

[86] Nuestro análisis sobre el inicio del primer movimiento de la Sinfonía N° 1 ilustró algunas de las estrategias que Mahler empleó para darle forma al final de los pasajes, como así también para crear cierres menguantes [abating closure] que definen la conclusión de un pasaje. En el resto del capítulo concentraremos nuestra atención en ejemplos de cierres menguantes antes que en el direccionamiento [shaping]. Nuestro objetivo principal tratará ejemplos de cierre que contienen varios parámetros secundarios, uno o más de los cuales implican o llegan a puntos específicos de reposo. El lector recordará que en los ejemplos del capítulo 3 los cierres menguantes se producen de diferentes maneras; por lo que resulta difícil identificar los procedimientos estándar que emplea Mahler. Podemos, sin embargo, señalar varias conclusiones generales sobre cómo utilizó los parámetros secundarios para crear cierres.

Es común que un proceso contenga uno o dos parámetros secundarios que conduzcan a un cierre, los cuales soportan el menguamiento en otros parámetros secundarios. No debe sorprender que los procesos que contienen duraciones simples y compuestas provocan cierres más frecuentes que aquellos en otros parámetros secundarios. Las duraciones son una fuerza potente de organización porque separan cosas; mientras más larga sea la duración particular, más separada estará la parte precedente de lo que sigue. Frecuentemente, los menguamientos por duración se crean por la disminución del tempo, especialmente donde hay una unidad constante en duraciones compuestas. El cierre duracional ocurre comúnmente en todos los niveles estructurales de todas las sinfonías. Tales cierres fácilmente segmentan la música en motivos, frases, períodos y demás. El cierre duracional ocurre con frecuencia separado de cualquier menguamiento total en los parámetros secundarios y se [87] encuentra frecuentemente en puntos de cierres cadenciales -especialmente al final de los movimientos-. En este estudio, sin embargo, nuestro interés en los cierres duracionales es en aquellas instancias en la cual un cierre completo menguante se define por los parámetros secundarios, incluyendo las duraciones que provocan los cierres duracionales. Con mayor frecuencia, tales cierres ocurren al nivel de la frase.

A veces, el menguamiento de los componentes conduce al cierre, el cual está acompañado por menguamientos (pero no necesariamente cierres) en otros parámetros secundarios. El cierre de componentes es enérgico no sólo porque somos conscientes de las fuentes instrumentales y vocales tremendas empleadas generalmente por Mahler, sino también porque una reducción en los componentes está acompañada muchas veces por una reducción substancial en las dinámicas y, con cierta frecuencia, por un incremento total en la concordancia. El cierre de la introducción al primer movimiento de la Sinfonía N° 1 ejemplifica el punto.

El cierre en el registro o la dinámica, como opuestos a las duraciones y los componentes es casi siempre soportado por el cierre en algún otro parámetro secundario (especialmente la duración) y, con excepción de las dos primeras sinfonías, lo mismo se puede decir para el cierre en concordancia. Esto sugiere que para Mahler los parámetros de la duración y, en menor medida, de los componentes son los parámetros más efectivos para crear un cierre. En consecuencia, el cierre está reforzado generalmente por menguamientos en las dinámicas, registro y concordancia.

En particular, la disminución de las dinámicas y el descenso del registro son utilizados por Mahler para crear un cierre después de un clímax dinámico. Después de un clímax en fortissimo en los compases 151-2 [de la *Sinfonía N° 1*] (con marcas de triple fortissimo en los violines y las violas) la música se apacigua en las octavas sobre **la** en el compás 159. El cierre en uno o más parámetros secundarios, con mayor frecuencia en la duración y en los componentes (no en las dinámicas), concluyen típicamente en un pasaje de menguamiento como aquél. El pedal en los contrabajos es también típico, aunque aparecen poco en las últimas sinfonías con excepción de la N° 8. Ejemplos de un menguamiento siguiendo un clímax dinámico son comunes en la música de Mahler y crean el efecto completo de disolución.

