ASPECTOS CONTRAPUNTÍSTICOS DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA PRIMERA SINFONÍA DE GUSTAV MAHLER

Libardo Arturo Saavedra Najar

Trabajo escrito

Tutor

Maestro Mac MacClure
Coordinador Maestría en Dirección Sinfónica

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES
CONSERVATORIO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA
BOGOTÁ, D.C
10 DE JUNIO DE 2014

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto acompañar el trabajo final de Recital de Maestría en Dirección Sinfónica de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Como tal, el presente escrito aborda una de las obras de grado, la Primera Sinfonía de Gustav Mahler y más al detalle, el análisis de aspectos contrapuntísticos que el autor utiliza en el primer movimiento.

Mi objeto es demostrar que independientemente de la lectura de tipo literario o poético que las épocas y la cultura le han asignado, la obra se ha construido desde los procedimientos contrapuntísticos base de la composición musical y que las calificaciones subjetivas se adicionan a las elaboraciones mismas. El primer movimiento se comporta de manera similar a los tres finales, por la vastedad de la obra me he dedicado solamente al primero.

ABSTRACT

The objective of this work is to complement the Recital of the Master in Conducting in the Arts Faculty of the Universidad Nacional de Colombia. As such, the present work concerns to one of the pieces of the Recital, the Mahler´s First Symphony, and further detail, the contrapuntal analysis that Mahler uses in his first movement.

I am trying to demonstrate, far from literary or poetic approximation of different times and cultures, the piece is built from counterpoint operations base of the musical composition, and subjective appreciations are additional to the counterpoint structures. The first movement works in the same manner to the three final movements, I only have worked in the first movement because of extension considerations.

CONTENIDO

Introducción 6
Problema 7
Justificación 8
Objetivos 9
Marco Teórico 10
Metodología 11
La primera sinfonía en Re 13
Conceptos básicos del contrapunto 14
Procedimientos comunes 15
El contrapunto Invertible 16
Casos 18

Caso 1. **Las melodías base del movimiento.** 18
a. Caso a 18
b. Caso b 19
c. Caso c 19
d. Caso d 20
e. Caso e 21
f. Caso f 22
g. Caso g 22
h. Caso h 23
i. Caso i 24
j. Caso j 24

Caso 2. **La melodía uno.** 26
a. Caso a 27
b. Caso b 28
c. Caso c 29
d. Caso d 33
e. Caso e 37
f. Caso f 38
g. Caso g 40
h. Caso h 40
i. Caso i 41
j. Caso j 41

Caso 3. **El complemento de la melodía, o melodía dos.** 42
a. Caso a 42
b. Caso b 42
c. Caso c 44
d. Caso d 45
e. Caso e 45
f. Caso f 46
g. Caso g 46
h. Caso h 47

Caso 4. **El dúo de cornos.** 48
a. Caso a 48
b. Caso b 49
c. Caso c 50
d. Caso d 51
e. Caso e 52
f. Caso f 52
g. Caso g 60
h. Caso h 61

Caso 5**. Los pedales.** 62
a. Caso a 62
b. Caso b 62
c. Caso c 63
d. Caso d 63

Caso 6. **Diversas formas del intervalo de cuarta justa característico del inicio del movimiento.** 64
a. Caso a 64

Caso 7. **Melodías que se derivan de la melodía** 81
a. Caso a 81
b. Caso b 82

Caso 8. **Melodía cromática.** 83

Caso 9. **Melodía por grados conjuntos.** 88
a. Caso a 88
b. Caso b 90
c. Caso c 91
d. Caso d 97

Caso 10. **Melodía o material en corcheas diferente al caso 9.** 98

Caso 11. **Giro melódico característico en corcheas derivado del intervalo de cuarta justa.** 101
a. Caso a 101

Caso 12. **Terceras dobles.** 105
a. Caso a 105
b. Caso b 107
c. Caso c 108

Combinaciones 111
a. En la elaboración 113
b. La variación de la segunda parte de la melodía 115
c. superposición melódica en la voz superior 116
d. Superposiciones 117
e. Superposición con la melodía principal 118
f. Superposición segunda parte de la primera parte de la melodía, parte B 119
g. Otras superposiciones 120

h. Segunda parte de la melodía o melodía dos 127

Transformaciones 139
a. Transformaciones de la melodía uno 139
b. Transformaciones de la melodía dos 141
c. Fusión de la melodía 1 y 2 143
d. Combinación de los elementos de una o las dos melodías simultáneamente en las de dos partes 144

CONCLUSIONES 150

BIBLIOGRAFÍA 154

INTRODUCCIÓN

Durante mis presentes estudios de Dirección en el marco de la Maestría en Dirección Sinfónica en el conservatorio de música me surgió frecuentemente la pregunta: ¿Cómo se elabora un discurso musical desde el podio y qué bases técnicas y artísticas la sustentan? ¿Cuál es el concepto artístico que guía las decisiones técnicas? ¿Sólo las razones de tipo poético pueden explicar la ejecución de la misma? ¿Es un asunto eminente emocional, o racional o mixto?

Por su puesto es una enorme pregunta y no es mi objetivo responderla en el presente escrito. Este es un primer ejercicio en el cual voy específicamente a los cimientos sonoros mismos de la obra y para ello debo adentrarme en el concepto técnico, abandonando temporalmente las aproximaciones y calificaciones de tipo poético. Este trabajo es una descripción de los usos y procedimientos que usa Mahler para expresar sus ideas en el primer movimiento y, espero confirmar con la experiencia, sus ideas expresadas a cerca de los sentimientos que le guiaron a la creación de esta formidable obra.

Asuntos capitales como la armonía y sus usos, el tratamiento formal y el cuerpo orquestal no serán contemplados y serán tópicos a tratar en posteriores esfuerzos.

PROBLEMA

Las actividades de preparación de una obra musical sinfónica para ser presentada al público tiene un proceso de acercamiento y de estudio - interpretación que es llevado a cabo por cada individuo de diferente manera. Una manera de abordarlo es logrado desde la literatura descriptiva de sensaciones, sentimientos e impresiones que son aceptados por muchos directores de orquesta. Particularmente para mí esta aproximación atiborra mis ideas a cerca de la misma y he decidido establecer un "punto cero" que me permita deshacerme de ideas y preconceptos que seguramente serán confirmados posteriormente. Para ello he decidido acercarme a la obra por medio del contrapunto, ciencia base de la elaboración de ideas musicales y de su tratamiento, para luego arroparla con nuevas ideas o con las tradicionales a cerca de la sinfonía, pero con una base más sólida que me dé alguna pista sobre una interpretación algo más personal.

JUSTIFICACIÓN

La expresión musical del movimiento y de la obra en general depende de múltiples factores situados en diversas disciplinas artísticas y estéticas. Una de ellas, tal vez la más evidente es el uso de los procedimientos contrapuntísticos y en ella me propongo demostrar que independientemente de las asociaciones emocionales hechas por los comentaristas de la obra de Mahler e incluso por él mismo según las fuentes, el proceso discursivo se mueve desde las decisiones de las operaciones de contrapunto y me propongo describirlas y conceptuar su uso en el marco de las escuelas clásicas del contrapunto. Una vez descubiertas estas operaciones podré tener mayor claridad y un nuevo punto de vista al plantear interpretativamente una propuesta artística para mi recital de grado.

OBJETIVOS

Con el presente escrito me propongo:

Objetivo general:

Reconocer el primer movimiento de la primera sinfonía de Gustav Mahler desde el punto de vista del uso contrapuntístico.

Objetivos específicos:

1. Afirmar ideas técnicas a cerca de la composición musical desde el contrapunto.
2. Desentrañar algunos elementos técnicos desde el contrapunto como base de operaciones discursivas en el primer movimiento de la sinfonía.
3. Acercarme a la obra e intentar en mi examen de grado desarrollar un concepto interpretativo mirado desde el punto de vista de los usos melódicos del movimiento y sus operaciones.

MARCO TEORICO

Durante mis estudios en la Maestría del Dirección Sinfónica de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia he tenido la maravillosa oportunidad de acceder a lo mejor del repertorio sinfónico de la literatura occidental europea. Entre las obras estudiadas estuvo la Primera Sinfonía de Gustav Mahler, obra grandiosa y expositora de la grandeza de los músicos europeos del siglo XX e inicios del XX. En el momento de decidir el tipo de temática que iba a seleccionar para mi documento escrito que complementaría el recital de grado decidí unir mi interés por Gustav Mahler y mi trabajo diario del contrapunto.

Una de los propósitos que me hice durante mis estudios fue la de mejorar la técnica de abordaje y estudio del repertorio sinfónico. Después de seguir atentamente las indicaciones y consejos del maestro Guerassim Voronkov, profesor de la materia, decidí explorar un nuevo camino que hasta la fecha no había imaginado: el de remirar la música desde las técnicas de contrapunto tradicional para dilucidar las estructuras internas usadas por el compositor y desde allí nuevamente intentar poder conceptuar desde un nuevo punto cero para unirlo a mis métodos regulares de estudio.

Tradicionalmente el estudio de la música con el objeto de la interpretación desde el podio ha tenido ciertos caminos comunes entre las generaciones de directores, entre ellos, la reducción de la partitura, el análisis armónico, el estudio formal, el contexto histórico y estético de la obra y del compositor y finalmente el gestualidad como el elemento visible de la conducción. No había explorado la idea de usar la disciplina en la que laboro como una base importante de análisis para complementar los tópicos tradicionales y poder establecer nuevos puntos de partida que enriquecieran mi concepto de la obra.

El contrapunto se ha estudiado como mecanismo de creación musical y sólo en los casos de grandes maestros desde Palestrina hasta Schoenberg se ha visto sus elaboraciones como “locus exempli” de la composición musical, pero la mirada teórica de construcción o de deconstrucción no es muy frecuente por el escaso tiempo que tiene el director para darse a la tarea de auscultar la obra al detalle. Por tanto este pequeño trabajo es para mí un primer intento de observar, clasificar y determinar los usos que del contrapunto da cuenta Mahler y de cómo sus cualidades expresivas son generadas. Este último aparte de las cualidades expresivas debió ser abandonado por la profundidad del tema, decidí irme a las estructuras duras del propósito, es decir, hacer una descripción de los usos y procedimientos encontrados en el primer movimiento de la sinfonía, clasificarlos y determinar su posición en la obra, con esto resolver en primera instancia las características fundamentales de la máquina del movimiento y desligarlo de las interpretaciones poéticas, asunto que deseo hacer en otros ejercicios escritos.

Brevemente y por las características del requisito de grado tocaré los puntos fundamentales respecto de asuntos de educación de Mahler, un esbozo de la teoría básica del contrapunto y algunos tópicos menores. El cuerpo del documento es la selección de casos, su asociación y la conclusión casi estadística de los objetos encontrados.

METODOLOGÍA

El presente trabajo se llevó a cabo desde el análisis de los hechos musicales expuestos en la partitura, se ha procedido en orden de aparición de los mismos sin establecer ninguna otra organización. Desde lo particular a lo general se ha establecido un número mayor a la decena de *casos* (he denominado *caso* a la elaboración musical que tiene elementos comunes entre sus diversas apariciones), luego los he asociado en grupos que evidencian rasgos característicos. Seguidamente he procedido a describir cada uno y ubicarlo en la partitura sin determinar su naturaleza, sólo describo sus movimientos, una vez más en orden de aparición.

Continúa el trabajo con una breve descripción de los procesos contrapuntísticos y sus usos tradicionales para luego conferirles un lugar en los *casos.* Al final hago realizo un pequeño ejercicio estadístico que me permite presentar en las conclusiones mis inferencias acerca de la aproximación contrapuntística del movimiento.

La expresión musical del movimiento y de la obra en general depende de múltiples factores situados en diversas disciplinas artísticas y estéticas. Una de ellas, tal vez la más evidente es el uso de los procedimientos contrapuntísticos y en ella me propongo demostrar que independientemente de las asociaciones emocionales hechas por los comentaristas de la obra de Mahler e incluso por él mismo según las fuentes, el proceso discursivo se mueve desde las decisiones de las operaciones de contrapunto y me propongo describirlas y conceptuar su uso en el marco de las escuelas clásicas del contrapunto.

Como trabajo final de la Maestría en Dirección Sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia me he propuesto abordar algunos aspectos contrapuntísticos usados por Gustav Mahler en el primer movimiento de su primera sinfonía. Para este propósito me he enfocado puntualmente en los aspectos eminentemente técnicos y prácticamente he dejado de lado asuntos biográficos y de otros elementos de la música que son trascendentes pero que será comentado tangencialmente por no ser el motivo del presente escrito.

Baste decir que la tradición de la música popular es la base de los esquemas inventivos del compositor quien nació bajo el reinado de José II y que para 1873 (Mahler tenía 13 años) vivía en Jihalva: "…La vida cultural y musical es bastante importante ya que existen en Jihalva un teatro de 1200 localidades, una coral de hombres, una sociedad musical, una banda de regimiento de calidad excepcional y, desde 1860 una orquesta municipal."[1]

La fuente citada anota que dado su origen judío y el traslado a su nueva ciudad Mahler tuvo acceso a una vida musical mejores que las que tuvo en Kaliště, Bohemia… "El universo musical del pequeño Gustavo se limita a las canciones populares oídas en las posada y a las charangas y toques militares del cuartel. Se encariñaría mucho con ambos géneros cuya influencia aparecerá en gran parte de sus obras".[2]

"Tuvo igualmente la oportunidad de educarse en la música con profesores de la localidad entre ellos el contrabajista de la orquesta local, el maestro de capilla del teatro y con un pianista local. Va al colegio en Praga. Para 1875 es admitido en el conservatorio de Viena y toma clases de composición den Franz Krenn[3]." Puedo suponer que con éste profesor pudo tomar sus clases de contrapunto.

"Mahler se gradúa de bachiller en 1877 y en 1888 termina el conservatorio, en la universidad de Viena toma cursos de Filosofía, historia e historia de la música y se relaciona con Anton Brucnker, profesor de teoría de la música[4]".

Sus comienzos como director de orquesta se dan hacia 1879 época para la cual había iniciado sus primeras composiciones y bocetos de las primeras óperas de la cual según los autores consultados no queda rastro. Para lo que nos concierne, es decir el contrapunto del primer movimiento de la primera sinfonía, las primeras obras de Mahler aparecen hacia 1880 entre ellas *Das Klagende Lied*, en el universo literario de Ludwing Bechstein (1801 – 1860) y de los hermanos Grimm.

Entre los tópicos creativos de Mahler y del cual se derivarían sus melodías y elementos temáticos se encontrarían "…Los aires populares y las música militares aparecen con frecuencia como

[1] Mahler. Sylvie Dernoncourt. Ed. Espasa-Calpe,S.A. Madrid, 1979. P.17
[2] Ibid.
[3] Gustav Mahler, the Early Years. Donald Mitchell. University of California press, 1980) p. 44.
[4] Mahler. Sylvie Dernoncourt. Ed. Espasa-Calpe,S.A. Madrid, 1979. P.19

reminiscencias de las músicas de la posada y del cuartel[5]". En el ciclo *Das Klagende Lied* "…se descubre la futura melodía del final de los *lieder eines fahrenden Gesellen* que se convertirá luego en el primer tiempo de su primera sinfonía[6]". "Esta obra solo será publicada hasta 1901. Fue esta versión en dos partes la que se publicó y entró en el repertorio.

Mahler tiene residencia en Cassel (hoy Alemania) y para 1883 inicia la composición de los *lieder eines fahrenden Gesellen* de la cual "una marcha fúnebre…servirá de modelo a la de la primera sinfonía[7]." "Obra estrenada en 1896. Mahler ha iniciado los esbozos de su primera sinfonía hacia 1885 y que termina el 20 de marzo de 1888.[8]

Aunque la literatura escrita respecto de Mahler y de su producción musical está inundada por argumentaciones poéticas y de naturaleza sensible he decidido no abordarla en este trabajo por considerar que es asunto de estudio más profundo y que toca otros tópicos diferentes a los que he establecido para el presente ejercicio. Argumentaciones como: "la personalidad de Mahler comienza a afirmarse; los trazos voluntariosos de su rostro…tiene un mensaje inestimable que entregar al mundo entero[9]".O "en el mundo de Mahler la nostalgia existe, innegablemente, pero comparte más o menos su territorio con la crítica, con el sarcasmo incluso. ¿Cómo el sarcasmo? ¿No es la característica menos musical que pueda darse?[10]...", son aproximaciones que no vienen al caso en el presente escrito.

Es claro que los factores de creación son diversos para cada compositor y ¿cómo hacer para determinar los lugares verídicos en los que Mahler encontró las fuentes de su acto expresivo? Es por ello que enunciaré brevemente algunos aspectos desde la bibliografía respecto algunos tópicos que podrían ubicar motivaciones compositivas y que el autor hizo explícito a sus contemporáneos. *Des Knaben Wunderhorn*, libros de cuentos de Ludwing Bechstein, los Hermanos Grimm, la poesía popular, la literatura alemana, la pasión por Wagner y su actividad intensa de director de ópera, entre otras condicionan su producción musical.

Mi objeto en el presente escrito es demostrar que pese a la argumentación poética que se pueda dar alrededor de una obra musical, la factura de la obra pasa por el uso de técnicas que no tienen que ver directamente con el efecto expresivo y que tiene un trasfondo técnico antes que poético. Claro, una vez construidas las estructuras, es posible determinar para ellas un significado que tiene un origen profundo en la vida del compositor. Las funciones de tipo lingüístico de cada uno de estos usos serán motivo de otros futuros trabajos.

LA PRIMERA SINFONÍA EN RE

La sinfonía se estrenó en 1889 en Budapest, bajo el nombre de «Symphonische Dichtung in zwei Teilen» ('Poema sinfónico en dos partes'). Estrenada por el compositor con la Filarmónica de Budapest, fue titulada por Mahler como TITAN, nombre que después desecho en 1896.

La sinfonía está compuesta en cuatro movimientos de los cuales nos interesa el primero para efectos del presente trabajo.

[5] Ibid, p. 24
[6] Ibid, p. 24
[7] Mahler. Sylvie Dernoncourt. Ed. Espasa-Calpe,S.A. Madrid, 1979. P.30
[8] Ibid. p.33
[9] Ibid. p. 32
[10] Gustav Mahler. Bruno Walter.Alianza Editorial. Madrid, 1983. P. 16

I. Langsam, schleppend
II. Scherzo: Kräftig bewegt,doch nicht zu schnell
III. Trauermarsch: Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
IV. Stürmisch bewegt

I. Langsam, schleppend (como un sonido de la naturaleza)

En tono de re menor inicial que da curso a un re mayor final el movimiento se presenta en forma sonata con dos melodías base y un desarrollo tradicional. Los tan nombrados elementos onomatopéyicos de *cucú* (intervalo de cuarta justa en vez de la tercera) se derivan de las los melodías citadas más adelante.

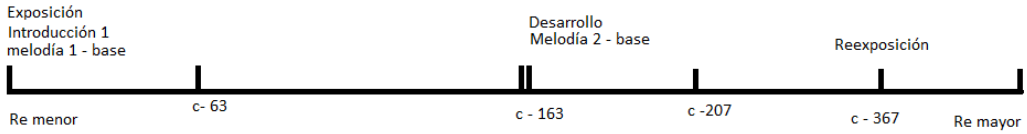


Imagen 1

El contraste al interior del movimiento puede verse desde el cambio de tono y no desde el punto de vista de los materiales melódicos. En las dos exposiciones introduce elementos de las dos melodías base, en la primera el tema uno y en la segunda el dos. Elementos de estos dos temas se retoman en el cuarto movimiento de la sinfonía, y son base de desarrollos en el Scherzo del segundo y la marcha del tercero, el cuarto que ocupa más de la mitad de la sinfonía se confirman los dos temas con una coda construida sobre el intervalo de cuarta justa presente en toda la obra.

Los géneros fundamentales son líricos de melodías que más adelante se especificarán y que serán base de toda la sinfonía, los cuales son motivo de elaboración contrapuntística motivo del presente escrito.

CONCEPTOS BASICOS DEL CONTRAPUNTO

De larga historia, el contrapunto se ha asumido como el corazón del hecho compositivo, desde autores como Zarlino (1517 - 1590) hasta Schoenberg (1874 - 1951) los compositores y teóricos le han dado el lugar prominente que ocupa en la composición musical. Fundamentalmente atañe a las especies de elaboración melódica, las imitaciones y el contrapunto invertible. Desde Fux (1660 – 1741), pasando por Cherubini (1760 - 1842) hasta Théodore Dubois (1837– 1924) y Dupré 1886 – 1971) algunos de los más importantes teóricos del contrapunto, se estudió éste como contrapunto llano, desde el barroco se habla de la fuga como la forma por excelencia de presentación de los hechos contrapuntísticos: …"La fugue est une forme de composition musicales dont le Thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse fuir[11]" Para el día de hoy se conserva esta ordenación y la escuela francesa es la base de la

[11] Marcel Dupré Cours Complet de Fugue, En Deux Volumes, Alphonse Leduc, Éditions musicales, París, 1938. P. 1

enseñanza y aplicación de los procedimientos en la mayoría de los programas de formación en contrapunto y composición.

La escuela norteamericana se alimenta de los trabajos de las escuelas francesas y la de los trabajos de A. Schoenberg, particularmente en nuestro Conservatorio de Música se enseña el contrapunto riguroso de origen francés basado en textos del Maestro Simón Galindo quien estudió en París.

Más adelante especificaré los procedimientos imitativos y de contrapunto invertible que son los procedimientos encontrados en el presente ejercicio.

Un apartado final tiene que ver con las conclusiones de tipo operacional –lingüístico que considero la base de estos procedimientos y que serán apenas enunciados.

Finalmente se ha categorizado algunas elaboraciones comunes y se ha descrito su uso presencia en la obra, concluyendo la naturaleza de los procedimientos, su nombre tradicional y su operación en el discurso musical.

PROCEDIMIENTOS COMUNES

La imitación.

Cherubini[12] la define como:

"L'imitation est un artífice musical; elle a lieu lorsqu'une partie, qu'on nomme Antécédent, propose un sujet, ou chant, et qu'une autre partie, qu'on appelle conséquent , Conséquent, répète le même chant, après quelques silences, et à un intervalle quelconque, en continuant ainsi jusqu'à la fin."

A su vez Hamilton[13] la define a manera de diálogo:

"Q. What is meant by imitation in music?

A. By this term is to be understood the repetition or production of a melody of passage. This reproduction may take place successively in one, two, or more different parts, and commence at more or less distant intervals of time.

If one part proposes a subject or a melody, and its conclusion a second part repeats the same melody, wholly or in a part, commencing either with the unison, second, third, or any other interval, above or below the original melody, with or without modulation; such a repetition is called an ordinary imitation. But if a second part commences the subject before the first has actually concluded it, the imitation is called scientific. Imitations of the former kind are easily contrived; those of the latter; require both talent and address on the part of the composer."

En principio diremos que se considera a la imitación como un movimiento natural de un argumento que al repetirse clarifica semánticamente y procede de varias formas. Inicialmente identificamos las seis maneras de imitación tradicional como

1. Imitación semejante
2. Imitación contraria

[12] Luigi Cherubini, Cours de contre-point et de Fugue Leipzig: Fr. Kistner, n.d.(ca.1835).p, 60.
[13] Hamilton's Catechism. Double Counterpoint and Fugue. Second edition enlarged by John Bishop of Cheltenham , London : R.Cocks & Co., n.d. 1840.p. 27

3. Imitación retrógrada
4. Imitación retrógrada contraria
5. Imitación por aumentación
6. Imitación por disminución
7. Imitación parcial en cualquiera de las posibilidades descritas
8.

Dubois[14] las clasifica, clasifica los tipos de imitación en la misma línea de Cherubini, así:

"IMITATIONS

1. Imitation par mouvement sembable
2. Imitation par mouvement contraire
3. Imitation par mouvement contrarie rétrograde
4. Imitation par augmentation
5. Imitation par diminution
6. Imitation par contratemps
7. Imitation interrompue
8. Imitation périodique
9. Imitation canonique"

Cherubini[15] determina para los tipos de imitación además de los cuatro básicos, la siguiente clasificación:

"Les autres sortes d'imitation qu'il nous reste á mentioner sont: les imitations par augmentation; par diminution; par contretemps; interrompues; convertibles; periodiques; canoniques; etc.

Toutes ces imitations peurent se faire tour à tour avec les quatre mouvemens indiqués, et être traitées régulièrement ou irrégulièrement, tout cela cependant lorsqu'on le pourra, sans tomber dans des inconvéniens qui entrareraient la mélodie, ou l'harmonie."

Además de las imitaciones semejantes o libres, contrarias, retrógradas y retrógradas contrarias, Cherubini sitúa estas como extensivas de las primeras y no las enmarca puntualmente sino que deja abierta la puerta a otras posibilidades.

El contrapunto invertible.

Cherubini lo defini como:

"Le Contre - point double est une composition, dont l'artifice consiste à combiner les parties de maniere à combiner les parties de manière à ce qu'elles puissent, sans aucun inconvénient, être transposées de l'aigu au grare, si elles, son placées au dessus de Thème, et du grare à l'aigu, si elles sont placées au dessous, tandis que le Thème n' éproure aucun changement dans sa mélodie, ou qu'il se trouve dans une des parties intermédiaries.

Ces renversemens pourant se faire de sept manières, il y a part conséquent, sept espèces de Contre –point doubes, savoir: à la neuvième ou seconde; a la dixième ou terciere…"[16]

[14] Théodore Dubois, Traité de Contrepoint et de Fugue. Heuguel, Paris, 1901. P. 73
[15] Cherubini, Op. Cit., p.68

Dubois[17] lo define como:

“la caractéristique de ces Contrepoints est la possibilité de renverser les parties qui les composent, de manière que chacune d'elles puise devenir à son tour, et sans inconvénient pour la correction de l´harmonie...”

En resumen, el contrapunto invertible es una elaboración a dos voces o melodías compuestas simultáneamente que son la base de la obra y que en la fuga se llaman Sujeto y Contrasujeto. En el movimiento no se percibe claramente esta oposición, pero desde el punto de vista tonal el contraste es irrefutable.

El procedimiento de la partición se llama en la teoría clásica imitación interrumpida “Imitation interrompue”,

Y el de la transformación de la melodía o melodías iniciales a una nueva o nuevas formas de la melodía principal se ha llamado tradicionalmente variación melódica.

Las operaciones tradicionales de imitación semejante, contraria, retrógrada, retrógrada contraria, aumentación, disminución, partición y sus combinaciones son la base técnica del establecimiento del discurso.

CASOS

[16] Ibid., p.79
[17] T. Dubois, Op. Cit., P. 89

Caso 1. **Las melodías base del movimiento.** Como elemento fundamental de la sinfonía la melodía del primer movimiento constituye el centro narrativo y argumentativo del hacer compositivo de su primer movimiento.

De lo anterior debo basar el argumento melódico en un intervalo, para este caso es la quinta justa, re – la:

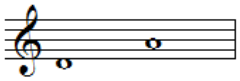


Imagen 2

Se podría pensar en que el intervalo generatriz es el de cuarta pero en mi opinión la cuarta es la inversión de la quinta que da origen al tema principal. Por esta razón realizaré una descripción de los elementos temático que se encuentran en la lógica del discurso musical en orden de aparición para luego extraer su naturaleza e intentar determinar los procesos contrapuntísticos que subyacen a sus posibilidades e intenciones estructurales para lo que considero el objeto final perseguido por el autor.

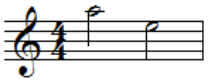


Imagen 3

Como mencioné en el apartado anterior el intervalo invertido es el primer elemento que hace aparición en la combinación de flautas, oboes y clarinetes en el compás 3.

