

EL TOPICO MUSICAL UTILIZADO POR FRANZ SCHUBERT EN EL LIED
GRETCHEN AM SPINNRADE Y SU RELACION CON LA TEORIA DE LOS
AFECTOS.

Por:

Yesica Emperatriz Forero Cabrera.

Karen Lizet Murillo Bejarano.

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, POLITICAS Y HUMANIDADES.

Música, Extensión Zipaquirá.

Tesis de grado

EL TOPICO MUSICAL UTILIZADO POR FRANZ SCHUBERT EN EL LIED
GRETCHEN AM SPINNRADE Y SU RELACION CON LA TEORIA DE LOS
AFECTOS.

Por:

Yesica Emperatriz Forero Cabrera.

Karen Lizet Murillo Bejarano.

Asesor:

Vladimir Alberto Pinzón García.

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, HUMANIDADES Y CIENCIAS POLITCAS.

Música, Extensión Zipaquirá.

2019.

CONTENIDO.

CONTENIDO.....	iii
1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	1
1.1 Justificación.....	1
1.2 Planteamiento del problema.....	2
1.3 Objetivos.....	3
1.2.1 Objetivo general.....	3
1.2.2 Objetivos específicos.....	3
1.4 Antecedentes.....	3
2. MARCO METODOLOGICO.....	8
2.1 Población.....	8
2.2 Enfoque.....	9
2.3 Diseño.....	10
2.4 Instrumento y técnicas de recolección de datos.....	10
3. MARCO TEORICO.....	11
3.1 Los tópicos musicales.....	11
3.1.1 Semántica cognitiva y semántica musical: Construyendo significados de procesos mentales en la música.....	11
3.1.2 El cuerpo y los procesos cognitivos: Cognición enactiva.....	14
3.1.3 Los tópicos musicales.....	16
3.2 Teoría de los afectos.....	22
3.3 Franz Peter Schubert.....	29
3.4 El Lied.....	32
3.5 El Lied y Schubert.....	34
3.5.1 Gretchen am spinnrade op.12.....	36
4 ANALISIS E INTERPRETACIÓN.....	42

4.1 Aspectos musicales: Melódicos y armónicos.....	42
4.2 Gretchen y los topicos musicales	47
4.3 Determinación De Las Características De La Teoría De Los Afectos En El Lied	56
4.4 Relación entre el tópico musical y la teoría de los afectos, aplicada al Lied.	65
5. CONCLUSIONES	71
6. INDICE DE ILUSTRACIONES.....	74
7. INDICE DE TABLAS	76
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
9. ANEXOS	79
9.1 Partitura Análisis Armónico.....	79

INTRODUCCION.

La siguiente investigación describe de manera individual pero también comparativa, una serie de características encontradas en el lied Gretchen am spinnrade que se incorporaran a los estudios sobre tópicos musicales y teoría de los afectos. Pero, ¿qué sentido tiene hacer un análisis más grande de una obra?, acaso ¿un análisis armónico no arroja toda la información que se necesita para a comprensión musical? A grandes rasgos podría decirse que estos análisis de emociones están netamente ligados a los que vive cada individuo desde el momento de su nacimiento, una vez se inicia la academia para facilitar el aprendizaje y la resolución de ideas, todo lo que para el hombre suele ser cotidiano empezara a tener un significado propio.

¿Qué tiene que ver esto con la formación musical, o en este caso en el análisis de forma, textual y armónico de Gretchen? Para una mejor comprensión se tiene que hablar de la importancia de los procesos mentales y cognitivos de los individuos, de ahí dependerá la interpretación de los signos musicales representados en la teoría de los afectos.

Con el objeto mostrar con claridad los objetivos de dicha investigación se hará una breve intervención por algunos temas y se harán los respectivos análisis de la obra en cuanto a sus tópicos y a la estructura de la teoría de los afectos.

1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1 Justificación

A lo largo de la vida y de la evolución del ser humano el entorno se ha encargado de que nos adaptemos a un sin número de situaciones que más adelante servirán de reflejo a la hora de resolver situaciones bien sea de la cotidianidad o de peligro, dichos cambios en el desarrollo del hombre han dejado de cierta manera una marca en la mente que haría parte de la supervivencia para la identificación de determinadas situaciones, por ejemplo:

Las canciones de cuna, pueden evocar al oyente a ciertas emociones específicas que se hallan en el imaginario colectivo, trasladándolo a una serie de recuerdos sensaciones o emociones ya vividas durante su etapa de infante. De esta manera, podría decirse que el hombre está condicionado a relacionar lo que ve, escucha, siente, o percibe con momentos que ha vivido, logrando que, en cada aparición de algo similar, la respuesta del individuo sea una evocación, a algo ya experimentado por él, por ejemplo: el sonido de un timbre en una casa o un medio de transporte, este evoca a una situación de alerta, en ambos casos es un llamado: alguien llega, alguien se va. Algo tan simple como el olor a lavada, más que un aroma posiblemente agradable es un símbolo de limpieza.

Es posible con el paso del tiempo que el hombre acceda a conocimientos para lograr evocaciones y sentimientos en las personas, como por ejemplo musicalmente hablando, utilizar un ritmo determinado para indicar que hay un movimiento circular como de algo que gira, utilizando ciertas tonalidades haciendo sentir al individuo bien sea alegre, triste, apasionado, derrotado, victorioso etc.

Sin más analogías el objeto de estudio: gretchen, indicara las posibles intenciones del autor al recurrir a ciertos implementos musicales, tonalidades ritmos, texto, texturas etc. Para generar en el oyente y en el intérprete un comienzo, una historia y un desenlace de un personaje.

1.2 Planteamiento del problema.

Durante la formación musical, se dan una serie de herramientas de análisis permitiendo al ejecutante una manera práctica de asimilación de los contenidos musicales, pero en vista de que la comprensión no solo abarca un tema teórico, sino que está implícito el impacto de la percepción individual de las cosas junto con los procesos cognitivos llevaría a pensar que en los procesos formativos del músico se excluye en muchas ocasiones la reflexión de sucesos del orden del análisis musical en relación con el discurso musical y sus significados, que pueden aportar para la solidez en el ejercicio interpretativo del músico. En el caso de los cantantes se puede decir que es necesario encontrar las relaciones entre las letras, la música que la acompaña, los tópicos y los afectos; de manera que el cantante lírico pueda encontrar elementos que enriquezcan su acción en el escenario. Por esta razón, y entendiendo que estos vacíos deben ser abordados, surge la siguiente pregunta: ¿Qué relación se puede establecer entre el tópico musical y la teoría de los afectos, en el Lied Gretchen Am Spinnrade?

1.3 Objetivos.

1.2.1 Objetivo general

Establecer la relación entre el tópico musical y la teoría de los afectos, en el Lied Gretchen Am Spinnrade.

1.2.2 Objetivos específicos.

- Determinar las clases de tópico musical existentes dentro del Lied Gretchen Am Spinnrade.
- Identificar los afectos propuestos dentro del Lied Gretchen Am Spinnrade.

1.4 Antecedentes

Un primer trabajo corresponde a López Cano (2002), denominado “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica actual”, se presentaron y a la vez se juzgaron conceptos de gran relevancia para el estudio de los signos en la música, más específicamente en la parte cognitiva, los conceptos fueron: la competencia y los tópicos musicales, en este escrito se hace una decantación de estos temas, basándose en diversos autores, que ven cada noción desde perspectivas diferentes, estas perspectivas dan inicio a una discusión, que exhorta a proponer un replanteamiento que sea encaminado en si hacia un estudio netamente cognitivo.

Este escrito se relaciona con la investigación en curso ya que proporciona definiciones y conceptos desde diversos puntos de vista de autores como Hatten y Monelle, este material

instruye en la enseñanza del estudio acertado de la semiosis musical, a través de objetos de estudio y enunciados precisos que abordan los conceptos a tratar.

Las conclusiones más importantes del trabajo se dan hacia la reformulación de los conceptos, guiados a los procesos de cognición clásicos, conexionistas y enactivas, así como la configuración estructural y adecuada de dichos conceptos traducidos en la semiosis musical.

Un segundo trabajo de López Cano (1996), es “La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII”. Se trata del análisis meticuloso del Tratado de las pasiones, que proporciona un camino de acceso al reconocimiento e interpretación del significado de las pasiones y los afectos en el periodo Barroco y como este concepto fue evolucionando a través de los años. Allí nos encontramos con una serie de numerosas reflexiones que reiteran la relación que dentro del ser humano tienen dos sustancias tan distintas como el alma y el cuerpo.

Este trabajo se relaciona con la investigación propuesta, debido a que es una referencia universal para quien está interesado en conocer cómo se elige un afecto y que representara el mismo en términos netamente musicales, además de los procesos y parámetros elegidos para representarlo, lo que nos conduce indudablemente a la ciencia del estudio de los signos, que se desarrolla desde distintos sentidos, la representación de las pasiones, la cual se empieza a teorizar y a categorizar según las terminologías y modelos de la época, que son dados de manos de los oradores más preparados en el manejo de las pasiones humanas.

Las conclusiones destacadas de este texto, se encaminan hacia las situaciones complejas de la semiosis misma, y del momento en que se separa el problema filosófico planteado por Descartes de las herramientas semióticas que requieren representaciones adecuadas para el

correcto estudio de las mismas, y como la retórica clásica toma un papel importante en el uso de dichas herramientas, ya que a través de los siglos XVII y XVIII, la discusión de la correcta representación de los afectos se basa en categorías de la misma.

Un tercer trabajo de Asunción Leñero Cano (2006) “Tópicos y gestos en las canciones de Francisco Gabilondo Soler: una aproximación desde la teoría gestual de Robert Hatten”. Esta identificación de tópicos musicales en la obra, se conforma a través de un discurso musical que será puesto en evidencia en los diferentes caminos que tome el autor en los procesos de composición, teniendo en cuenta que la extra musicalidad será afirmada apoyándose en las letras de las canciones de Francisco Gabilondo, personaje de gran importancia en la composición de piezas de carácter infantil. En este discurso, se pretende ensayar una estrategia de análisis que reúna elementos de carácter netamente musical, y en segunda medida los elementos del contexto cultural de las obras.

Como puede observarse en este trabajo, la síntesis se basa en la “Teoría gestual” que desarrollo Robert Hatten en pro del análisis musical, la cual mezcla enunciados de corrientes fenomenológicas, cognitivas entre otras, con el fin de estudiar las fuentes de inspiración y el reconocimiento de los tópicos musicales a lo largo de la obra.

Este estudio demostró que los eventos sonoros de una composición están dados a través de significados culturales, por tanto, son identificados mediante gestos que se traducen en un discurso intramusical, definiéndose el gesto como una expresividad que se asemeja al lenguaje hablado en forma de prosodia, así como los tópicos que se desarrollan a través del discurso del cuerpo.

Las conclusiones del trabajo, señalan la importante relación que existe entre la música y el discurso gestual, sobre como la música a través de dichos elementos adquiere un valor semántico, un gesto musical que es directamente proporcional al gesto performativo, que estará implícito en la configuración rítmica y melódica de la pieza, en otras palabras, que conformará un tópico musical.

Un cuarto trabajo, por Melanie Plesch (2014) “Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”. Construido en un enfoque retórico-semiótico, que permite la identificación del tópico como una labor hermenéutica, teniendo como herramientas principales el ritmo, las escalas, imitaciones, tonalidades, etc., así, el conocimiento del tópico no se referiría únicamente a un signo auditivo, sino que abre nuevas ventanas hacia la posible interpretación y comprensión de la construcción de la obra en sí misma, pero desde un punto de vista adyacente, (el cual toma las connotaciones afectivas) toma al tópico como el punto de partida que dependerá del estudio cultural que se le dé y de la identidad en este caso Nacionalista.

En este trabajo, vimos que el acercamiento cultural de la obra y como está expresada en la música explora tópicos que contribuyen a la articulación desde el punto de partida de Ratner, visto el tópico como los lugares comunes utilizados por los compositores clásicos, y que los oyentes de la época eran capaces de reconocer, esto a partir de experiencias musicales comunes como la música religiosa, la cacería y otras más, que se aplicaron directamente en el análisis de la obra, de la mano de una metodología hermenéutica procedente de un contexto socio-cultural y una historia nacional patria.

Las conclusiones encontradas en el trabajo se definen en el conocimiento de los tópicos, los cuales dan apertura a la posibilidad de interpretar y comprender el sentido de la obra, desde ese punto: el signo expresivo que carga, sumado con la afectividad y el estilo propio.

2. MARCO METODOLOGICO.

2.1 Población

La población que se interviene en este trabajo de grado, es el lied “Gretchen am spinnrade” de Franz Schubert creado en el año 1814. Para facilitar su comprensión y posterior clasificación y estudio, se han numerado entre I- VIII a fin de que sean visibles de manera más rápida y concisa.

I	Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer, Und nimmermehr.
II	Wo ich ihn nicht hab, Ist mir das Grab, Die ganze Welt Ist mir vergällt.
III	Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn Ist mir zerstückt.
IV	Nach ihm nur schau ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh ich Aus dem Haus.
V	Sein hoher Gang, Sein' edle Gestalt, Seines Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt,
VI	Und seiner Rede Zauberfluss, Sein Händedruck, Und ach, sein Kuss.
VII	Mein Busen drängt Sich nach ihm hin, Auch dürft ich fassen Und halten ihn.
VIII	Und küssen ihn, So wie ich wollt, An seinen Küssen Verzehen sollt!

Ilustración 1 División del Lied para su análisis.

2.2 Enfoque

Para la presente investigación, se recurrió al enfoque cualitativo.

“los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. Con frecuencia, estas actividades sirven, primero, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes y después, para perfeccionarlas y responderlas” (Sampieri, 2014, pág. 7)

Por ello se trabaja sobre la base de investigaciones ya realizadas que va encaminada y dirigida a quienes buscan en el análisis musical, una herramienta de interpretación un poco más enriquecedora, a una ejecución desde los afectos donde, además de saber armónicamente que contiene una pieza, busca una mejor comprensión desde la significación de momentos específicos de la música, sus tonalidades, sus intervalos etc.

“Aunque ciertamente hay una revisión inicial de la literatura, esta puede complementarse en cualquier etapa del estudio y apoyar desde el planteamiento del problema hasta la elaboración del reporte de resultados” (Sampieri, 2014, pág. 8)

Para hallar la relación entre tópico y teoría de los afectos, se recurren a dichos análisis que enfocarán la búsqueda a diversos procesos de selección. Teniendo en cuenta este enfoque, se propone una tabla con la recolección de datos, que dará luces para la comprensión de dicha comparación. Esto arrojará como resultado un profundo análisis de la obra desde las emociones, con el fin de llevar al músico competente en este caso, a una mejor comprensión musical e interpretación de la misma.