Disolución

La disolución puede definirse como un proceso por el cual algún pasaje musical, motivo o acorde se disuelve en algún sentido determinado, sea porque disminuye o se desvanece (o ambas). Generalmente, una disolución es el menguamiento, tal como sucede en los compases 55-56 [de la *Sinfonía N°1*] donde el motivo del clarinete se disuelve, o en los compases 61-62 donde el acorde de **la mayor** se reduce a las octavas sobre la nota **la**. Ambos ejemplos se caracterizan por el descenso de las figuras, las dinámicas que disminuyen y la textura que se vuelve más diáfana, aspectos que caracterizan las disoluciones menguantes en las obras de Mahler. Los cierres duracionales y concordantes se encuentran con cierta frecuencia en las disoluciones. [88]

[90] Resulta difícil generalizar sobre los tipos de disolución, pero a tenor de la discusión se pueden distinguir tres tipos de acuerdo a sus efectos característicos:

1. *colapso*: la música parece desmenuzarse y caerse rápidamente.
2. *fragmentación*: la música parece disiparse, separarse en partes y desaparecer
3. *apaciguamiento*: la música parece ‘consumirse’ o debilitarse, perdiendo fuerza gradualmente.

De estos, la más común por lejos es el apaciguamiento. Examinaremos otros ejemplos de apaciguamiento más adelante en este capítulo, pero consideremos primero los otros tipos de disolución, comenzando con los gestos de colapso.

65 8va 66 67 Sehr drängend 68 69 70 71 72 73

Winds *ff sf f sf ff sf sf sf sf sf sf pp*

Hn., C. Bn. *sf gest. p*

Hn. *p f sfz offen sfz*

Tr. *ff dim. p*

Timp. *ff dim. sf dim. p dim. pp*

Vn., Va. *ff sf pp [Va.] p sf [Va.] pp*

Cb. *ff 8vb dim. p dim. pp*

SDur etc.

CDur etc.

RPit A

Conc A

SDyn A A

CDyn A

Comp A

EJEMPLO 4.9. Mahler, *Sinfonía N° 5*, II, c. 65-73

[89]

Colapso

Hablando de modo general, el colapso es una disolución en la cual una o más veloces figuras descendentes, frecuentemente en una escala cromática o incluso un portamento, están acompañadas por un decrecimiento relativamente sorpresivo en los componentes y las dinámicas. Un colapso comúnmente sigue a algún punto de clímax dinámico y sirve para la transición de una sección a otra. Un ejemplo típico se encuentra en el segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía*. La primera sección en el movimiento se construye a través de un clímax sobre un acorde **i 6/4** en el compás 59, luego del cual, aparecen líneas descendentes en las maderas

y las cuerdas (compases 59-61) que calman la tensión. Los cuernos y las trompetas desaparecen en el compás 61, pero en el mismo compás -con la marca *Drängend* (“presionando”) en la partitura- las cuerdas superiores y los trombones comienzan otro ascenso para llegar a un clímax en fortissimo en los compases 65-66 (Ejemplo 4.9), al igual que en los compases 58-59, excepto que esta vez la nota **la** en las flautas y violines están contenidas en la segunda inversión de un acorde de **fa mayor**, en vez de la tónica **la menor**. En los compases 66-73 un patrón descendente en las maderas, una dinámica que disminuye y el decrecimiento de los componentes reduce rápidamente la tensión y la estructura en su totalidad parece colapsar como un castillo de naipes sobre el pedal en **do** en los timbales. El menguamiento en el registro, dinámicas y componentes están sincronizados con el cierre duracional en el compás 73, el cual concluye la primera sección(A) del movimiento.

Vale notar que el pedal en **do** que realiza el timbal, como así también el acorde invertido en **fa menor** en el compás 66, prepara la próxima sección, la cual se halla en **fa menor**. De este modo, Mahler utiliza la disolución mostrada en el ejemplo 4.9 no sólo para cerrar la sección de apertura A del movimiento, sino también para conducir la transición a la sección B. El pedal en **do** resuelve en **fa** en el compás 79, donde un nuevo tema de marcha comienza.

El gesto de colapso en *Des Antonius von Padua Fischpredigt* sirve además tanto como conclusión y como medio de realizar la transición a la sección siguiente. Esta vez, no obstante, no hay una nota pedal y la disolución conduce directamente a una nueva tonalidad. La [91] canción se halla en **do menor** y consiste en cinco estrofas, las tres primeras finalizan con el refrán “Kein Predigt niemalen den Fischen [Stockfisch’,

Krebsen] so g’fallen”. El final de la primera estrofa en los compases 47-48 se halla en una cadencia $\flat, \text{II}^6\#-\text{I}$ sobre **do**, a la cual sigue una melodía en el clarinete que conduce a una sucesión de armonías descendentes

IV-III- $\flat$ II-i. El final de la segunda estrofa está marcado por la misma cadencia $\flat, \text{II}^6\#-\text{I}$, y de nuevo el clarinete comienza el refrán. Esta vez, no obstante, la melodía del clarinete conduce hacia un gesto de colapso en los compases 94-99 (Ejemplo 4.10). El descenso en el registro

Musical score for Mahler's *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, measures 94-99. The score is for a large orchestra and includes the following parts:

- Gong**: Measures 94-96, marked *ff*.
- Cymb.**: Measures 94-96, marked *ff* and *(verklungen lassen)*.
- Strings**: Measures 94-96, marked *ff*.
- Bn., Hn., Cb.**: Measures 94-96, marked *ff*.
- 97-98**: Measures 97-98, marked *p* and *f*.
- 99**: Measure 99, marked *p* and *pizz.*.