De este uso interválico y a la vez discursivo se derivan los siguientes materiales:

a. En el compás 5 se encuentra el intervalo de cuarta descendente esta vez transportada a dos octavas abajo en el clarinete bajo, corno inglés y flauta

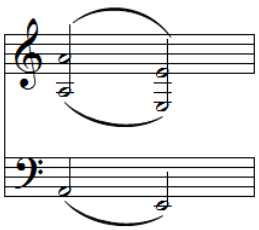


Imagen 4

b. Compás 7, fagotes doblados a octavas y oboe duplican en movimiento interválico la cuarta justa que asciende por segunda superior y que repite dos veces el giro melódico con un final en tercera mayor descendente

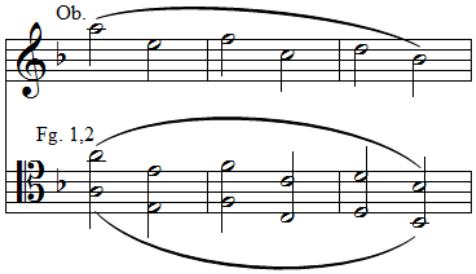


Imagen 5

c. En el compás 18 se completa la elaboración que parte de las cuartas justas esta vez termina en la cuarta previo paso por el si bemol, completando la secuencia melódica de cuartas en picolo, oboes, corno inglés y clarinete bajo, en tres octavas

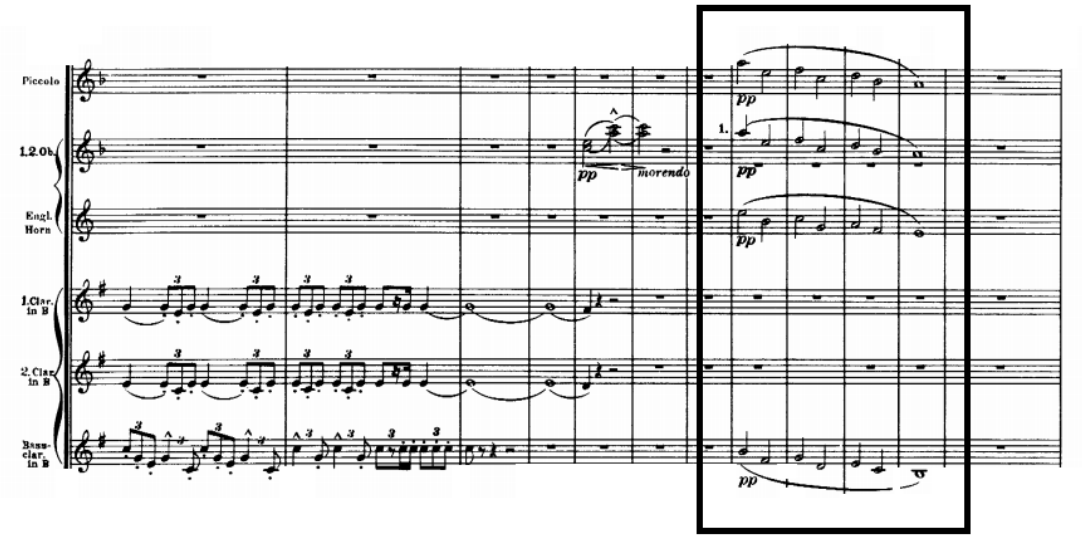


Imagen 6

d. Nuevamente en el compás 28 se encuentra la repetición del motivo esta vez compuesto por dos cuartas y terminado en re5, en segundos violines, violonchelos y contrabajos en *divisi*

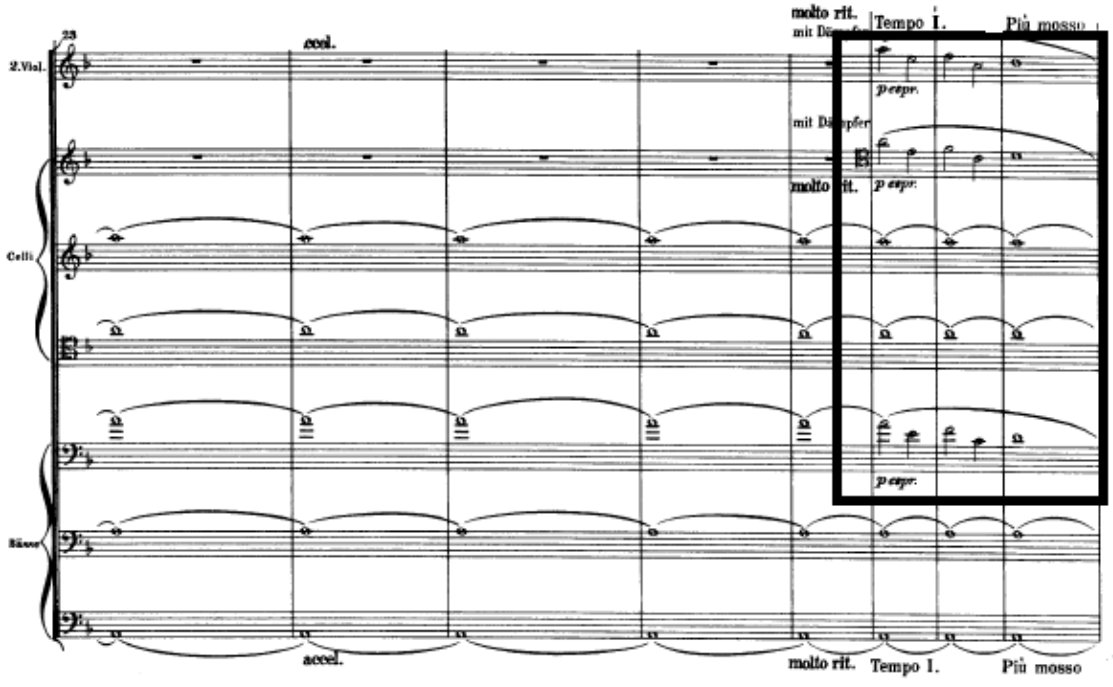


Imagen 7

e. En el compás 49 aparece el tema ya con las cuartas en secuencia descendente en el tercer corno

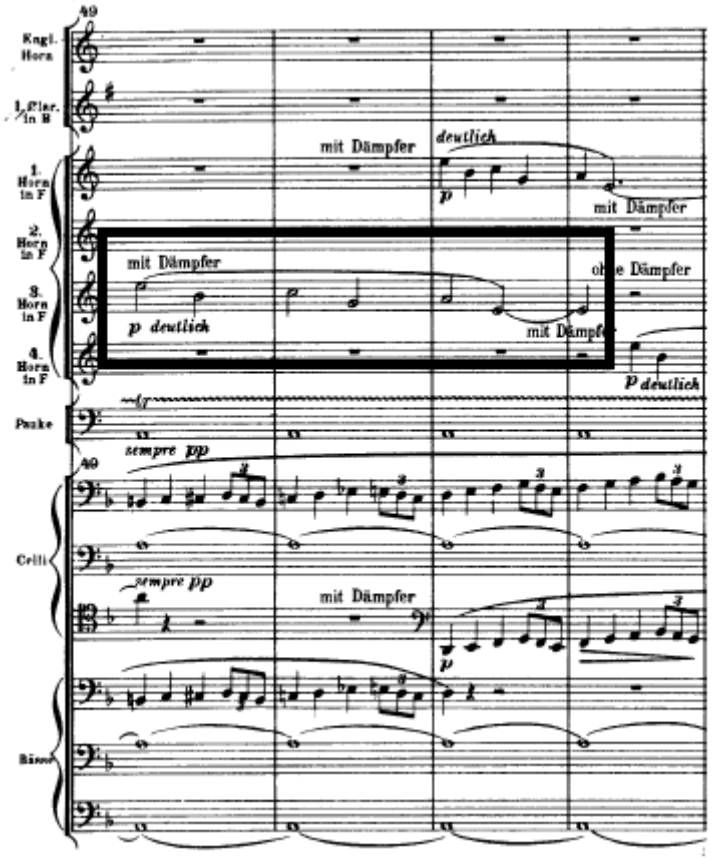


Imagen 8

f. El motivo de cuarta en el compás 92 la cuarta se presenta esta vez no con un rol melódico determinado sino como una especie de línea melódica que coincide con el bajo de los acordes pero que conserva su papel melódico

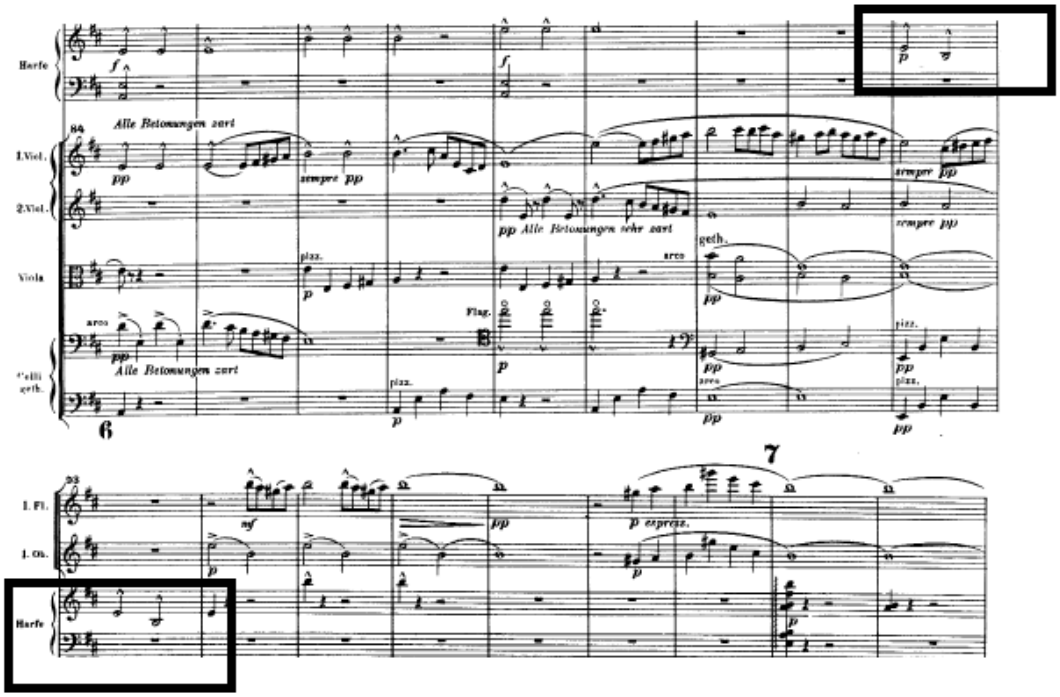


Imagen 9

g. Muy parecido rol se encuentra en el compás 94 con el oboe interactuando con la flauta

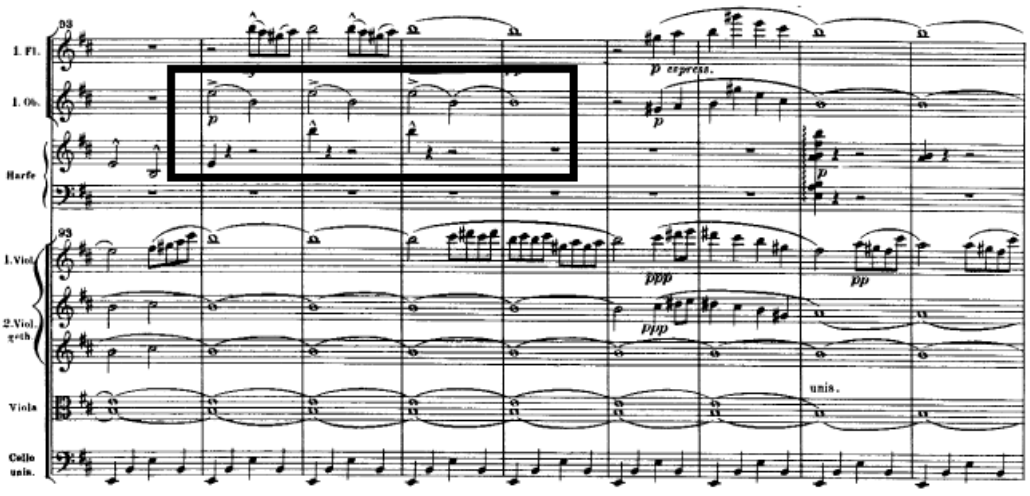


Imagen 10

h. En el compás 189 el oboe y la flauta doblan en octavas la elaboración melódica en cuartas con un final más largo redonda final

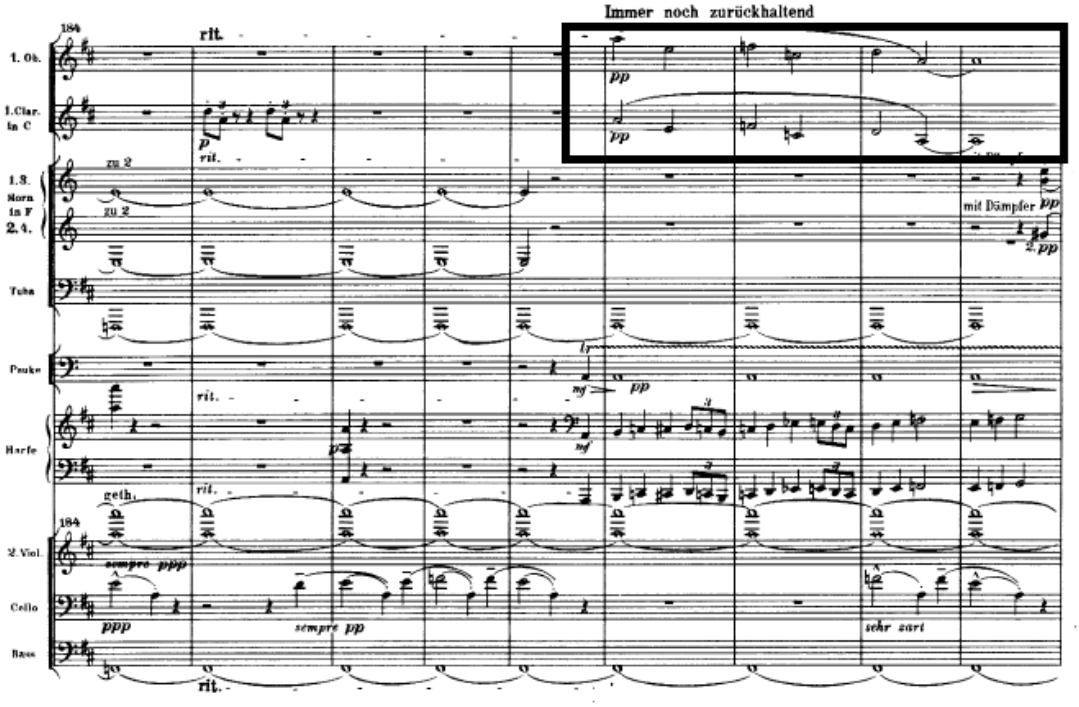


Imagen 11

i. Para el compás 372 el intervalo de cuarta se encuentra distribuido entre clarinetes, fagotes, corno V y arpa

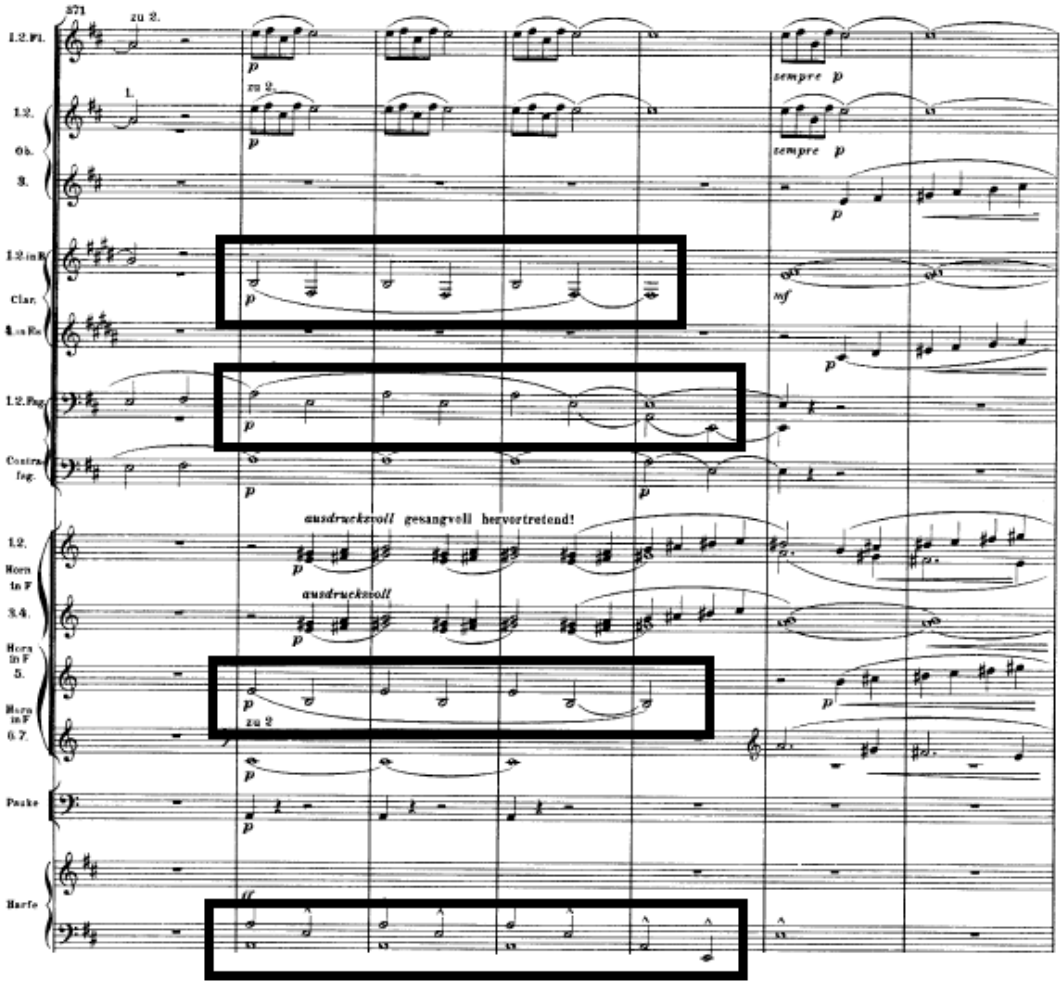


Imagen 12

j. Hay dos elaboraciones cercanas al motivo de la introducción en la que el intervalo de cuarta tiene una tercera añadida debajo inicialmente (do natural 5 y 6) en el acorde de la menor

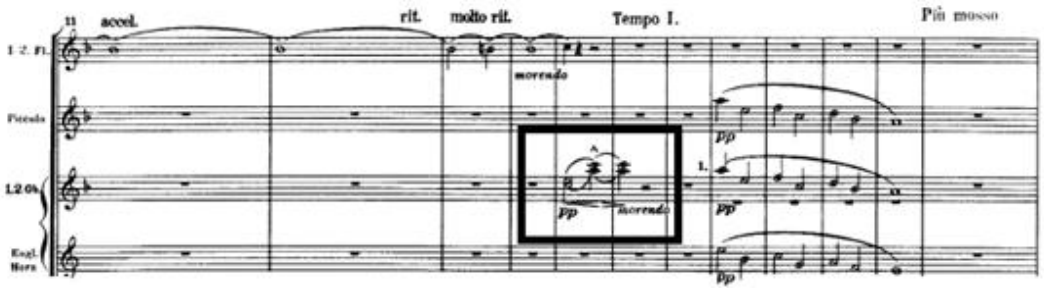


Imagen 13

La otra elaboración realiza en el compás 167 y 184 un movimiento de quinta descendente a mi juicio con la misma intención y que será parte de la segunda parte de la melodía principal pero que tiene un tratamiento parecido a la cuarta, este ejemplo se verá más adelante en una mayor explicación cuando hablemos del contraste temático

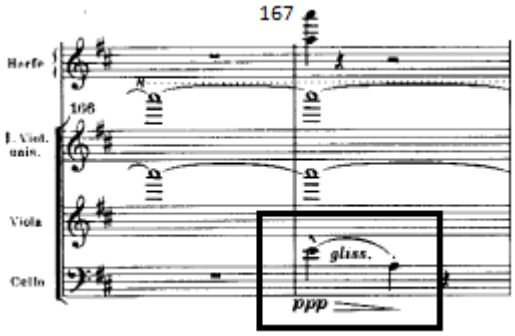


Imagen 14

Caso 2. La melodía uno.

La melodía uno es tomada de una obra previa del mismo Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen, Lieder eines fahrenden para voz y piano (u orquesta), la segunda pieza:"Ging heut' Morgen übers Feld":[18]

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,	*Cuando mi amada tenga su día de bodas,*
Fröhliche Hochzeit macht,	*su alegre día de bodas,*
Hab' ich meinen traurigen Tag!	*¡Yo tendré mi día de pesares!*
Geh' ich in mein Kämmerlein,	*iré a mi pequeño cuarto,*
Dunkles Kämmerlein,	*mi cuarto pequeño y oscuro,*
Weine, wein' um meinen Schatz,	*y lloraré, lloraré por mi amada,*
Um meinen lieben Schatz!	*¡por mi mi más amada!*
Blümlein blau! Verdorre nicht!	*¡Flor azul! ¡No te marchites!*
Vöglein süß!	*¡Dulce pajarito*
Du singst auf grüner Heide.	*canta sobre el verde brezal!*
Ach, wie ist die Welt so schön!	*¡Ay!¿Cómo puede el mundo ser tan bello?*
Ziküth! Ziküth!	*¡Pío!¡Pío!*
Singet nicht! Blühet nicht!	
Lenz ist ja vorbei!	*¡No cantes! ¡no florezcas!*
Alles Singen ist nun aus!	*La primavera ha terminado.*
Des Abends, wenn ich schlafen geh',	*Todo el canto debe ya terminarse.*
Denk'ich an mein Leide!	*en la noche, cuando voy a dormir,*
An mein Leide!	*Pienso en mi pena,*
	¡en mi pena!

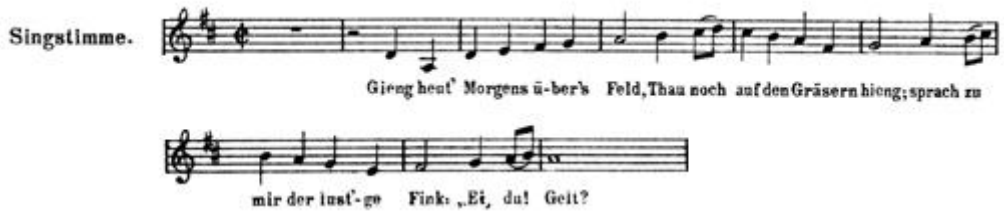


Imagen 15

La melodía del movimiento se encuentra presentada por los violonchelos en *divisi* en compás 63, la exposición

[18] REC Music Foundation. The lied, Art Song, and Choral Text Archive. http://www.recmusic.org. http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=25551 Traducción al español Elena María Accinelli, copyright © 2005, (re)printed in this website with kind permission. Ultima consulta, 3 de abril de 2014.

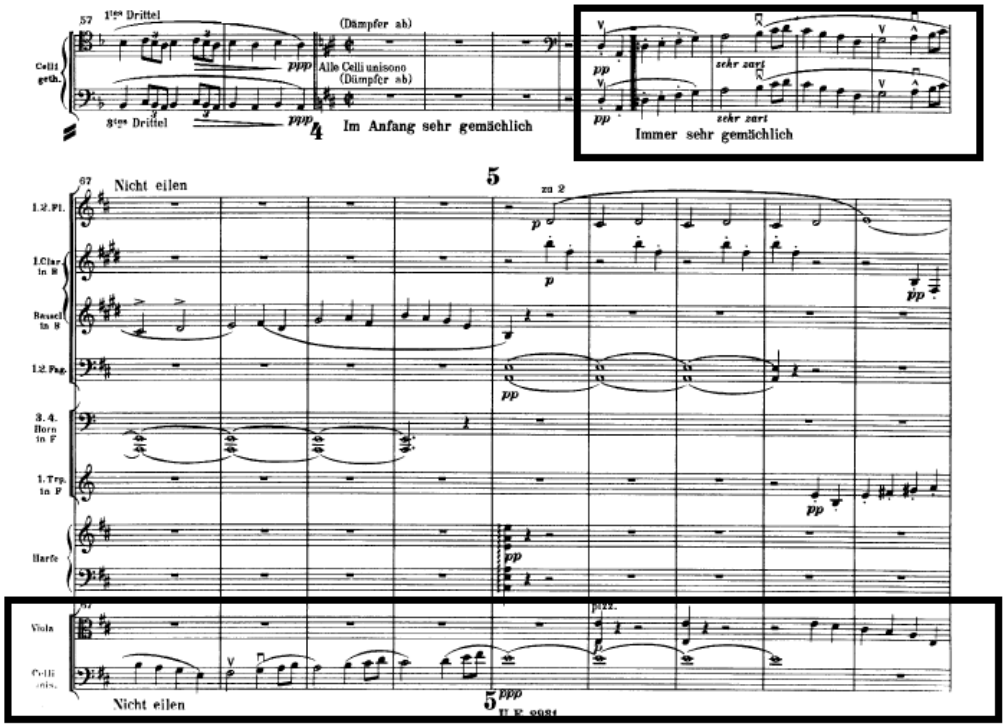


Imagen 16

a. Un caso del tratamiento del contrapunto imitativo de tipo parcial es el que encontramos en el compás 63 entre fagotes contra violonchelos y bajos

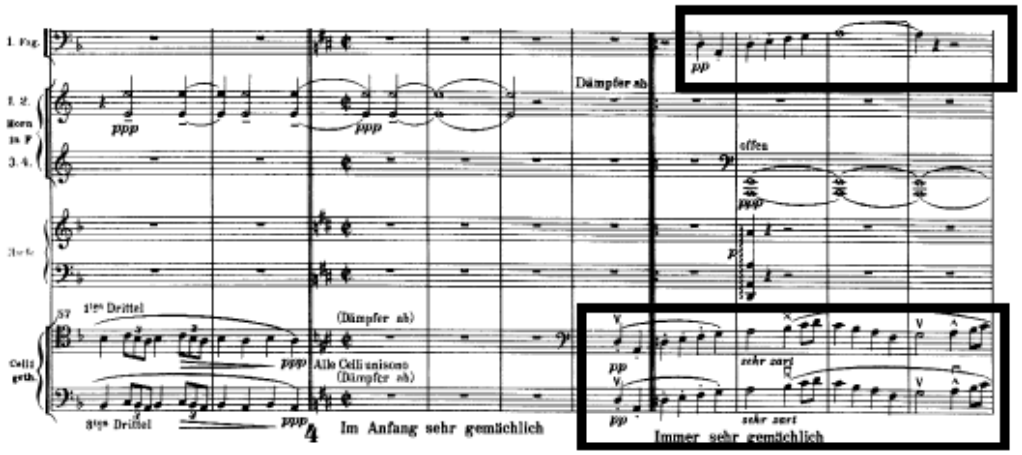


Imagen 17

b. En el compás 64 encontramos una contra melodía en el clarinete bajo al tema principal

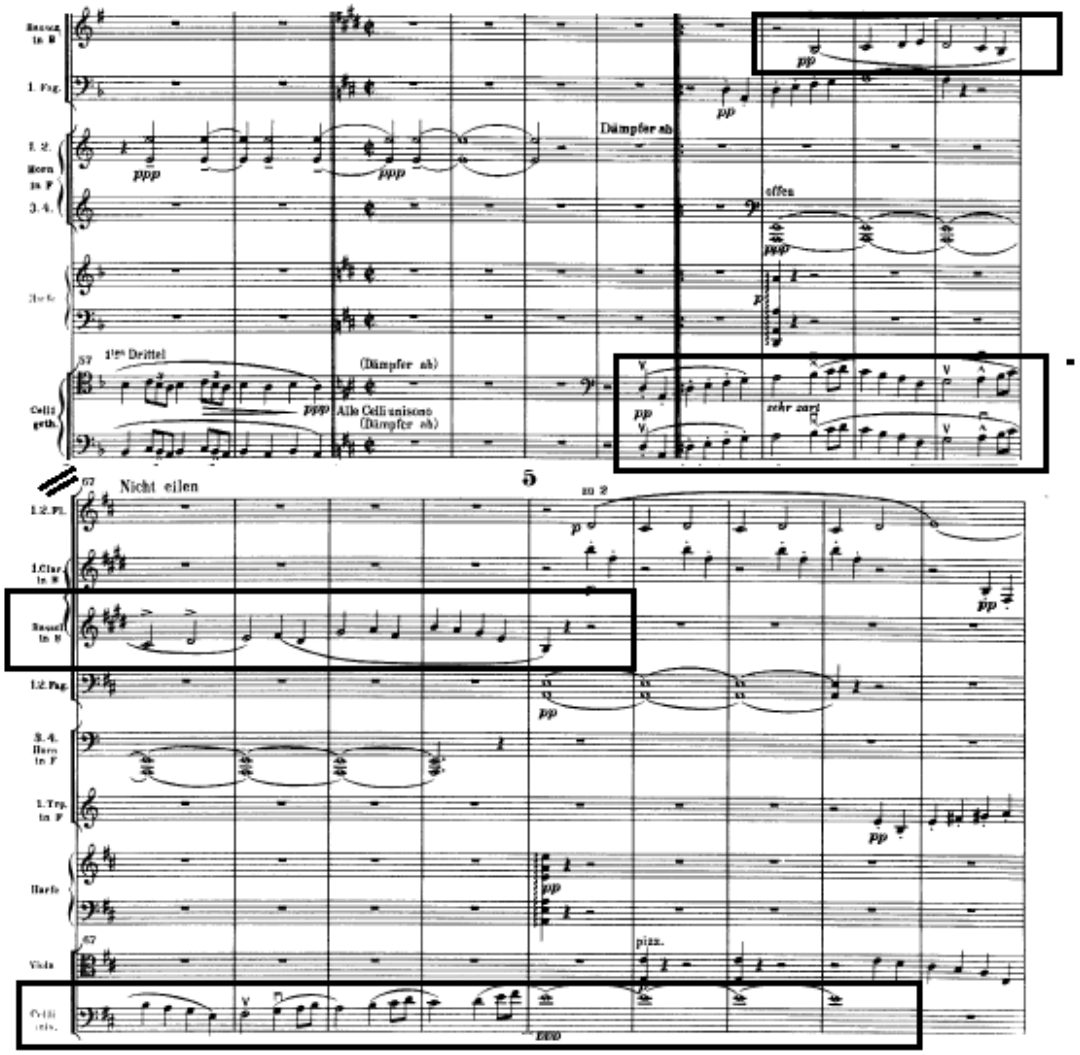


Imagen 18

c. En el compás 74 se inicia una imitación completa entre la trompeta y las violas que será repartida más adelante

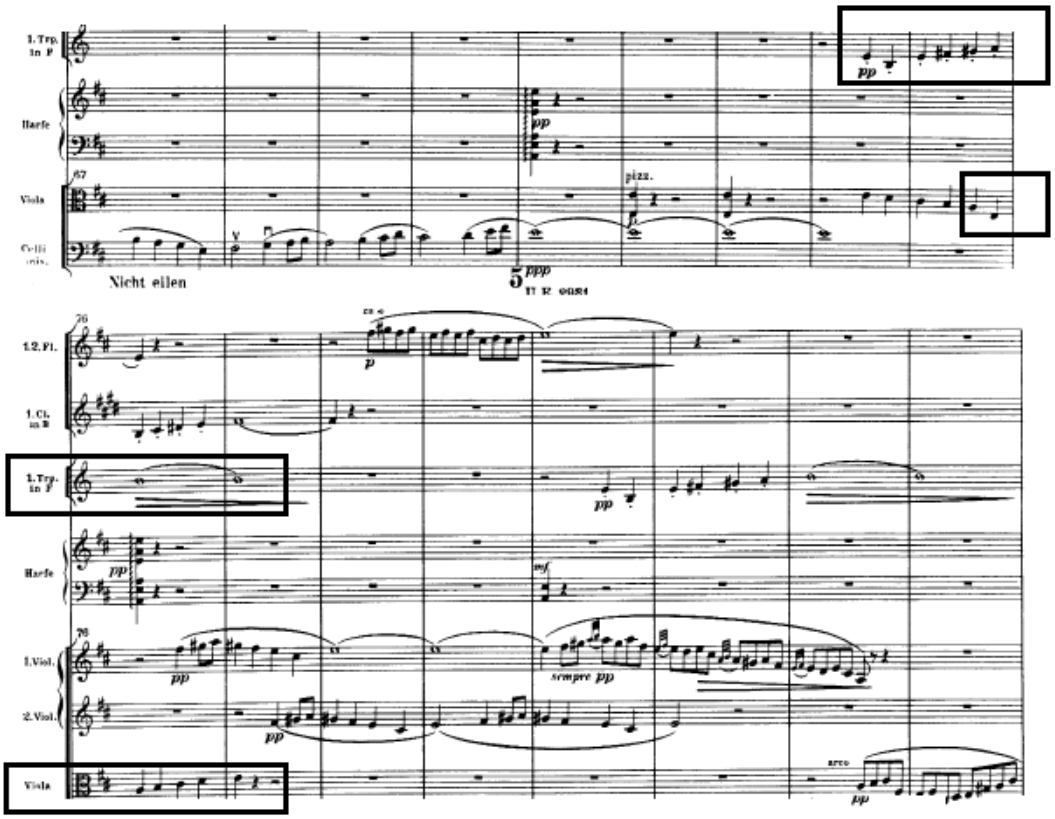


Imagen 19

En el compás 282 se presenta la misma imitación entre flauta - clarinete y violonchelos