2.3 Diseño

Este diseño es de tipo exploratorio “*la investigación exploratoria, conocida también como formativa (selltiz et al, 1980 en Cazau, 2006), ayuda a conocer y mejorar el conocimiento obre los fenómenos de estudio para explicar mejor el problema a investigar*” (Abreu, 2012, pág. 191) Se acude a este diseño, debido a que los antecedentes de la información de esta investigación, son prematuros en este campo.

En este caso puntualmente se recurre al modelo de análisis de la obra, que cuenta con un desglosamiento de cada tema a tratar de manera individual para mayor comprensión pero que a su vez se enlazaran, haciendo de cada análisis un portafolio enriquecedor de posibilidades.

Los análisis armónicos serán el primer paso para la búsqueda de relaciones entre los estudios del tópico y la teoría de los afectos, una vez realizado, se apela a la búsqueda de lugares recurrentes, símbolos destacados, armonías, intervalos, textos en el caso de los cantantes, etc. Que cumplan las características de tópico o de teoría de los afectos y que de igual manera pueda llegar a ser relacionada con la otra.

2.4 Instrumento y técnicas de recolección de datos.

El instrumento elegido para el análisis de la obra, es una tabla en la que se buscan y se consolidan los aspectos claves de la misma, tales como: estructura, armonía, tópicos musicales (ícono indexical y textual) y la teoría de los afectos (tratado de las pasiones, energía y afectos de las tonalidades); los cuales serán profundizados a lo largo del documento.

ESTRUCTURA			
ARMONÍA			
TÓPICOS		Ícono indexical	
		Textual	
TEORÍA DE LOS AFECTOS	TRATADO DE LAS PASIONES	Espíritus Animales	SI NO
	ENERGÍA Y AFECTOS DE LAS TONALIDADES	Charpentier	
		Mattheson	
		Schubart	

Ilustración 2 Tabla de recolección de datos

3. MARCO TEORICO.

3.1 Los tópicos musicales.

3.1.1 Semántica cognitiva y semántica musical: Construyendo significados de procesos mentales en la música.

El ser humano tiene gran capacidad en el momento de afrontar sus realidades, producto de todas sus experiencias y del proceso de construcción mental a partir de estas mismas vivencias. Disciplinas como la psicología cognitiva, teorizan las formas como el ser humano estructura todos sus pensamientos y saca de lo abstracto información que lo guía a un procesamiento mental estructurado para poder entender los significados de toda la

información que recibe. Estos procesos, son estudiados fuertemente por una parte de la psicología cognitiva llamada: Semiótica Cognitiva.

La semiótica cognitiva es *“la encargada a estudiar los niveles superiores de la cognición y de las diversas formas de representación que el ser humano emplea para registrar su conocimiento y para comunicar, pues el acto de significar va de la abstracción a la representación”* (Obando Velasquez, 2012, pág. 880) Para el autor, la semiótica cognitiva emplea el análisis del significado y combina los desarrollos de la semántica, la lingüística cognitiva y la dinámica semiótica. Este estudio de la semiótica busca explicar el estudio del lenguaje y del pensamiento, abordando de manera profunda todos los procesos de cognición del ser humano a partir del lenguaje y sus formas estructurales de significar las experiencias que se viven. En resumen, las investigaciones de la semiótica cognitiva *“tiene como objeto las múltiples representaciones que es capaz de hacer el hombre para significar y comunicar”* (Obando Velasquez, 2012, pág. 881)

El estudio de esta semiótica cognitiva ha dado grandes avances en los estudios que intentan entender la creación de significados dentro del campo musical, busca representaciones no verbales sino de tipo simbólico a través de acordes y melodías. Esto ha dado paso a la creación de una semántica que se dedica al estudio de la construcción de significados en la música llamada Semántica musical.

La música históricamente ha sido objeto de muchas discusiones dentro del campo académico. Algunos autores determinan que la música es construcción social y refleja los procesos históricos, políticos y hasta económicos que vivían sus compositores y sobre todo el oyente y expresaba de alguna manera ese sentir temporal a través de esta. De alguna manera, esto nos lleva a pensar que la música hace parte del constructo social y tiene un

significado que va más allá del uso recreativo y económico que se le pueda dar. “...*la música significa. La música dice diferentes cosas a diferentes personas*” (Hernandez Salgar, 2011, pág. 41). Esta discusión ha sido permanente entre estudiosos musicólogos que ven en la música solamente un proceso intelectual de sonidos acomodados para crear sensaciones y otros que si le dan importancia al estudio de los significados. Estos últimos, sostienen que el oyente le otorga significados propios a la música, contruidos a partir de lo que genera su proceso mental de asimilación de momentos históricos y representaciones mentales de cosas abstractas que están socialmente asimiladas por él. (Ejemplo: el amor).

La música entonces para algunos estudiosos, se vuelve una imitación de las pasiones humanas, que reflejan los sentimientos, “objetos abstractos”, en estructuras mentales organizadas por medio de notas y acordes, que reflejan el sentir propio del ser humano que compone las piezas. Philip Tagg, cita a Hegel en su estética diciendo que:

“Lo que al lego le gusta de la música es la expresión comprensible de emociones e ideas, algo sustancial, sus contenidos, razón por la cual él prefiere la música de acompañamiento; el conocedor, por otro lado, que tiene acceso a las relaciones musicales internas de los tonos y los instrumentos, prefiere la música instrumental por su uso artístico de las armonías y del tejido melódico, así como por sus formas cambiantes; el bien puede estar complacido por la música en si misma” (Tagg & Clarida, 2003, pág. 15)

Esto deja en claro la posición de algunos estudiosos en donde se ve, que la música es en sí, una forma de expresar, el significado de sensaciones y de vivencias de los seres humanos, es decir, es la representación semántica de sus emociones.

Dicho esto, el interés principal de la semántica musical es lo que la música provoca en las mentes de las personas y sobre todo en sus cuerpos, producto de los procesos cognitivos (memoria, emociones, imaginación, etc.) que se generan al momento de ir piezas musicales.

3.1.2 El cuerpo y los procesos cognitivos: Cognición enactiva.

El cuerpo está presente y hace parte de todos los procesos históricos y sociales que vive el ser humano. Las disciplinas que estudian las estructuras cognitivas, como la psicología cognitiva, no desligan al cuerpo de todos los procesos mentales que se generan, al contrario, lo unen y le dan un papel importante dentro de sus teorías porque en el cuerpo es en donde se dan las sensaciones y mediante el cual se realizan las acciones producto de los procesos mentales. En palabras de Rubén López Cano, “*la mente no es algo ajeno al cuerpo, sino que está en él y con él*” (Lopez Cano, 2007, pág. 12)

“Adscribiendo a la filosofía del realismo experiencial, algunas teorías de cognición sostienen que la comprensión de la realidad está fuertemente influida por la experiencia corporal con el entorno” (Martínez, 2008, pág. 36) De acuerdo con lo anterior, las estructuras cognitivas se adquieren y se construyen a partir de la interacción del sujeto con su ambiente. La base de todos los conceptos y los procesos cognitivos se encuentra en la experiencia directa con los objetos del mundo exterior y la mente se encarga de conceptualizar los modos en que se comportan los objetos y le dan una estructura cognitiva y significado y forman estructuras básicas a partir de ese conocimiento práctico. Estas estructuras básicas, expuestas por Martínez (2008) son estructuras recurrentes que están en nuestro sistema de percepción y nacen de las experiencias espaciales y de movimiento que todo sujeto tiene en cualquier

momento de su vida. Hacen parte de estas estructuras básicas los conceptos de *arriba-abajo*, *dentro-fuera*, *cerca-lejos* etc.

La teoría de la cognición enactiva es participe de que estas estructuras básicas, se generan a nivel neuronal y proporcionan en la mente una capacidad imaginativa para procesar distintos estímulos procedentes de la experiencia que da la acción corporal. Esta acción corporal desarrolla la cognición enactiva y de ella se construyen las estructuras básicas anteriormente mencionadas.

La cognición enactiva puede dar luces cuando se habla de la música porque indica de que la música también puede ser entendida a la luz de las estructuras básicas que generan procesos de categorización de los elementos musicales percibidos mediante la audición.

“La cualidad dinámica de la música tonal surge de la interacción de rasgos tensionales de la organización sonora, por ejemplo, la tendencia de la línea fundamental a descender, la tendencia de los tonos inestables a moverse hacia los tonos más próximos, y la tendencia general del discurso musical a alcanzar la meta final. Escuchar un tono como inestable significa imaginarlo como un embellecimiento de un tono más estable, ubicado en un nivel más remoto de la estructura musical” (Martínez, 2008, pág. 41)

El cuerpo que se convierte en un “instrumento” de contacto con el exterior y que es el primer puente entre lo que está fuera y lo que se estructura adentro, toma importancia en la cognición enactiva porque es éste el que percibe y de igual manera manifiesta a ese mismo exterior todos los resultados de los procesos cognitivos que se han llevado a cabo. Muchas de estas formas de expresión se basan simplemente en sensaciones creadas a partir de esta

construcción cognitiva y llevada a través de los procesos neuronales a distintas partes del cuerpo. Todas las sensaciones que produce la música en el cuerpo humano son construidas a partir de estos procesos anteriormente mencionados.

La enacción, plantea darle importancia al cuerpo en los procesos de acción cognitiva y como parte de los procesos mentales. Es por esto que aparece la teoría de la cognición enactiva, que plantea a la cognición como una acción efectiva de la mente y el cuerpo.

“... para la semiótica musical cognitivo-enactiva, la música no es una mera colección de objetos sonoros sino la serie de acciones cognitivas que realizamos en/con la energía acústica a partir de posibilidades de acción (o affordances) que nos ofrece cada entorno musical definido como la fluctuación de energía ambiente que la mente musical traduce como información acústica, visual o cinética.” (Lopez Cano, 2007, pág. 13)

3.1.3 Los tópicos musicales.

Luego de comprender toda esta teoría semiótica cognitiva, es importante preguntarse ¿de qué manera podemos entender los tópicos musicales a través de esta teoría?

Es importante saber que los tópicos inicialmente hacen referencia a diferentes estilos o géneros clásicos, específicamente a ciertos lugares que son fácilmente reconocidos por un oyente competente y que lo remitirían bien a una pieza ya escuchada, o a otro estilo.

El tópico era visto dentro de la retórica, como una fuente de ideas para los oradores en sus discursos, quienes consideraban los *tópicos* o como ellos lo llamaban: *topois*, como compartimientos, cada uno con una función y pregunta: ¿Quién?, ¿Cómo? ¿Dónde? Etc. *“Desde la antigüedad, se*

acuñaron dos sentidos simultáneos del término: el tópico búsqueda que se refiere a lugares estratégicos para la obtención de ideas y el tópico argumento, que pronto conformo una suerte de repertorios de argumentos o ideas generales aceptadas como verdades incuestionables en el seno de una comunidad a la que el orador podría recurrir” (Lopez Cano, 2002, pág. 23)

Aristóteles en su libro “Retorica”¹ establece cinco fases en la construcción de un discurso. Una de ellas es “Inventio” o la obtención de ideas y argumento, era un sistema que permitía la creación de argumentos a partir de ideas preestablecidas con un mínimo de información previa.

Estos argumentos y toda la construcción mental que se realizaba a partir de la memoria eran llamados tópicos.

“El concepto de tópico fue introducido en música por los teóricos de la retórica musical del Barroco. Durante el siglo XVII fue designado con la pleonásmica formula loci-topici”. (Lopez Cano, 2002, pág. 24)

En artes liberales como la literatura y la música, el tópico se convierte en un recurso utilizado en el momento en que el compositor no podía crear por ingenio propio, según López cano (2002), de esta manera solía recurrir a algún *loci-topici* como:

- *Locus notationis* (lugar de notación): que consiste en cambiar valores de notación recurriendo a la inversión, retrogradación, imitaciones etc.
- *Locus causae materialis* (lugar de la materia prima): consiste en pensar en las cualidades del ejecutante, llámese, instrumentista o cantante.
- *Locus causae finalis* (causa final): a quienes se dirige, a que publico se le está componiendo.
- *Locus effectorum* (lugar de la causa) para que tipo de espacio se está componiendo, que clase de lugar: iglesia, salón, auditorio etc. Entre otros *loci-topici*. Estos servían de pauta para

¹ ARISTOTELES, (1990) *retorica*, Madrid, España, editorial Gredos.

empezar la creación de una nueva pieza en el caso de que el compositor no cuente con más recursos propios.

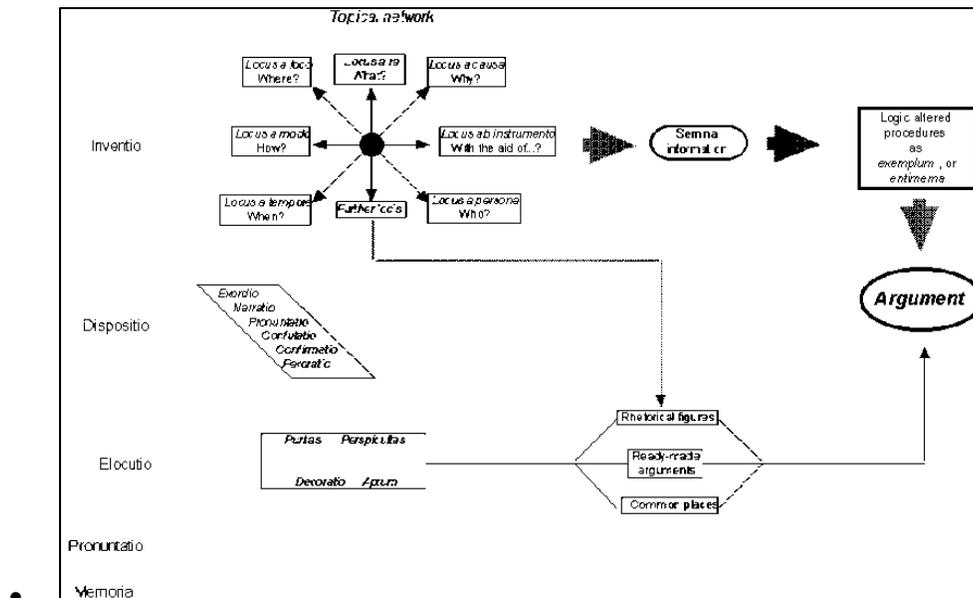


Ilustración 3 Red tópica y articulación entre las fases de inventio y elocutio en la retórica clásica.