EJEMPLO 4.10. Mahler, *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, c. 65-73

[92]

Musical score for Mahler's *Sinfonia N° 6, III*, measures 87-90. The score is for a large orchestra and includes the following parts:

- Picc.**: Measures 87-90, marked *ff* and *p*.
- Fl.**: Measures 87-90, marked *ff* and *p*.
- Ob., Cl.**: Measures 87-90, marked *ff* and *p*.
- Bn., B.Cl.**: Measures 87-90, marked *ff* and *p*.
- Tr.**: Measures 87-90, marked *ff* and *p*.
- Timp.**: Measures 87-90, marked *ff* and *dim.*.
- Vn.**: Measures 87-90, marked *ff* and *dim.*.
- Cb.**: Measures 87-90, marked *ff* and *pizz.*.
- 8vb**: Measures 87-90, marked *p* and *ff*.
- SDur**: Measures 87-90, marked *p* and *ff*.
- CDur**: Measures 87-90, marked *p* and *ff*.
- RPit**: Measures 87-90, marked *p* and *ff*.
- SDyn**: Measures 87-90, marked *p* and *ff*.
- CDyn**: Measures 87-90, marked *p* and *ff*.
- Comp**: Measures 87-90, marked *p* and *ff*.

EJEMPLO 4.11. Mahler, *Sinfonia N° 6, III*, c. 65-73

Nicht mehr eilen!

91 92 93 94 95 96 97

Poco rit.

SDur

CDur

RPit

SDyn

CDyn

Comp

EJEMPLO 4.11. (cont.)

[94] y el decrecimiento de las dinámicas dan forma al colapso, los cuales conducen a un cierre concordante y de componentes en el compás 99. Vale notar la manera en que el patrón de terceras descendentes cambia sutilmente al final del compás 98, cuando las líneas de la viola y el cello se mueven en movimiento contrario para converger en un **fa** en el compás siguiente. La tercera estrofa está en **fa mayor** y le sigue por una estrofa abreviada que se mueve hacia **sol mayor**. Cuando el refrán en el clarinete aparece nuevamente (en el compás 149), se llega a un nuevo colapso como en el ejemplo 4.10, pero esta vez la transición armónica es desde **sol mayor** hacia **do menor** (compás 159).

Como se notó anteriormente, una disolución puede tener un efecto de “dejar el pizarrón en limpio”; dicho efecto está claramente ejemplificado por el colapso en los compases 87-91 de la *Sinfonía N° 6*, III (Ejemplo 4.11). El tercer movimiento es un scherzo y trío, donde hay muy pocos puntos de cierres cadenciales substanciales -ninguno en la tónica-. De aquí resulta que el proceso de menguamiento en los parámetros se-

cundarios es particularmente importante para definir el cierre al final de las frases y las secciones. El colapso que se muestra en el Ejemplo 4.11 concluye la primera sección del scherzo. Le sigue un pasaje de cierre alternando las armonías **II⁶-I(i)** (compás 82-87) que finaliza en la tónica mayor. La escala cromática descendente y las dinámicas decrecientes en los compases 87-91 preparan al oyente para el cierre en el registro y duracional en el compás 91. Los compases 87-91 extienden la armonía tónica y conducen la sección hacia el cierre.

En este momento, el colapso de la estructura musical sucede sobre una base estable y sólida, como consecuencia de la tónica prolongada; el cierre ocurre en el compás 91, en el momento en que los acordes se han disuelto a su esencia. La extensión de las octavas sobre **la** en los violines segundo y clarinete bajo se superpone con el comienzo de una transición que conduce a la primera sección del trio (compases 98-198). Concluido el scherzo, Mahler construye un puente con el trio.