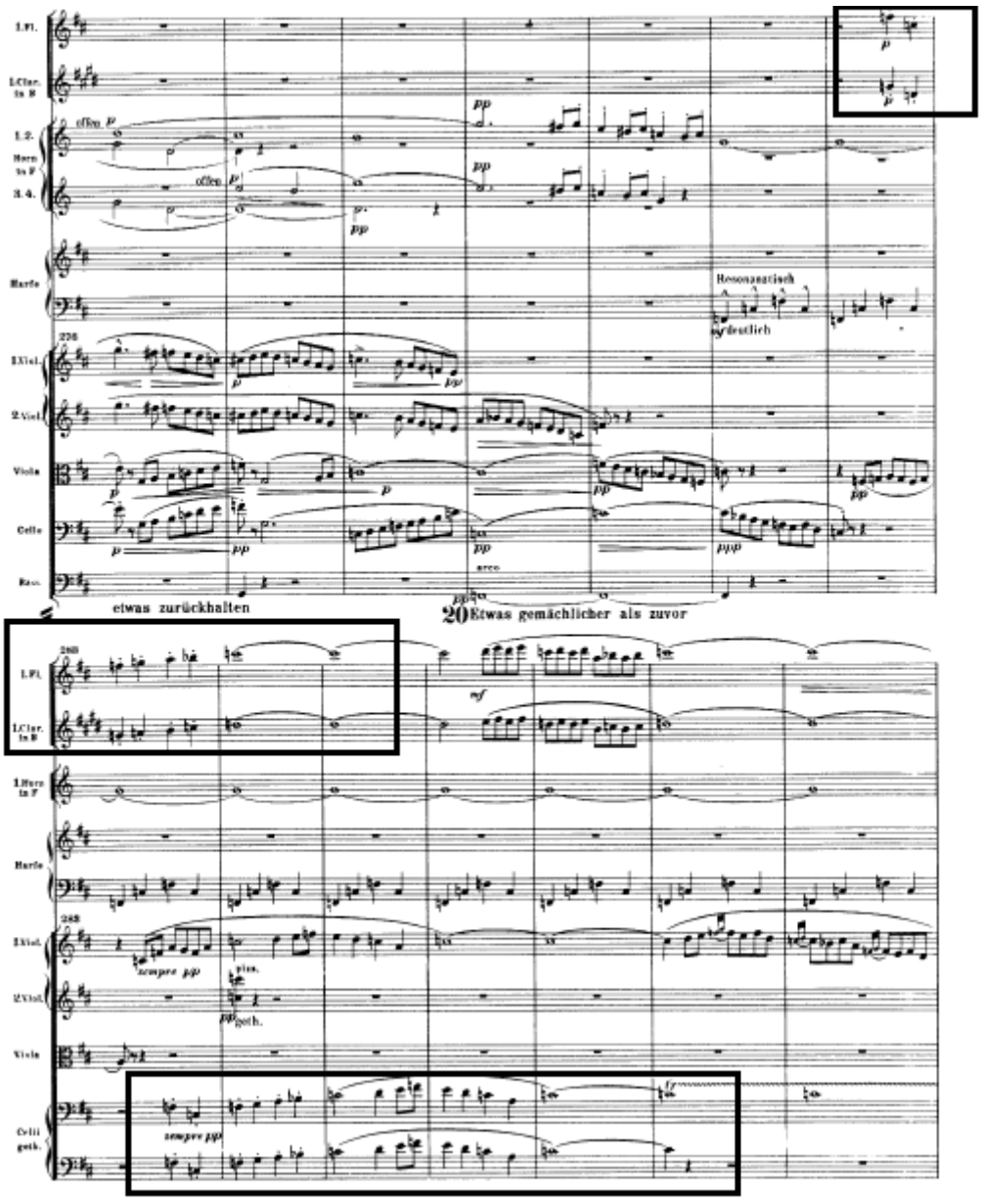


Imagen 20

Y en la reexposición en la cual se confirma el argumento principal entre las dos trompetas y fagotes y violonchelos en el compás 383

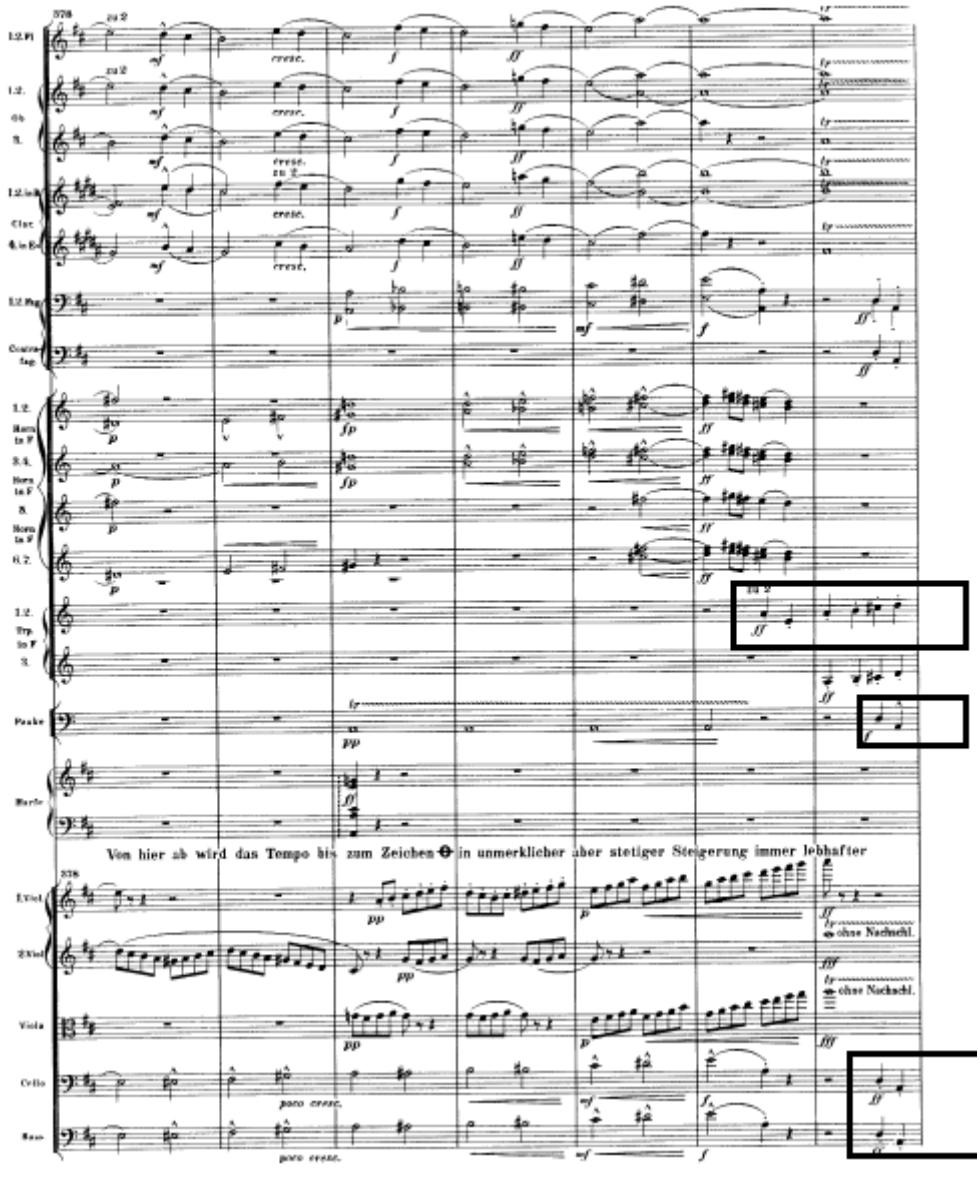


Imagen 21

En la reexposición misma del movimiento se encuentra el canon a la octava inferior completo

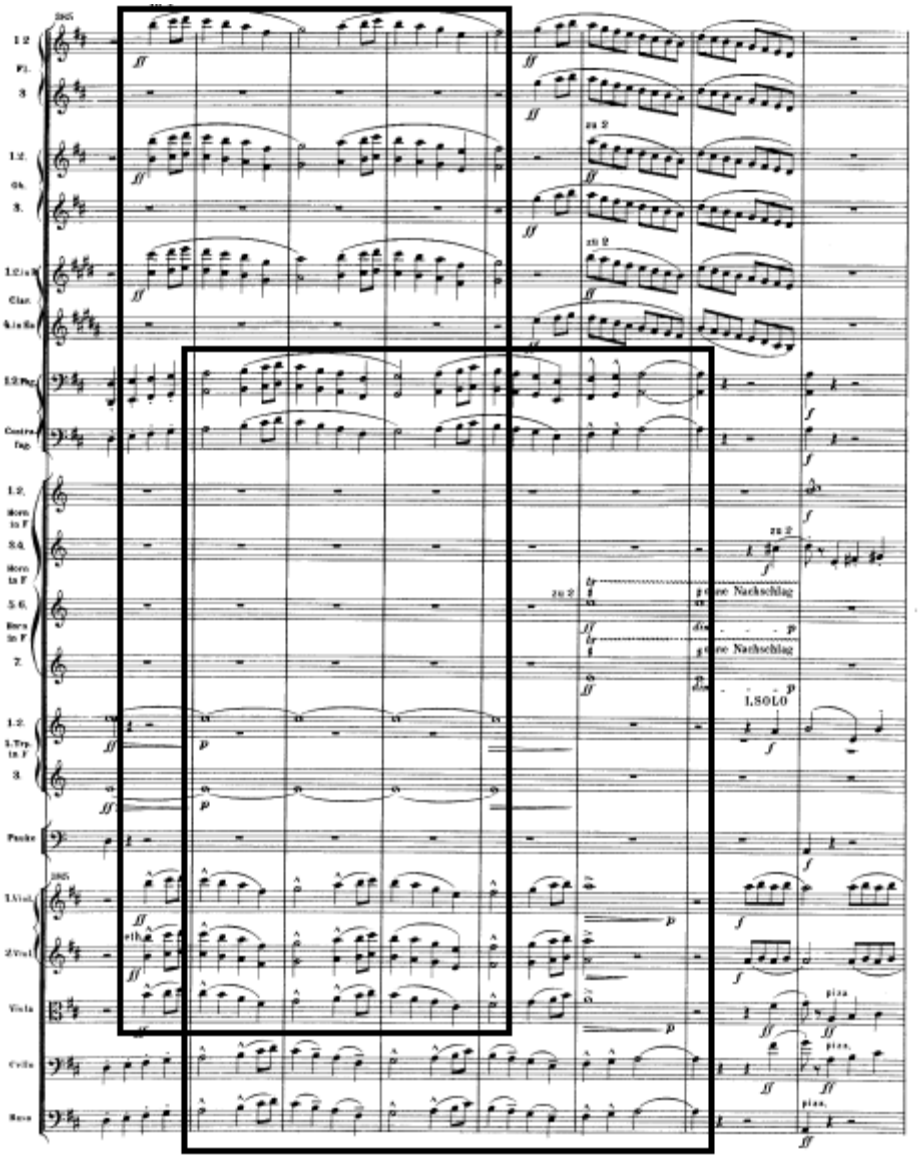


Imagen 22

d. La melodía en el ejemplo anterior es iniciada en trompeta y violas y continuada en violines I y II en el compás 76, constituyendo o cerrando la imitación semejante a la octava inferior

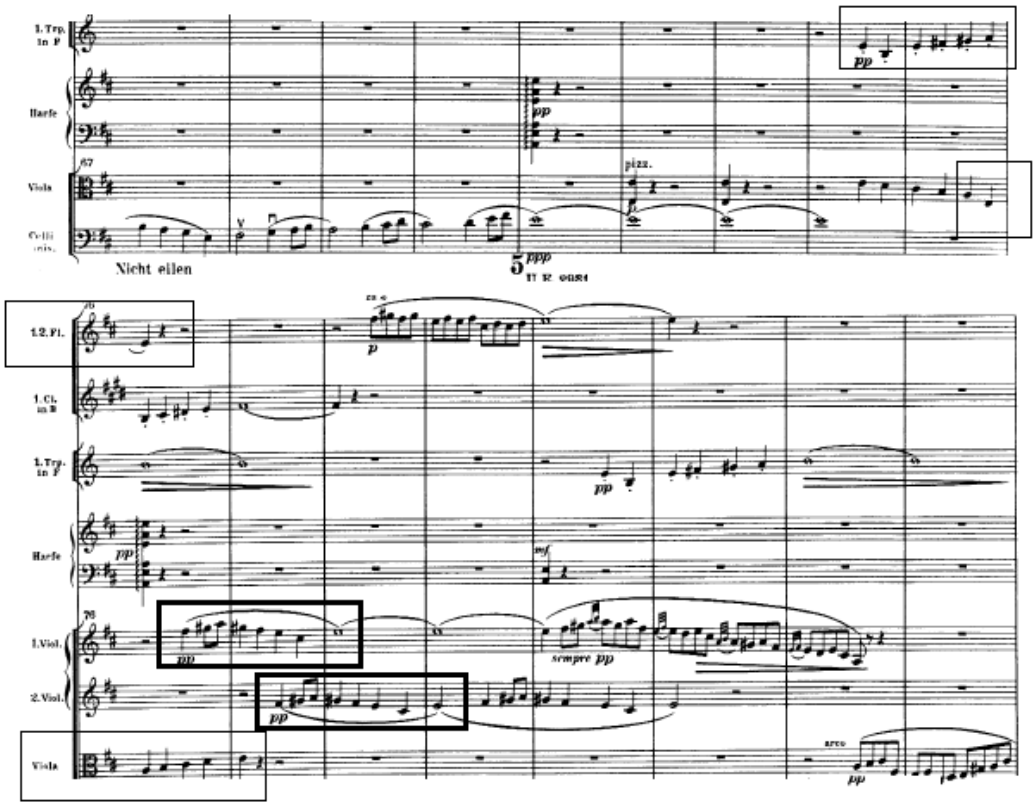


Imagen 23

Posteriormente en la exposición se encuentra en el compás 108 la imitación exacta del tema principal entre flautas y oboes y violonchelos

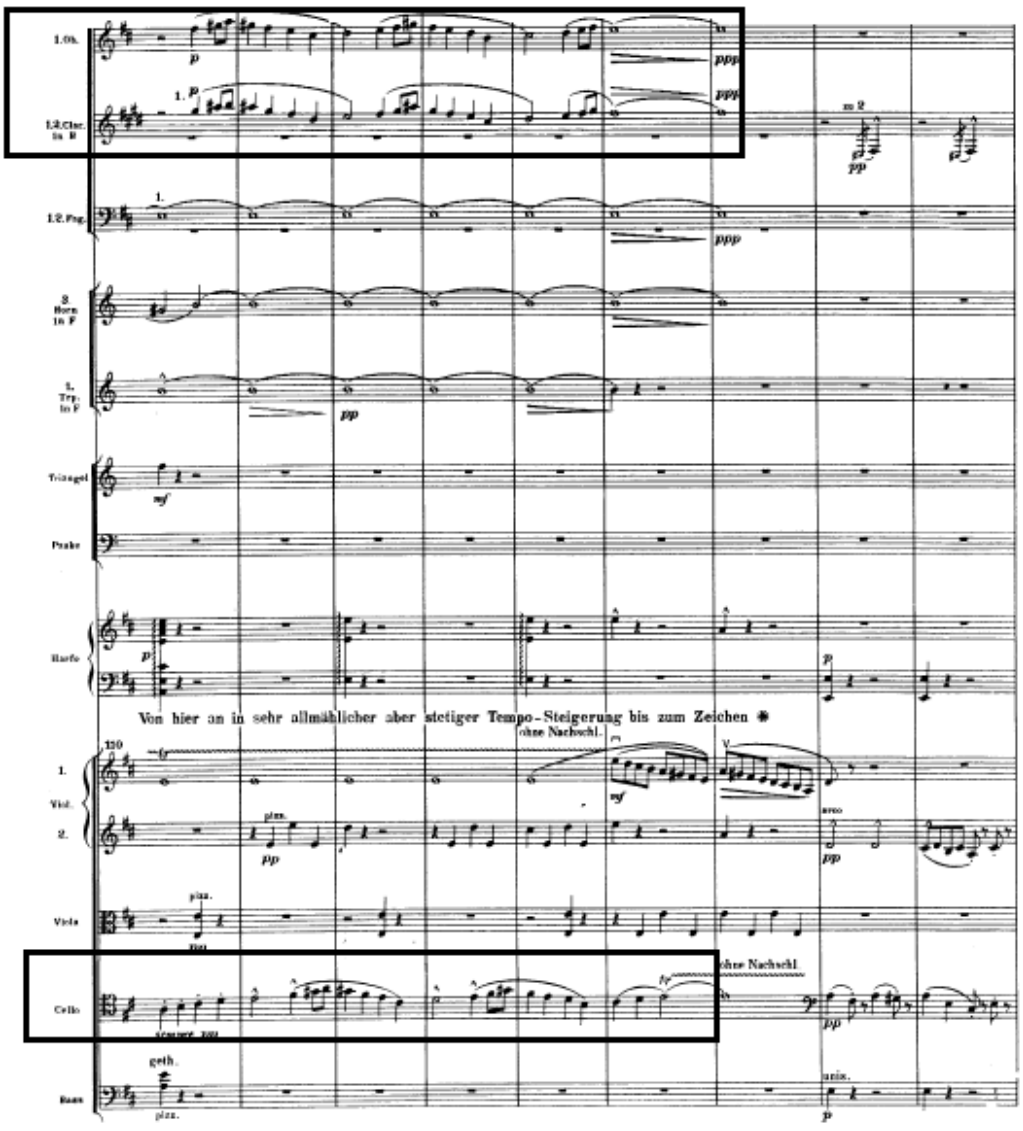


Imagen 24

En el final de la exposición y como un punto climático encontramos la imitación completa de las dos partes del tema entre cornos en *tutti* y violines I, II y violas, en el compás 133

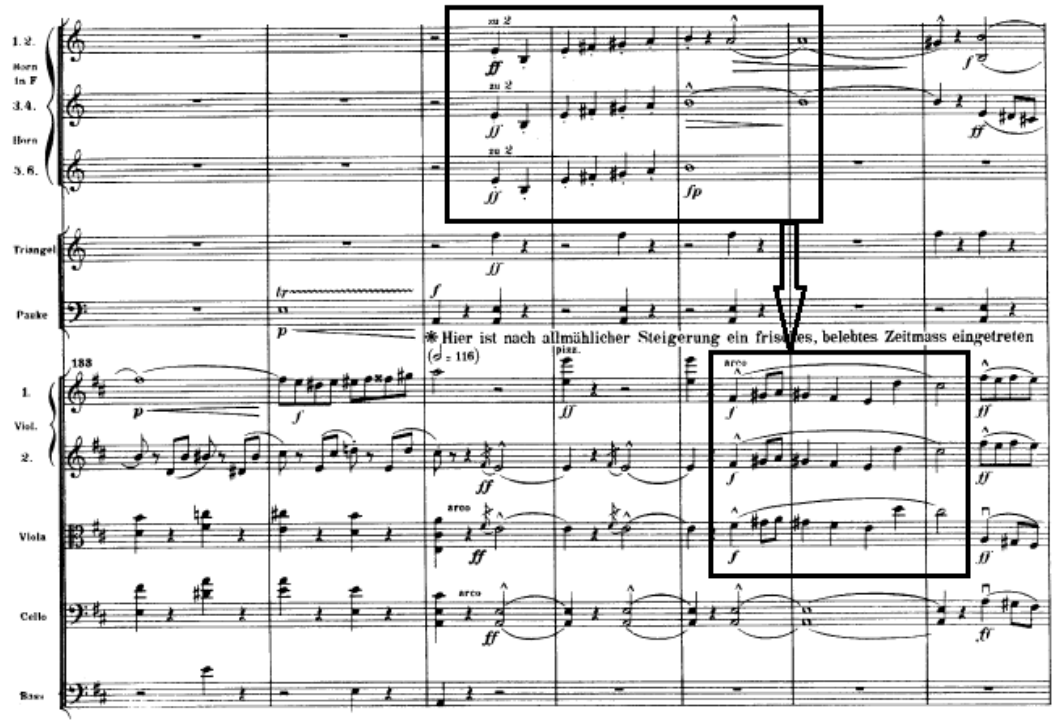


Imagen 25

Y en el compás 135 y 143 se realiza una modificación de la repetición de la melodía no sólo de la naturaleza del ritmo sino del final de la frase entre cornos y maderas (sin fagotes) la cual es presentada en su integridad en el violonchelo (cuadro de vértices suavizados)

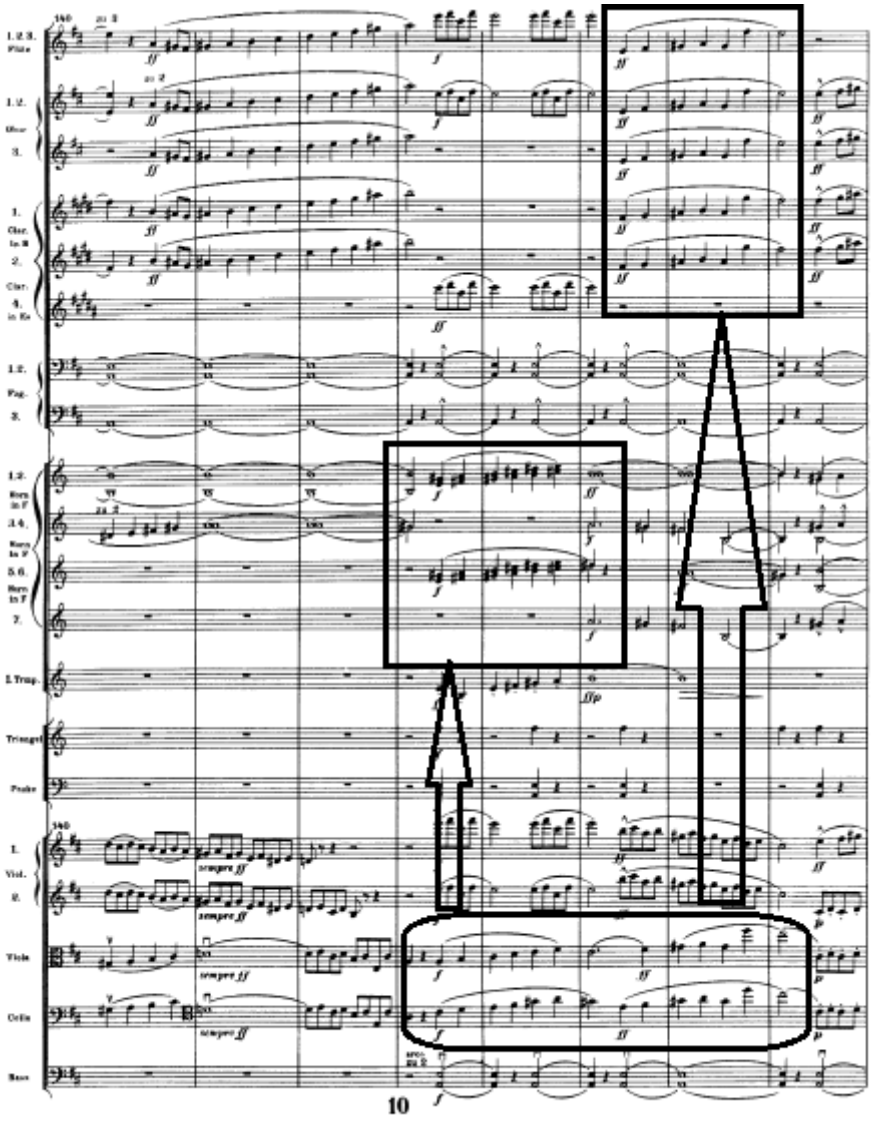


Imagen 26

e. En el compás encontramos una variación a la segunda parte de la melodía en forma de respuesta en la flauta I

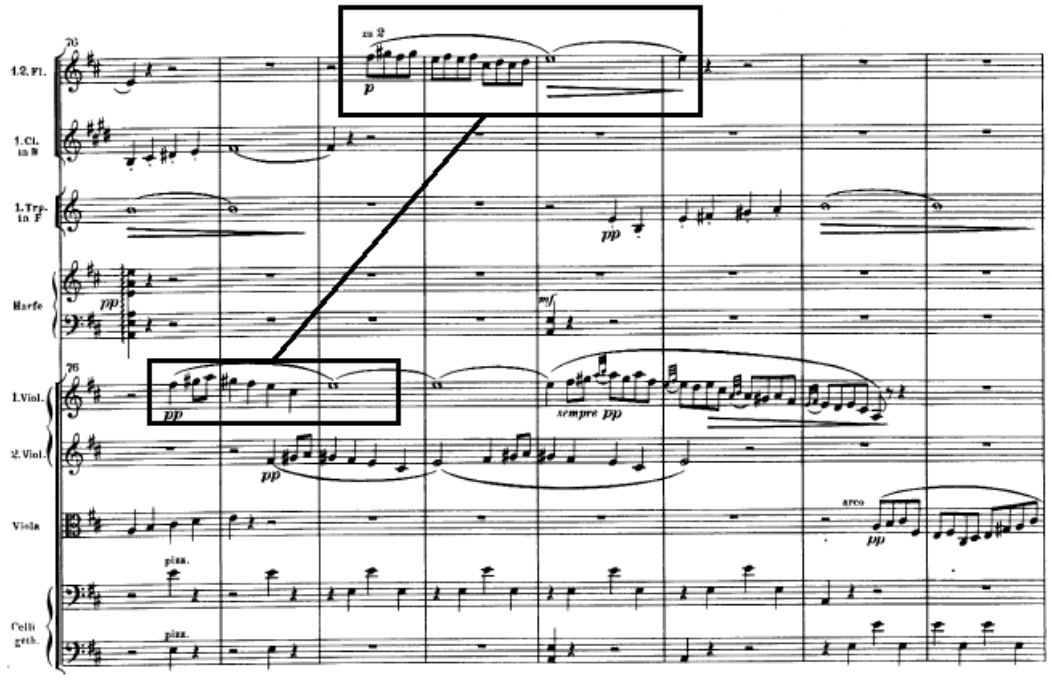


Imagen 27

El mismo tratamiento se encuentra en el compás 287 esta vez en el desarrollo entre flautas y clarinetes y violín I, esta vez en fa mayor

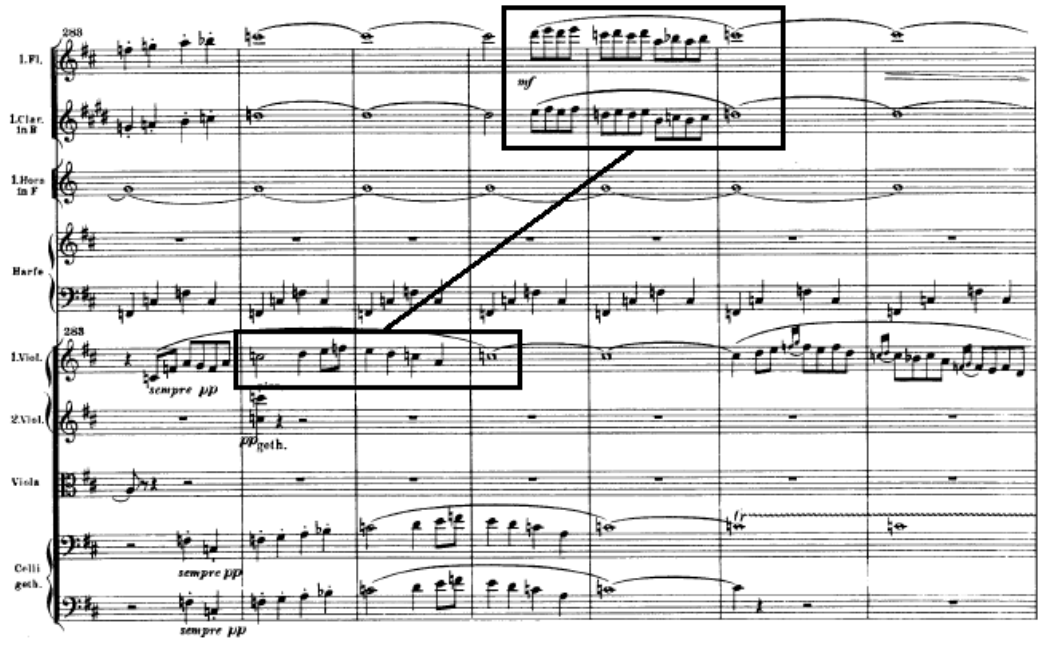


Imagen 28

f. Así mismo en el compás 78 se encuentra otra forma de variación de la respuesta de la melodía en el Violín I

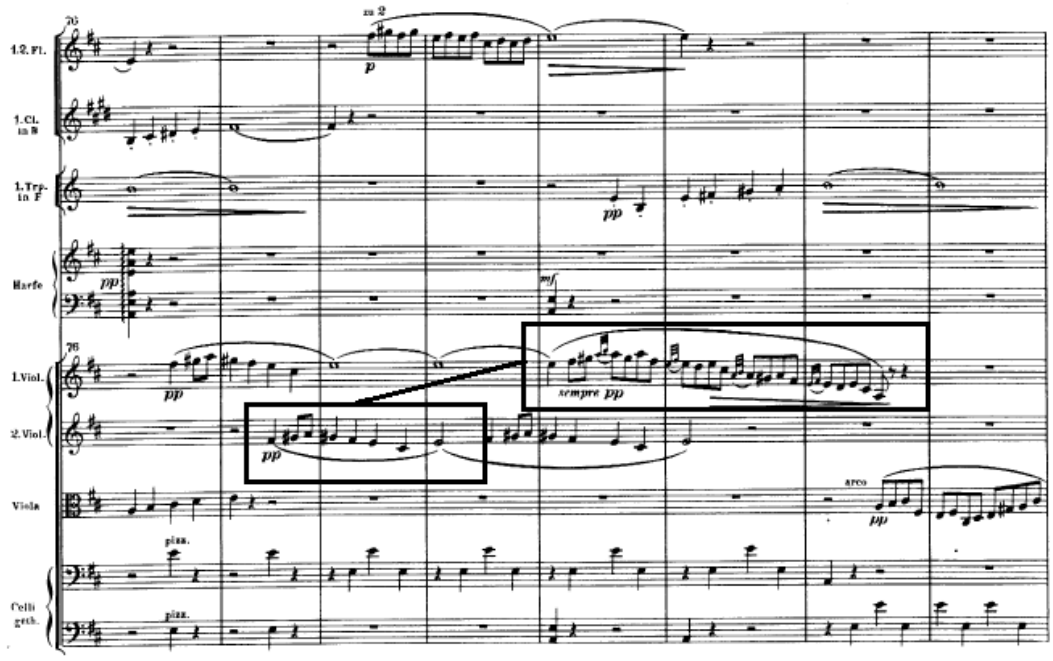


Imagen 29

Y encuentra una llamada en el desarrollo esta vez en fa mayor cuya respuesta por razones de registro se distribuye entre violines I y violas en el compás 288