De alguna manera, dichos compositores tenían que *topicalizar* un tema antes de su creación siguiendo las pautas ya mencionadas, utilizando unos parámetros como tener listo el tema a musicalizar, visualizar los temas importantes tales como: el texto, la rítmica a utilizar, la tonalidad pensada, utilización de figuras adecuadas coherentes con los afectos a implementar. En este caso el tópico sería utilizado como *tópico-argumento* o selección de pautas o reglas a la hora de la creación del discurso.

Dicho de esta forma, la utilización del tópico, en sus orígenes consistía en desmenuzar cada recurso a utilizar en la composición para entender con claridad el sentido que le pondría a su obra, qué quiere transmitir, de qué manera y cómo lo pretende lograr, garantizándole

una composición exitosa. Más adelante a la percepción del tópico y su utilización se le añadirán nuevas conclusiones y cambiara su modo de empleo.

“Ratner advierte que los tópicos pueden aparecer ya sea como soporte de toda una pieza entera (como los tipos de música) o bien como “figuras y progresiones” dentro de una obra en la que pueden convivir varios tópicos distintos (como los estilos)” (Lopez Cano, 2002, pág. 31)

Ratner propone una serie de tópicos musicales para dar una clasificación de tipos o estilos musicales como:

1. Tipos

Normalmente regulan piezas enteras. son danzas como:

- 1.1. minueto y tipos relacionados
- 1.2. polonesa
- 1.3. bourré
- 1.4. contradanza
- 1.5. gavota
- 1.6. giga
- 1.7. siciliano
- 1.8. marcha

2. Estilos

Se presentan normalmente como figuras y progresiones que forman parte de una pieza

- 2.1. militar, caza
- 2.2. estilo cantabile
- 2.3. estilo brillante
- 2.4. Obertura francesa
- 2.5. *museffe*, pastoral
- 2.6. música turca
- 2.7. *Sturm und Drang*
- 2.8. sensible, *Empfindsamkeit*
- 2.9. estricto, estilo culto
- 2.10. estilo de fantasía

3. Descriptivismo, *word painting*

La introducción al tópico, se comprende como herramienta de creación basado en unos conceptos innegables ya dados, donde el escritor-compositor puede acudir de manera confiable y asertiva a recursos “estilísticos” de creación. Dos siglos después se incorporan a esta teoría una serie de conceptos que le darán más posibilidades y más significados al tópico, dando a conocer más herramientas, pautas, descripciones y características de este en la utilización musical. Esto no quiere decir que el tópico cambie su significado o su función, sino que introduce a una serie ms amplia de posibles usos del tópico en la música.

López Cano hace una comparación de los estudios realizados por una serie de musicólogos como por ejemplo: Robert Hatten y Raymond Monelle, quienes en sus escritos proponen una visualización del tópico un poco más amplia.

Hatten describe el tópico como: “*amplios estados expresivos, definidos por medio de relaciones oposicionales*” (Hatten, 1994, pág. 64) se refiere a una serie de condiciones que tiene que cumplir el tópico, tales como: 1.) una correlación musical, indagando que relaciones u oposiciones contenga, 2.) debe originarse en una clase determinada de música: marcha, danza, fanfarria etc.

Por otra parte para Raymond Monelle, “*un tópico musical es una clase especial de signo caracterizado por la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical: la indexicalidad de su contenido*” (Monelle, 2000, pág. 17) estos mecanismos reciben el nombre de: El tópico *icono-indexical*, donde el *icono* representa el objeto de estudio y lo *indexical* que se refiere al tiempo o significado que evoque el objeto de estudio. El tópico *índice-indexical* complementa el *icono* u objeto de estudio dándole a la indexicalidad un nuevo objeto, empleando rasgos estilísticos que evoquen otro significado, en pocas palabras una evocación dentro de la evocación.

Dicho esto, los tópicos como objeto de estudio podrían utilizarse según la necesidad, si se hace un análisis profundo de una pieza los tópicos podrían ser mencionados de distintas maneras, como pieza completa especificando qué es; gavota, giga, etc. Utilizando el significado del texto en el caso de arias para canto, encontrando los momentos importantes, como las palabras clave y que tanto se repiten, o también por fragmentos rítmicos que señalen que se quiere lograr o que quiere evocar como por ejemplo una marcha.

“al introducir el concepto topicalización, los estudios semiótico-pragmáticos del texto han mostrado que las estrategias del tópico-búsqueda, en asociación con sus productos como el tópico-argumento o el tópico-tema, son herramientas indispensables para el proceso de comprensión” (Cano, 2002, pág. 37)

Según Cano, el estudio del tópico no debe dejar de lado sus raíces, es una herramienta de estudio y análisis en la práctica musical, garantizando al ejecutante (músico) una mejor comprensión del objeto de estudio.

3.2 Teoría de los afectos.

Cuando hablamos del término afecto en lo que se refiere a la música, es necesario retroceder en la historia hasta el renacimiento y el barroco, ya que es allí, donde este término empieza a ser reconocido y empleado.

Durante la época renacentista nace la ópera primitiva, que es principalmente la unión entre la retórica y el teatro; traducida en la adecuación del texto con la música que sumado devengaría en la interpretación y con esto, la idea de afectar sobre los sentimientos impresos en las obras. Más adelante compositores contemporáneos de gran importancia como Giulio Caccini y Claudio Monteverdi, dan algunas luces sobre la importancia de mover, evocar y transmitir emociones, observando en sus obras tres pilares importantes en cuanto a emoción se refiere, ira, templanza y humillación o humildad. (Carrillo Viveros)

Praetorius, compositor barroco, señala que un cantante debe ser capaz de remover las emociones más íntimas del oyente; después muchos otros autores han sentado precedentes sobre la importancia de los sentimientos y la transmisión de los mismos. (Carrillo Viveros)

Athanasius Kircher, doctor en teología y un importante científico del barroco, empezó a hablar concretamente de intervalos; de la manera como la música está propuesta, influye en el estado de ánimo del oyente, de tal forma que es capaz de mover sus emociones más profundas, hasta el punto de influir en el carácter, pensamiento y punto de vista. Es aquí donde el humanismo toma un papel importante: el individuo que busca transmitir su propia idea, su propia emoción y afecto buscando alcanzar la empatía del público. (Carrillo Viveros)

A partir de esta búsqueda de conexión emocional con el público, nace el género operístico; lo que conlleva a un mayor protagonismo de la voz como instrumento, debido a

la capacidad expresiva e interpretativa de los artistas. Con el pasar de los años, se desarrollaron nuevos principios y parámetros enfocados hacia el músico instrumentista, que tenía como finalidad aumentar la capacidad técnica del intérprete para transmitir al oyente los afectos que alguna vez fueron solo atribuidos al cantante.

Como cita Marín Corbí (Marín Corbí) Aristóteles²: *“El arte del discurso oral mismo reside, por un lado, en la voz, en cómo se utiliza en cada afecto: por ejemplo, cuando se usa una voz más fuerte, más suave o media, incluso con la modificación de la altura de voz; por ejemplo, en alto, medio o bajo registro de voz; y con una determinada variación rítmica en cada afecto”*. Más adelante continúa diciendo: *“De las palabras entendidas se toman los afectos. En la alegría, la ira y afectos fuertes, debe ser la voz fuerte, brava y briosa. Por el contrario, en palabras tristes y dulces se usa una voz más delicada”* ... *“La fuerte mímica del lenguaje como expresión del alma, de la que resulta la diferencia individual de la expresión del lenguaje...las representaciones simples del alma, son para todas las personas iguales, así como las cosas que representan”*. (Figuras, gesto, afecto y retórica en la música, pág. 11)

La elocuencia en las obras y la forma en que los compositores se esforzaban para imprimir en éstas, afectos que despertaran el interés y el gusto por continuar escuchando su música, hizo que los procesos en los que los músicos empezaban la estructuración de la composición se basaran en fundamentos sumamente retóricos. Junto a esto, el deseo profundo de remover las emociones, se buscó siempre compararlas con algo de su entorno, este principio buscaba sustentar la grafía musical de los afectos, el porqué de los intervalos, la

² ARISTOTELES, (1990) *retorica*, Madrid, España, editorial Gredos.

explicación de cada acento que era enfático y recurrente, la dinámica, la textura, la imitación y otros aspectos de la composición, en relación con lo que vendría siendo como cita López Cano, según Descartes “*Los movimientos corporales resultantes de la acción de un efecto o pasión del alma*”. (López Cano, 1996, pág. 4)

Descartes define las pasiones del alma de la siguiente manera: “*Las pasiones del alma son como las percepciones o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortalecidas por un movimiento de los espíritus*”. (López Cano, 1996, pág. 4)

En cuanto al tema de los espíritus, nos encontramos con el tratado de *Las Pasiones del Alma* del autor Renè Descartes, escrito hacia el año 1649, última publicación que se conoce del filósofo, ya que fallece al siguiente año de esta publicación. Este tratado es imprescindible para lograr una comprensión más profunda sobre el barroco, los procedimientos de representación de los afectos y las pasiones en dicha época, así como la manera en la cual esto seguirá repercutiendo tiempo después. Rodis Lewis, define este tratado como “*El fruto de toda filosofía*”, y menciona que también fue escrito debido al cuestionamiento efectuado sobre la dualidad entre el alma y el cuerpo, que le plantea Isabel de Bohemia a Descartes; a la que respondió con este escrito. (Lewis, 1637)

Estos espíritus son contemplados como la parte más ligera de la sangre, se trata de una especie de brisa que se desplaza por todo el cuerpo a través del torrente sanguíneo, pero solo si los espíritus llegan a tener un estímulo adecuado que logre iniciar el movimiento, de ser así, se desplazan a través del cuerpo dirigiéndose al cerebro, donde se encuentra localizada la glándula pineal, hogar del alma, al llegar allí, los espíritus provocan el revolvimiento del mismo, lo que genera una pasión. Este desequilibrio genera un segundo

movimiento de espíritus que ahora tienen como tarea traer y llevar sangre, humores y líquidos a otras partes del cuerpo. Finalmente, dado que se encuentran ahora afectados por una pasión, se concentran en partes del cuerpo determinados, ya que no todos comparten las mismas reacciones y provocan unas corporales que acompañan este proceso de la pasión, a cada reacción o movimiento se le asigna una pasión. Según cita López Cano, Descartes dice “*Ningún sujeto obra inmediatamente en contra de nuestra alma, que el cuerpo al que está unida*”, esto se traduciría en una acción-reacción, directamente proporcional, cuando el alma siente una pasión, el cuerpo genera una reacción, y este es el principio de la descripción musical de los afectos. (López Cano, 1996, pág. 4)

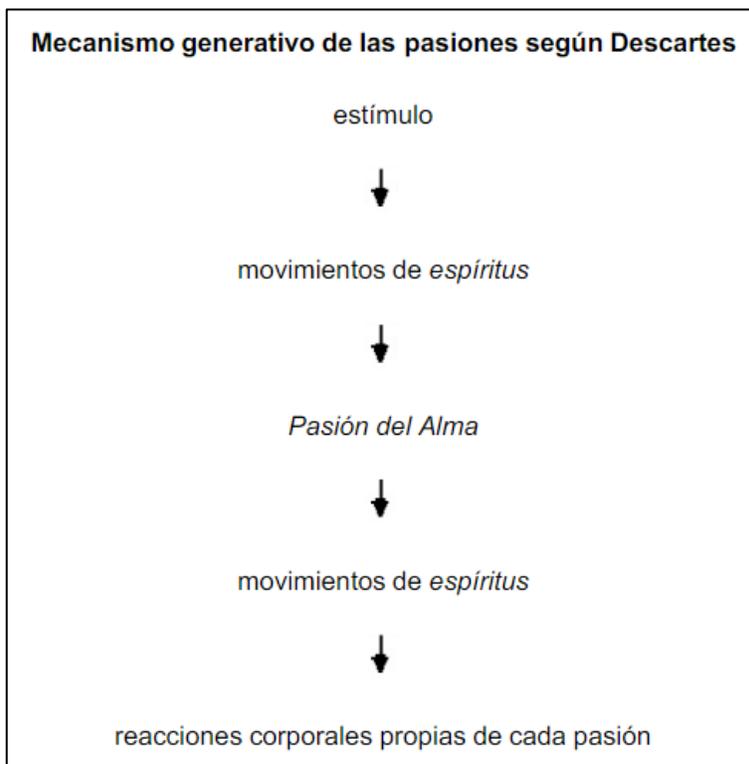


Ilustración 5 ilustración mecanismo generativo de las pasiones, según descartes. (López Cano, 1996, pág. 5)

Para entender mejor este mecanismo es necesario observar las reacciones que tiene el cuerpo en el momento en que se da el flujo-reflujo, con algunas de las que son planteadas en el tratado:

- Amor: El pulso se vuelve más fuerte; se siente calor en el pecho.
- Odio: El pulso es desigual, se vuelve débil, calor es áspero, pérdida del apetito.
- Alegría: Pulso constante y muchas veces más rápido, calor abrazador en el pecho, sensación agradable.
- Tristeza: Pulso débil, lento pero cambiante, se sienten ataduras que aprietan, tímpanos que hielan.
- Deseo: Se avivan todos los sentidos, se mueve mayor cantidad de espíritus animales en el cerebro y de este a todas las partes del cuerpo. (Zeglirscosac, 1800).

Ahora bien, estos principios se aplican a la teoría musical de la época, en el tratado “*L’Harmonie Universelle*” de Marín Mersenne, un filósofo muy allegado a Descartes, quien continúa profundizando en lo mencionado anteriormente, indica que el flujo se da cuando un determinado afecto, produce el movimiento de los espíritus desde el corazón hacia las extremidades del cuerpo, mientras que el reflujo es básicamente la acumulación de espíritus animales que provienen desde las extremidades del cuerpo hacia el corazón.

Cada afecto presenta un grado distinto de movimiento de los espíritus. Por ejemplo, en condiciones como la alegría, el regocijo o la esperanza, se activa el flujo, mientras que, en la tristeza, la ira y la desesperación, se presenta el reflujo.