El puente en los compases 91-97 se conforma por el incremento y subsiguiente decrecimiento en los componentes. Las dinámicas en disminución, el incremento en la duración (a raíz del tempo que se hace más lento) y el decrecimiento de los componentes contribuye al sentido de disolución en los compases 96-97. Como en muchas de sus transiciones, Mahler reduce la música a una nota pivote -alguna nota común entre la tónica de la sección anterior y la tónica de la sección nueva-. Aquí, la nota común es **do**, la tercera de la tríada de **la menor** (presentado como diada) y quinta de una tríada de **fa mayor**. En los compases 96-97, sobre las notas **do** en los oboes da inicio al tema del trío, a lo cual sigue en **fa mayor** en el compás 98 en un tempo más lento, y con una orquestación reducida. El colapso en los compases 87-91, por lo tanto, no sólo le permite a Mahler concluir el scherzo del inicio sino además hacer una simple transición a una sección más contrastante.

Fragmentación

La fragmentación es un tipo de disolución en el cual una textura particular, melodía o armonía pareciera desintegrarse o desaparecer. La música da la sensación de dispersarse o desparramarse -un efecto que diferencia la fragmentación del apaciguamiento-.

[95] Los pasajes finales de la *Sinfonía N° 9* ejemplifican el proceso de fragmentación, tanto en los compases 144-58, final de la sección temática principal, como en los compases 159-85, coda en *adagissimo* (Ejemplo 4.12), el cual finaliza con cambios abruptos en la textura y pausas muy significativas. Una cadencia auténtica en los compases 163-4 y una cadencia plagal en los compases 172-3 prepara al oyente en una tónica expandida. Pero Mahler añade un pasaje final de fragmentación: las duraciones largas, alturas aisladas y

los fragmentos temáticos de los compases 176-85, crean la sensación de una persistente y desvaneciente despedida. La tónica expandida en los compases 183-85 junto con el crecimiento duracional del cambio de figuras y las alturas reordenadas, en los compases 184-85 la viola sugiere un cierre final, el cual llega con un cierre duracional en el compás 185. Como lo describe con claridad Leonard Bernstein:

Y así llegamos a este increíble final. En esta página, pienso, es lo más cercano que pudimos llegar en cualquier obra de arte a experimentar el acto de morir, de dar todo. La lentitud de la página es pavorosa: *Adagissimo*, escribe, la indicación musical más lenta posible, y luego *langsam* (lento), *ersterbend* (desfalleciendo), *zögend* (vacilando); y como si todo esto no fuera suficiente para señalarnos el cercano detenimiento de todo el tiempo, añade, *äußerst langsam* (extremadamente lento) en los últimos compases. Es pavorosa y paralizante, ya que en las cuerdas, el sonido se desintegra. Nos aferramos a ellos, debatiéndonos entre la esperanza y la obediencia. Y uno por uno, esa telaraña que nos conecta con la vida se desvanece, desapareciendo de nuestros dedos a pesar de aferrarnos. Nos aferramos tanto como se desmaterializa; tenemos dos y luego uno. Uno y, de repente, nada. Por un momento petrificante hay sólo silencio. Luego, de nuevo, una cuerda, una cuerda rota, dos cuerdas, una... nada.

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 9, IV, measures 159-185. The score is for strings (Vn. 1, Vn. 2, Va., Vc. Solo, Vc., Vc.) and includes dynamic markings like *pp*, *ppp*, and performance instructions like "mit Dämpfer" and "Griffbrett". The tempo is marked "Adagissimo".

EJEMPLO 4.12. Mahler, *Sinfonía N° 9*, IV, c. 159-185

[96]

[97] Aunque Mahler no utilizan la fragmentación de manera frecuente para crear cierres, encontramos otro ejemplo en el tercer movimiento de la *Sinfonía N° 7* (Ejemplo 4.13), y su efecto, a diferencia de la *Sinfonía N° 9*, es juguetón antes que profundamente apacible. En los compases 474-504 escuchamos motivos y fragmentos de temas de la sección de trío del movimiento. En particular, en la sección superior de las maderas, en los compases 494-94, escuchamos en la última nota -la tónica sobre **re**- una frase de cierre bien establecida de la sección de trío. Hay un sentido de resolución demorada porque el timbal comienza su motivo (compás 495) con una **re**, pero su 'resolución' llega después de una leve pausa y no se expande en el registro, contribuyendo de este modo al gesto de fragmentación. A su vez, la frase que cierra el compás 493, el proceso de apaciguamiento en el registro y en las dinámicas entre los compases 488-92 y 493-500, preparan al oyente para el cierre final, el cual pareciera ocurrir con un cierre duracional en los compases 500, aunque la sugerencia al **re menor** (la tonalidad del scherzo) en los compases 495-501, nos podría hacer creer que Mahler regresará nuevamente con el tema del scherzo, o al menos extender el pasaje de cierre para confirmar el

re menor. En su lugar, en el compás 502 Mahler nos atormenta con la sucesión de gestos adicionales de cierre antes de un **re** en dinámica fuerte en el timbal y el fortissimo en la tríada de la tónica mayor en la viola al final del movimiento.