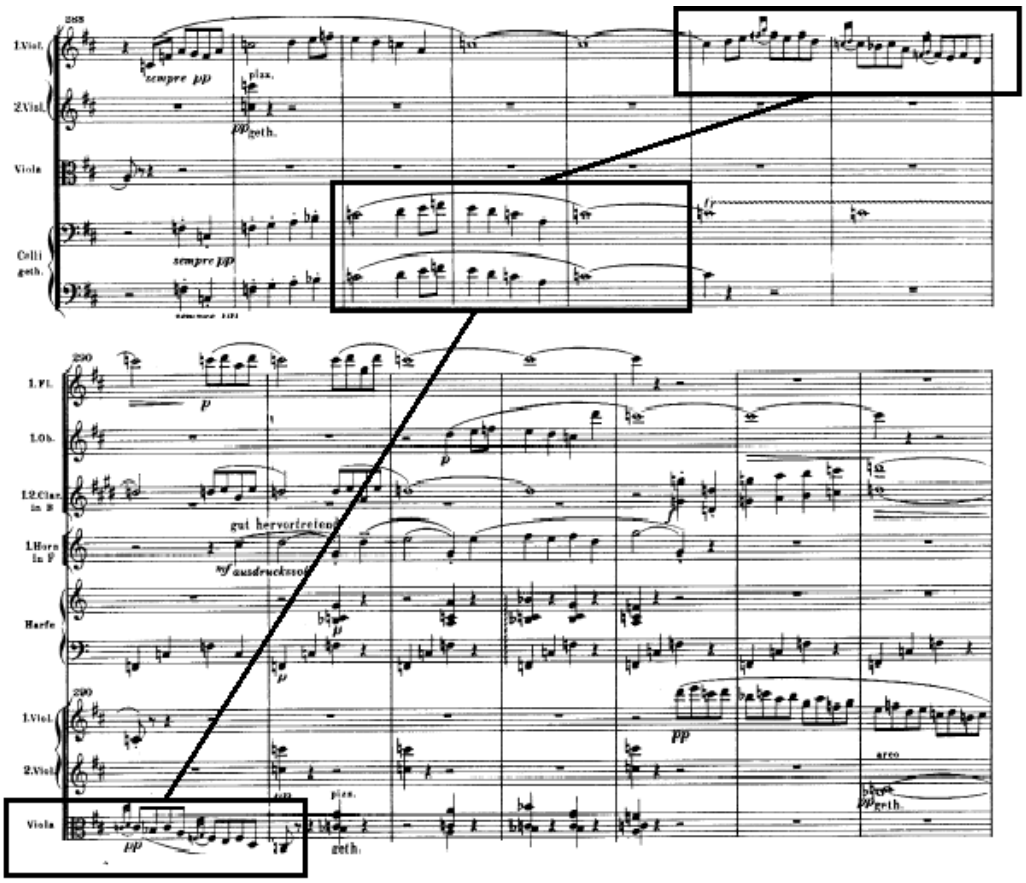


Imagen 30

g. En el compás 98 encontramos una melodía superpuesta a la respuesta del tema principal en flautas y oboes sobre los violines I, II

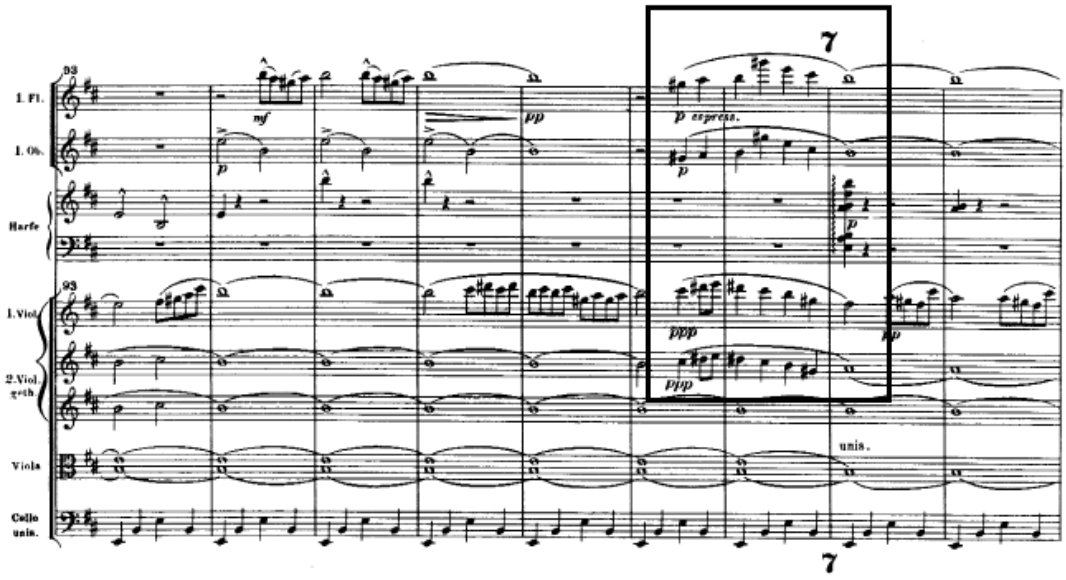


Imagen 31

h. En el compás 223 la melodía está reemplazada en su primera parte por tres terceras simultáneas en los cornos I y II y la segunda parte se presenta originalmente

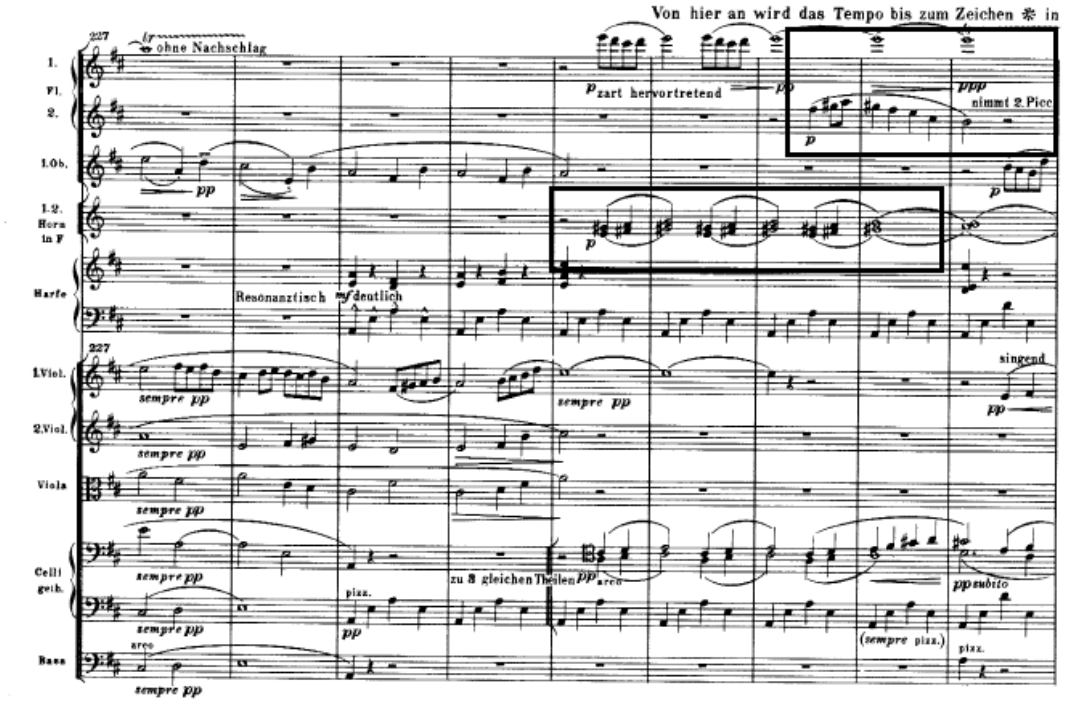


Imagen 32

i. En el compás 248 vemos un uso repetitivo de la cabeza del tema en el fagot

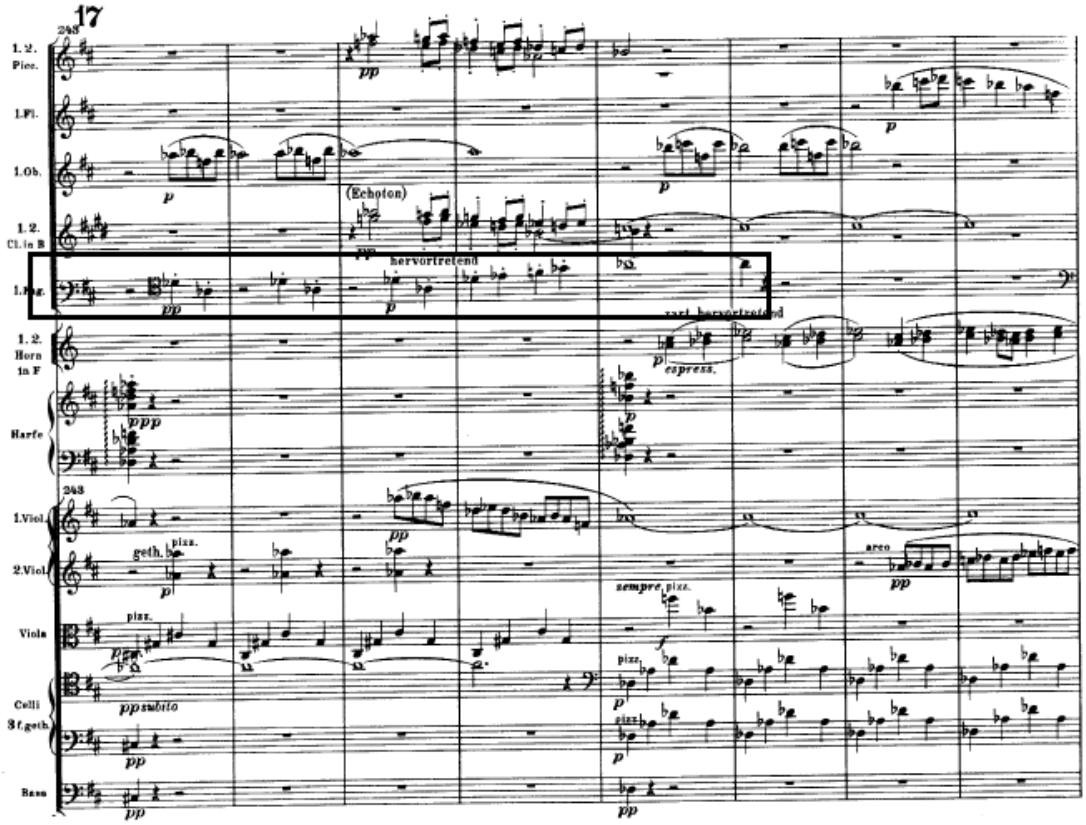


Imagen 33

j. En el compás 252 se encuentra la cabeza del tema con lo que más adelante conceptuaré como segunda parte del mismo, esta vez en la trompeta

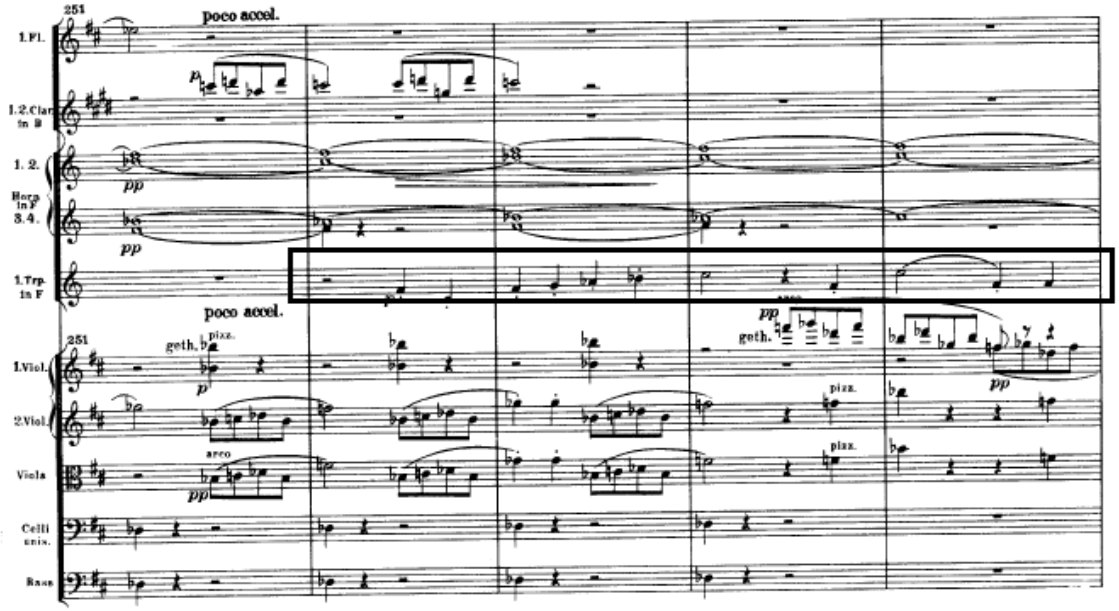


Imagen 34

Caso 3. El complemento de la melodía, o melodía dos.

a. En el compás 219 presenta lo que llamo un segundo tema que actúa como complemento al primer tema en el mismo tono de re mayor, presentado por los violonchelos

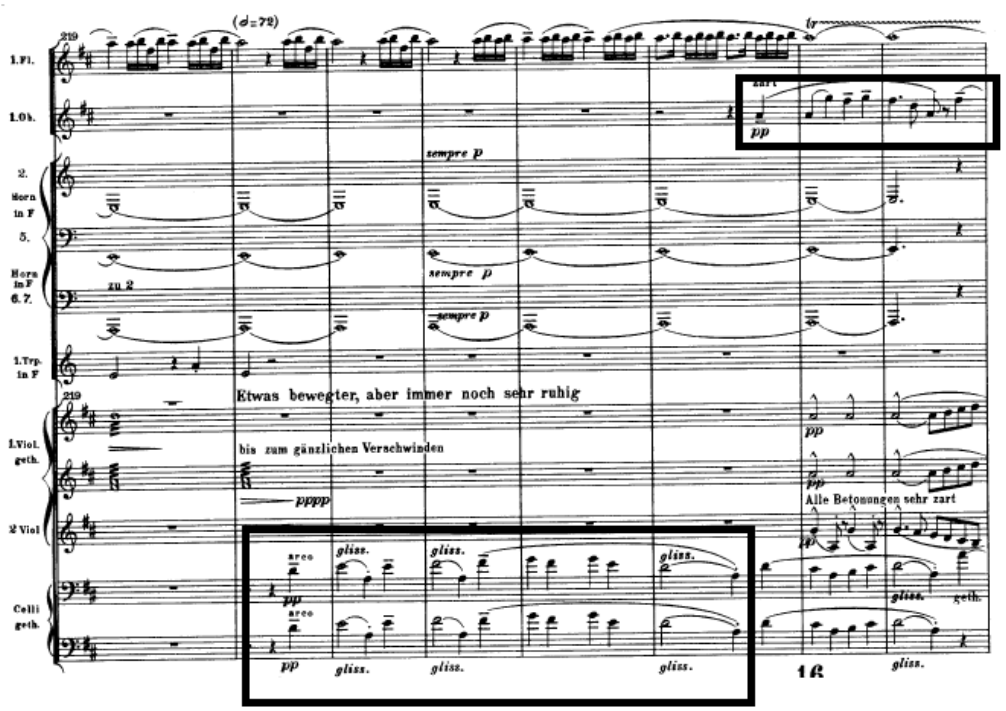


Imagen 35

b. En el compás 121 inician una serie de posibilidades de partes del tema dos a la manera de la primera introducción, en la cual se anteceden las presencias parciales de la segunda parte de la melodía

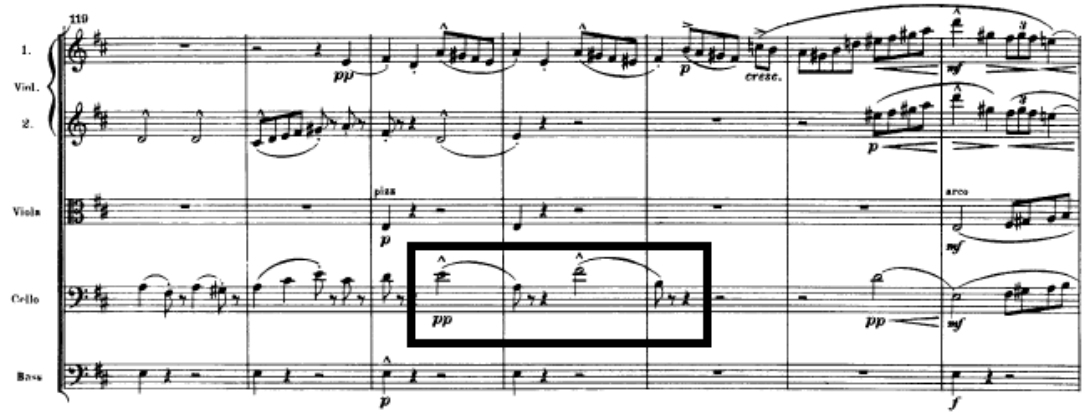


Imagen 36

Igualmente en el compás 167,178, 184, 186 y 195, en los violonchelos, respectivamente

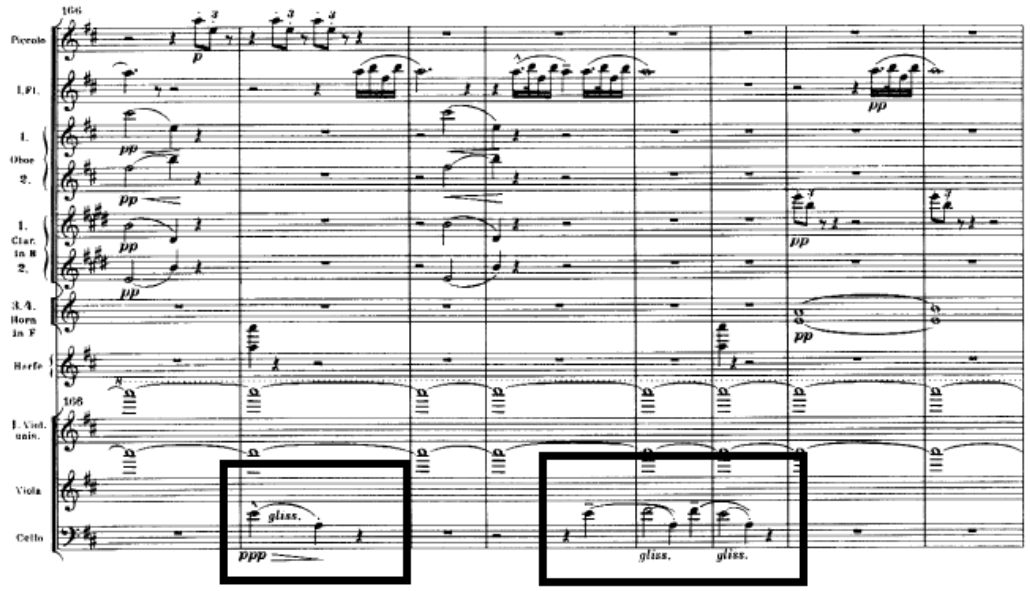


Imagen 37

En oboes, clarinetes y violonchelos

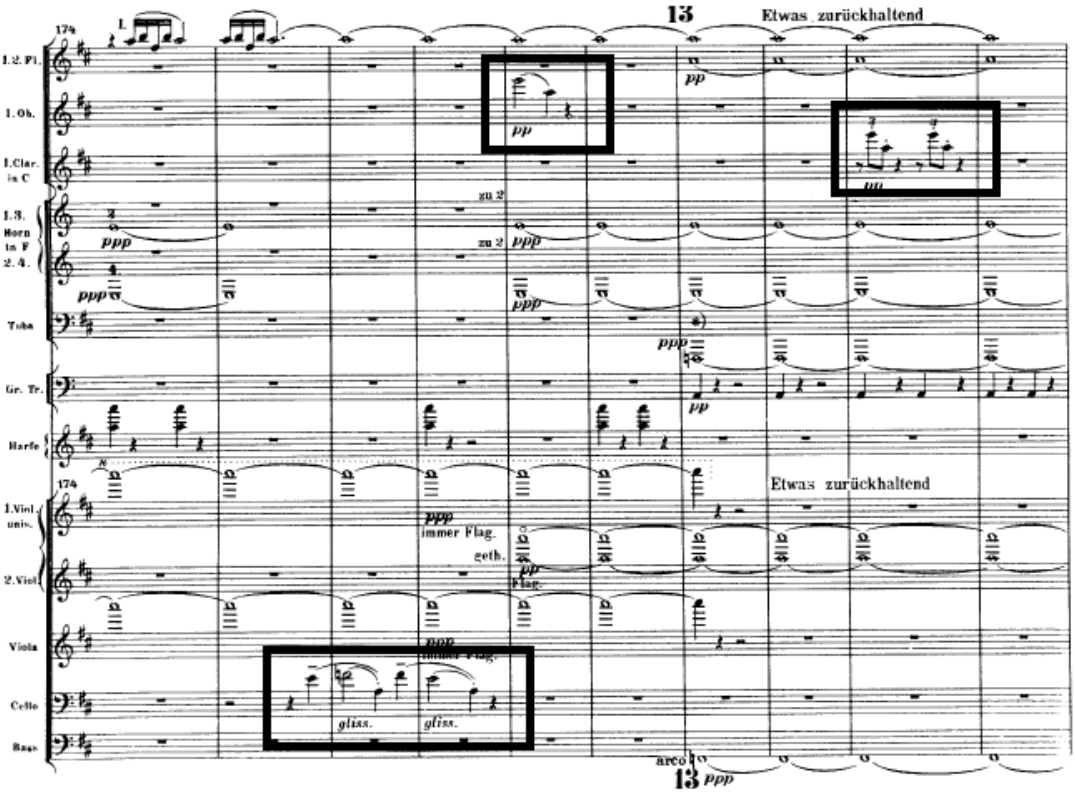


Imagen 38

en violonchelos

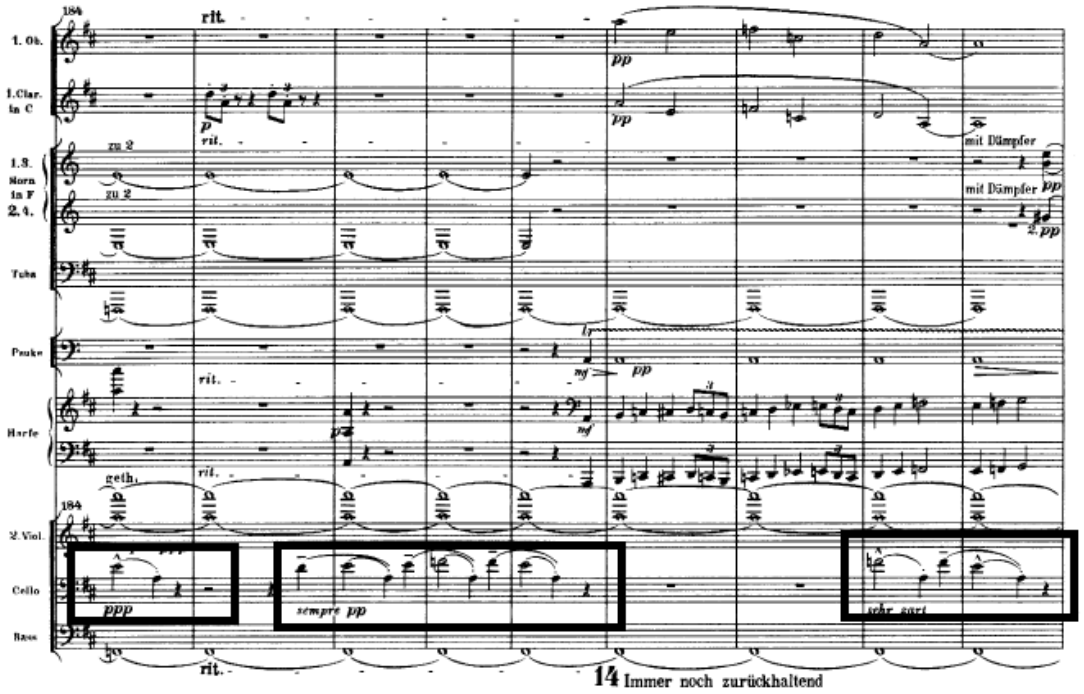


Imagen 39

c. En el compás 194, 195 y 199 el tema dos se sugiere en la mezcla con otros motivos melódicos, nuevamente canta el violonchelo

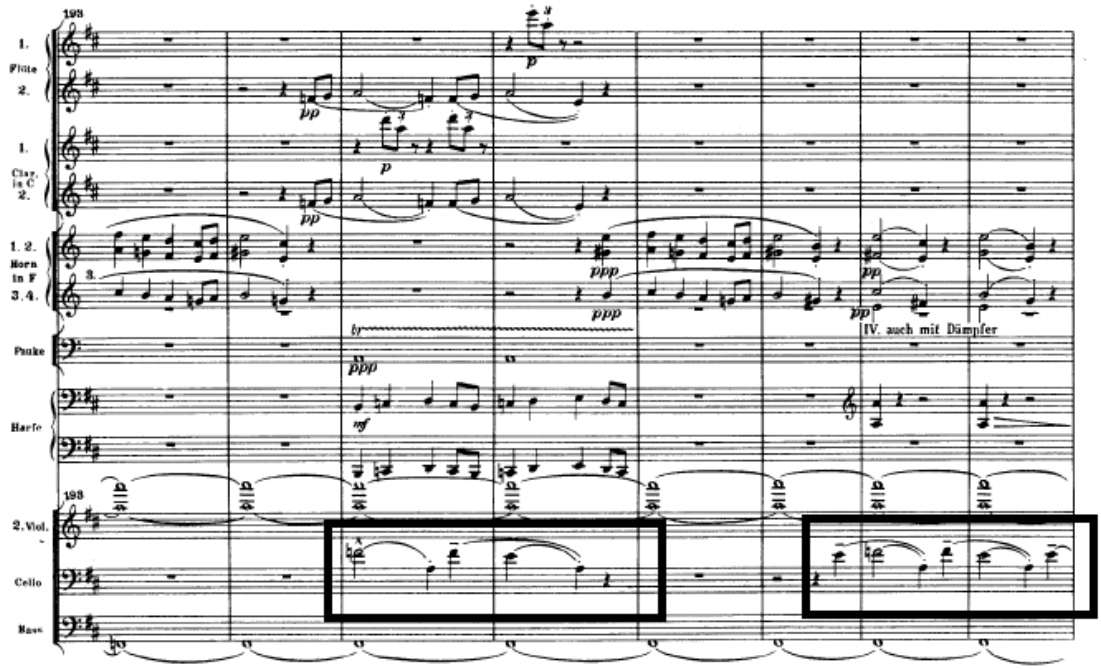


Imagen 40

d. En el compás 256 se presenta el tema o melodía dos con su finalización presentado en la violines II y violas

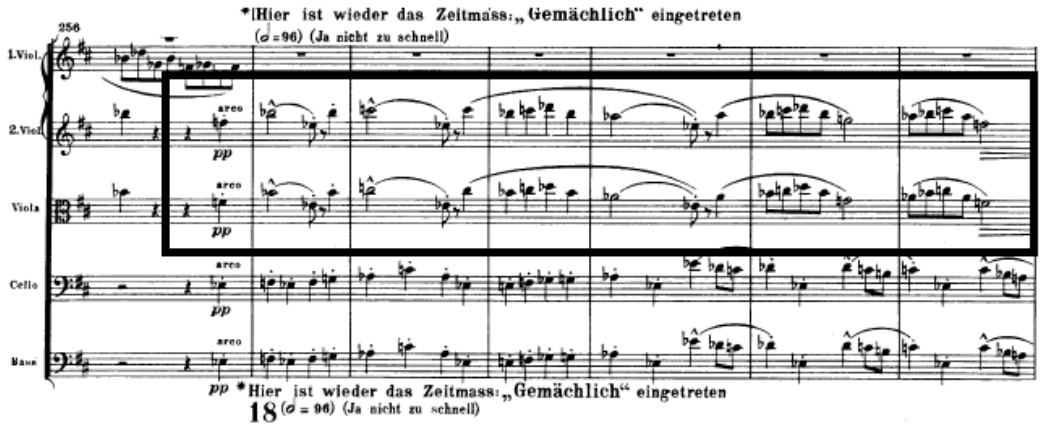


Imagen 41

e. El segundo tema o melodía hace su aparición en su primera parte en el compás 290 en el tono de fa mayor

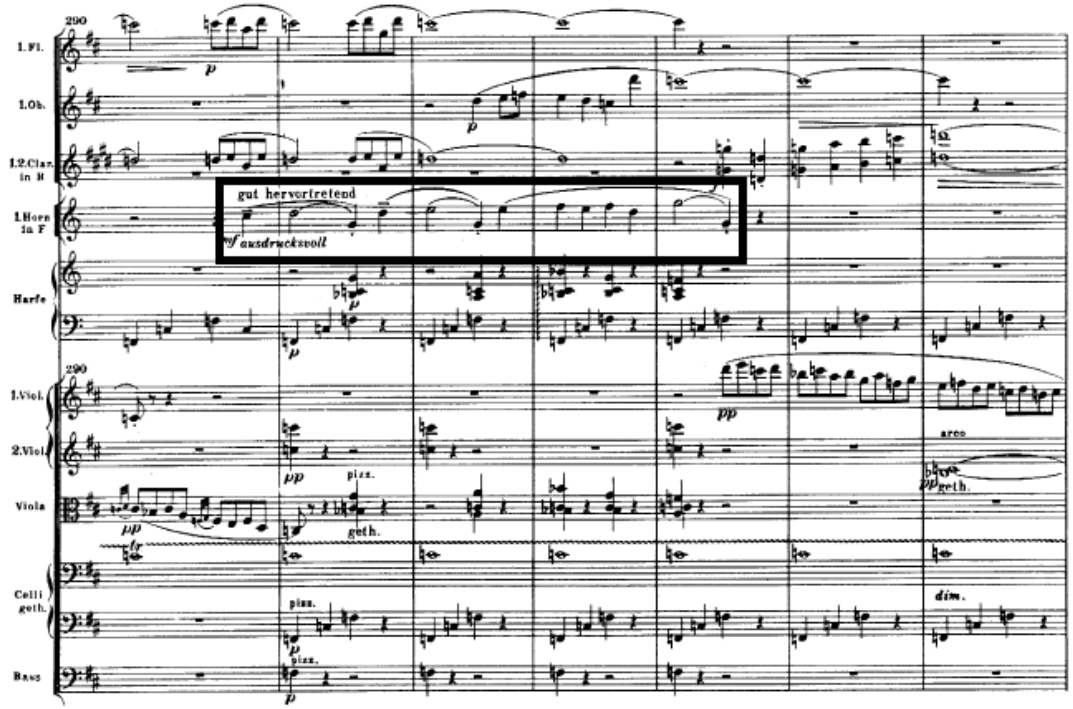


Imagen 42

f. En el compás 298 la segunda parte del segundo tema aparece modificado en el tono en los clarinetes y aislado de su primera parte

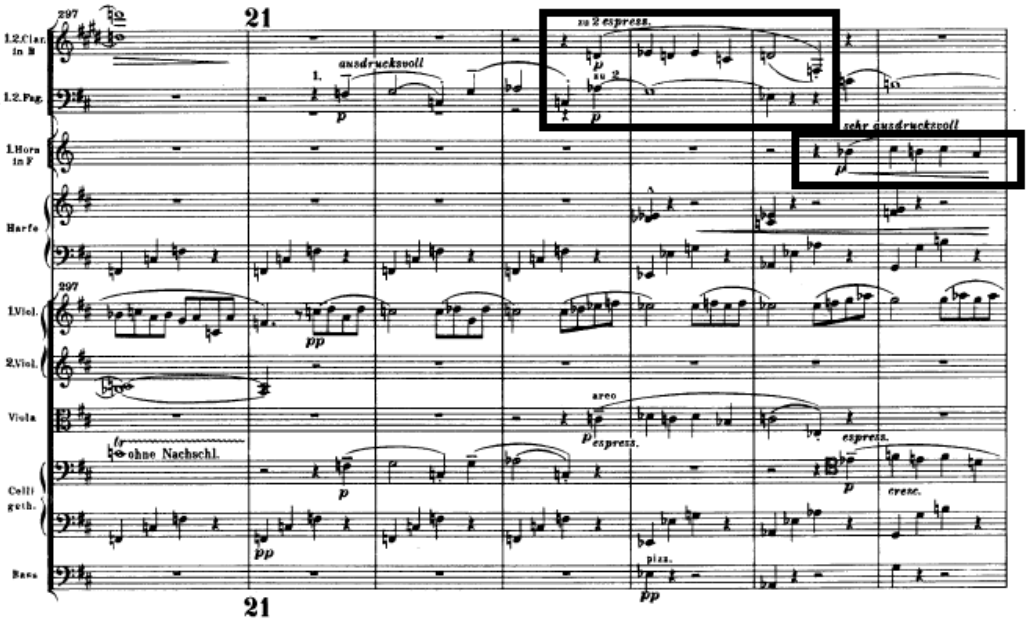


Imagen 43

g. En el compás 305 las modificaciones nuevamente se presentan en los intervalos de la primera parte del segundo tema en los segundos violines con imitación semejante a la octava en los violonchelos y los bajos