Según Mersenne, Los “*acentos musicales*” con los que se deben representar las pasiones que generan flujo son consonantes, es decir, agradables al oído; mientras que los que generan reflujo, deben ser sombríos, angustiosos y disonantes; profundizando en estos últimos, la representación musical de la angustia, imita los síntomas corporales de la pasión: los efectos del afecto. Mersenne continúa diciendo que la música que expresa esta emoción, debe “*contemplar un ritmo rápido y agitado, tanto en la melodía como en la armonía, precipitándose sobre todo al final de cada frase*”, lo que traduciría en una agitación del pulso tanto en la música como en el corazón. Por otra parte, al cantar y debido a la misma reacción, el registro de quien está cantando se eleva y se agudiza, alegorizando el tono de voz con el que se habla cuando hay sentimiento de angustia. (López Cano, 1996, pág. 7)

El filósofo expone 3 niveles de intensidad para este afecto:

1. En el primero el ritmo es sesquiáltero escrito en corcheas, y se canta con rapidez y fuerza. La melodía se agudiza moderadamente.
2. En el segundo nivel la melodía deberá de cantarse con el doble de velocidad y fuerza, agudizándose aún más.
3. En el tercero la velocidad se triplica cantándose la melodía aún más fuerte en tanto que la melodía puede agudizarse tanto que en algunos casos abandone la posibilidad de emitir sonido. Entonces se optará por escribir silencios. (Mersenne, 1636-7)

Sin embargo, no solo Descartes o Mersenne han hablado de estos temas; Claudio Monteverdi, llega a obtener un resultado muy similar en algunos Madrigales que escribió hacia el año 1624, en donde mostró los 3 niveles de expresión explicados en el párrafo inmediatamente anterior.

Para Descartes, existen 6 pasiones fundamentales, a partir de ellas se derivan el resto de ellas; el deseo, se refiere al futuro y este a su vez nos genera esperanza; al haber ausencia de esta pasión, se genera en respuesta el temor, que en grado extremo se traduce en desesperación. (Descartes, 1649, págs. 53-54)

A lo largo de los siglos XVI Y XVII, se creó una técnica que no solo dependía de los textos poéticos, sino de emplear distintos tonos de voz, respiraciones deliberadas y agitadas, entre otros recursos que evocaran con mayor intensidad y contundencia en el público sentimientos determinados; todo esto para alcanzar un espectro todavía más alto además de certero en la transmisión de ciertas emociones.

3.3 Franz Peter Schubert.

Compositor de origen austriaco, nacido en 1797, comúnmente se le considera el último representante del periodo clásico, del cual fue uno de los exponentes más importantes junto con Mozart y Beethoven. En sus obras se empieza a ver impreso un característico e inconfundible tinte de lirismo romántico, que lo llevó a ser el mayor exponente de la canción alemana. Nació en una familia muy humilde, su Padre Franz Theodor Florian Schubert, era profesor de escuela y su madre Elizabeth Vietz cocinera de profesión. Fue el menor de sus hermanos, su casa se encontraba ubicada en Himmelpfortgrund, el centro del distrito IX de Viena. Al contrario de lo que muchos afirman, la tradición musical de la familia Schubert, no era grande ni de gran importancia, lo que pone al pequeño Schubert, como el primero de los hijos en quien despierta la curiosidad y un sentido profundo por el aprendizaje musical, a una corta edad. Su padre le enseñó algunas nociones básicas del violín, mientras que su hermano Ignacio, le enseñó lo esencial del piano.

Quienes lo conocieron, y fueron allegados a él, lo describieron como una persona muy tímida, con un aspecto a veces descuidado. Su primer maestro de piano fue Holzer, que para ese entonces dirigía el coro en la iglesia de Lichtental, a quien le guardó un aprecio muy grande y para quien escribió su misa en Do; esta composición fue definitiva para darse cuenta de su verdadera vocación y a lo que dedicaría el resto de su vida: la música. La fantasía en Sol Mayor, que sería su primera composición formal, además de ser una de las más importantes de su obra, comprende 4 movimientos:

1. Allegro molto moderato.
2. Largo.
3. Scherzo. Allegro vivace.

4. Finale. Allego molto moderato.

Componía canciones durante muchas horas, y después de pasar unos pocos años en el internado de Standtkonvikt, empezó a encontrar su propia identidad musical, pero la mantenía en secreto, para no llevar la contraria a su Padre. Al principio tuvo una gran influencia de Beethoven, a quien le llamaba El Maestro, figura que fue vital en la trayectoria musical de Schubert. Sin embargo, para ese entonces, no se dedicó de lleno a la música, por sus malos resultados escolares. Franz Padre se da cuenta de las actividades extracurriculares de su hijo, a pesar de esto y las discusiones que se presentaron después, Franz puede continuar con sus estudios musicales. Más tarde en 1813, obtuvo su certificado como maestro de secundaria y durante este año termina su primera sinfonía en Re Mayor y la obra que lo llevaría a conocer a la mujer con la que más tarde se casaría: Misa en fa mayor.

El 19 de octubre firmó *Margueritte au rot* en un poema de Goethe. Al año siguiente en otoño fue maestro de la secundaria junto con su padre, en 1815, a la par de estas labores, escribe bastante música, siendo este su año más provechoso ya que compone más de 140 *Lieder*, varias piezas para piano y se postula para ser maestro en el conservatorio de Laybach. Ya en 1817, da clases y acompaña a una familia adinerada y prestigiosa en el castillo de Zelesz, al regresar declina de su trabajo como maestro. En 1819, Ignaz Sonnleithner, lo ayudó a ingresar a la casa de las hermanas Frohlich, allí empezó a ganar distinción y se organizaban las conocidas veladas en torno a su música. Por el contrario de los *Lieder*, sus óperas nunca tuvieron éxitos.

Para 1823 se detectan los primeros síntomas de sífilis, perdió su cabello, padeció de fuertes dolores de cabeza y pasó parte de este año en un hospital en Viena. La octava sinfonía, llamada “Inconclusa” que tiene solo 2 movimientos, data de este periodo y muestra la clara

desesperación que padecía atravesando su delicada enfermedad, en ese momento el compositor permanece solo, pero sus composiciones se convierten en grandes obras.

Debido a la poca afluencia económica al ser dado de alta del hospital vuelve a vivir con su padre durante unos meses, sin pensarlo, se muda donde su fiel amigo Schwind y su salud mejora considerablemente ya que su círculo de amigos también cambia. Así empieza a componer con un nuevo entusiasmo.

En 1826 completo su cuartero en re menor *La joven y la muerte*. Un año después participó como antorcha en el funeral de Beethoven, infortunadamente un año más tarde muere en condiciones precarias.

La personalidad de Schubert estaba condicionada en gran parte, a sus complejos físicos, ya que era de baja estatura, medía aproximadamente 1,52 centímetros, y su contextura era gruesa, por ello, su relación con las mujeres, era casi nula. Tanto a nivel afectivo-personal, como social, en cambio, tuvo una gran cantidad de amigos varones que lo apoyaron hasta el final de su vida, no solo emocionalmente sino económicamente. (Schubert Franz, s.f.)

3.4 El Lied.

El Lied, es el género que logró la mayor intimidad entre la poesía y la música. Tiene procedencia de un género más pequeño, podría decirse que casi una tradición del siglo XVIII, que se usaba en las primeras composiciones inspiradas en la poesía folklórica, siendo de vital importancia la idea de que la música y la poesía eran inseparables la una de la otra.

En términos generales, estos primeros lieder presentan melodías poco interesantes, armonía convencional y un acompañamiento ya establecido, todo esto debido a que se tenía una idea errada, en la que solo se contemplaban como dominantes los poemas de Goethe, rumor que el propagó por mucho tiempo. (Lied, s.f.)

El florecimiento del Lied, consolidado ya como género artístico creado en el siglo XIX, cumple al fin los ideales de los músicos prácticos de la época del Renacimiento y el Barroco. En él influyen factores importantes como: el auge de la poesía lírica romántica, que como resultado provee de textos sensibles y una naturalidad musical notable; sumado a esto la popularidad que adquirió el piano además la gran demanda de estos instrumentos en las casas de los hogares de la clase media y alta, por último, la presencia de Franz Schubert, autor que se consolidó a través del tiempo como el mayor *liederista* en el panorama musical de la época, dado que escribió casi seiscientos *lieder*.

Tuvo grandes manifestaciones en la música vocal, rescatando elementos populares, sin dejar de lado la intimidad que buscó expresarse tanto en la forma de composición como en la de interpretación. Los románicos de lengua alemana, agregaron un elemento imprescindible, el Pianoforte, que no solo se limitaría al acompañamiento, sino que buscaría como ideal del mismo, hacerlo en la expresión de los afectos, creando o resumiendo.

“*An die ferne Geliebte*”, es un ciclo de canciones unitario escrito por Beethoven. Este ciclo, se considera como el punto de partida de los lieder románticos, aunque aún conservaba ciertas características implícitas del periodo clásico, el contenido en sí, mostraría el punto de partida de este género. Sin embargo, es Schubert con quien emerge verdaderamente el Lied. Zamacois define el lied como “*Canción original, escrita para ser cantada por una sola persona, compuesta con ambición artística, pero en un estilo íntimo, desprovisto de efectismos vocales, y en la cual poesía y música se confunden totalmente, ésta al servicio de aquélla, y no a la inversa*”, siguiendo por supuesto la idea romántica de la fusión entre la literatura y la música. (Fundacion Juan March, 2008, pág. 5)

La expresión “Lied” tiene varias connotaciones, un poema estrófico, una polifonía, o una canción medieval; pero el sentido más acertado, es el de música culta, basada en poemas, que le da sentido a la música que le brinda el compositor, Según Randel “*Es una creación conscientemente artística, que se distingue así de la naturaleza funcional de otros cantos*”. (El Lied, pág. 1)

Los movimientos culturales jugaron un papel importante, porque condujeron a favorecer el nacimiento de las piezas cantadas a una sola voz, en la que la poesía se desarrolla y se compenetra con la música, podemos apreciarlo en poetas como Uz, Gleim, Gunther y Goethe, artistas reconocidos que prestaron su arte para ser musicalizado. Reichardt, sería el primero en utilizar poemas de Goethe, y después con gran desempeño, destreza y pasión, Schubert daría vida a estos escritos casi con un aire espiritual y muy bien logrado, sin mencionar que se aproximó a crear *Lieder* instintivamente, hasta que logro su culmen como *Liderista*.

Reichardt y Zelter, decían que el secreto de la composición del lied radica en dejarse estimular directamente por el poema.

3.5 El Lied y Schubert.

A lo largo de su vida escribió alrededor de unos seiscientos *lieder*, más o menos una media de 43 por año, la edición cronológica tiene un valor autobiográfico importante: desde su primer amor por Teresa Grob 1814-1815, entre los que en este año se encuentra *Margarita en la Rueda*, hasta la predicción de su propia muerte con *Viaje de Invierno* 1827.

El estilo del compositor nace de su gusto por las baladas de Zumteeg, el estudio minucioso y profundo de las obras de Mozart y la fascinación por los poemas de Goethe; gusto que con el tiempo va evolucionando, por supuesto sin involucrar de ninguna forma el resultado musical, ya que su intuición le indicaba cuando un texto era adecuado o no para una composición.

Sus temas predilectos siempre fueron el amor, la naturaleza y la muerte, y trata sus obras con dos patrones indispensables: en primer lugar, la ficción, en donde los elementos de carácter fantástico se apoderan de la pieza en análisis; y en segundo lugar una profunda reflexión y análisis, como se puede apreciar en *La muerte y la doncella*, y por supuesto en la ya antes mencionada obra *Margarita en la Rueda*. (El Lied)

El papel del piano en cada composición hecha es el de crear atmósferas, usando para ello, motivos repetidos a lo largo de la obra; así mismo, la voz constituye en su composición elementos del discurso musical mucho más generales, es así como estos se soportan mutuamente para dar una expresión veraz del sentir primero que siempre fue el poema. Si comparamos el piano de Schubert con el de Schumann podemos darnos cuenta de que, en el segundo, el instrumento tiene menos relevancia y protagonismo, mientras que, en el primero,

podría decirse que los dos componentes asumen un protagonismo profundo, así desempeñen un papel diverso en la obra.

Este género se dará en el seno de la clase burguesa, allí se convertía en la “atracción principal” de las veladas que se propiciaban, se acompañaba además con poesía, y todo tipo de actividades culturales, que buscaban reforzar los lazos del arte con el público, con el paso del tiempo ocurrió una renovación, Schubert innova a través de la formalidad, la veracidad, la capacidad de transmitir afectos, lo implícito detrás de su escritura.

Michels establece tres categorías en la forma del Lied de Schubert: (El Lied, pág. 2)

- Lied Estrófico simple: a cada estrofa del poema corresponde la misma melodía y acompañamiento, este esquema puede ampliarse, tomando la forma ABA.
- Lied Estrófico variado: también estructurado en estrofas, pero con melodía y acompañamiento que se modifican.
- Lied de composición desarrollada: melodía y acompañamiento son siempre nuevos siguiendo la acción expresada en el poema. La unidad música se advierte en el tono del conjunto y en la presencia de motivos recurrentes.
- Los Lied psicológicos estructurados en torno a un momento culminante, como el “grito” de *Margare am Spread* sobre las palabras “¡Su beso!” (¡“Sean Sus!”)

La importancia de este género es tanta que, es un gran vehículo para la expresión de emociones, por la novedad de su composición: íntimo, si hablamos de la parte armónica, y fresco si hablamos de la melodía; solo un compositor del talante de Schubert supo siempre mantener el equilibrio entre el punto, que será el dibujo melódico, el ritmo del poema en

específico de la declamación del mismo y la importancia al piano, porque este se mantiene siempre en contacto con el poema, ya en este punto, se producen efectos expresivos y dramáticos que no fallan. Las situaciones sentimentales, se afrontan de una forma maravillosa a través de una intuición armónica innegable, y porque no mencionar la facilidad popular concreta en cada *Lied*.

Por medio de las poesías de Goethe, Schubert logra la perfección expresiva del lied como **canción breve**, pero por completo fascinante de una pasión intensa, la melodía y la armonía, casi que naciendo una de la otra, propician el ambiente general de la obra, nuevamente, *Retachen am spread*; compuesta sobre un texto de Goethe, es el ejemplo conciso de este estilo, obra cúlpe del lied germánico, considerada por muchos, la canción (Lied) más hermosa de todos los tiempos.

3.5.1 Gretchen am spinnrade op.12

Esta composición cuyo nombre traduce al español como “Margarita en la rueca”, es el primer lied exitoso de Schubert basado en el personaje “Gretchen” de la obra literaria *Fausto*, de Von Goethe. La misma cuenta como Margarita, se encuentra cantando en la rueca, mientras está afligida porque se encuentra lejos de su amante. Para poder abordar en principio el *lied* es necesario que profundicemos en el argumento del libro.

Es una obra trágica, publicada en dos partes, *Faust: Der Tragodie erster Teil* y *Faust: der Tragodie zweiter Teil*, esta obra en la que Goethe pasa casi toda su vida, expresa en sí misma un nuevo concepto de las relaciones interpersonales y del humano con la naturaleza, así mismo, refleja un reconocimiento de la individualidad humana. Se convirtió en una de las

obras maestras de la literatura universal y llevó a Goethe a ser reconocido hasta el día de hoy, trascendiendo en la historia de la humanidad.