The image displays a musical score for Mahler's Symphony No. 5, measures 165-185. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. It shows a series of melodic lines with various dynamics (ppp, pp, PPPP) and markings like 'Empfindung', 'ersterbend', 'niegend', 'Außerst langsam', and 'rit.'.

EJEMPLO 4.12. (cont.)

Apaciguamiento

En orden de obtener un marcado efecto de cierre, Mahler apela a los parámetros secundarios para que actúen en tal sentido. En efecto, muchos de los gestos de cierre de Mahler, especialmente aquellos de apaciguamiento, están contruidos sobre amenguamientos al menos sobre tres parámetros: registro de las alturas, concordancia, componentes, dinámicas y duraciones. Se apacigua en orden de (1) “hundirse o caerse; para detenerse”; o (2) “para tranquilizarse; cesar el odio; calmarse; volverse tranquilo”. En este sentido, el descenso en las alturas y la disminución de las dinámicas son cruciales para definir los varios tipos de apaciguamiento musical, los cuales están casi siempre caracterizados por el decrecimiento de los componentes (que

contribuyen usualmente a la reducción en dinámicas compuestas y en el crecimiento en la concordancia) y con frecuencia por largas duraciones. El apaciguamiento se refiere a un proceso gradual de más o menos disolución, el que se opone al colapso donde todo sucede rápidamente. Por consiguiente, la concordancia en el resto de los parámetros adquiere importancia para lograr el efecto de apaciguamiento, ya que los procesos de amenguamiento en concordancia son generalmente muy cortos. Sin embargo, el amenguamiento gradual en el registro, dinámicas, componentes y duraciones (usualmente en su propios tempi) es común y su efecto combinado puede ser muy llamativo.

Mahler obtiene el efecto de apaciguamiento de muchas maneras y en lo que resta del capítulo nos detendremos en el examen de la manera en que Mahler recurre al apaciguamiento con imaginación. Nuestro objetivo será ejemplificar cada una de las dos acepciones citadas más arriba. Comenzaremos con un ejemplo de apaciguamiento en que el amenguamiento en el registro produce el efecto de hundirse hacia el fondo o detenerse. Luego continuamos con la discusión del apaciguamiento en los que la dinámica ocasiona que la música se vuelva calma o tranquila.

[98]

The image shows a page of a musical score for Mahler's Symphony No. 7, III, measures 487-504. The score is for a full orchestra, including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Trumpet, Trombone, Tuba, and Timpani. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a gradual decrease in dynamics from fortissimo (ff) to pianissimo (pp) across the measures, with various crescendo and decrescendo markings. The instrumentation changes slightly, with the addition of Tuba and Timpani in the later measures.

EJEMPLO 4.13. Mahler, *Sinfonía N° 7*, III, c. 487-504

[99]

496 497 498 499 500 501

Nicht eilen

ff *pp*

[Cl.] *ff* *p*

[Va.] *p*

pizz. *f* *mf* *p* *morendo* *ppp*

502 503 504

kurz

[Bn.] *f*

pp *ff*

[Timp.] *f*

[100] Obviamente, la mayoría de las instancias de apaciguamiento se caracterizan por el amenguamiento, tanto del registro como de las dinámicas -a veces, un proceso sigue al otro- cuyo resultado es que la música pareciera tanto caerse como desvanecerse. Es más, el cierre duracional típicamente marca un fin de los pasajes subsidiarios. La división del apaciguamiento en dos subcategorías no tiene como objeto disminuir la importancia de los parámetros correspondientes -de manera más prominente los componentes de amenguamientos-. Es conveniente, no obstante, distinguir entre, por un lado, los pasajes en los cuales el decrecimiento de las dinámicas y componentes soportan el cierre en el registro, y, por el otro, aquellos en los que las dinámicas y las duraciones son responsables principalmente en crear el cierre. Que tales estrategias no queden diferenciadas de manera satisfactoria, solo habla de los notables y variados usos de los parámetros secundarios que realiza Mahler para articular la forma musical.