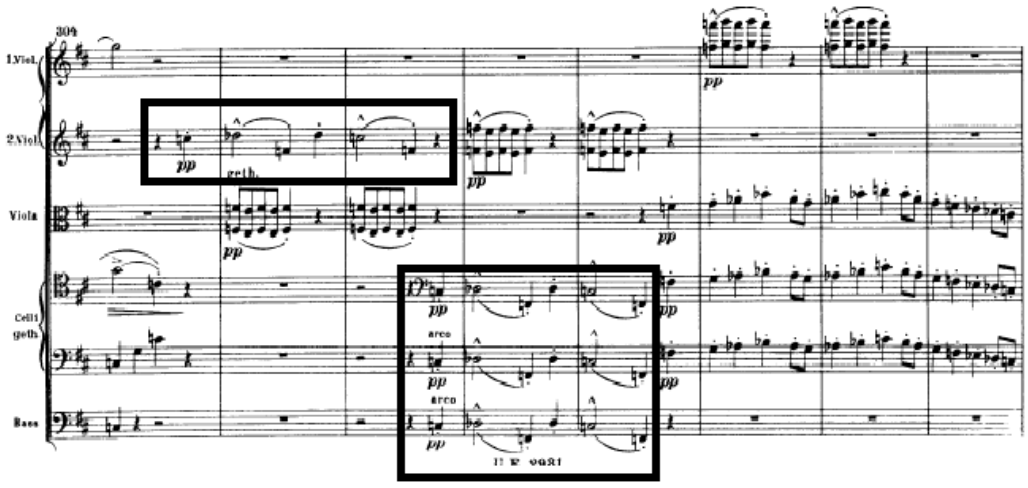


Imagen 44

h. En el compás 364 el segundo tema hace su aparición final como respuesta al primero en el momento de clímax del movimiento en la trompeta

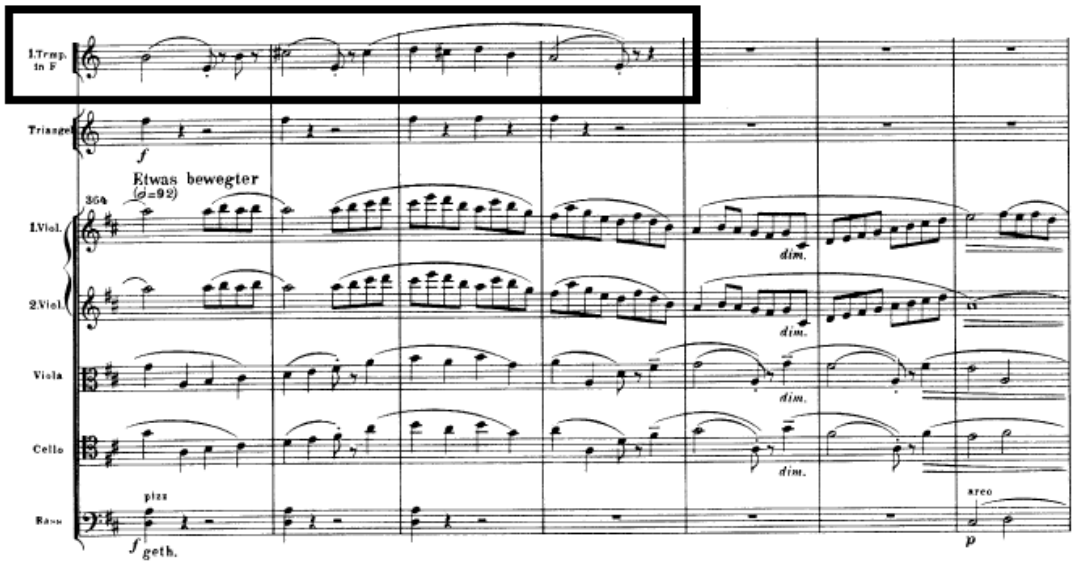


Imagen 45

Caso 4. El dúo de cornos

Dentro de los materiales que se encuentran en el primer movimiento de la sinfonía encontramos un movimiento muy parecido al histórico "dúo de cornos" barroco que es muy recurrente y que puede constituir un material nuevo dentro de la estructura de la sinfonía, por lo menos de su primer movimiento, así

a. En los clarinetes los intervalos derivados de la serie armónica natural en el acorde de si bemol mayor

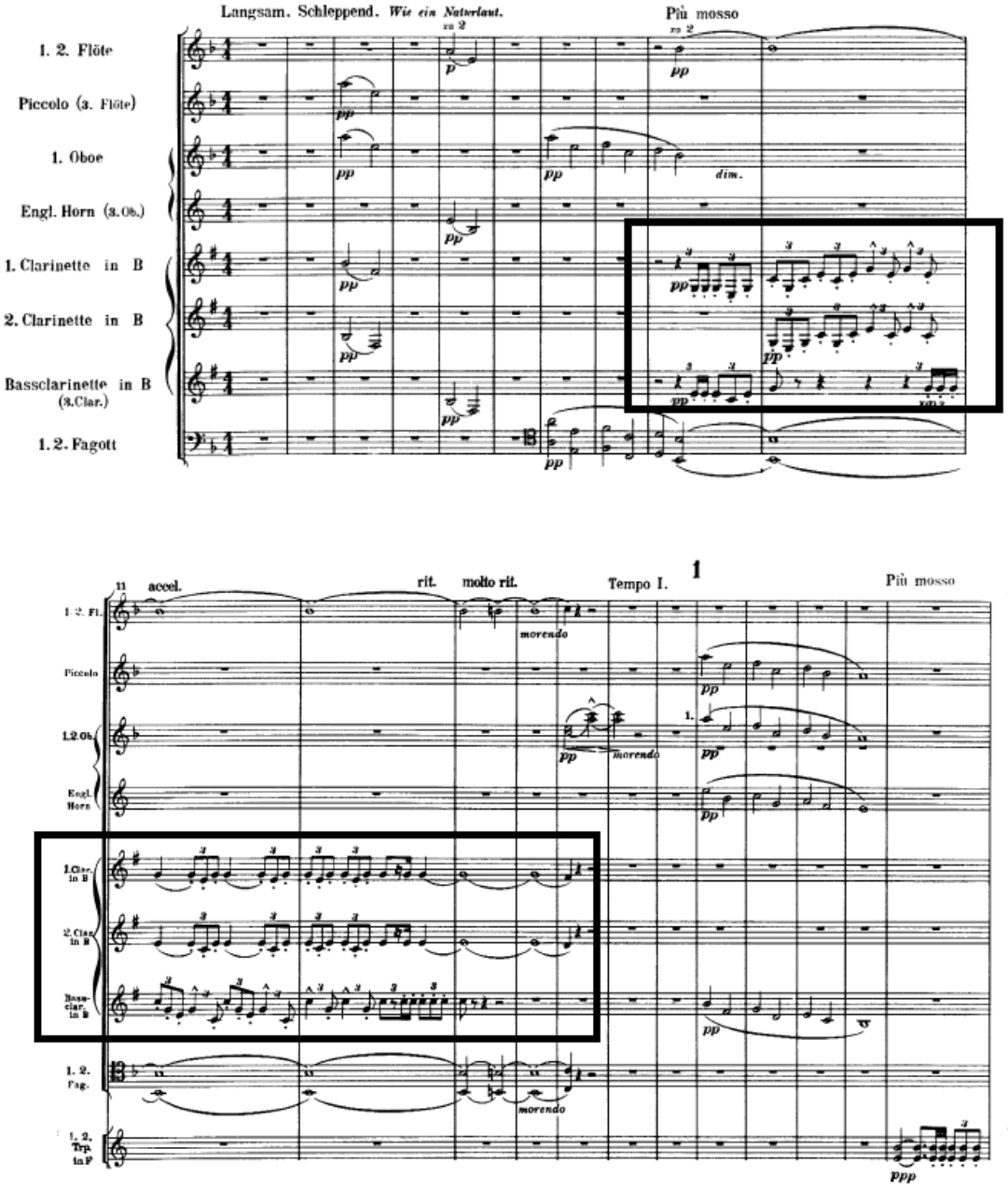
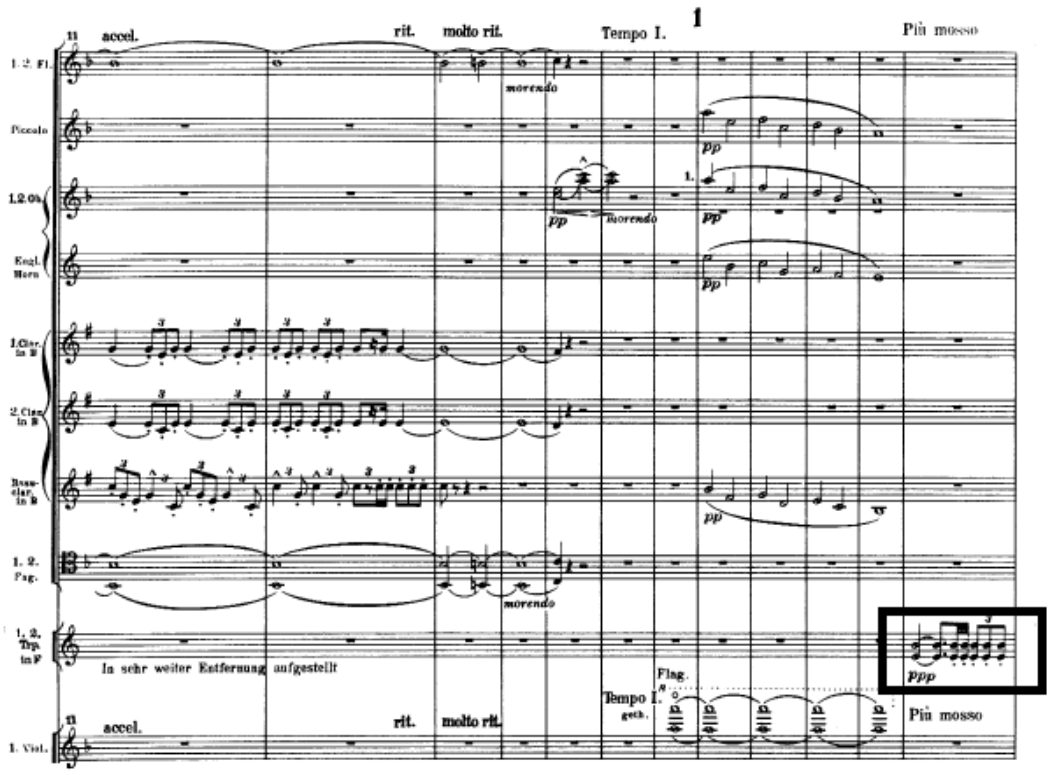


Imagen 46

b. A manera de respuesta y con intervalos derivados de la serie armónica natural y a manera de respuesta a la sección anterior, en el compás 23 en trompetas se presenta un material derivado del anterior



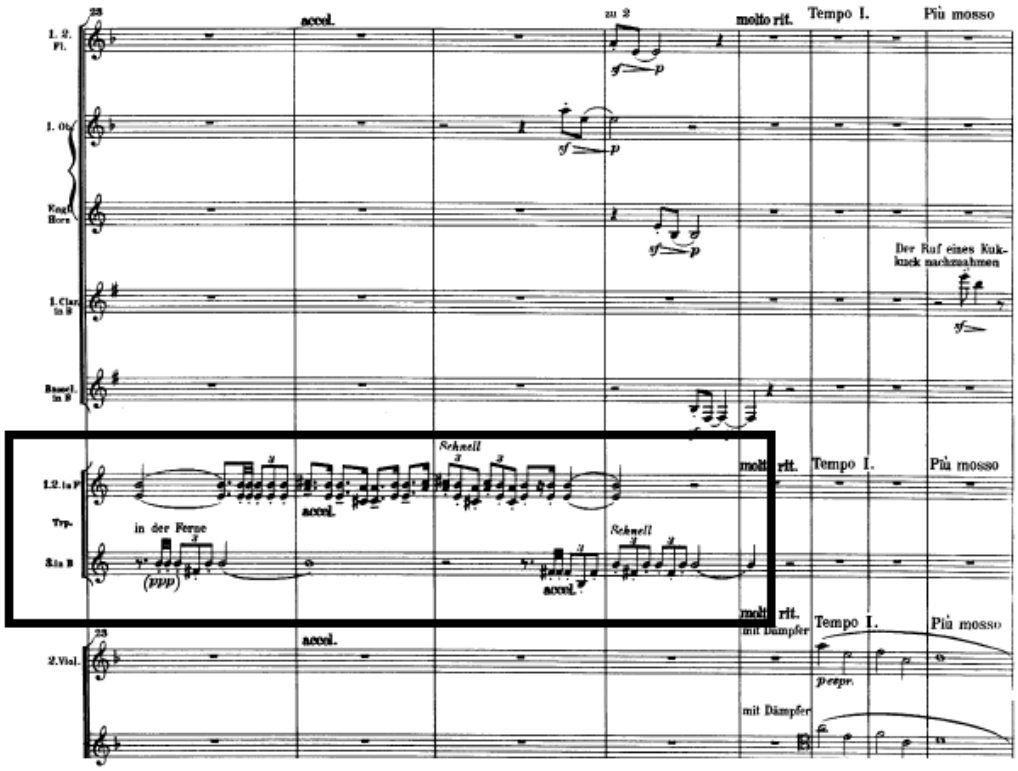


Imagen 47

c. En el compás 36 en las trompetas una nueva versión de los intervalos del "dúo de cornos"

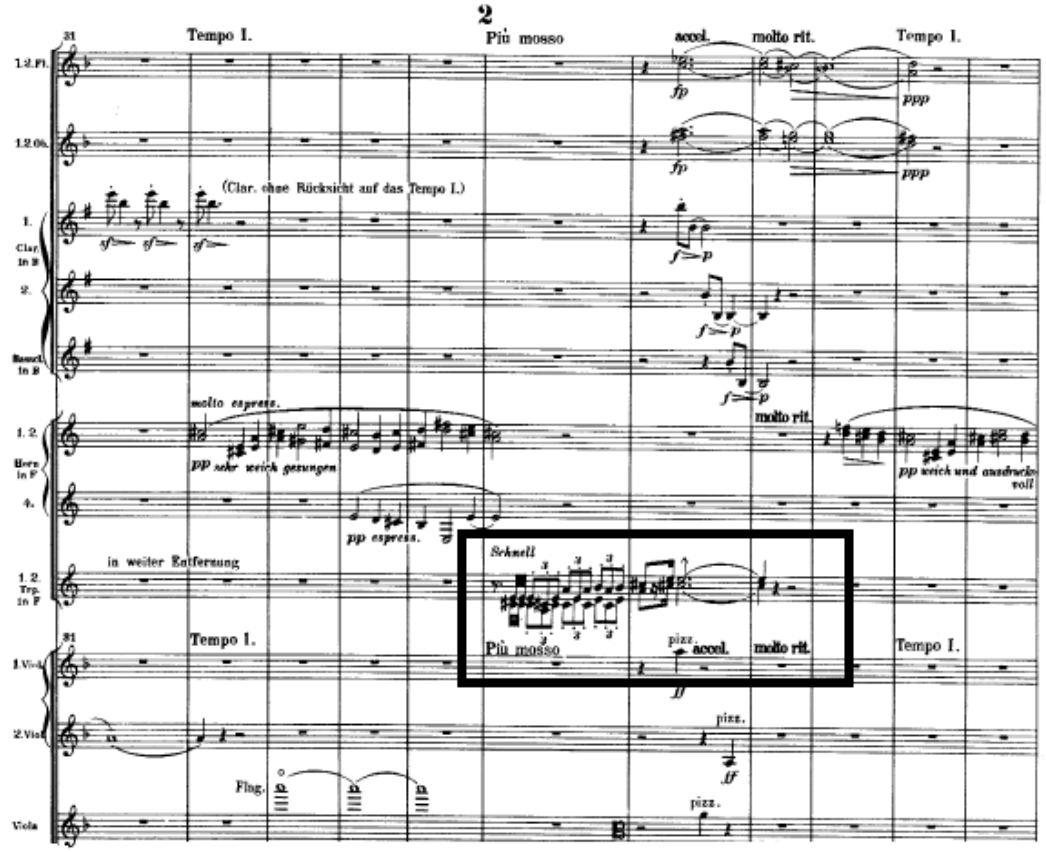


Imagen 48

Se encuentra en la reexposición en el compás 323 en las trompetas nuevamente

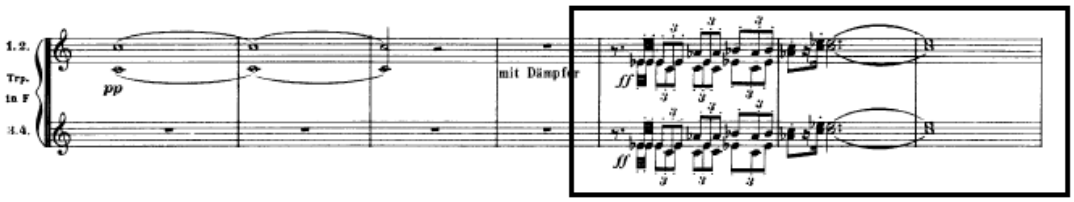


Imagen 49

En el 352 en las trompetas con una segunda sección reducida del mismo gesto interválico

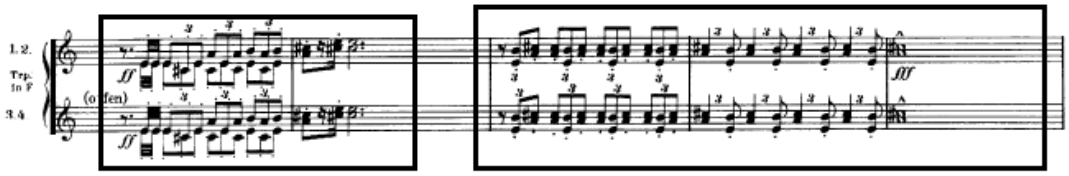


Imagen 50

d. En el compás 44 aparece una nueva versión, pareciera una combinación de los motivos de este apartado, nuevamente en las trompetas

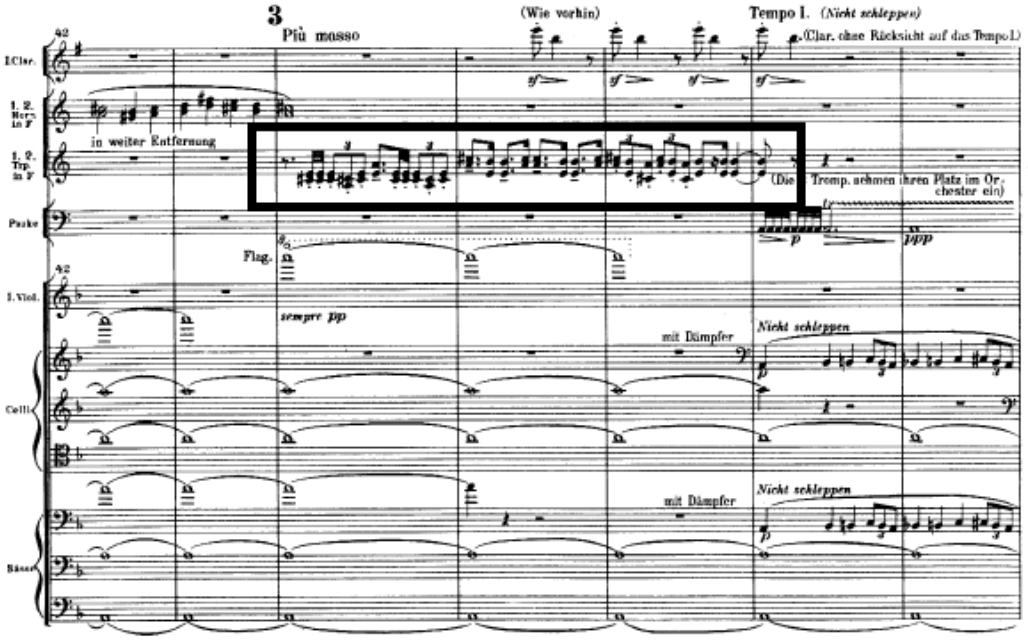


Imagen 51

e. En el compás 55 hay una relación contraria de los intervalos del “dúo” mencionado entre Violín II y Violonchelo

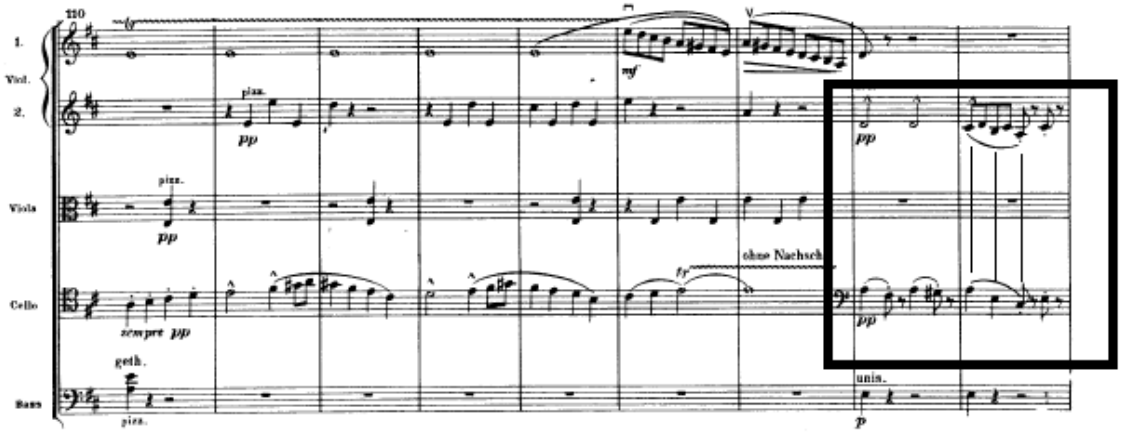


Imagen 52

f. En el compás 129 encontramos una elaboración desde el tema del presente caso en los violines I, II flautas y clarinetes, que aunque no es exacta en los intervalos a los ejemplos anteriores si tiene un sentido similar y se mueve en sentido retrógrado al dúo de cornos planteado al inicio del apartado

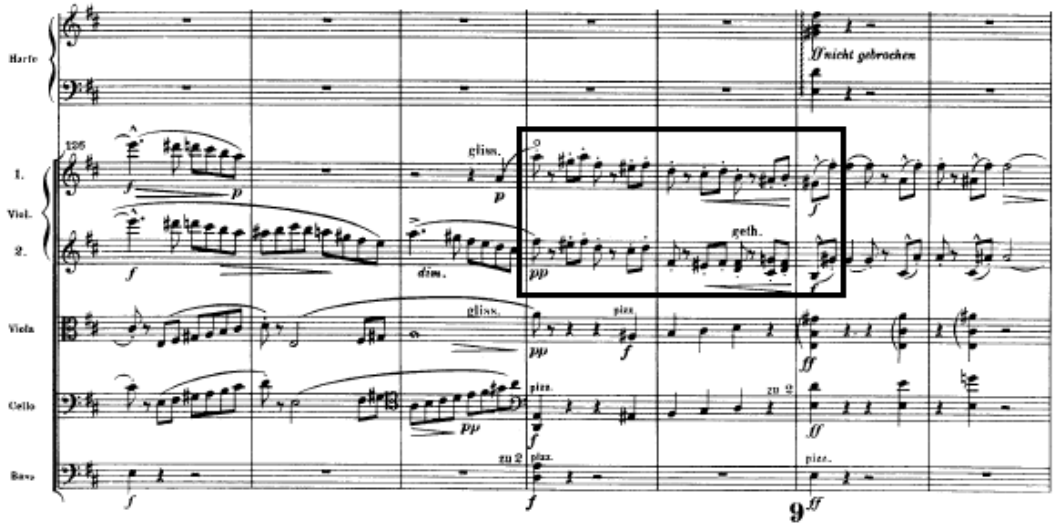


Imagen 53

Igualmente en el compás 243 entre picolos y clarinetes

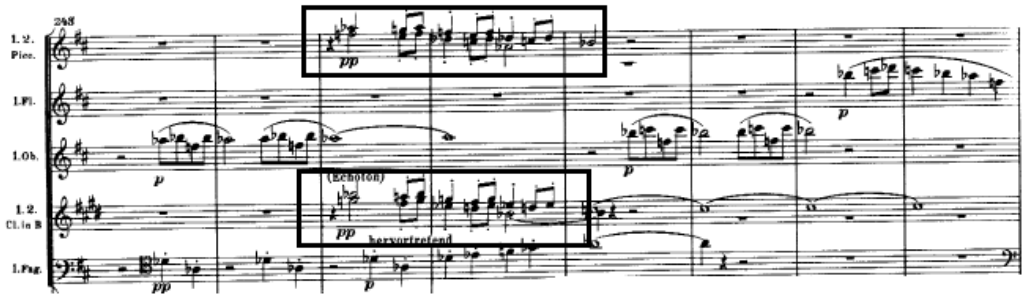


Imagen 54

Similar comportamiento lo encontramos en el compás 245 en flautas y clarinetes, en re bemol mayor

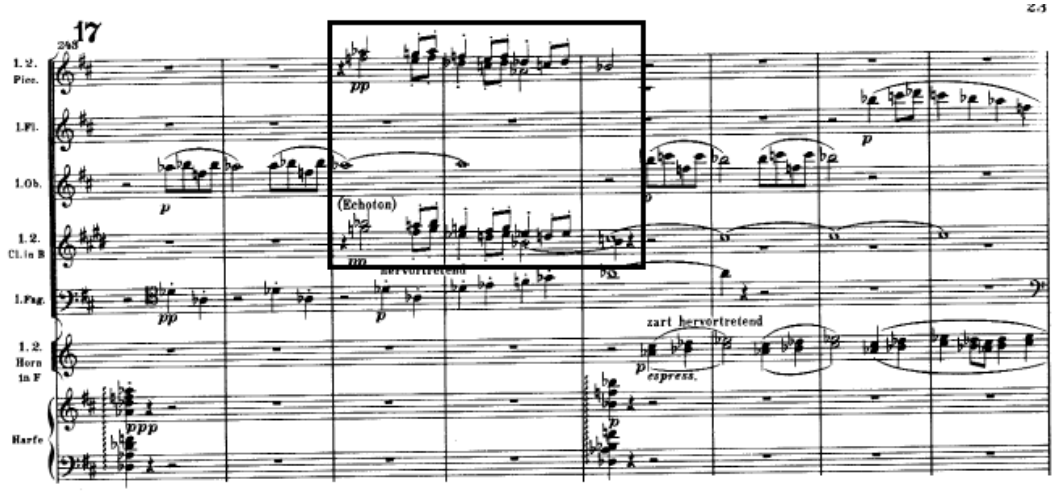


Imagen 55

Otra variante la encontramos en el compás 269 compartida entre violines II y violas y flautas y clarinetes

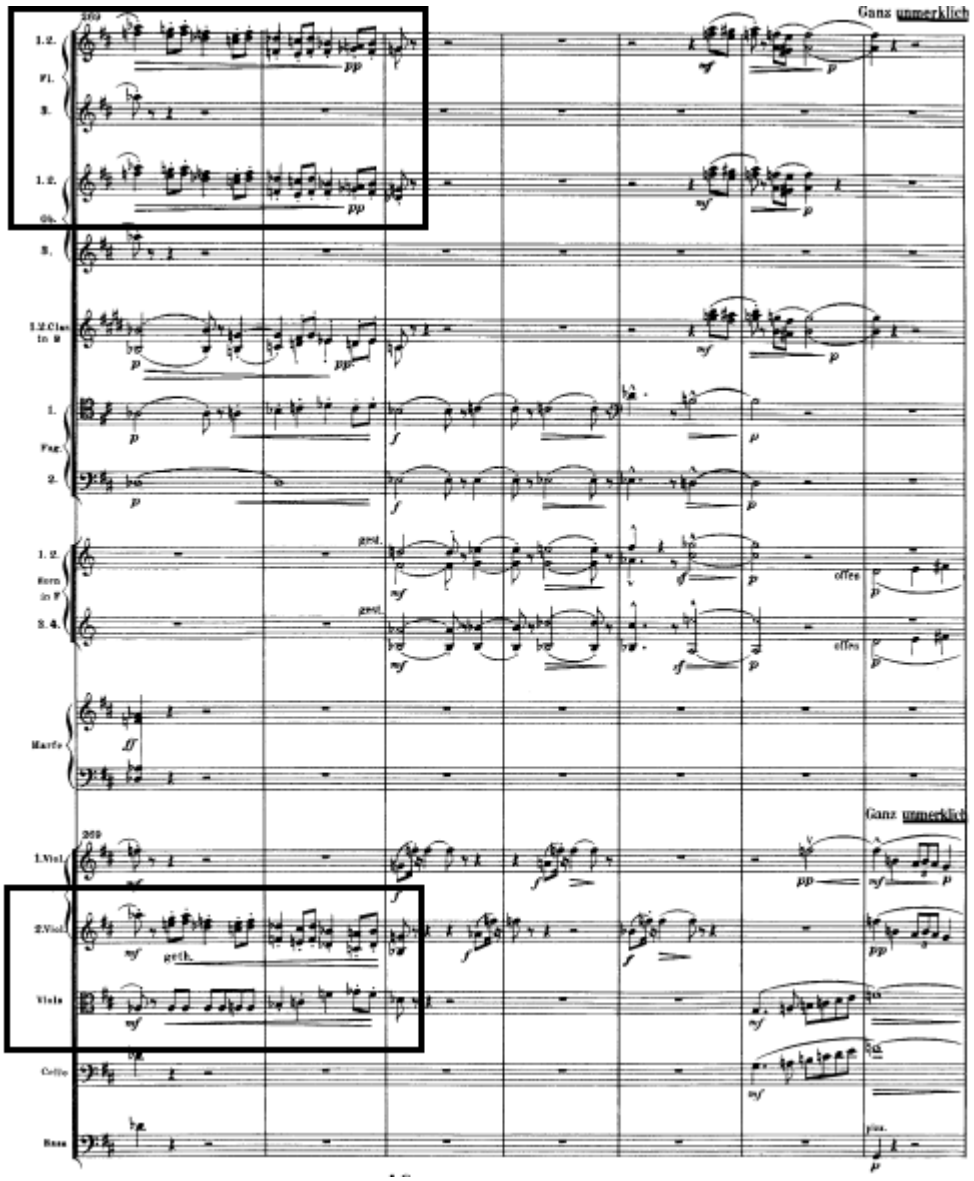


Imagen 56

Una variante por dilatación de la cabeza del motivo en la elaboración la encontramos en el compás 179 en cornos I y III