La historia de Johann Fausto, empieza en el cielo, allí se encuentra Dios y el Diablo (Mefistófeles), conversando sobre el mundo, el bien y el mal, la vida, la muerte y las personas que habitan la tierra. En medio de la conversación, empiezan a observar a Fausto, un doctor ya entrado en años, que ha sido bueno a lo largo de su vida. Mefistófeles, está seguro de poder alejar a Fausto del buen camino, esto para Dios es imposible, así que en cuanto el diablo le propone apostar el acepta, dando inicio a la aventura.

Fausto está en su habitación, su compañero Wagner, quien a la vez es su seguidor va a recordarle que se acercan los días festivos, ocasión que quiere aprovechar para cultivar la vida social; al momento, salen juntos a caminar al pueblo, Fausto, un poco cansado, decide sentarse en una roca, al cabo de un momento se ve venir a un perro directo hacia él, se encariña y termina llevándoselo a su hogar. Al llegar, el perro resulta ser Mefistófeles, Fausto se asusta al principio, pero eso no impide que entablen una conversación sobre la vida, los placeres y el mundo; el diablo se va, prometiendo volver. No pasa mucho tiempo antes del retorno del antagonista, ahora con más confianza, para hacer un pacto: El alma de Fausto a cambio de placer, de pasión e intensidad.

Para lograr su cometido, viajan hasta donde una bruja, y le piden una pócima para Fausto, allí ve a través del espejo el retrato de una mujer hermosa, como parte del trato le exige a Mefistófeles que lo lleve a conocerla. De allí salen al camino de regreso al pueblo, Fausto ve a Margarita por primera vez, y le ofrece acompañarla, ella lo rechaza y se marcha, lo que provoca en él una atracción inmediata. Fausto pide ayuda a su compañero de pacto para que lo ayude a entrar en el corazón de aquella mujer hermosa, pero él se niega, ya que

la mujer es buena, libre y sin pecado, por ende, no tiene ningún poder que pueda influenciarla. Esto no impide que Mefistófeles lo lleve al espacio donde ella habita, allí, Fausto le ordena, que traiga las joyas más espectaculares que encuentre para poder regalárselas e ir conquistando el corazón de la joven. Al llegar, Margarita se percata de las joyas, le parece muy extraño, así que termina cediendo estas joyas a la iglesia.

Fausto, sigue implacable y vuelve a la habitación, ahora con joyas de mucho más valor, Margarita, aunque se sorprende mucho, esta vez decide conservarlas, Mefistófeles, se vale de artimañas para propiciar un encuentro entre Fausto y Margarita, él se declara, ella le corresponde pero sintiendo gran pecado, aun así decide seguir adelante. Se encuentran ahora más seguido, en uno de aquellos encuentros Margarita le expresa que se encuentra perturbada por la presencia de Mefistófeles, ya que le parece un ser desagradable y maligno. Margarita iba constantemente a la iglesia, incluso antes de conocer a Fausto, conservando esta tradición va constantemente a la iglesia a confesarse con el Padre sobre lo que está viviendo, pero sobre todo la manera poco moral en que ella permite que las situaciones se vayan desarrollando. Orando, de rodillas en una catedral, pide a Dios por el alma de Fausto, en medio de su meditación, un espíritu maligno la atormenta, ella se aleja entre lágrimas y desesperación, sabe que algo muy malo ocurrirá próximamente. Valentín el hermano de Margarita, está en desacuerdo con las salidas clandestinas de su hermana, así que va en busca de Fausto y Mefistófeles, tienen una pelea, los cómplices huyen pensando que dieron muerte a Valentín, pero no es así, Margarita se da cuenta, al llegar las últimas palabras de su hermano la Maldicen y el muere.

Margarita es capturada y enviada a prisión por sus comportamientos de moral inadecuados, ya que estaba en embarazo y decidió interrumpirlo, Fausto se entera de la

noticia, al llegar donde ella se encuentra, ella será ejecutada en la mañana del día siguiente, quiere salvarla, ella se niega debido a que el aún está acompañado de Mefistófeles, finalmente ellos deciden dejarla a su suerte.

Margarita, llena de sentimientos de angustia y dolor, se encuentra tejiendo en la rueca, esperando por noticias de Fausto, está enamorada, aunque él la haya abandonado. Se apodera de ella cada vez más el desespero y la angustia, ya que se acerca momento de su ejecución, pero no teme tanto por su vida sino, porque no podrá darle a Fausto un último beso antes de morir, ha matado a su hijo y sumado a esto sabe que Mefistófeles no es de fiar, en su corazón puede sentir que él lo llevará a la muerte, y ella no volverá a verlo.

Continuando con el análisis del *lied*, veremos ahora la letra y la traducción, esto para ayudar al segundo paso de una comprensión más adecuada. (Von Goethe, 2011)

Franz Schubert a la corta edad de 16 años publica “*Gretchen am Spinnrade*”, como parte de su ya antes mencionada gran admiración por el poeta, escrita en Re menor para piano y voz, sin embargo, dicha tonalidad no es escogida por azares del destino, sino que es pensada dentro de los afectos, para dar el carácter pertinente que se requería. La tonalidad es utilizada para mencionar una frecuencia en específico, de igual forma es una herramienta que jerarquiza los sonidos y contribuye a formar el estilo de la música, todas las tonalidades poseían características, energías y afectos, que serán fundamentales para entender el discurso

musical, visto desde puntos de vista de 3 autores diferentes: Charpentier, Johann Mattheson y C.F.D. Schubart mencionados a continuación:

Ton	Charpentier (1636-1704) <i>Règles de composition.</i> Paris, 1690	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eroffnete Orchestre,</i> Hamburgo, 1713	C. F. D. Schubart (1739-1791) <i>Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst.</i> Viena, 1806
DO M	Alegre y guerrero	Caracter insolente. Alegre	Perfectamente puro. Inocente, precioso, tierno lenguaje de infancia.
do m	Oscuro y triste	Agradable, precioso pero también triste y desolado. Porta fácilmente al sueño. Duelo, sensación de caricia.	Declaración de amor y al mismo tiempo queja de amor desafortunado.
Reb M	***	****	Queja penitente, conversación íntima con Dios.
RE M	Feliz y muy guerrero.	Picante, brillante, vivo, obstinado, ruidoso, divertido, guerrero, estimulante y delicado. Trompetas y timbales	Tono de triunfo, de Aleluyas, de gritos de guerra y de alegría de la victoria.
re m	Grave y devoto	Devoto, calmado, grande, agradable, contento. Divertido no saltando pero fluido. Tonalidad de cosas de iglesia y vida común, de la tranquilidad del alma.	Carácter de mujer sombría. Ideas negras.
Mib M	Cruel y duro	Muy patético. Jamás grave o quejoso o exuberante.	Tono de devoción de la conversación íntima con Dios. Expresión de la trinidad con tres bemoles.
mib m	Horrible, horroroso.	***	Sensación de ansiedad, de problemas del alma, desespero.
Mi M	Pelea y grito	Tristeza desesperada y mortal, amor desesperado. Separación fatal del cuerpo y el alma. Afilado, presionado.	Alegría ruidosa. Felicidad sonriente pero sin disfrute completo.
mi m	Afeminado, amoroso	Pensamiento profundo. Problema y tristeza pero de tal manera que se espera la consolación: algo de alegría pero no feliz.	Declaración de amor de una joven inocente. Queja sin murmullos acompañado de algunas lágrimas.
Fa M	Furioso	Magnánimo, cerrado, perseverante, amor, virtud, facilidad. No se puede describir mejor la sabiduría, la gentileza. Esta tonalidad acompaña un buen hombre, que tiene éxito en todo lo que emprende.	Complacencia y reposo.

Ilustración 6 características, energías y afectos de tonalidades. Fuente especificada no válida.

Ton	Charpentier	Johann Mattheson	C. F. D. Schubart
fa m	Oscuro y quejoso.	Miedo del corazón, resignado y moderado pero también profundo y pesado. Duda. Melancolía negra y desesperación. Produce en el auditor grisura y le da emoción.	Melancolía profunda, languidez en la tumba.
Fa# M	***	***	Triunfo en la adversidad. Se respira libremente sobre el sueño de la colina.
fa# m	***	Gran disturbio, languidecido y amoroso. Algo de abandono, de solitario y misántropo.	Tono oscuro, llevado por la pasión.
Sol M	Dulce y feliz	Mucha insinuación, brillante. Conviene bien a las cosas serias como a las alegres.	Campestre, idílico. Reconocimiento afectuoso por la amistad sincera y amor fiel.
Sol m	Serio y magnífico	Es casi el más bello de todos los tonos; mezcla lo serio con la ternura alerta pero procura la gracia y el encanto. Cosas tiernas, vigorizantes, quejas moderadas o alegría moderada. Extremadamente flexible.	No contenta, con malestar por un proyecto dejado. Roer, de mas humor.
Lab M	***	***	Tono de sepulturero, muerte, descomposición, juzgamiento, eternidad.
sol# m	***	***	Moroso, malhumorado, corazón oprimido hasta el ahogamiento.
La M	Feliz y campestre	Tono de escogencias. Brilla inmediatamente mas por las pasiones quejosas y tristes que por las alegres.	Contiene las declaraciones de amor inocente. Contento de su condición, esperanza y conviene particularmente la violin. Adiós del ser amado. Alegría juvenil confianza/Dios.
la m	Tierno y quejoso	Seducción fastuosa y grave , pero también dirigido hacia el halago. Por naturaleza, bien moderado, un poco quejoso, decente, respetuoso, tranquilo, invitando al sueño. Empleado para todos los movimientos del alma. Es moderado y dulce para el público.	Naturaleza de mujer devota y dulzura de carácter.
Sib M	Magnifico y feliz	Divertido y fastuoso. Puede pasar a la vez por magnifico y lindo. <i>Ad ardua animam elevat</i>	Amor juguetón, buena conciencia, esperanza, mirada hacia un mundo mejor.
sib m	Oscuro y terrible	***	Hosco sin complacencia, se burla de Dios y del mundo. Prepara al suicidio.
Si M	Duro y quejoso	Carácter contrariado, duro y desagradable, además algo desesperado. Poco empleada.	Muy colorida, pasiones tímidas: cólera, furor, celos, delirio desespero.
si m	Solitario y melancólico	Bizarro, displicente y melancólico: Es por eso que aparece raramente. De pronto es porque los antiguos la habían marginado de sus conventos.	Paciencia, atenta tranquila de sonido de resignación a la voluntad de Dios. Su queja es tan dulce que no explota jamás en grandes gritos.

4 ANALISIS E INTERPRETACIÓN.

4.1 Aspectos musicales: Melódicos y armónicos.

Es importante destacar el Ostinato Rítmico – Melódico que propone Schubert en la parte del Piano: en la mano derecha 12 semicorcheas con la indicación de *-sempre legato-* realizando un movimiento primero ascendente por intervalo de 3ra Mayor y luego por una bordadura inferior “entretejiendo” el acorde, en este Caso de Re menor. Este tratamiento es aplicado a toda la pieza exceptuando los cc. 66-72 (correspondientes al clímax y puente de la pieza).

En la mano izquierda se destaca el ritmo de corchea- silencio de corchea- 2 corcheas- silencio de corchea – corchea; estos elementos en conjunto cumplen la función de caracterizar el “movimiento” circular y cíclico que parece infinito de la Rueda.

A nivel melódico se destaca sus frases siempre anacrucicas de 4 compases (a excepción de la segunda frase de A que contiene 5 compases).

The image shows a musical score for Schubert's 'Die Rueda'. It consists of two staves: 'Singstimme.' (Vocal) and 'Pianoforte.' (Piano). The tempo is marked 'Nicht zu geschwind. ♩ = 72.' The key signature is one flat. The piano part features a rhythmic ostinato in the right hand, marked 'sempre legato', and a rhythmic pattern in the left hand, marked 'pp sempre staccato'. The lyrics 'Mei-ne' are visible above the piano part. A red oval highlights the piano accompaniment.

Ilustración 7 Ostinato Rítmico.

Schubert enfatiza algunas palabras dentro del discurso musical utilizando apoyaturas y retardos: la primera que aparece es un retardo en la palabra “*nimmer*” cc. 9, 38, 80 perteneciente a la parte A.

The image shows a musical score for Schubert's 'Nimmer und nimmer mehr!'. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The word 'nimmer' is circled in blue, and a fermata is placed over it, indicating a delay. The lyrics are 'nim - mer und nim - mer - mehr!'.

Ilustración 8 Apoyaturas y retardos

Posteriormente encontramos un retardo silimar sobre la palabra “*Lächeln*” cc. 56 perteneciente al la parte C.

The image shows a musical score for Schubert's 'Mundes Lächeln'. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The word 'Lächeln' is circled in blue, and a fermata is placed over it, indicating a delay. The lyrics are 'Mun - des Lächeln,'. The piano part includes the markings 'cresc. - poco - a - poco' and chord symbols 'D7' and 'Gm'.

Ilustración 9 Retardo2

La apoyatura será fundamental en el desarrollo de la parte D, para este punto es importante remarcar que las resoluciones de estas notas extrañas al acorde, Schubert las realiza siempre de forma descendente y siempre precedidos de un acorde de Dominante esto lo podemos evidenciar en las apoyaturas de los cc. 86, 90 y 98 en las palabras “drängt sich”, “fassen”, “Küssen” respectivamente.

The image displays three systems of musical notation for Schubert's "Die Forelle". Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "Bu - - - sen drängt sich", "dürft' - - - ich fas - sen und", and "sei - - - nen Küs - sen ver -".

In each system, a specific chord resolution is highlighted with a blue circle:

- System 1:** The vocal line shows a resolution from Bb7 to Eb. The piano accompaniment includes the instruction *cresc. poco a poco*.
- System 2:** The vocal line shows a resolution from D7 to Gm. The piano accompaniment includes the instruction *accel.*
- System 3:** The vocal line shows a resolution from A7 to Dm/A.

Ilustración 9 Apoyaturas

El cc. 51 toma relevancia puesto que inicia el quinto párrafo del texto (es decir la mitad exacta de la obra), se impone fuertemente la tonalidad de Fa Mayor y desaparece el ostinato rítmico de la mano izquierda del piano augurando que el climax se aproxima.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with the lyrics "Haus. Sein ho - - her". The piano accompaniment consists of two staves. The left hand has a rhythmic ostinato pattern of eighth notes, which is circled in red. The right hand has a melodic line. The piano part ends with a *pp* dynamic marking.

