ella nunca traicionó,
salúdala cuando pase,
cuando se aleje flotando del valle de la tierra,
para allá convertirse en un ángel bendito.*

Dividida en dos secciones de *recitativo* y un *aria* o *romanza*, la pieza navega en sí misma por todos los momentos planteados a lo largo del concierto: La oscuridad de la muerte, el camino hacia la reconciliación y la estrella como cuerpo celeste, faro de esperanza y luz.

La primera parte del *recitativo* establece un ambiente lúgubre a través del uso de arpeggios sostenidos en tonalidad de Sol menor; la voz navega la oscuridad y describe al escenario con frases largas que descienden siempre a lo largo del registro medio grave; el fraseo se beneficia enormemente del entendimiento del lenguaje.

Posteriormente, una segunda parte de *recitativo* en el relativo mayor de la tonalidad (Si b), invade de luz la escena a través del uso del tremolo en el registro agudo del acompañamiento; la voz también aporta brillo mientras canta con ligereza en su registro agudo. Para esta sección es indispensable conocer los cambios armónicos en función del texto, de forma que este pueda sincronizarse con ellos en medio de la libertad rítmica que ofrece el tremolo.

Finalmente, la modulación hacia la tonalidad de Sol mayor anuncia al *aria* y con ella, el establecimiento de la esperanza y la luz. Esta sección es particularmente exigente en cuanto a la respiración. A pesar de que la tesitura media aguda es cómoda, las frases son bastante amplias y sostenidas, para lo cual el aire debe fluir dirigido y flexible. Idealmente, no debe sacrificarse la inflexión gramática del texto, por lo cuál, planear y hacer uso eficiente de la respiración es indispensable.

A lo largo de la mayor parte del *aria*, el acompañamiento establece la división ternaria inicial de los compases, sin embargo, es la voz quien debe liderar las transiciones entre compases y finales de frase a través de la articulación rítmica de sus figuras cortas.

La única *aria* de ópera del programa de concierto podría considerarse en esencia, un *Lied* más. Siguiendo la tradición germánica del siglo XIX, Wagner emplea los recursos dramáticos propios de su producción escénico musical en una pieza que brilla con luz propia.

Conclusiones

Teniendo en cuenta los antecedentes que me motivaron a cursar el programa de Maestría en Música de la Pontificia Universidad Javeriana, y aquellos que originaron al concierto de grado, concluyo satisfecho que solo al encontrar en cada una de las obras a interpretar una verdadera conexión entre mis capacidades, mi gusto estético y mis motivaciones personales, pude lograr un avance considerable en el desarrollo de mi voz, no exclusivamente de mi instrumento, sino de aquello que deseo expresar. El resultado es tan honesto como puede ser, y más allá del logro académico que esto representa, terminó de cimentar las bases para una construcción técnico vocal eficiente y sana, la cual continuará creciendo gracias a las reflexiones y herramientas obtenidas en cada uno de los procesos artísticos, musicales y vocales desarrollados en todos los espacios de la Maestría.

La motivación temática de mi concierto y su desarrollo sugieren con humildad y respeto una aproximación al duelo como proceso natural ante la pérdida, sin embargo, considero que al representar música con contenidos emocionales vigentes, es posible dar a conocer el repertorio y que además, este genere un impacto permanente en quien lo escucha, explotando así las posibilidades del arte y de los géneros líricos.

Creo que cantar repertorio lírico es producto de una habilidad corporal, emocional, mental y técnica compleja e impresionante, pero solo cuando se canta con la convicción de aquello que se dice, se convierte en trascendente.

Bibliografía

Andreica, Oana. “*An Outline of Mahler’s Kindertotenlieder*” *The “Gheorghe Dima” Music Academy*, (2012).

Anne-Marie Forbes. “*Sorrowful Voices: Performing Mahler’s Kindertotenlieder*” *Musicology Australia*, (2014).

Kravitt, Edward F. “*Mahler’s Dirges for His Death: February 24, 1901*” *The Musical Quarterly* 64, no. 3, (1978).

Oxford Lieder (www.oxfordlieder.co.uk), las traducciones poéticas de Richard Stokes fueron utilizadas como referencia para realizar las traducciones al español de todas las obras.

Referencias adicionales no citadas en el trabajo:

Franklin, Peter. “Mahler, Gustav” *Grove Music Online*, (2001).

Malte Fischer, Jens. “Gustav Mahler” *Yale University Press*, (2011).

Rushing, Randal. “*Gustav Mahler's Kindertotenlieder: Subject and Textual Choices and Alterations of the Friedrich Rückert Poems (...)*” *University of North Texas*, (2002).

Agradecimientos

A mis padres, hermanos, familia y amigos.

A mi compañera, Natalia, por su amor, apoyo y motivación.

A Javier Madroño, el verdadero origen de mi vocación musical.

A mis colegas y maestros a lo largo de estos 10 años de formación artística, musical y vocal.

A mis queridos mentores Carolina Plata y Alejandro Roca por su disposición y generosidad.

A Claudia Grenier por sus clases de dicción alemana, fundamental para este trabajo.

A Jaime Ramírez por su apoyo y paciencia asesorando este documento.

A Francis Díaz, María Olga Piñeros y Camila Toro por aceptar la invitación a escuchar mi concierto.

A Nancy Avilán y Julián Herazo por disponer y preparar el Auditorio Teresa Cuervo.

A Santiago Barrios por encargarse de la proyección de subtítulos.

A la familia Ortega Hernández, por darme la bienvenida siempre y su bendición al emprender este propósito artístico y personal.

Por supuesto, a mi amiga Ana y a mi abuela Josefina, que me acompañan siempre.