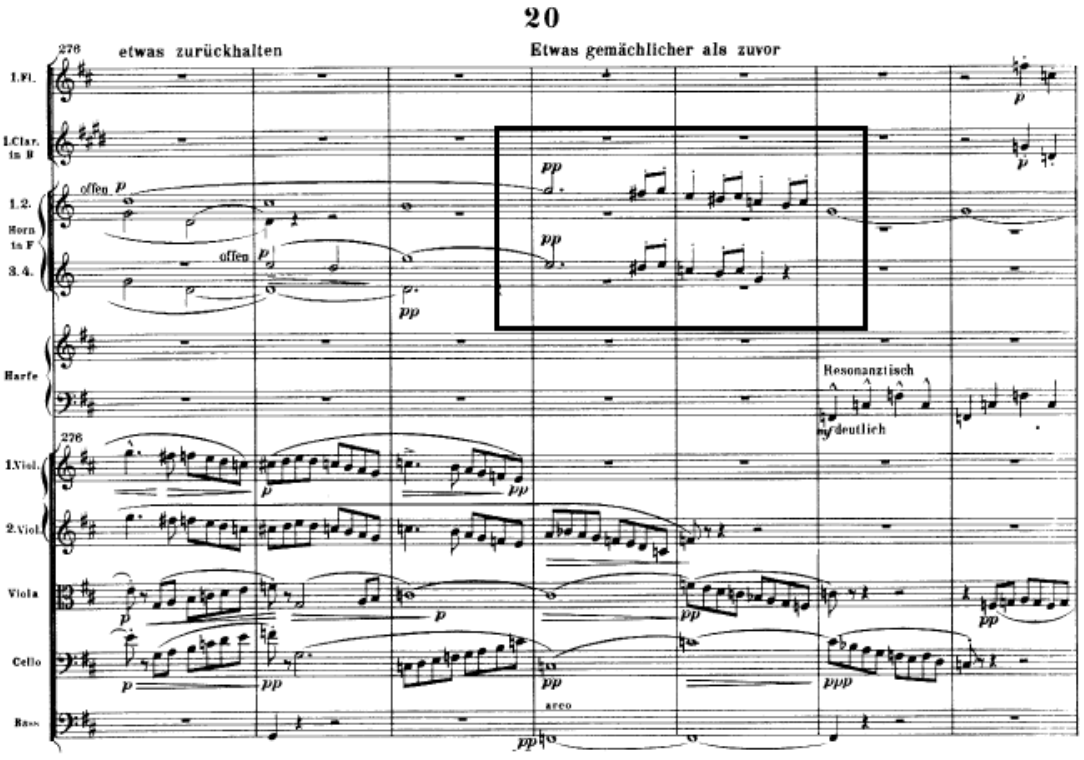


Imagen 57

Relacionado con el apartado anterior en el compás 412 antecediendo a la coda y terminando el tema dos se reencuentra la elaboración en las maderas

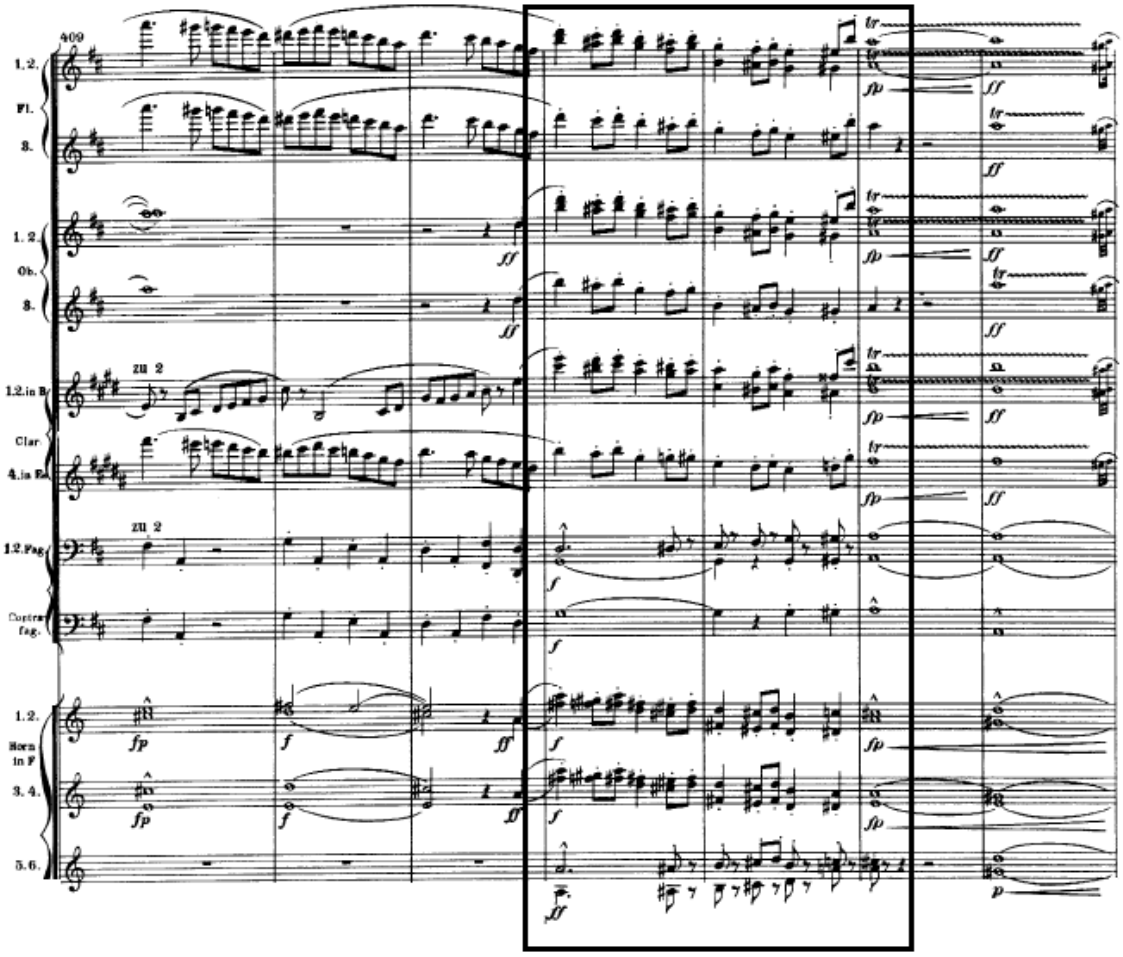


Imagen 58

En el compás 323 encontramos la sección que reexpone el motivo en cuestión nuevamente en trompetas en el tono de re mayor

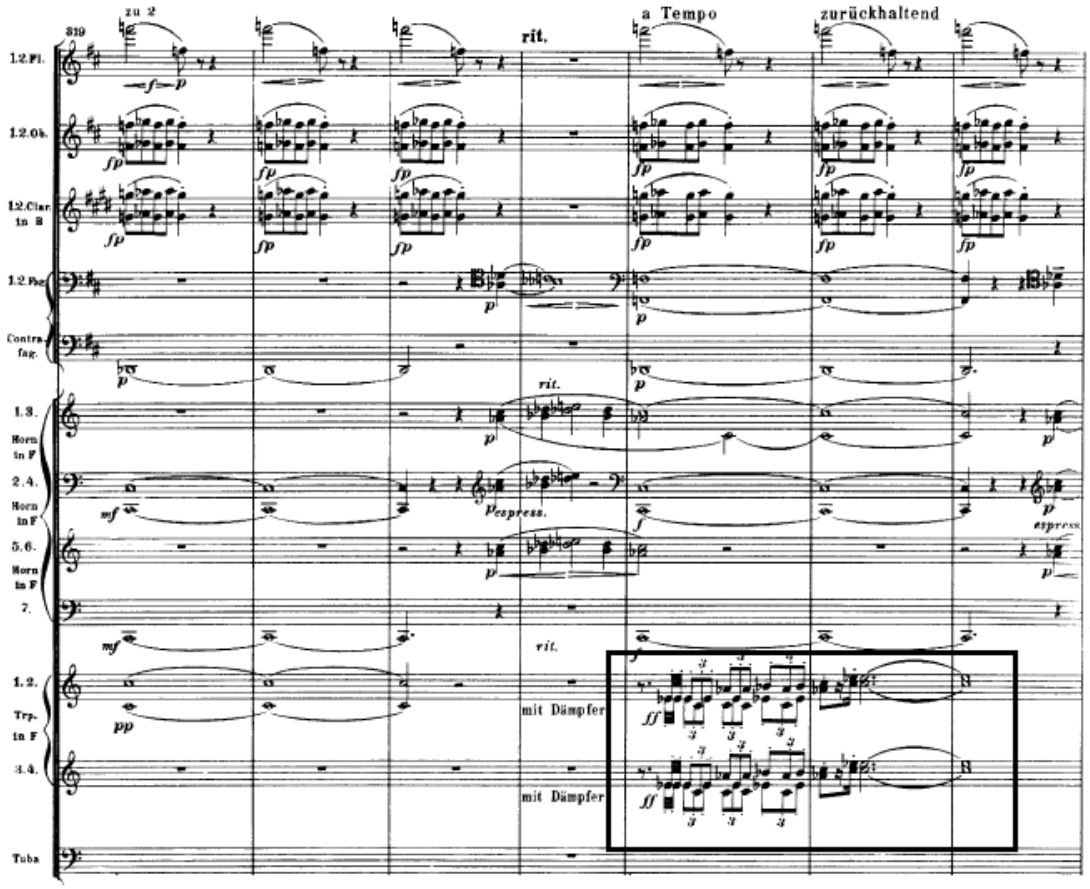


Imagen 59

En el clímax del movimiento en el compás 352 en varios grupos de instrumentos se presenta una elaboración corta en el movimiento interválico de cuartas y de "dúo de cornos" mezclados, pero repetitiva en el uso de las partes del mismo

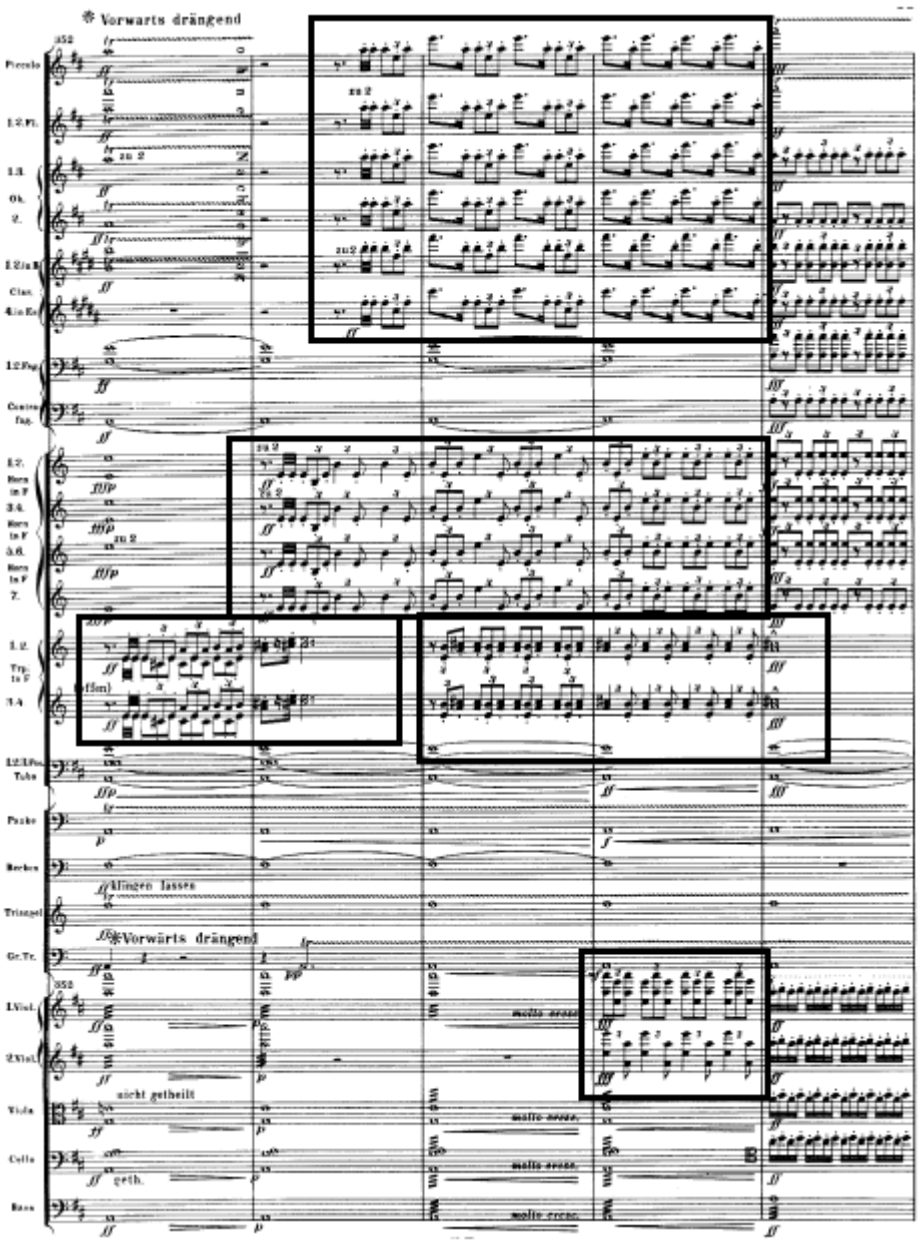


Imagen 60

En el compás 358 se reexpone la resolución del clímax al igual que en la primera parte del movimiento, esta vez con una modificación al final, cornos, trombones, fagotes y clarinetes

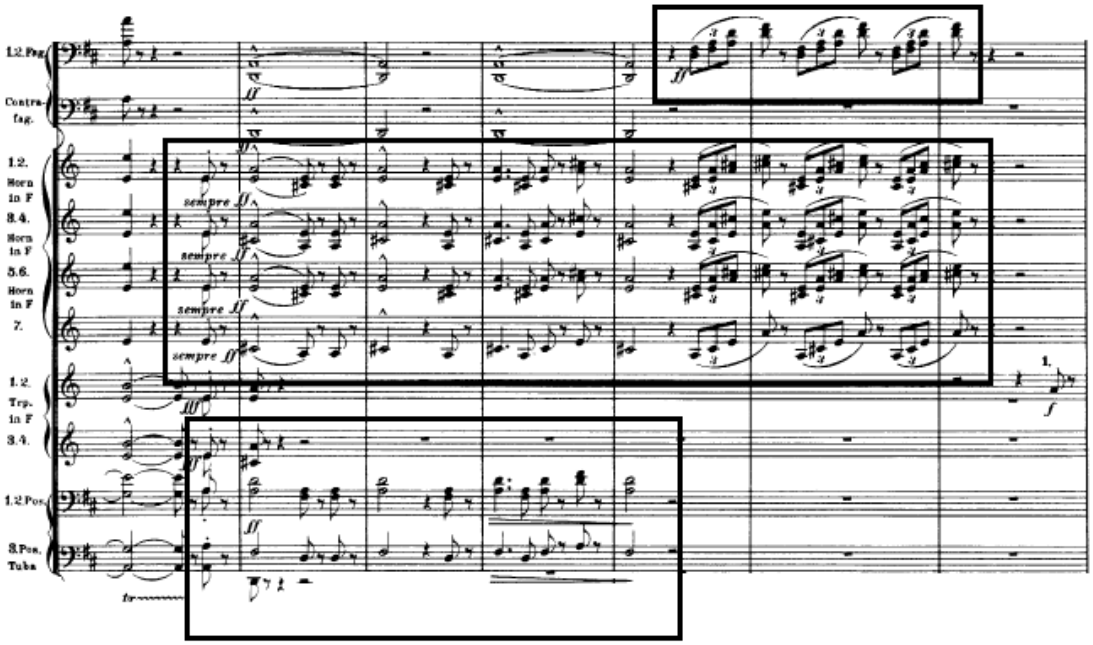


Imagen 61

g. En el compás 157 aparece una nueva versión de la estructura repartida en los cornos en el tono de la mayor

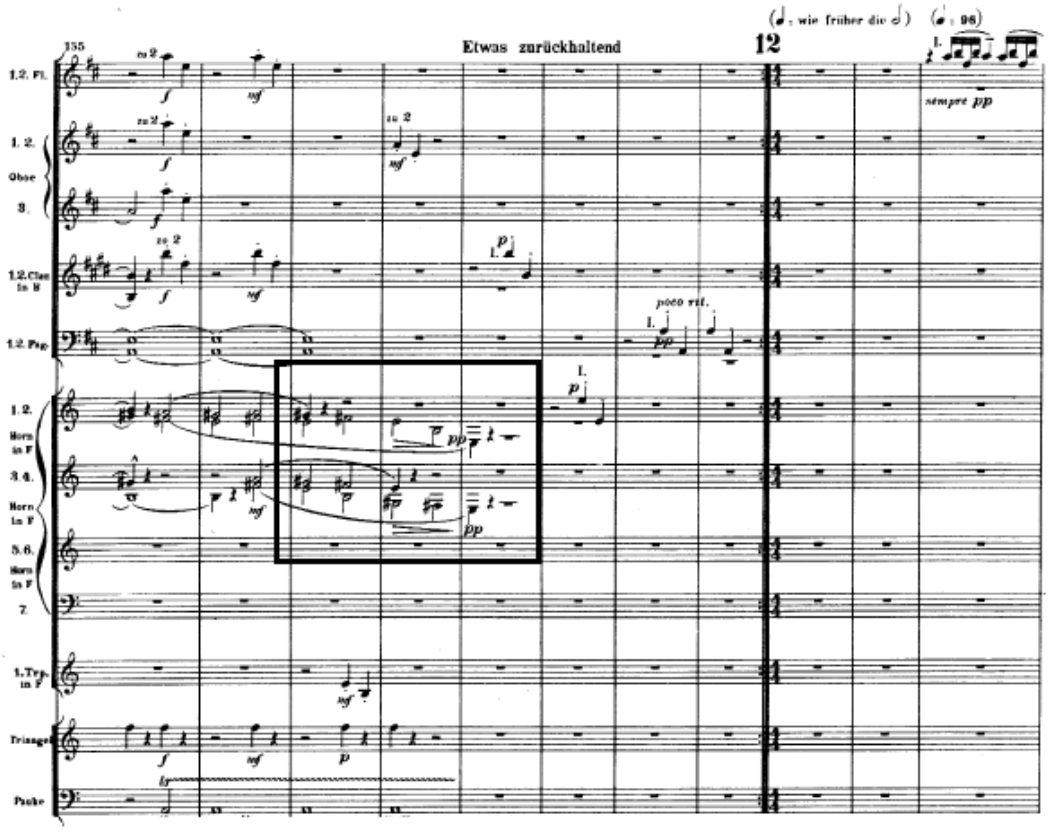


Imagen 62

h. En el compás 209 se presenta un primer clímax del movimiento con los cuatro cornos en el acorde de re mayor, que aunque no tiene los intervalos exactos de la serie armónica natural tiene gran semejanza en su sonoridad

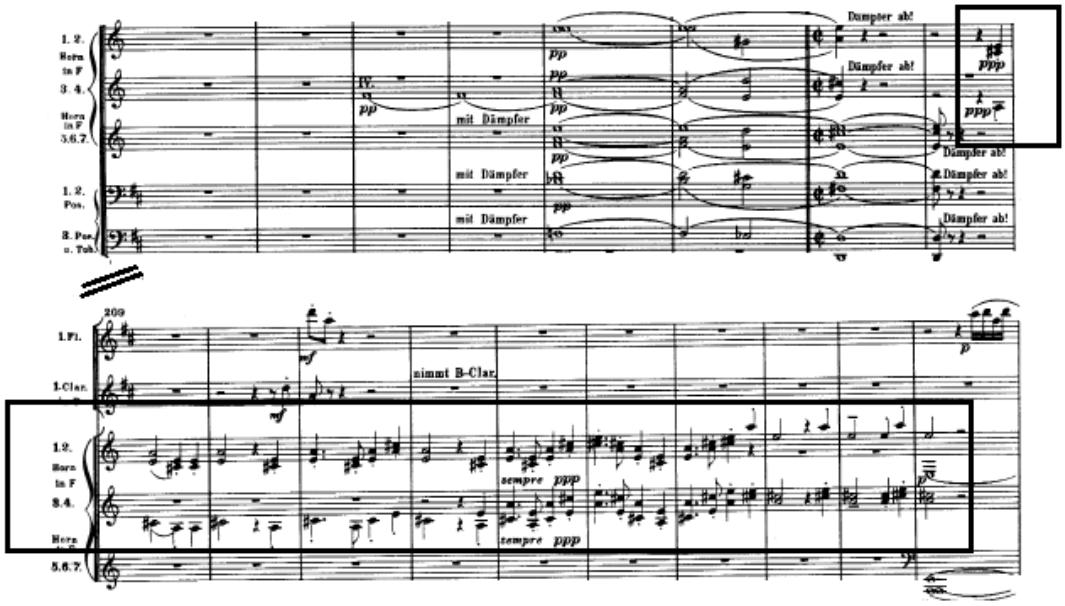


Imagen 63

Caso 5. Los pedales.

Como nota predominante en la sinfonía abunda la presencia de pedales sencillos y dobles, es una figura recurrente en las diversas partes del movimiento, así

a. Desde el primer compás se presenta un pedal hasta el 62

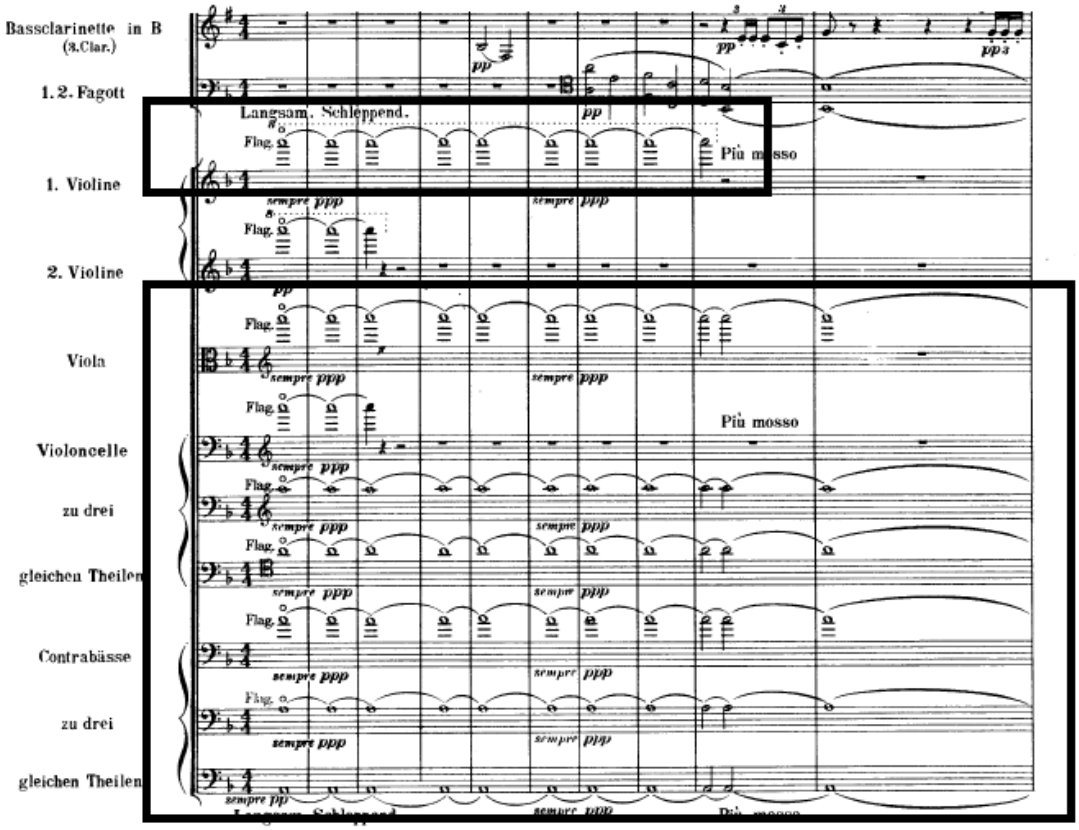


Imagen 64

b. En el compás 93 entre violines II y violas

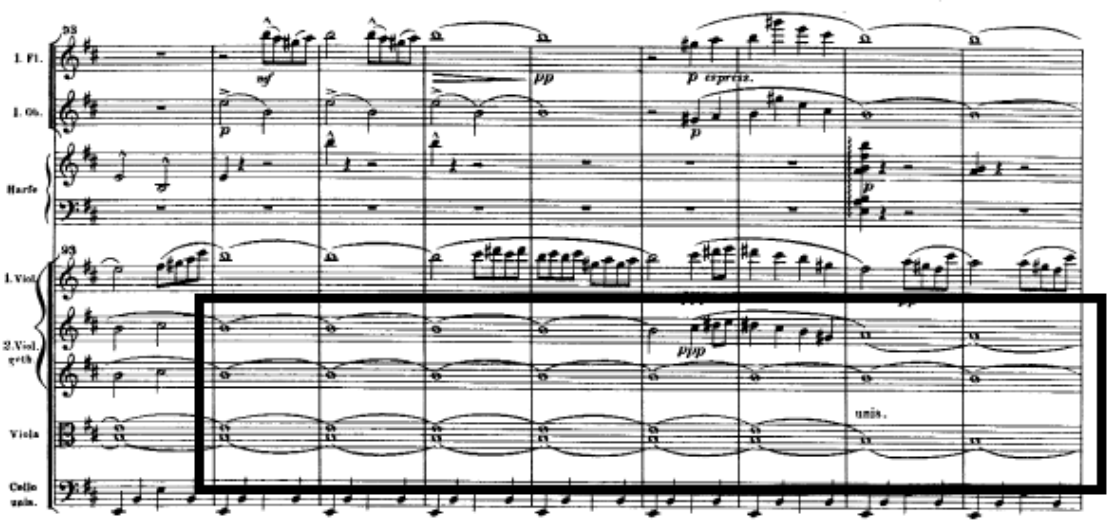


Imagen 65

c. Pedal doble entre violonchelos y fagotes en el compás 135

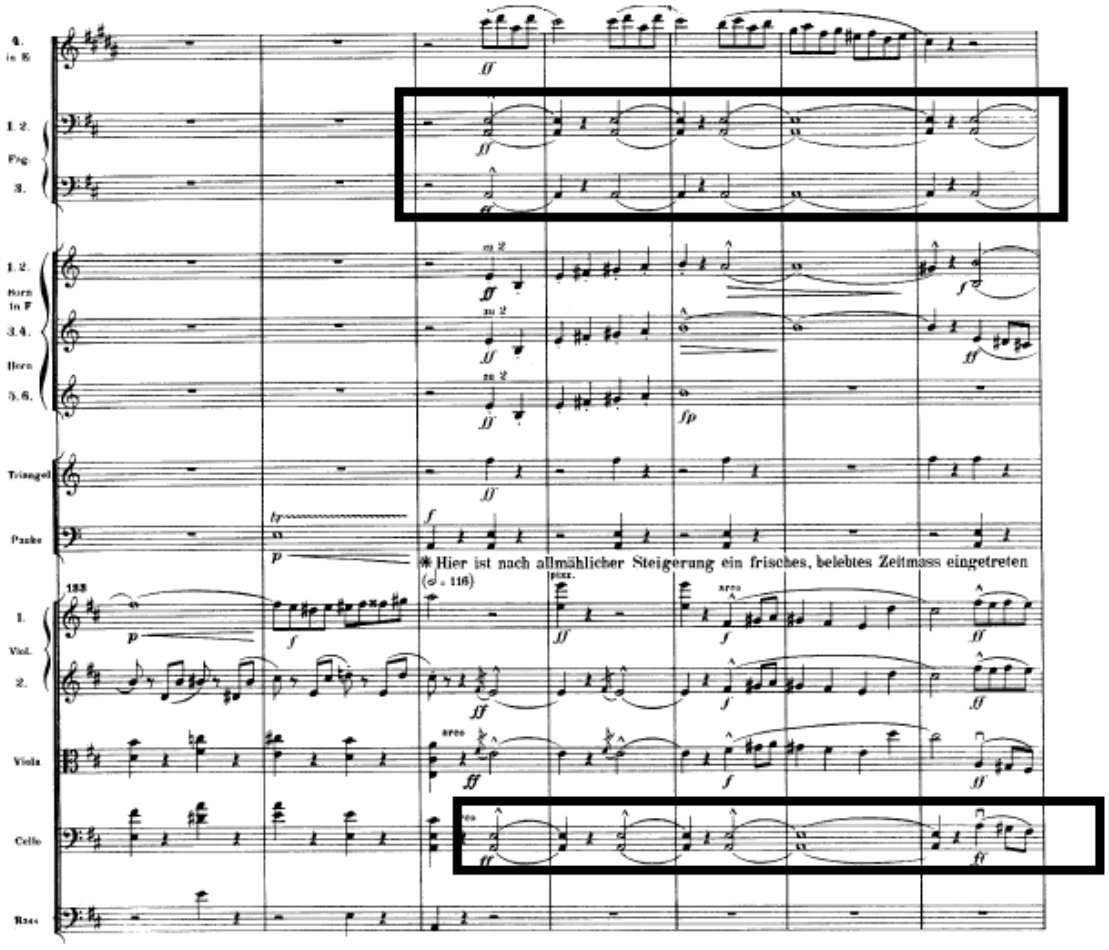


Imagen 66

d. En la segunda exposición se repite un pedal desde el compás 160 hasta el compás 206