Ilustración 11 Desaparición del ostinato

El Climax de la obra llega finalmente en el cc. 68 sobre un acorde de Do sostenido disminuido con septima disminuida, lo interesante de este punto es que a diferencia de los sitios climaticos de la mayoría de las piezas en donde prima la acumulacion de elementos

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with the lyrics "und ach, sein Kuss!". The piano accompaniment consists of two staves. The left hand has a rhythmic ostinato pattern of eighth notes. The right hand has a melodic line. The piano part ends with a *pp* dynamic marking. A red circle highlights the final chord in the piano part, which is a diminished chord with a diminished seventh.

Ilustración 12 Clímax

sonoros; Schubert en cambio logra el climax valiendose de la ausencia de los elementos que habia propuesto en la pieza destruyendo o deteniendo por completo el “movimiento” representado en el ostinato Rítmico-Melodico que cambia por simples blancas con puntillo.

El climax de la pieza es seguida de un puente que busca retomar el “movimiento” Ritmo-Melodico en los cc. 69-73 sobre el acorde de La mayor que funciona como dominante de Re menor y retomando la seccion A en el cc. 73

The image shows a musical score for Schubert's 'Meine Ruh' ist hin, mein'. The score is in G major and 3/4 time. The bridge section (measures 69-73) is highlighted with a blue box. It features a piano accompaniment of eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand. The vocal line is mostly rests, with the lyrics 'und ach, sein Kuss!' and 'Mei-ne Ruh' ist hin, mein'.

Ilustración 13 Puente

A nivel formal la pieza tiene un comportamiento tipo Rondó donde se intercalan la frase A con B luego C, etc. Dando como resultado una forma A-B-A-C-A-D-A, donde A contiene 1 estrofa, B 2 Estrofas, C 3 Estrofas y D 2 Estrofas.

A nivel armonico Schubert representa cada estrofa con una tonalidad diferente dotandolas de un color o “sentimiento” según lo menciona en el texto.

Las estrofas 5 y 7 no tienen una tonalidad establecida puesto que se ven en medio de un desarrollo armonico que concuerdan con las palabras de Gretchen en estos puntos.

A	<i>Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.</i>	<i>Desapareció mi sosiego y me pesa el corazón, nunca conseguiré hallar la paz.</i>	<i>cc. 1-13/cc. 31-42/ cc. 73-84/ cc. 115-120</i> Re menor
B	<i>Wo ich ihn nicht hab Ist mir das Grab, Die ganze Welt Ist mir vergällt.</i>	<i>Soy como una muerta si él no está junto a mí. El mundo entero carece de atractivo.</i>	B1 = cc. 13-21 Mi menor
	<i>Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn Ist mir zerstückt.</i>	<i>Enajenada tengo mi pobre cabeza, y todos mis sentidos deliran incoherentes.</i>	B2 = cc. 22-30 Fa Mayor
C	<i>Nach ihm nur schau ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh ich Aus dem Haus.</i>	<i>Si miro por la ventana, sólo a él mis ojos buscan. Únicamente por encontrarlo salgo fuera de casa.</i>	C1 = cc. 42-50 La menor
	<i>Sein hoher Gang, Sein' edle Gestalt, Seine Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt,</i>	<i>Su caminar altivo, su noble figura, la sonrisa de su boca y el fuego de su mirada.</i>	C2 = cc. 51-54 Fa Mayor <i>cc. 55- desarrollo armonico en progresión D7-Gm, Eb7-Ab</i>
	<i>Und seiner Rede Zauberfluß, Sein Händedruck, Und ach, sein Kuß!</i>	<i>El fluir encantador de sus palabras, la caricia de sus manos, ¡Oh! ¡Y sus besos ardientes!</i>	C3 = cc. 59-68 Bb Mayor <i>Climax de la obra cc.68 Do sostenido disminuido con septima</i>
D	<i>Mein Busen drängt sich Nach ihm hin. Ach, dürft ich fassen Und halten ihn,</i>	<i>Mi pecho hacia él se enarca en poderoso impulso. ¡Si pudiera tomarlo, retenerlo junto a mí,</i>	D1 = cc. 85-92 desarrollo armonico en progresion Bb7- Eb, C7-F, D7-Gm, E7-Am/E
	<i>Und küssen ihn, So wie ich wollt, An seinen Küssen Vergehen sollt!</i>	<i>y besarlo, hasta saciar mis ansias, hasta quedarme muerta bajo sus labios!</i>	D2 = cc. 93-96 Mi mayor, cc. 97-100 vuelta a Re menor D2 = cc. 101-114: D2 es repetida nuevamente de nuevo polarizada en Re menor

Ilustración 14 análisis armónico de la obra "gretchen am spinnrade"

4.2 Gretchen y los tópicos musicales

“un tópico musical es un mundo emergente dentro de la semiosis actual. Es un intermediario entre una obra, un ejercicio cognitivo particular, y una historia enactivada particularmente” (Cano, 2002, pág. 49)

Dicho esto, y como se mencionó anteriormente en la introducción al mundo de los tópicos musicales, se concluía con la idea de que el estudio de una obra, no puede limitarse a una sola teoría o a un solo tópico, sino que, al hacer un escudriñamiento profundo, se acudirá a los diferentes recursos para hallar dichos tópicos, quienes empezaran a tomar parte importante en las emociones y los afectos.

- ***Tópicos textuales: palabras importantes***

La intención del lied es relatar la desesperación en la que se encuentra Margarita al no tener a su amante cerca de ella. Como se puede apreciar en el análisis armónico, Gretchen am Spinnrade cuenta con una forma A, B, A, C, A, D, A. En cada una de estas partes se manifiesta; una palabra o una frase que será resaltada de alguna manera, bien sea por la altura en la que se está siendo cantada, por la rítmica que utilice, por la armonía etc. A continuación, se nombrarán dichos fragmentos importantes, inicialmente textuales con su significado.

En la parte A se encuentra el texto recurrente al que acude a margarita para manifestar su angustia:

Meine ruh ist hin
Mein Hertz ist schwer,
 Ich finde sie ***nimmer***
Und nimmermehr

En esta primera parte se resaltan las siguientes frases: Mein Hertz (mi corazón) y nimmer und nimmermehr (nunca hallare la paz). La palabra corazón será pieza clave en la búsqueda de los tópicos, dado que es la representación que le damos al amor.

En la parte B2 no habla de un órgano como tal, pero si un medio por el cual se puede percibir lo que nos rodea: los sentidos. Mein armer sinn Ist mir zerstückt (*y todos mis sentidos deliran incoherentes*)

En la parte C2 retoma la descripción de los sentidos diciendo: Seines mundes lächeln, seiner augen Gewalt (*la sonrisa de su boca y el fuego de su mirada*).

En la parte C3, se podría apreciar una de las más importantes textualmente, esto se debe al sentido de dicha escritura, donde ella añora un momento con su amante, y lleva su mente a divagar anhelando desesperada sus besos: sein händedruck, und ach, sein KUSS! (la caricia de sus manos (*¡oh! ¡Y sus besos ardientes!*))

Para la parte D2 hace bastante énfasis en la repetición del texto: An seinen küssen vergehen sollt (*¡bajo sus labios hasta quedarme muerta!*)

La importancia que tiene el texto en la pieza genera algunas luces acerca de que quería el compositor, que quería transmitir, que sentidos desea activar, etc. Esta primera extracción de tópicos textuales puede llevarse a una primera interpretación del texto, sin necesidad de conocer el resto: al hablar de corazón se refiere a un órgano vital, que representa vida, y por lo tanto se le compara con un lugar que almacena sentimientos como: el amor, el dolor, la tristeza etc. en seguida añade: nunca hallare paz, todos mis sentidos deliran incoherentes. Con esto la afirmación de un dolor por amor empieza a volverse el tema más importante.

Eco citado por Cano (1979) llama a esta interpretación la topicalización: donde ya es elección del lector, interpretar dichos textos según su semiosis, esto en cuanto a la escritura, una vez esta, sea acompañada por la música dicha topicalización empieza a ser influenciada por las intenciones del compositor: ¿Qué quería decir?, ¿a quién va dirigido?, en que espacio?...

La función del tópicos es resaltar un lugar común, remisiones intertextuales, evocación de lugares, objetos, sonidos etc.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line with the lyrics "hin, mein Herz ist schwer,". The words "mein Herz" are enclosed in a green rectangular box. Below the vocal line are two staves of piano accompaniment. The first staff of the piano part consists of a continuous eighth-note pattern. The second staff shows a more complex harmonic accompaniment with various note values and rests.

Ilustración 15 Tópico textual utilización de la frase mein Herz (mi corazón)

Este tópicos textual junto con la armonía aparecerá cuatro veces en cada repetición de la parte A en los compases 4-5, 33-34, 75-76, 116-117, esta no tendrá cambios, ni rítmicos, ni en la armonía, por lo que cada vez que sea nombrada hará referencia a la parte A trasladándonos directamente a la descripción de sus deseos.

ar - - - mer Sinn ist mir zer - stückt.

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "ar - - - mer Sinn ist mir zer - stückt." The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simpler accompaniment. Dynamics markings include "cresc." and "decresc.".

Ilustración 16 tópico textual los sentidos

En este fragmento hace referencia a los sentidos diciendo: y todos mis sentidos deliran incoherentes. cc 24-29 perteneciente a la parte B, allí se aprecia el registro donde esta frase hace su aparición, la palabra mein armer sin (*todos mis sentidos*) se mantiene entre las notas E, F y G, pero cuando empieza a descender hace un énfasis en el Db con la frase ist mir zerstückt (deliran incoherentes) indicado con este descenso, que se encuentra en un estado intranquilo (hundida).

und ach, sein Kuss!

CLIMAX

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "und ach, sein Kuss!". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simpler accompaniment. Dynamics markings include "f" and "CLIMAX". The word "CLIMAX" is written in orange. There are three yellow circles around the "f" markings in the piano accompaniment.

Ilustración 17 clímax de la obra.

Justo en este lugar las dinámicas se hacen en cada compás, con un Sforzando que introduce a la frase und ach, ¡sein kuss! (*¡oh! Y sus besos ardientes*) el recuso de la dinámica pide reforzar con sonido súbito, de manera que resalta la intención de la frase y embellece el registro de esta.

Ilustración 18 repetición de la última frase.

An seinen küssen vergehen sollt (*bajo sus labios, hasta quedarme muerta*), en esta última frase el compositor decide repetirla, y en las dos veces hace énfasis en la palabra vergehen (*morir, fallecer*) utilizando el registro más agudo de la obra (LA).

En este tópico textual, claramente se ve la insistencia del compositor en dejar en un máximo nivel expresivo la palabra morir, permitiendo al lector interpretar el destino de margarita en su desdichada espera de su amante.

Margarita no solamente tiene una importancia textual en sus tópicos, esta obra contiene lo que para Raymond Monelle (2000) es un mecanismo indexical, (icono-indexical) donde el icono representa el objeto de estudio y lo indexical que se refiere al tiempo o significado que evoque el objeto de estudio.

Margarita canta mientras hila en una rueca, ella expresa su dolor y desesperación por no tener a su amado, por lo que la música tendrá que ser llevada a este sentimiento.

Dicho de esta manera, el icono es la imitación del sonido de la rueca que hace el piano en la mano derecha, generando un movimiento circular con las semicorcheas de cada compás que van de manera ascendente y descendente produciendo este efecto.



Ilustración 19 icono rueca

De esta manera el efecto sonoro circular, indica que la indexicalidad es la rueca, que lleva a que el escucha piense que hay alguien haciéndola girar. La mano derecha en sí, con su mecanismo icono-indexical, durante toda la obra representa el sonido como signo auditivo, de que mientras ella canta, la rueca jamás se detiene, exceptuando el clímax de la obra, donde los acordes por bloques indican que la rueca se detuvo mientras ella exclama: ¡und! ¡Ach, sien kuss! (*¡oh! Y sus besos ardientes*).

A musical score snippet showing a climactic moment. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lyrics 'ach, sein Kuss!' are written below the staff. The word 'CLIMAX' is written in red below the lyrics. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music consists of a sequence of chords. Three of these chords are circled in yellow, and each has a circled 'f' (forte) dynamic marking below it. The music ends with a fermata over a final chord.

Ilustración 20climax, se detiene la rueca.

The image shows a musical score for a piece titled "Kuss!". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line starting with a fermata and a piano line with a "pp" dynamic marking circled in yellow. The second system has a vocal line with a fermata and a piano line with a circled eighth-note pair. A red caption "reaparecen las corcheas" is located at the bottom right of the score.

Ilustración 22 reaparición de la rueda y el corazón juntos.

Este proceso de crear una estructura mental de lo que puede llegar a representar un ritmo, un cambio de tempo, un movimiento circular etc. Señala la conexión que existe entre el tópic y su propósito, con un proceso cognitivo, de esta manera se logra con figuras musicales, que en la mente del escucha se recree una figura tal cual la percibe, en este caso una rueda, convirtiendo nuestro cuerpo y nuestra mente en un instrumento portador de imágenes y posibilidades.

En el caso de margarita, se encuentran tópicos textuales como se pudo apreciar, dejando claro la importancia de cada palabra y su significado dentro del discurso, pero evidentemente la obra utiliza de una manera general y concisa el tópic icono-indexical, debido a que busca representar a la mujer como la que hila y canta, y a la rueda como su compañía y consuelo. Dentro de este, los tópicos textuales juegan el papel de exaltar las emociones nombradas por Margarita.

4.3 Determinación De Las Características De La Teoría De Los Afectos En El Lied

A partir de este acápite, determinaremos las características de la teoría de los afectos que hacen parte fundamental del Lied Gretchen am Spinnrade, además la relación tonal que tiene cada parte del lied basándonos en tres autores que describieron la energía y afectos de las tonalidades en sus respectivos tratados, además como esto estará relacionado directamente con la teoría de las pasiones y el movimiento de los espíritus animales, enunciados por Descartes en la Teoría de los afectos.

A	<i>Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer, Ich finde sie nimmer Und nimmermehr.</i>	<i>Desapareció mi sosiego y me pesa el corazón, nunca conseguiré hallar la paz.</i>	<i>cc. 1-13/cc. 31-42/ cc. 73-84/ cc. 115-120</i> Re menor
----------	---	---	--

Tabla 1 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte A

Ton	Charpentier	Jhann Mattheson	C.F.D. Schubart
Re m	Grave y devoto	Devoto, calmado, grande, agradable, contento. Divertido no saltando pero fluido. Tonalidad de cosas de iglesia y vida común, de la tranquilidad del alma.	Carácter de mujer sombría. Ideas negras.