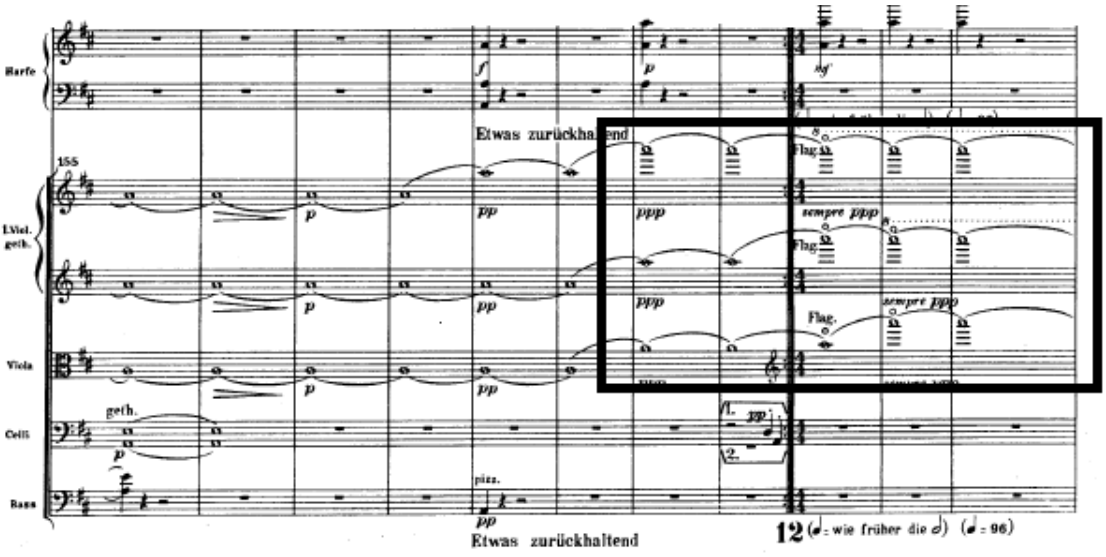


Imagen 67

Y el pedal figurado del final del movimiento

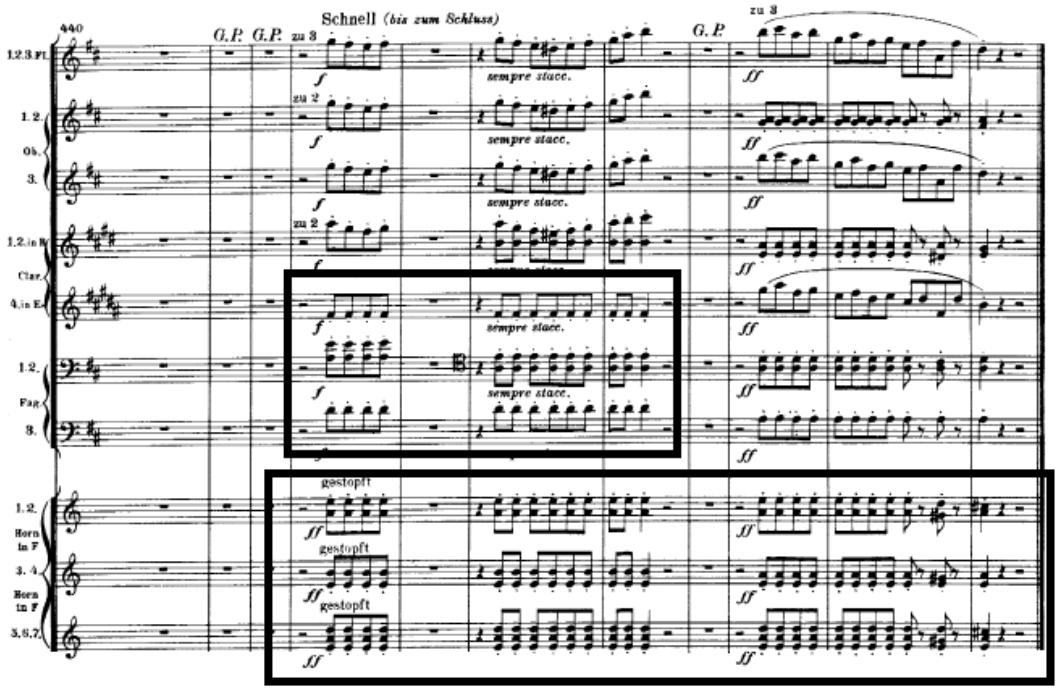


Imagen 68

Caso 6. Diversas formas del intervalo de cuarta justa característico del inicio del movimiento.

a. En la trompeta encontramos el intervalo en la fanfarria del compás 23

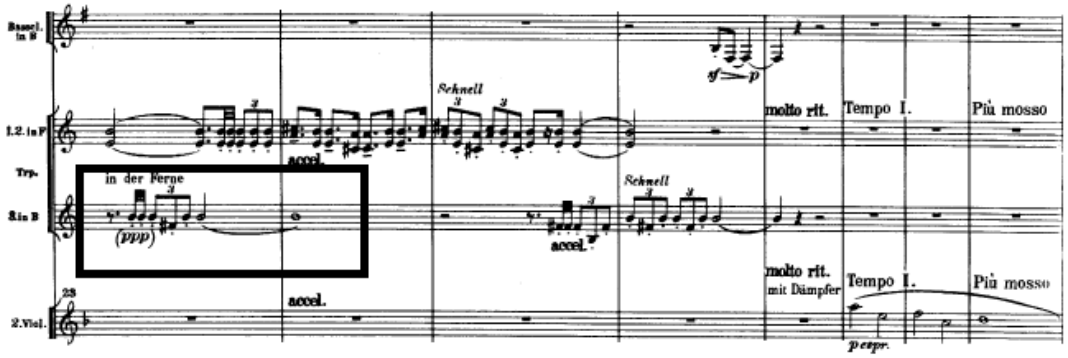


Imagen 69

Y se repite esta vez con la segunda parte del motivo en intervalo de quinta en el compás 25

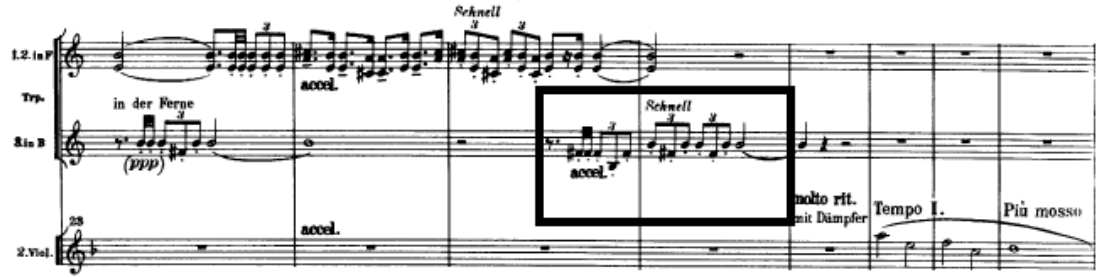


Imagen 70

Una manera de usar el intervalo de cuarta es la disminución del valor de blanca a corchea como en el siguiente caso del compás 25 entre flautas, clarinetes corno inglés y clarinete bajo

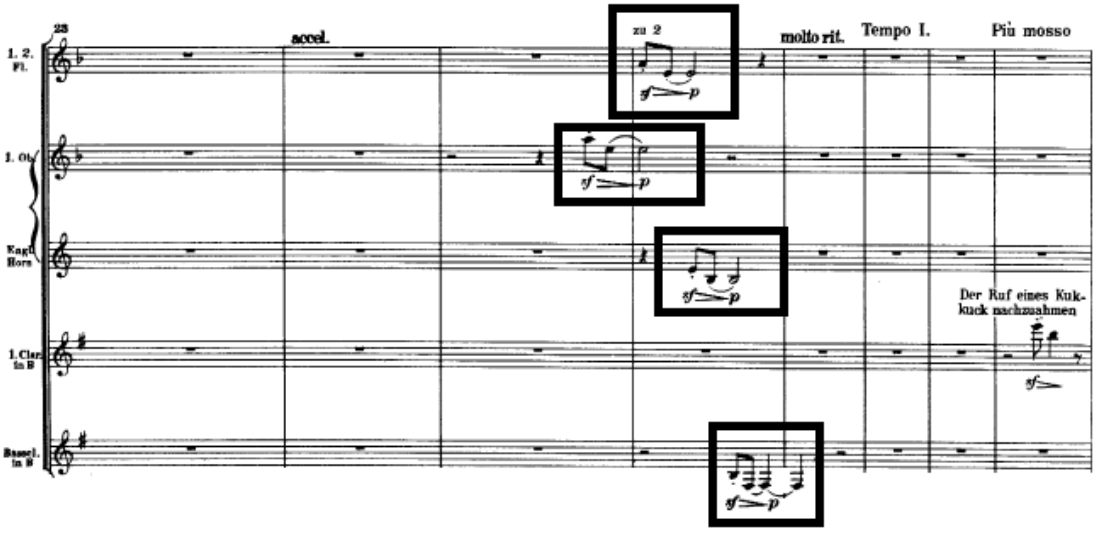


Imagen 71

Intervalo que se transforma en octava y mantiene el mismo giro descendente y con la misma intención discursiva en los tres clarinetes

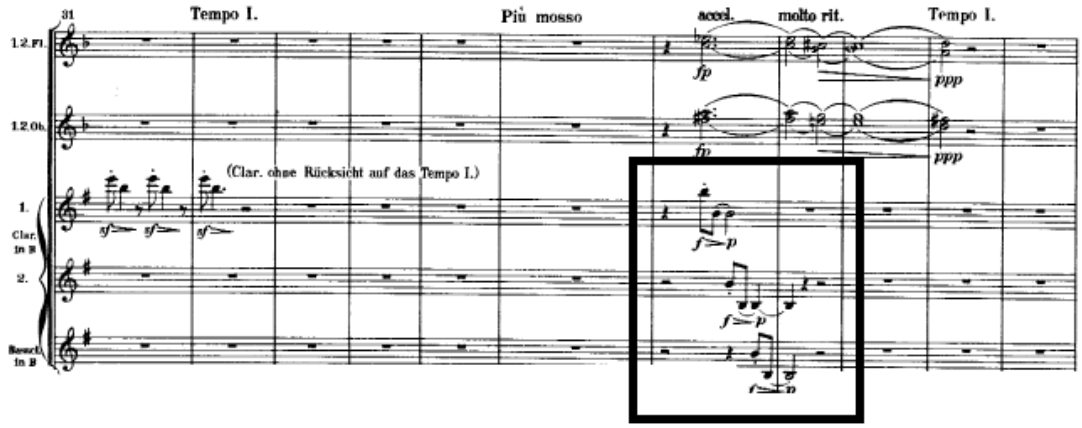


Imagen 72

Otra manera de usar el intervalo de cuarta se encuentra en los valores de corchea y negra del compás 31 en el primer clarinete

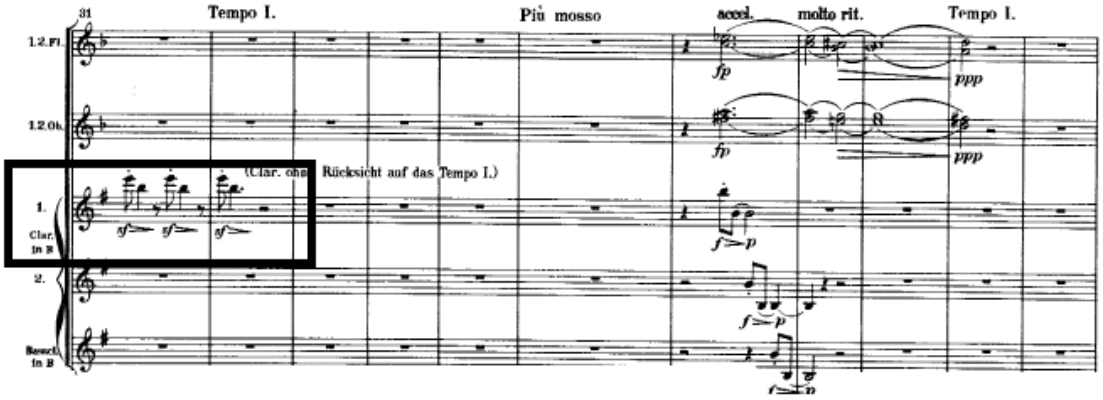


Imagen 73

El mismo uso se encuentra en el compás 45 en el primer clarinete

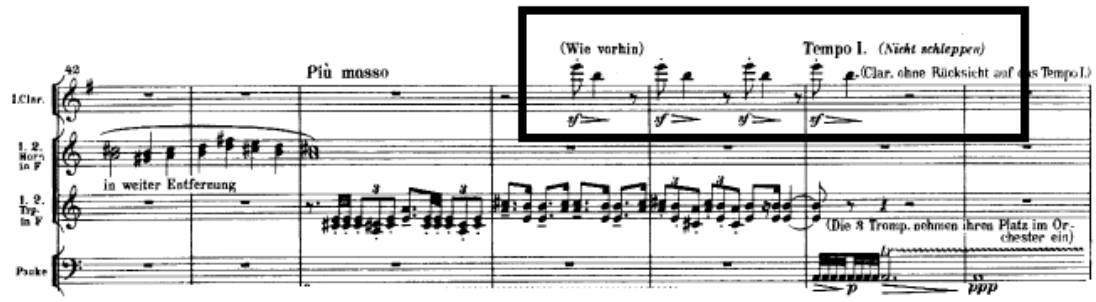


Imagen 73

Igualmente en el compás 57, entre clarinete I y flautas, con un retorno a valores iguales en negras en el clarinete en el compás 59

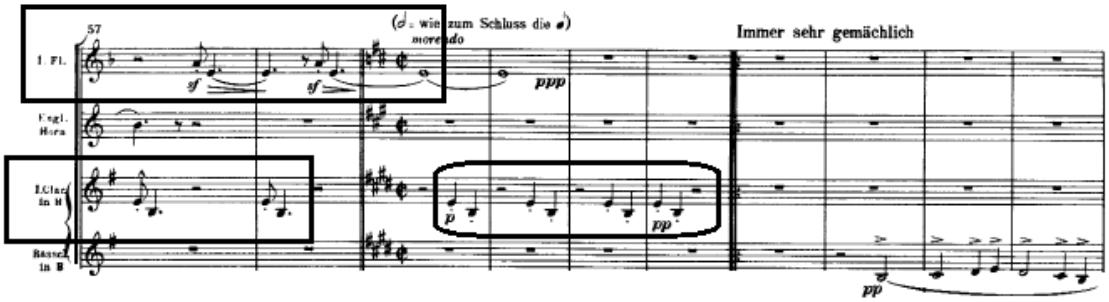


Imagen 74

El motivo de corcheas se modifica a tresillo de negra en el compás 166 en el picolo, con respuesta lejana en el clarinete en el intervalo de cuarta desde el sonido re6, en el compás 182 y 185

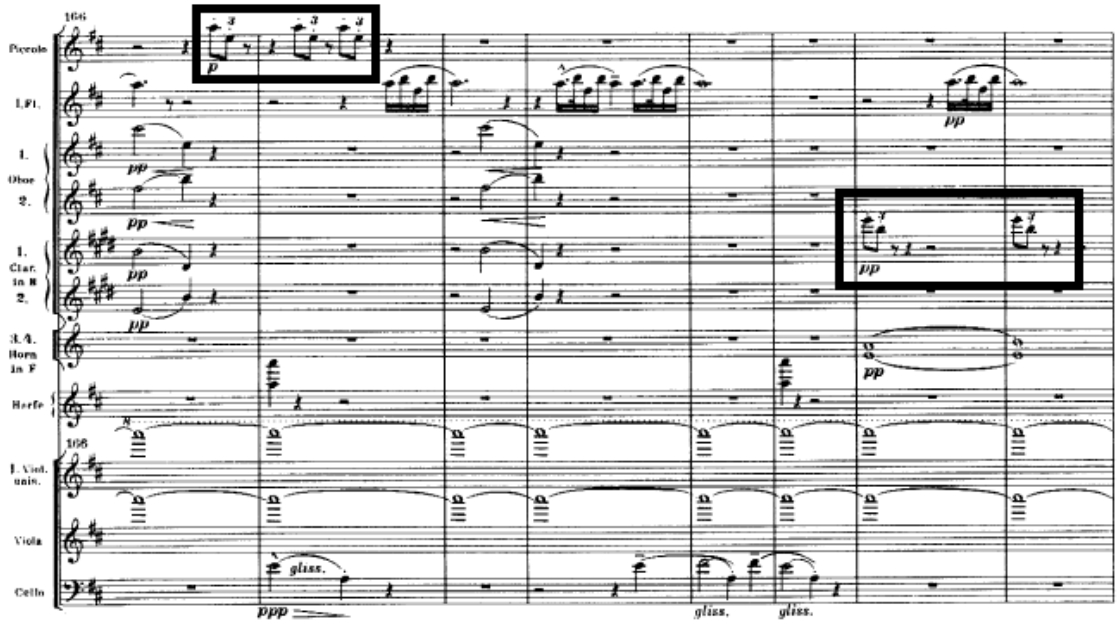


Imagen 75

y en el compás 185

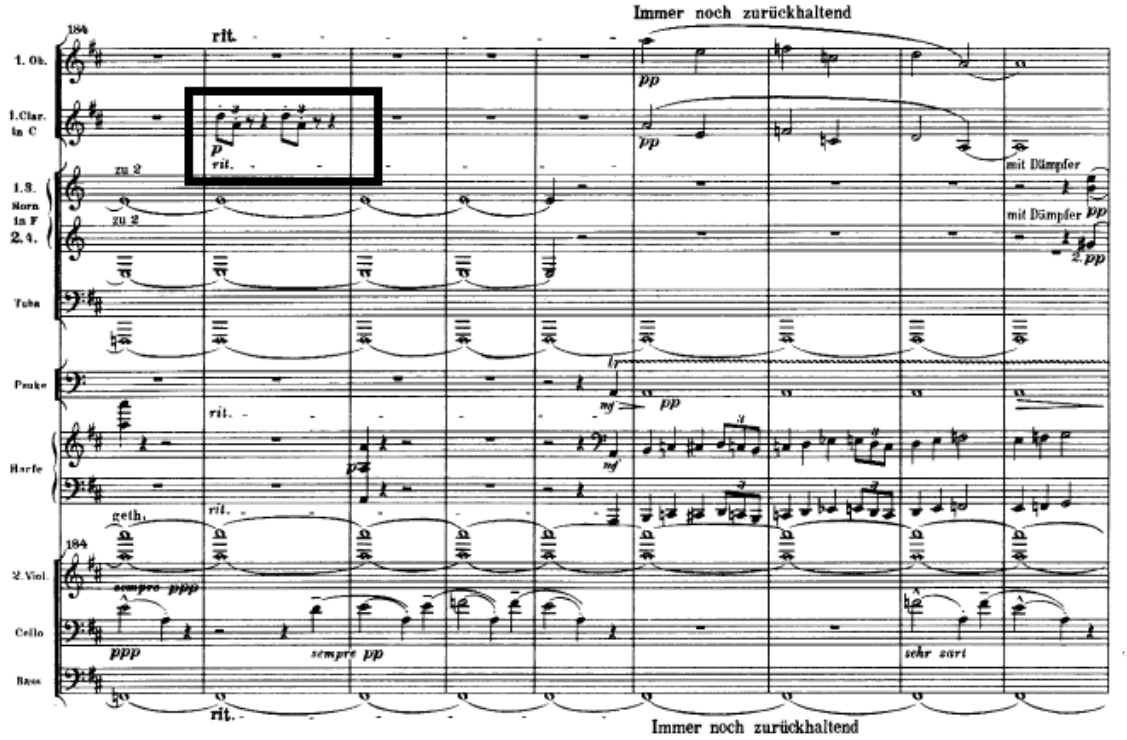


Imagen 76

En el compás 194 aparece en una estructura de la cual se hablará más adelante, clarinete I y flautas

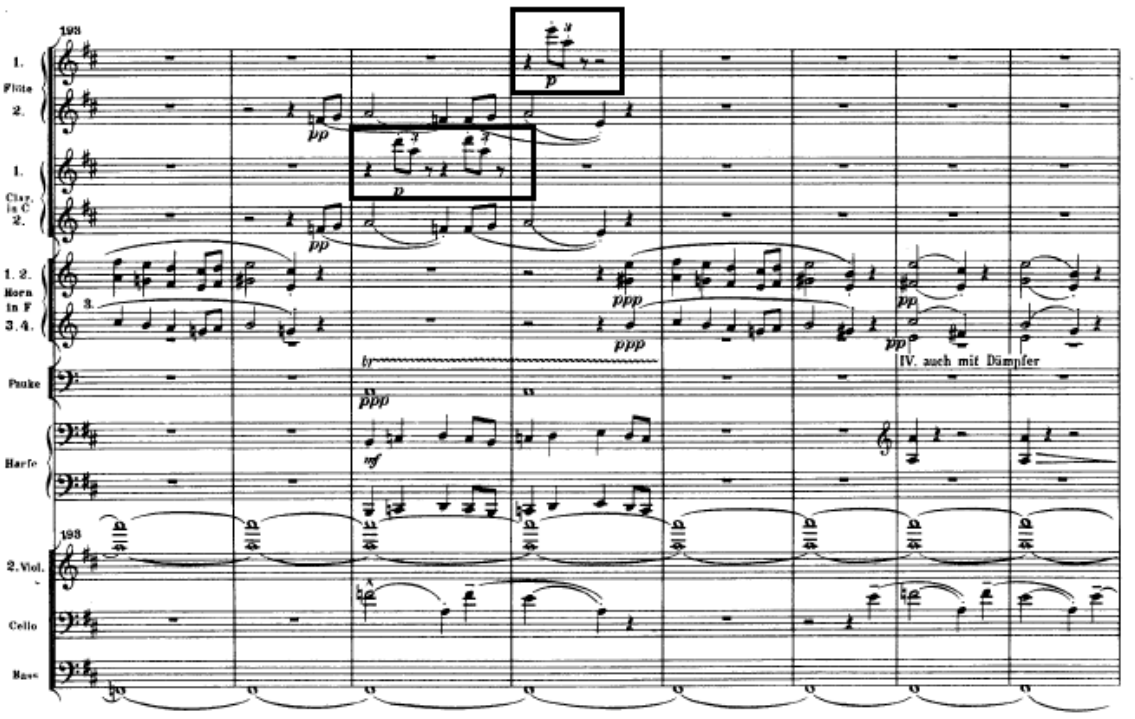


Imagen 77

En el compás 201 reaparece el motivo en un solo movimiento de cuarta en el clarinete I y flauta

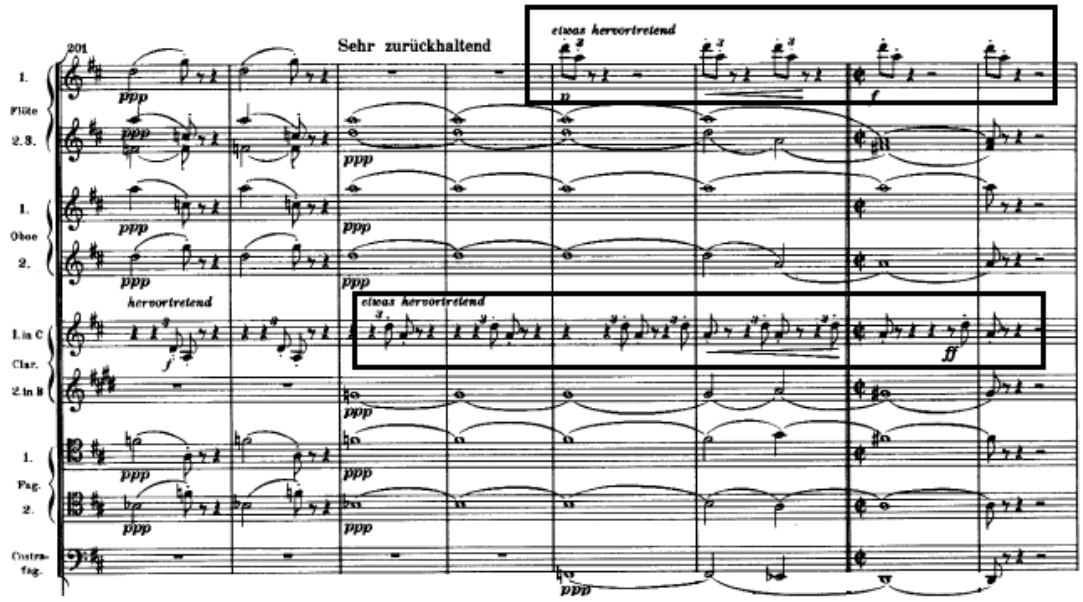


Imagen 78

Este motivo ahora transformado en negras se encuentra en el clarinete en el compás 61

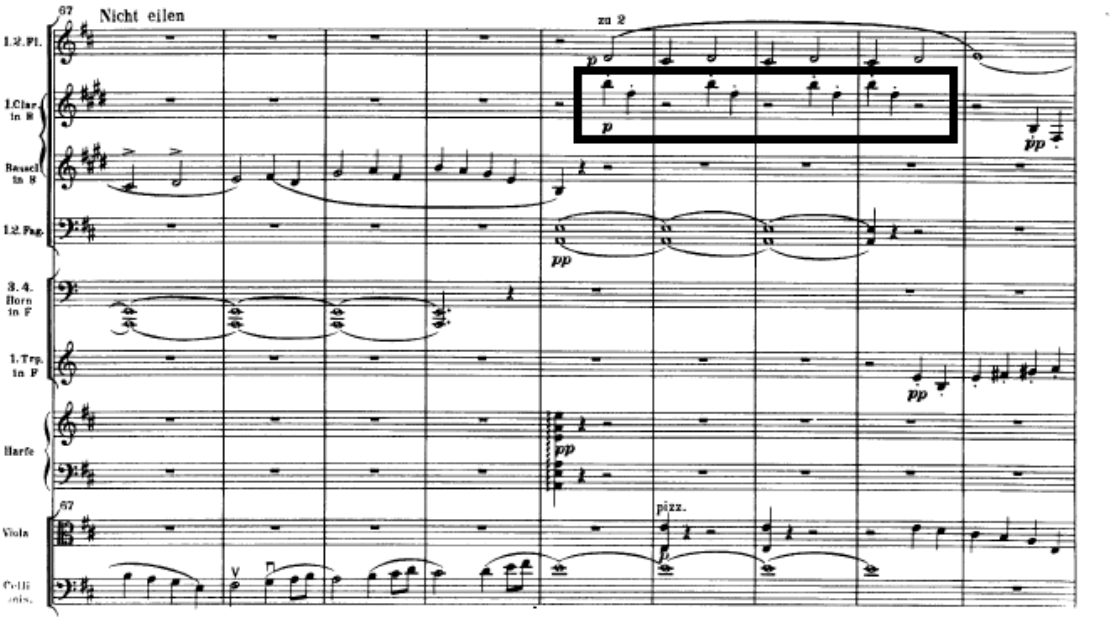


Imagen 79

En el compás 104 se presenta nuevamente el motivo inicialmente de cuartas y luego de octava entre flautas, clarinetes y corno I

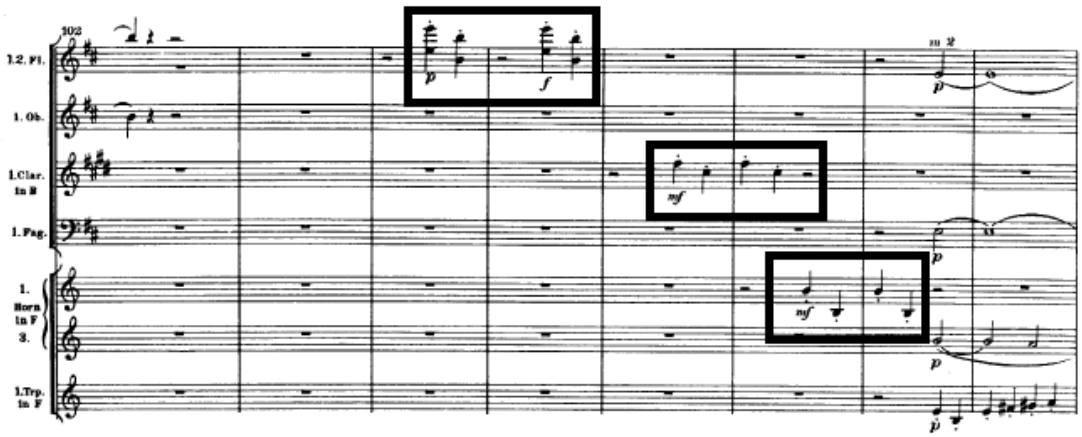


Imagen 80

En la coda de la exposición aparece nuevamente el motivo en negras flauta, trompeta, clarinete, corno y fagot de la quinta a la octava

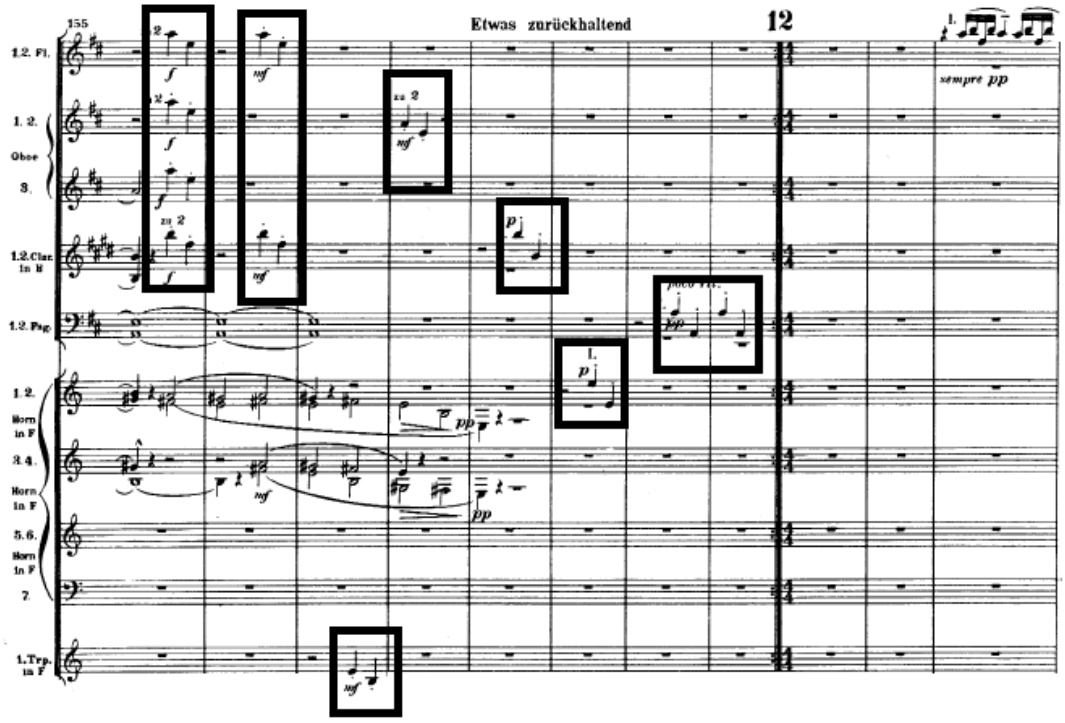


Imagen 81

Esta estructura se presenta en la coda del movimiento con algunas modificaciones canónicas en flautas, trompeta, cornos y timbal