Cuando se empieza a utilizar el temperamento igual, Re menor, era considerada como la tonalidad que abarcaba sentimientos como: la tristeza, lo sombrío, la angustia; desde el réquiem en Re menor de W.A. Mozart, esta tonalidad hace parte del imaginario colectivo como algo fúnebre, aunque para otros representaba la esperanza, la devoción, la iglesia entre otros. Como apreciamos en la figura anterior, basándonos en estos autores, nos damos cuenta,

que la tonalidad elegida por el compositor, transmite de muchas formas los afectos implícitos dentro de la obra, sobre todo basándonos en Schubart quien describe esta tonalidad como “Carácter de mujer sombría”, que es en quien finalmente se convierte Gretchen, dadas las circunstancias en las que se desenvuelve la trama del libro.

<i>Wo ich ihn nicht hab Ist mir das Grab, Die ganze Welt Ist mir vergällt.</i>	<i>Soy como una muerta si él no está junto a mí. El mundo entero carece de atractivo.</i>	B1 = cc. 14-21 Mi menor
--	---	-------------------------

Tabla 2 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte B1

Ton	Charpentier	Jhann Mattheson	C.F.D. Schubart
Mi m	Afeminado, amoroso.	Pensamiento profundo. Problema y tristeza pero de tal manera que se espera la consolución: algo de alegría pero no feliz	Declaración de amor de una joven inocente. Queja sin murmullos acompañado de algunas lágrimas.

En la parte B1 correspondiente a la segunda estrofa; vemos como los sentimientos de Gretchen empiezan a evolucionar, ya que los cuestionamientos que se plantea sobre su situación, desembocan en una profunda reflexión sobre si vale o no la pena seguir viviendo, observando la relación de la tonalidad (Mi Menor) con los diversos significados que le dan los 3 autores, Charpentier, coincide en el afecto del amor, aunque el contexto del mismo sea el reflujo de esta emoción , por su parte Mattheson, habla de los pensamientos profundos, los problemas, la tristeza, estas emociones se vuelven explícitas cuando nos remitimos al texto,

y por ende la emoción, afecto y palabra se envuelven entre si generando casi una complicidad para mover los afectos desde estos tres puntos.

B	<i>Mein armer Kopf Ist mir verrückt, Mein armer Sinn Ist mir zerstückt.</i>	<i>Enajenada tengo mi pobre cabeza, y todos mis sentidos deliran incoherentes.</i>	B2 = cc. 22-30 Fa Mayor
----------	---	--	--------------------------------

Tabla 3 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte B2

Ton	Charpentier	Jhann Mattheson	C.F.D. Schubart
Fa M	Furioso	Magnánimo, cerrado, perseverante, amor, virtud, facilidad. No se puede describir mejor la sabiduría, la gentileza. Esta tonalidad acompaña un buen hombre, que tiene éxito en todo lo que emprende.	Complacencia y reposo.

Para este momento de la obra, Gretchen habla de ella como un ente, fuera de si, la Furia es el sentimiento asignado por Charpentier para esta tonalidad, mientras que Mattheson, la describe como todo lo contrario, al igual que Schubart, siendo así, el flujo y el reflujo de espíritus animales que representa esta tonalidad, se hace textual en la frase “ Y todos mis sentidos son incoherentes” ya que la energía y afectos descritos por los autores en esta tonalidad son contrarios, así los afectos enfrentados crean la confusión que esta siendo descrita por Grtechen en ese junto momento.

<i>Nach ihm nur schau ich Zum Fenster hinaus, Nach ihm nur geh ich Aus dem Haus.</i>	<i>Si miro por la ventana, sólo a él mis ojos buscan. Únicamente por encontrarlo salgo fuera de casa.</i>	C1 = cc. 42-50 La menor
--	---	-------------------------

Tabla 4 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte C1

Ton	Charpentier	Jhann Mattheson	C.F.D. Schubart
La m	Tierno y quejoso	Sedución fastuosa y grave, pero también dirigido hacia el halago. Por naturaleza, bien moderada, un poco quejosa, decente, respetuosa, tranquilo, invitando al sueño. Empleado para todo los movimientos del alma. Es moderado y dulce para el público.	Naturaleza de mujer devota y dulzura de carácter.

La definición de la tonalidad hecha por los tres autores, denota un hilo conductor entre sí, empezando por Charpentier, quien describe la misma como “Tierno y quejoso”, Mathesson por su parte hace mención importante: “Invitando al sueño”, esta tonalidad es la primera en la que hace una referencia directa al público: “Es moderado y dulce para el público, lo que viene siendo el objetivo principal que se buscaba desde el renacimiento con la teoría de los afectos, remover los sentimientos del oyente. También habla sobre los movimientos de los espíritus animales, los cuales traen consigo una reacción corporea, un impulso, que conlleva una acción, que se apoya en el texto cuando Grethen dice “ Únicamente por encontrarlo salgo fuera de casa”.

C	Sein hoher Gang, Sein' edle Gestalt, Seine Mundes Lächeln, Seiner Augen Gewalt,	Su caminar altivo, su noble figura, la sonrisa de su boca y el fuego de su mirada.	C2 = cc. 51-54 Fa Mayor cc. 55- desarrollo armonico en progresión D7-Gm, Eb7-Ab

Tabla 5 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte C2

Ton	Charpentier	Jhann Mattheson	C.F.D. Schubart
Fa m	Furioso	Magnánimo, cerrado, perseverante, amor, virtud, facilidad. No se puede describir mejor la sabiduría, la gentileza. Esta tonalidad acompaña un buen hombre, que tiene éxito en todo lo que emprende.	Complacencia y reposo.

Ya en la parte C, vemos claramente en el texto que Gretchen esta describiendo a Fausto, la tonalidad escogida por Schubert, para esta descripción es Fa Mayor, una tonalidad que en el imaginario colectivo representa buenos sentimientos; por su parte Mattheson, describe dicha tonalidad, dentro de los afectos con características como magnánimo, sabio, gentil, pero aún más importante, casi que le da género a esta tonalidad, ya que habla directamente de un hombre, pero no cualquiera, sino uno sabio, como es Fausto, descrito al principio de la obra literaria, a la vez, vemos la teoría de los espíritus animales con Charpentier, quien describe esta tonalidad como “furioso”, emoción que sería el reflujo de la gentileza, y de la complacencia que describe Schubart en su concepto, esto de nuevo crea un movimiento de flujo y reflujo en cuanto a los espíritus animales se refiere, ya que en el desarrollo de la obra, Fausto se deja convencer por Mefistófeles representación del Diablo,

de venderle su alma, de nuevo hay un enfrentamiento de espíritus, el cual se evidencia en la contrariedad de los autores para definir los afectos y energías de esta tonalidad.

- Es de igual manera importante destacar que en las dos oportunidades en que aparece Fa Mayor hay un flujo y reflujo de los espíritus animales, sustentado tanto en el texto.

<i>Und seiner Rede Zauberfluß, Sein Händedruck, Und ach, sein Kuß!</i>	<i>El fluir encantador de sus palabras, la caricia de sus manos, ¡Oh! ¡Y sus besos ardientes!</i>	<p>C3 = cc. 59-68 Bb Mayor</p> <p>Climax de la obra cc.68 Do sostenido disminuido con septima</p>
--	---	---

Tabla 6 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte C3

Ton	Charpentier	Jhann Mattheson	C.F.D. Schubart
Sib M	Magnifico y feliz.	Divertido y Fastuoso. Puede pasar a la vez por magnífico y lindo. <i>Ad ardua animam elevat.</i>	Amor juguetón, buena conciencia, esperanza, mirada hacia un mundo mejor.

Continuando con la descripción de Gretchen, vemos que ya no habla tanto de los rasgos físicos de Fausto, sino de algunos rasgos de su personalidad, en este punto, la pasión intensa que siente por el, es traducida en el climax de la obra, y en el acorde que acompaña dicho clímax, del cual hablaremos mas adelante, la tonalidad de esta parte de la obra es Bb Mayor, tonalidad en la que los tres autores concuerdan, empezando por Charpentier, quien la define como magnifico y feliz, continuando con Mattheson, que se podría decir que casi complementa a Charpentier, quien a la vez propone una frase interesante “ Ad ardua animam elevat” que traduce: y terminand con Schubart, quien habla de un amor “juguetón”,

característica de un amor apasionado. En este caso, los tres autores concuerdan en la descripción de la tonalidad, lo que acentuaría aun más el hecho de que esta tonalidad fuese la escogida para el clímax de la obra, como una manera más directa de comunicar los afectos, y mirando por otro lado los espíritus animales, solo existe el movimiento del flujo de los espíritus, lo que aumentarían las consecuencias físicas del mismo, y el hecho de que el corazón de Gretchen se detenga por un momento, en este tema ahondaremos más adelante.

<i>Mein Busen drängt sich Nach ihm hin. Ach, dürft ich fassen Und halten ihn,</i>	<i>Mi pecho hacia él se enarca en poderoso impulso. ¡Si pudiera tomarlo, retenerlo junto a mí,</i>	<i>D1 = cc. 85-92 desarrollo armónico en progresión Bb7- Eb, C7-F, D7-Gm, E7-Am/E</i>
---	--	---

Para este momento de la obra, nos encontramos con el hecho de que no hay una tonalidad establecida, sino que se precipita un desarrollo armónico en forma de progresión, para esto el afecto implícito es la esperanza, que dentro de la teoría de los afectos se define como una alegría inconstante nacida de una idea que se basa en el futuro, y debido a esto, será puesta en duda en algún momento, lo que claramente percibimos en los dos últimos versos del texto, el anhelo de tomarlo y tenerlo junto a ella, esa esperanza que está en duda, ya que no sabe si realmente volverá por ella, y movimiento claro de flujo, en cuanto a los espíritus animales, ya que habla de un poderoso impulso (flujo) que va desde su pecho hacia él.

D	<i>Und küssen ihn, So wie ich wollt, An seinen Küssen Vergehen sollt!</i>	<i>y besarlo, hasta saciar mis ansias, hasta quedarme muerta bajo sus labios!</i>	<p>D2 = cc. 93-96 Mi mayor, cc. 97-100 vuelta a Re menor</p> <p>D2 = cc. 101-114: D2 es repetida nuevamente de nuevo polarizada en Re menor</p>
----------	---	---	---

Tabla 7 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte D2

Ton	Charpentier	Jhann Mattheson	C.F.D. Schubart
Mi M	Pelea y grito	Tristeza desesperada y mortal, amor desesperado. Separación fatal del cuerpo y el alma. Afilado y presionado.	Alegría ruidosa. Felicidad sonriente pero sin disfrute completo.

Casi para terminar, vemos el papel que juega Mi Mayor en apenas 4 compases, pero que es determinante en la teoría de los afectos, ya que dicha tonalidad, según Mattheson, prácticamente describe todos los sentimientos que está teniendo Gretchen en ese instante, remitiéndonos a él, vemos que una característica de afecto de esta tonalidad es un amor desesperado, que está directamente relacionada con el texto, específicamente cuando Gretchen dice “hasta saciar mis ansias”, a la par de esto, podemos percibir que ella está teniendo un delirio, que la lleva a soñar, lo que quiere decir que su cuerpo sigue ahí, sin embargo su alma está con Fausto, característica que concuerda con la separación fatal del cuerpo y del alma que describe Mattheson en las características que él expone sobre esa tonalidad; por su parte Schubart, complementa a Mattheson, describiendo los afectos de esta tonalidad como “Felicidad sonriente, pero sin disfrute completo”, que es lo que vive Gretchen, quien está

felíz porque conoció el amor a manos de Fausto, y aunque llegó a experimentar la felicidad, por las circunstancias que los envolvieron ahora al estar lejos de él, la felicidad no es completa.

Para finalizar repite el mismo texto volviendo a Re menor.

4.4 Relación entre el tópico musical y la teoría de los afectos, aplicada al Lied.

Hay que resaltar que aun cuando son temas diferentes no puede desligarse la relación que tienen estos estudios, si bien se dice que un tópico musical indica un momento, una evocación, la teoría de los afectos complementa este estudio agregando los significados de las tonalidades, texturas, forma etc, un momento, una frase, un texto el ritmo utilizado entre otros pueden conformar un tópico, la teoría de los afectos lo respalda mostrando lo que emocionalmente representa generando mayor facilidad de interpretación tanto del ejecutante como del escucha competente. A continuación, algunos ejemplos de dicha relación:

Dentro del Lied, podemos apreciar 5 momentos que vale la pena resaltar, debido al carácter energético que representan dentro de los afectos propuestos en la obra y que además se relacionan directamente con los tópicos musicales.

- En relación con los aspectos melódicos, es importante resaltar la palabra *Nimmer*, ya que contiene una nota extraña al acorde, que en relación con el tratamiento general de la obra llama la atención, en este caso se aprecia que aparte de contar como tópico (textual), cuenta con una relación con la teoría de los afectos pues la palabra *Nimmer* que significa: *jamás*, esta sobre una armonía de C mayor, a esta le antecede armónicamente B conduciendo a C, en un retardo. La tonalidad B representa según *Charpentier* este representa algo duro y quejoso, y que para *Schubart* significan pasiones tímidas como delirio y desespero. Textualmente nos introduce al significado de angustia y desespero y musicalmente lo plasma utilizando en cada aparición de la palabra la misma altura.

- **Cambio de registro.** En el compás número 18 con anacrusa empieza la preparación de las palabras *mein armer*, se ve como la textura se desarrolla en el registro medio y luego tiene un cambio abrupto en el compás 22 hacia el registro agudo, haciendo un salto de octava justa, en el comienzo de ese movimiento encontramos las palabras mencionadas, la carga energética de las mismas va de forma ascendente, y todo esto se desarrolla en Fa mayor, la traducción de estas palabras es “Y todos mis sentidos”, para continuar con la frase *Ist mir zerstückt*, que traduce “deliran incoherentes”, como ya fue mencionado anteriormente Fa Mayor tiene una especial característica y es que el significado que le dan los autores es totalmente contrario, lo que crea un enfrentamiento de espíritus, el retardo es la señal del delirio de los sentidos, y la tonalidad que se desarrolla justo en ese instante, permite el flujo y el reflujo de espíritus, que acompañan el sentimiento de Gretchen en ese instante.

Siendo así la significación de la teoría de los afectos en este fragmento indica que su tópico sigue siendo textual, debido a que la armonía y el texto son conducidos a un lugar importante que evocara el llamado “delirio de sentidos” utilizando los cambios abruptos de altura, y utilizando como recurso el registro agudo, haciendo referencia a los sentidos.

- **Palabra Lächeln.** Esta palabra es un retardo sobre la nota C, dentro de la partitura se encuentra en la parte C2, más exactamente en el compás 55 en donde justamente hay un desarrollo armónico en progresión que se destaca dentro de la obra, justo para este momento, es cuando Gretchen está describiendo las características físicas de Fausto, entre esas la sonrisa del personaje, que es lo que

traduce la palabra Lacheln: Sonrisa, ese retardo y además la progresión armónica que hace D7-Gm-Eb7-Ab, se asimila como el gran movimiento de espíritus animales que se crean en Gretchen cuando habla de la sonrisa de Fausto, todo este movimiento desemboca en **Bb Mayor**, tonalidad que según Mattheson posee una característica importante: Fastuoso, es decir que causa admiración, sentimiento que claramente demuestra Gretchen al describirlo casi como un ser angelado. De esta manera la idea de la frase es trasladar al escucha a un momento de contemplación, es la oportunidad de margarita de describir puntualmente a su amado, en este caso su indexicalidad está ligada a lo literario, donde junto con la armonía se evoca un sentimiento de añoranza, aprovechando la ausencia del ostinato, que en este caso representa su corazón, simbolizando se cierta manera el éxtasis en el que entra margarita a describir a su amado.

- ***Acorde Dismunuido en el Clímax.*** La importancia de resaltar este acorde, se debe al lugar y el momento de la obra en el que están situados, estamos en Bb Mayor, en el compás 68, donde se presenta un Do sostenido disminuido con séptima, y sobre este acorde la palabra “***Sein Kus***”, que traduce “*Su besos ardientes*”, aunque ya para esta época no es inusual usar este tipo de acordes, la manera en como Schubert encamina la preparación de este acorde, denota como el éxtasis de Gretchen va aumentando hasta el punto en que se queda sin aliento, se destacan la importancia que el compositor quiere darle a esta palabra ya que dentro de la obra no existe otro acorde igual a este, ni siquiera uno que comparta características parecidas, por lo tanto, el sentimiento de deseo que tiene Gretchen

se va convirtiendo en uno más pasional, hasta llegar al Climax, para después volver en sí, y continuar con su relato.

En este fragmento de la obra se ve el momento exacto donde la rueda se detiene, en el cual ella se queda sin aliento diciendo: “*sus besos ardientes*” lo que indica una aparición del tópico textual en conjunto con el tópico de la pieza *icono indexical* que es el silencio de la rueda para luego entrar en un tiempo considerable como resucitando, para añadir nuevamente los latidos de su corazón, de esta manera se utiliza tanto los afectos en cuanto a lo que representa la armonía con el texto, y los elementos rítmicos utilizados como tópicos que la representan a ella y a la rueda.

- ***Apoyaturas.*** Durante la obra se pueden observar solo 3 palabras que van acompañadas de apoyaturas, en las cuales se cuenta con una relación directa de emociones y tópicos textuales, siendo siempre resaltados armónicamente por los retardos.
- ✓ ***Drängt:*** Armónicamente esta palabra está situada en una nota extraña al acorde que resuelve en la siguiente palabra “*Sich*” y a la vez es una de las 3 únicas apoyaturas que aparecen a lo largo de la obra, por lo tanto no es coincidencia que este puesta de esta manera, ya que no pasa desapercibida para el oyente, además de ser intencional por parte del autor debido a la forma en como le hace el tratamiento, además, es justo en este punto en que se empieza a hacer un desarrollo armónico en progresiones. La traducción de

esta palabra es “Impulso”, que es la palabra que usa Descartes para denominar el movimiento de los espíritus animales en la sangre.

- ✓ ***Fasenn:***

- ✓ ***Küssen:*** En el compás numero 98 encontramos la palabra “Küssen”, situada en la nota E, estando en un acorde de D, (de nuevo una nota extraña al acorde) que resuelve descendentemente en un intervalo de segunda mayor, el contexto de la frase en general dice” Hasta quedarme muerta”, la intención de poner esta apoyatura casi finalizando la parte D2, podría decirse que es casi intencional, por el afecto que está expresando en ese momento.

RECOPIACIÓN DE DATOS

			I	II	III	V	IV	VI	VII	VIII	
ESTRUCTURA			A	B1	B2	C2	C1	C3	D1	D2	
ARMONÍA			Re menor	Mi menor	Fa mayor		La menor	Si bemol mayor	Progresión de acordes	Mi menor	
TÓPICOS		Ícono indexical	★	★	★	★	★	★	★	★	
		Textual	★		★	★		★		★	
TEORÍA DE LOS AFECTOS	TRATADO DE LAS PASIONES	ESPÍRITUS ANIMALES	SI		★	★		★	★	★	
			NO	★							
	ENERGÍA Y AFECTOS DE LAS TONALIDADES	Charpentier		Grave y devoto.	Afeminado, amoroso.	Furioso.		Tierno y quejoso.	Magnífico y feliz.	-	Pelea y grito.
		Mattheson		Calmado, grande, agradable.	Pensamiento profundo, problema y tristeza.	Sabiduría, gentileza. Tonalidad que acompaña un buen hombre.		Empleado para todos los movimientos del alma.	Divertido y fastuoso.	-	Tristeza y amor desesperado.
		Schubart		Mujer sombría.	Declaración de amor.	Complacencia reposo.		Mujer devota, dulzura de carácter	Amor juguetón, mirada hacia un mundo mejor.	-	Felicidad sin disfrute completo.

Tabla 8 Análisis e interpretación del Lied.

5. CONCLUSIONES

Luego de realizar las búsquedas pertinentes para la elaboración y mejor comprensión de los temas tratados en esta investigación, se llega a la conclusión de la profunda necesidad que en este caso tiene el músico ejecutante, de conocer y llevar a la práctica el estudio de análisis elaborados desde las emociones y los procesos cognitivos, esto se debe a la constante presión en el medio de la comprensión en relación con la interpretación y escenificación del tema.

También se concluye que este tipo de búsqueda para el análisis, conduce al intérprete a sumergirse en el mundo del compositor, su necesidad de enviar determinado mensaje, su intención musical a la hora de la composición y su posible interpretación, esto aclarando que la percepción de cada individuo bien sea el ejecutante o el escucha, cambia según su entorno, modificando de cierta manera la intensidad de percepción del mensaje directo del compositor.

Por otro lado, el tópico musical contribuye al músico ejecutante en la búsqueda de parámetros y condiciones claras en la interpretación musical como herramienta de análisis. Se concluye el tópico como un fuente de ideas según la necesidad, en este caso se describen dos tópicos: textual e icono indexical: donde el textual será enfocado en los cantantes. Dicha herramienta de análisis es flexible en el ámbito musical, tanto músicos intérpretes o maestros desde este estudio podrán encontrar en el tópico un campo extenso de medios cognitivos para una mejor interpretación, dado que no solamente se conforma con un tema teórico si no que está en función de las personas, trabajando desde las emociones y la posibles variantes de interpretación.

Por su parte la teoría de los afectos, que se presenta desde la antigüedad, fue pensada para que la música en si misma expresara emociones además, que las características musicales impulsaran esas pasiones a través del discurso y la manera en cómo el compositor, se valía de ellas para llegar a remover los sentimientos, emociones y afectos del público. Las características dadas por los compositores a las emociones, en su mayoría son compartidas por la mayoría como una asimilación que toma importancia en la interpretación, ya que muchos de los afectos que se buscan remover tiene que ver directamente con ella, es así como aparecen los tratados que son escritos por Mattheson o Schubart, los que validan al compositor y al oyente en su ejercicio de escucha e interpretación respectivamente.

En palabras más precisas se puede concluir que la relación entre las emociones y los tópicos musicales, van ligados a un proceso personal de interiorización y criterio propio, que luego dará lugar a una respuesta similar a la que el compositor quería llegar, haciendo que la búsqueda de contenidos musicales direccionados a las emociones, se vuelvan un instrumento preciso para la ejecución e interpretación del discurso.

6. INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 División del Lied para su análisis.....	8
Ilustración 2 Tabla de recolección de datos.....	11
Ilustración 3 Red tópico y articulación entre las fases de inventio y elocutio en la retórica clásica.	18
Ilustración 4 elenco de topicos parala musica clasica según ratner (1980, 9-29).....	19
Ilustración 5 ilustración mecanismo generativo de las pasiones, según descartes. (López Cano, 1996, pág. 5).....	25
Ilustración 6 características, energías y afectos de tonalidades. (Velasco)	40
Ilustración 7 Ostinato Rítmico.....	42
Ilustración 8 Apoyaturas y retardos.....	43
Ilustración 9 Retardo2	43
Ilustración 10 Apoyaturas.....	44
Ilustración 11 Desaparición del ostinato	45
Ilustración 12 Clímax	45
Ilustración 13 Puente	46
Ilustración 14 análisis armónico de la obra "gretchen am spinnrade"	47
Ilustración 15 Tópico textual utilización de la frase mein Herz (mi corazón)	50
Ilustración 16 tópico textual los sentidos	51
Ilustración 17 clímax de la obra.	51
Ilustración 18 repetición de la última frase.	52
Ilustración 19 icono rueca.....	53

Ilustración 20climax, se detiene la rueca.....	53
Ilustración 21 icono corazón.....	54
Ilustración 22 reaparición de la rueca y el corazón juntos.	55

7. INDICE DE TABLAS

Tabla 1 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte A.....	56
Tabla 2 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte B1	57
Tabla 3 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte B2	58
Tabla 4 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte C1	59
Tabla 5 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte C2	60
Tabla 6 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte C3	61
Tabla 7 Análisis armónico, morfológico de tonalidades y afectos. Parte D2.....	63
Tabla 8 Análisis e interpretación del Lied.....	70

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, J. (2012). Hipótesis, método y diseño de la investigación.
- Cano, R. L. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermeneutico: topicos y competencia en la semiótica musical. *Cuicuilco*, 9.
- Carrillo Viveros, O. (s.f.). *Teoría de los Afectos*. Obtenido de https://www.academia.edu/8101309/Teoria_de_los_afectos
- Descartes, R. (1649). *Tratado de las pasiones del alma*. México.
- El Lied*. (s.f.). Obtenido de <http://www.iescarlosbousono.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Lied.pdf>
- Fundacion Juan March. (2008). Nacimiento del Lied. Obtenido de <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc591.pdf>
- Hatten, R. (1994). Musical meaning in Beehtoven, correlation, and interpretation. *indiana university press*.
- Hernandez Salgar, O. (2011). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos musica, artes visuales y artes escenicas*, 7(1).
- Lewis, R. (1637). *El Discruso del método*. Leiden: Leyde.
- Lied*. (s.f.). Obtenido de <http://www.iescarlosbousono.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Lied.pdf>
- López Cano, R. (1996). *La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las Pasiones del alma de Renè Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII*. México ENM-UNAM.
- Lopez Cano, R. (Mayo-Agosto de 2002). Entre el giro linguistico y el guiño hermeneutico: topicos y competencia en la semiótica musical actual. *Revista Cuicuilco*, 9(25).
- Lopez Cano, R. (2007). Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enoactiva de la música. Notas para un manual de usuario. Texto didactico. Obtenido de www.lopezcano.net
- Marín Corbí, F. (s.f.). *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*. Obtenido de Institución Fernando el Católico: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf>
- Martínez, I. C. (Marzo de 2008). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audicion musical. *Estudios de Psicología*, 29(1), 31-48.
- Mersenne, M. (1636-7). *L'Harmonie Universelle*. Paris.
- Monelle, R. (2000). The sense of music. *Princeton university press*.

- Obando Velasquez, L. (2012). Semiotica Cognitiva y la multimodalidad en la acción pedagógica. *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*. España: Universidade da Coruña.
- Sampieri, H. (2014). Metodología de la investigación.
- Schubert Franz. (s.f.). Obtenido de Musicologie:
<https://www.musicologie.org/Biographies/schubert.html>
- Tagg, P., & Clarida, R. (2003). *Towards a Musicology of the Mass Media*. Montreal : The Mass media music scholar press.
- Von Goethe, J. W. (2011). *Fausto*. Planeta de Libros.
- Zeglirscosac, F. E. (1800). *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*. Madrid: Imprenta de Sancha.

9. ANEXOS

9.1 Partitura Análisis Armónico

191

Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethe's „Faust“

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Schubert's Werke.

№ 31.

FRANZ SCHUBERT.

Op. 2.

Moritz Reichsgrafen von Fries gewidmet.

19. October 1814.

Ostinato Ritmico

1 'Nicht zu geschwind. $\text{♩} = 72$.

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein

Pianoforte. *pp sempre staccato*

5 Herz ist schwer, ich fin-de, ich fin-de sie
me pesa el corazón nunca me pesa

9 nim-mer und Halim-la-paz mer-mehr!

13 Wo ich ihu nicht hab; ist mir das

pp

Decresc.

pp

Am *E7*

ursprünglich „Etwas schnell!“

Dm *C* *B⁷/C* *A.*

ritmo 3 matras circular achas.

Decresc.

pp

Am *E7*

192

17 Grab, die gan - - - ze Welt ist mir ver -

21 gält, mein ar - - - mer Kopf ist mir ver -

25 rückt, mein ar - - - mer Sinn ist mir zer -

29 stückt. Mei - ne Ruh' ist

33 hin, mein Herz ist schwer, ich fin - - de, ich

Em

Am B7 Em B7

Am E F A E/F

F A Dm C

mf

cresc.

decresc.

pp

37 *ritardo*
 fin - de sie - nim - mer und nim - mer - mehr.
B/C *C* *B/C* *C*

41
 Nach ihm - nur schau' ich zum
decresc. *pp*
A *Dm* *A* *m*

45
 Fen - ster hin - aus, nach ihm - nur geh' ich
p *Am* *Dm* *Am*

49
 aus dem Haus. Sein ho - her Gang, sein
E7 *Am* *Dm* *Am*
f. Deja a ecc. ei os. In ab. Ritardo

53
 ed - le Ge - stalt, sei - nes Mun - des Lächeln, sei - ner
E *Am* *F* *Dm* *Em*
cresc. - poco - a - poco -

57 Au - gen Ge - walt, und sei - - - ner Re - - de

61 Zau - ber - fluss, sein Hän - de - druck,

65 und ach, sein Kuss!

72 Mei - ne Ruh - ist hin, mein

76 Herz ist schwer, ich fin - de, ich fin - de sie

80 *Retard*
 nim - mer und nim - mer - mehr

84
 Mein Bu - - - sen drängt *Allegro* sich *decadente* nach ihm
cresc. poco a poco

88
 hin, ach dürft' ich fas - sen und hal - - - ten
acc.

92
 ihn, und küs - - - sen ihn, so wie ich

96
 wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

E A7 Dm/A A

196

100 sollt; o könnt' ich ihn küs - sen, so wie ich

104 wollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

108 sollt; an sei - - - nen Küs - sen ver - ge - - - hen

112 sollt; Mei - ne Ruh' ist

116 hin, mein Herz ist schwer

[D2] Dm

Dm Gm7 Dm/A Bb

Dm/A Gm7 Dm/A A7

Dm Gm7 Dm/A A7

decrec. e ritard. pp

dimin. PPP

Dm