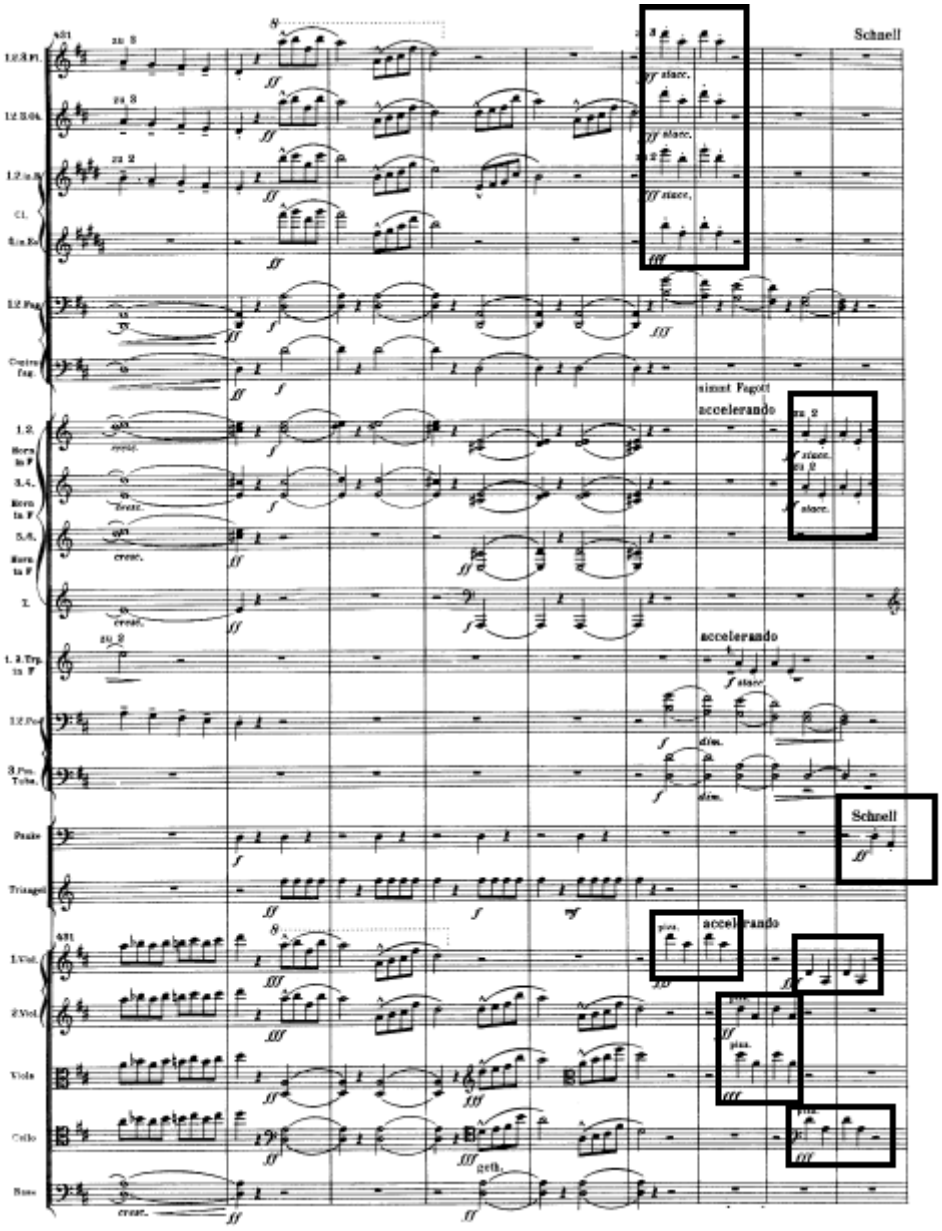


Imagen 82

El timbal usa el mismo intervalo en el final del movimiento

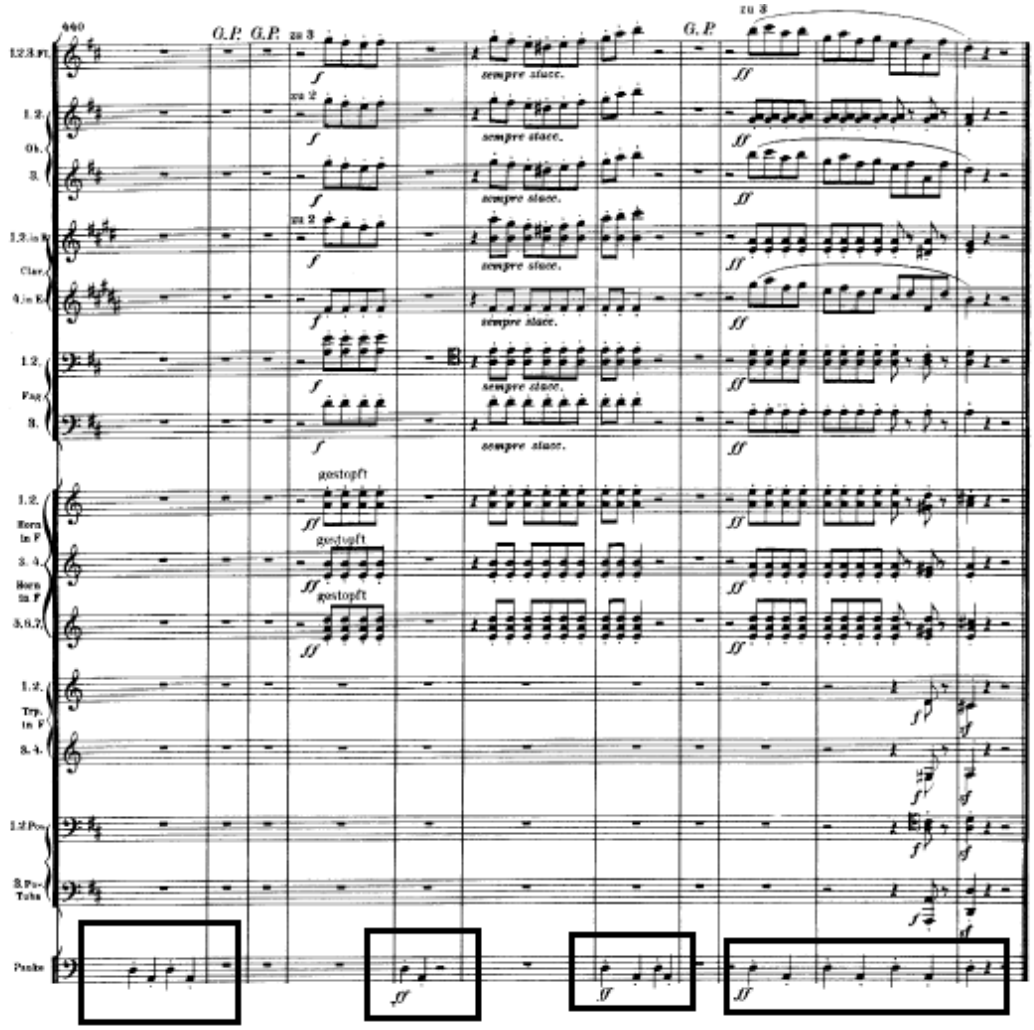


Imagen 83

En el compás 219 la trompeta tiene asignado el intervalo de cuarta en negras

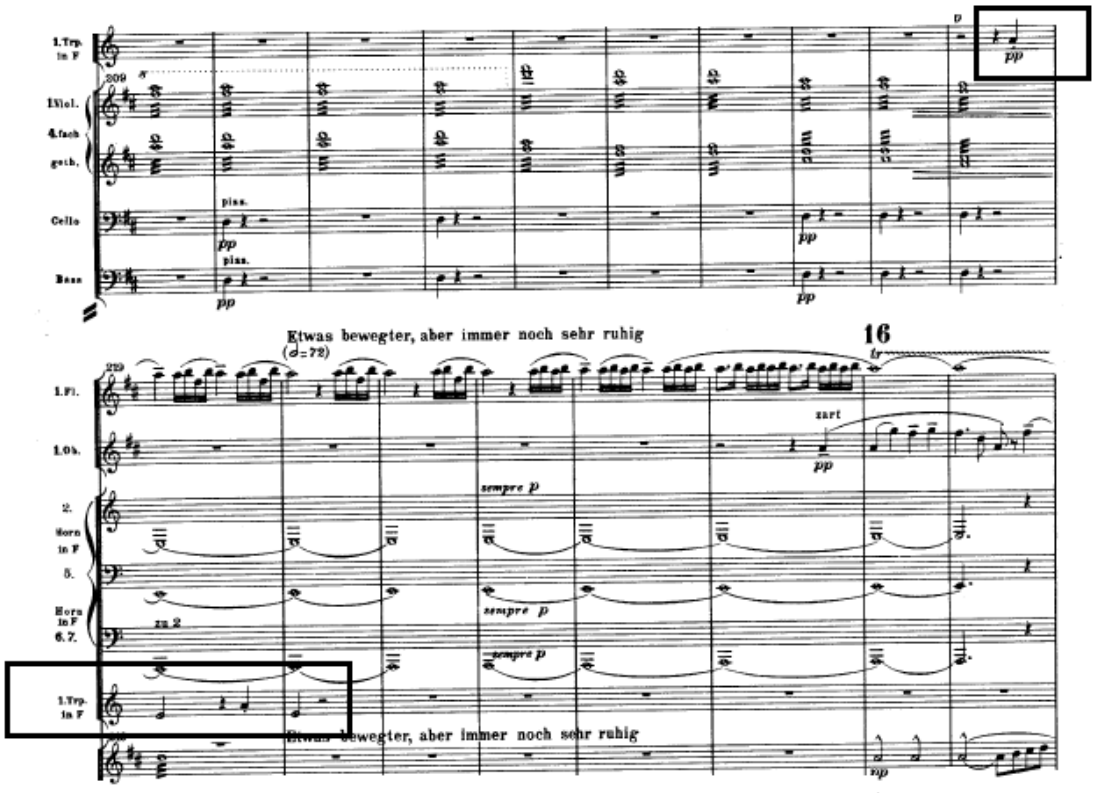


Imagen 84

En el compás 248 el intervalo de cuarta aparece como cabeza del tema uno antecediendo su entrada en el fagot

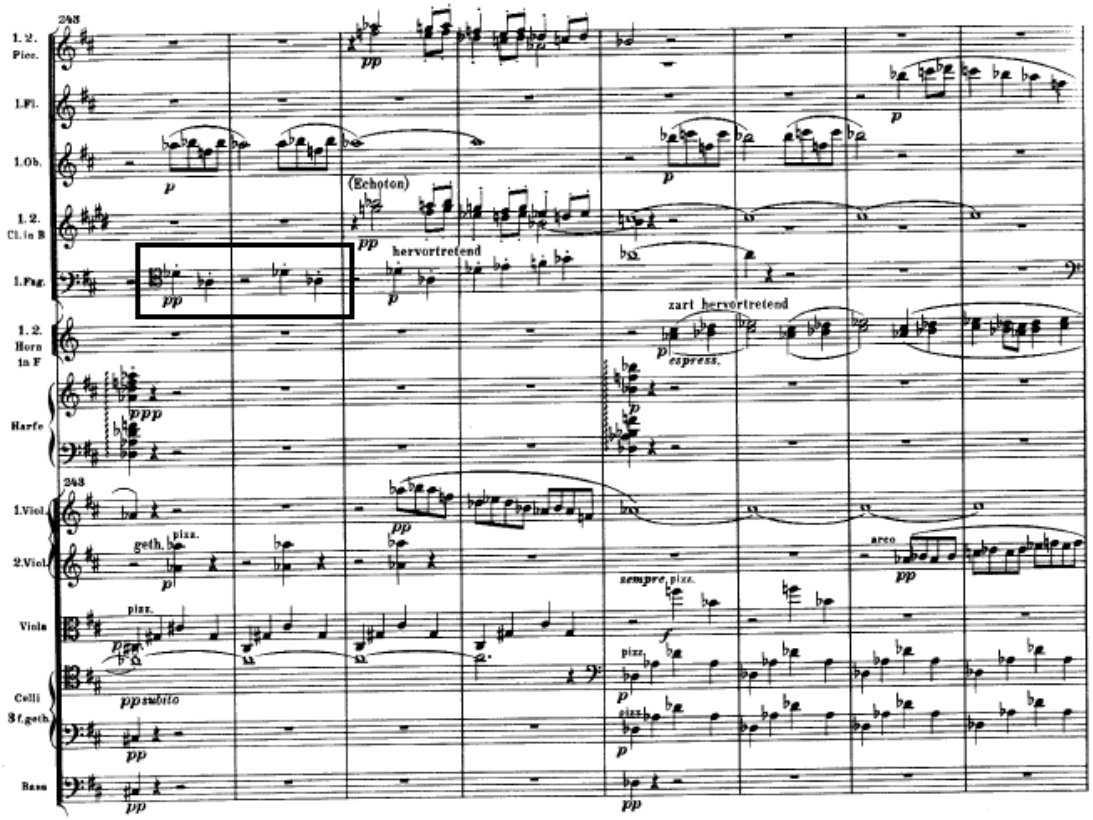


Imagen 85

En el compás 247 aparece el gesto como intervalo de quinta en la viola

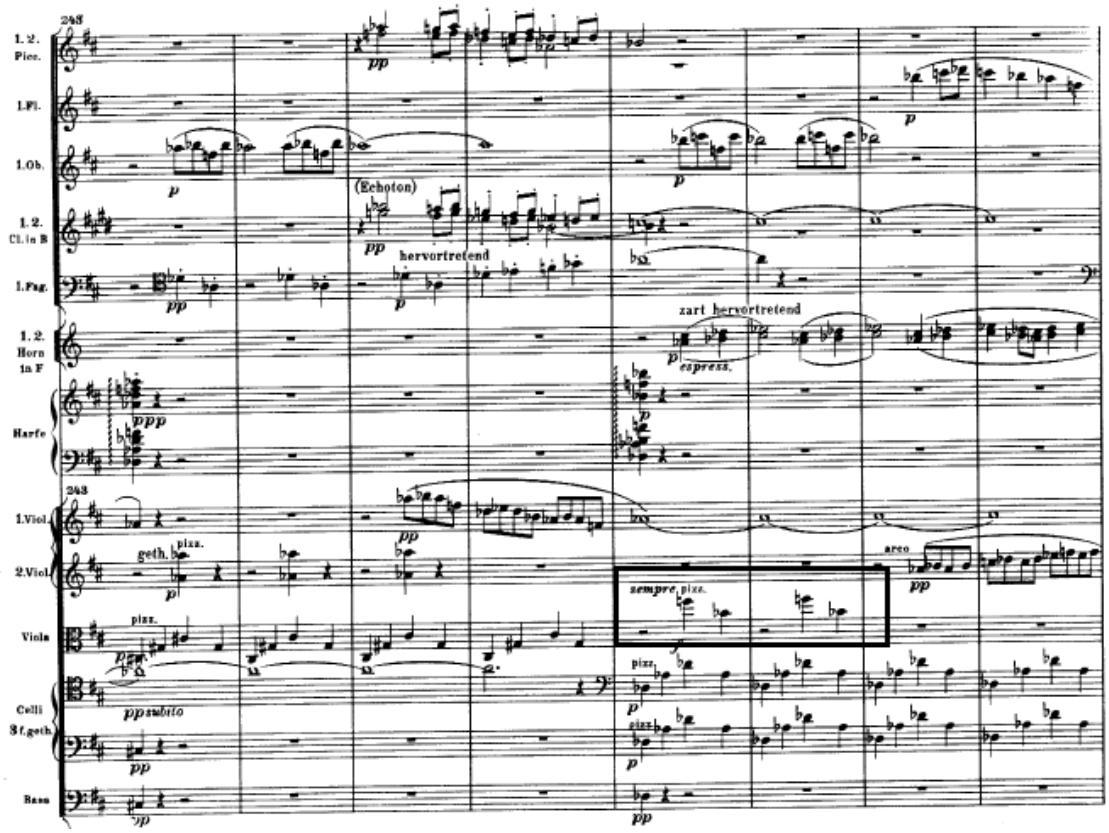


Imagen 86

Una manera lejana del uso de las corcheas en el intervalo de cuarta inicial y modificado por necesidades de la armonía se encuentra en el compás 131 en los violines I, II, clarinete II y flautas, en movimiento contrario

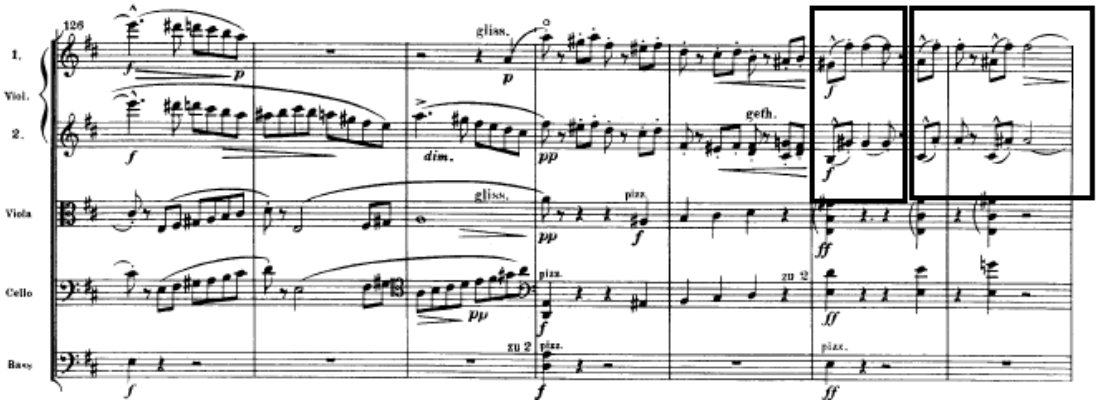


Imagen 87

Y en el compás 271 en violines I y II

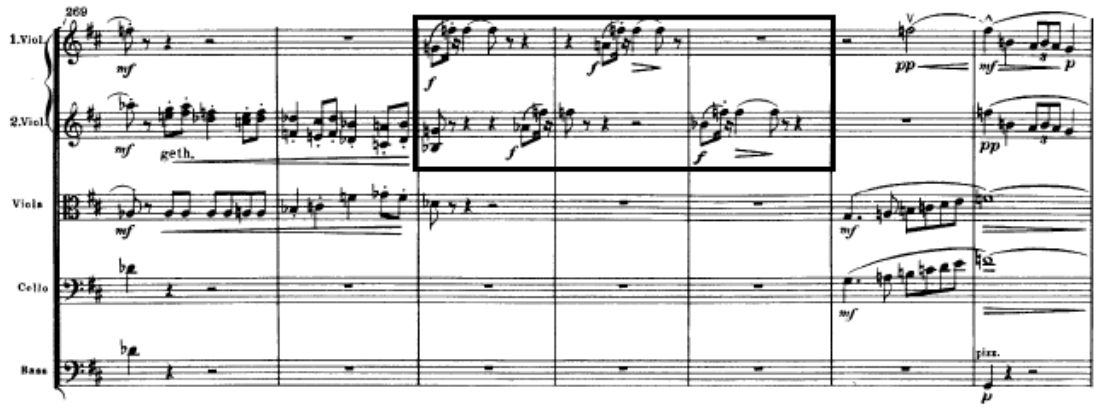


Imagen 88

Aunque parece un acompañamiento tradicional considero que el canto del bajo obedece a la naturaleza del intervalo de cuarta y su inversión en quinta en el compás 93 en los violonchelos

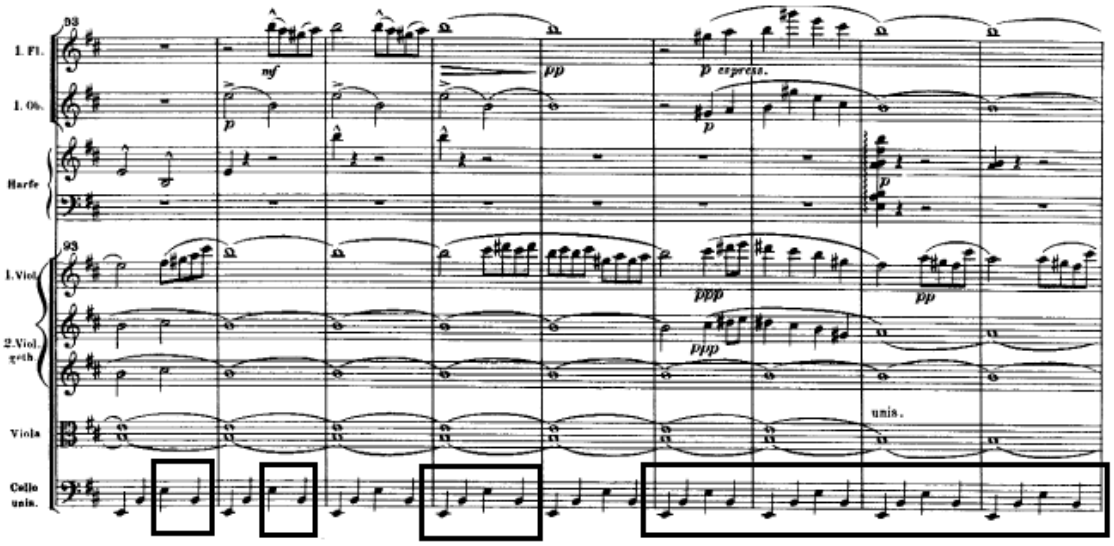


Imagen 89

En el 229

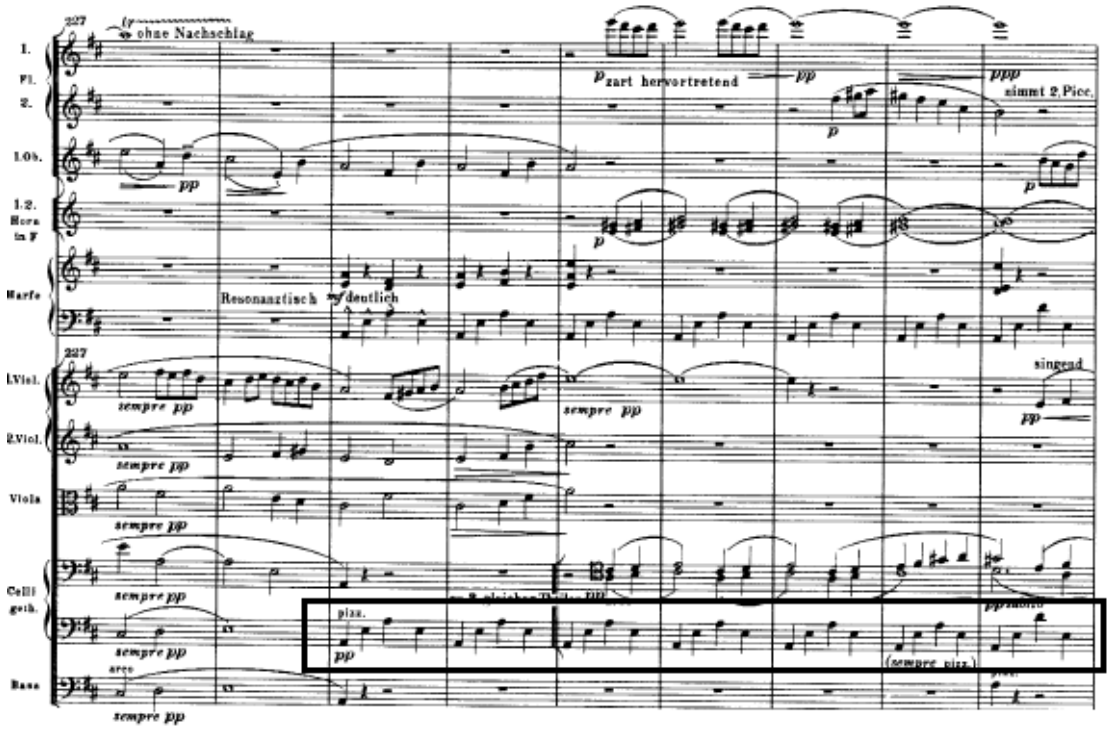


Imagen 90

En el 243 en el tono de re bemol mayor violas y violonchelos

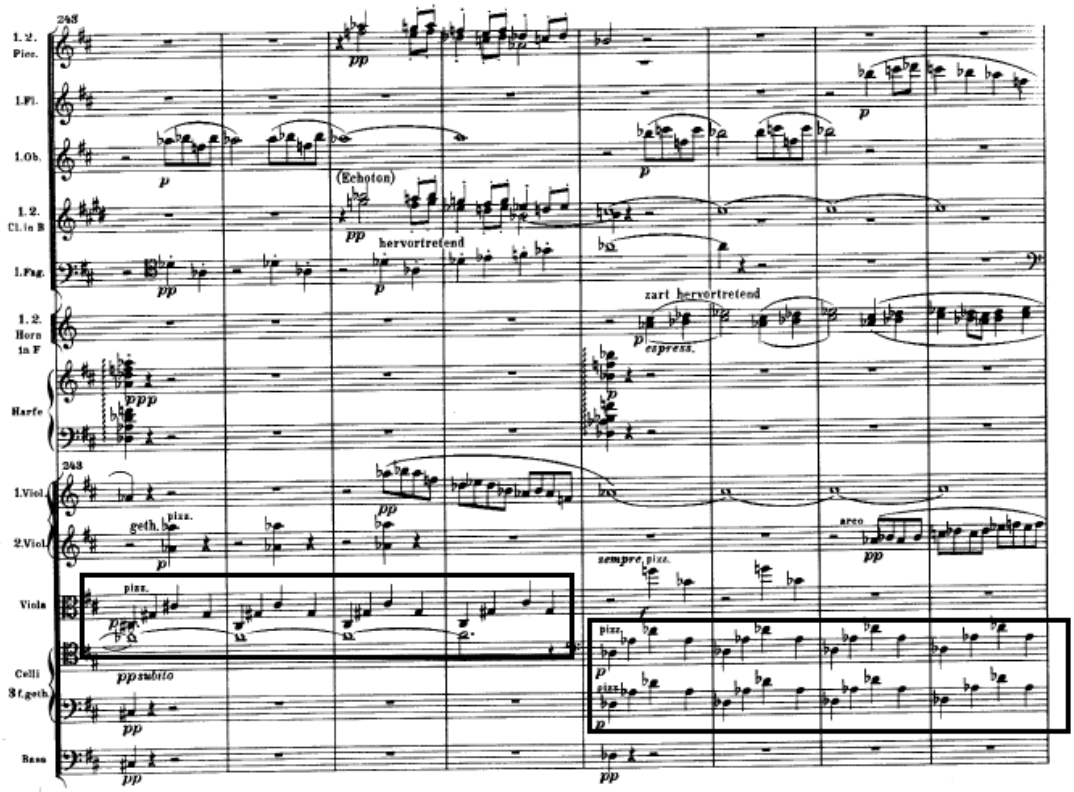


Imagen 91

Y en el compás 281 en el arpa

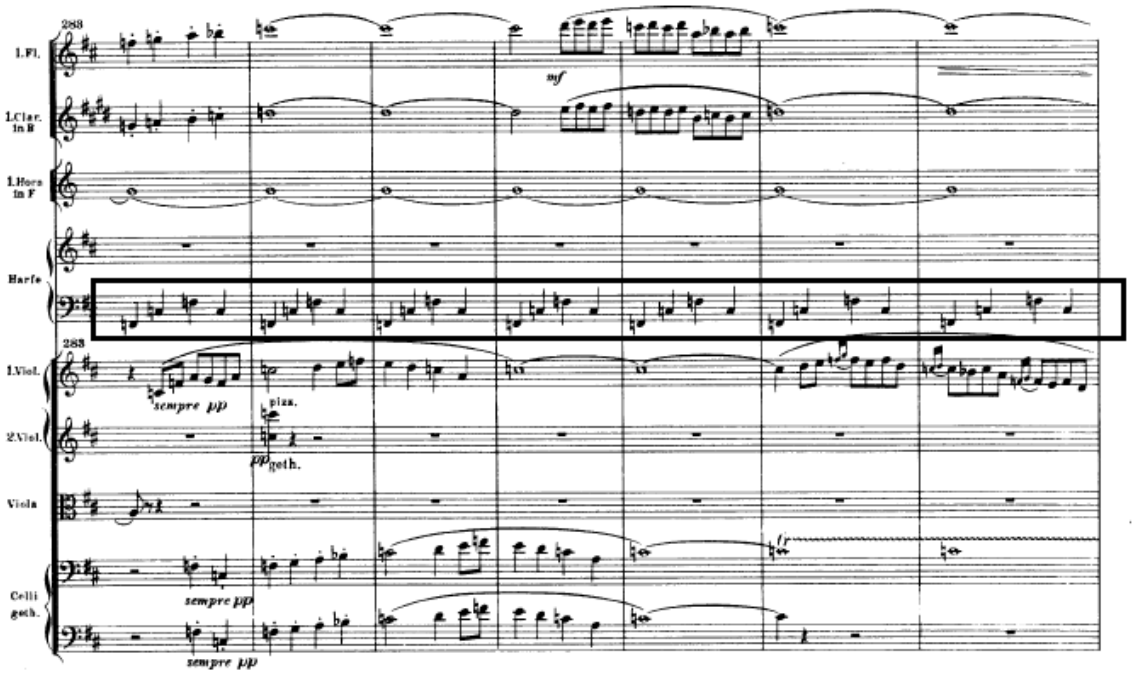


Imagen 92

Una versión modificada del mismo motivo, en el compás 291 en el violonchelo

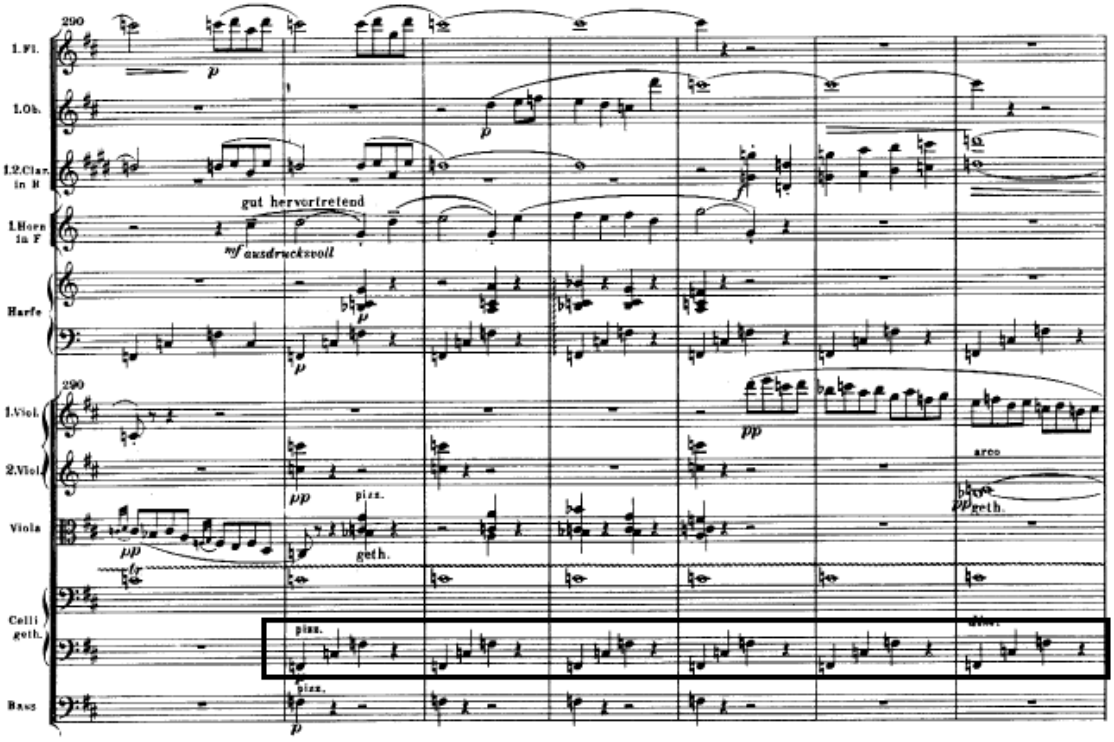


Imagen 93

En el compás 254 se encuentra el motivo de cuarta en movimiento contrario en el violín II y la viola

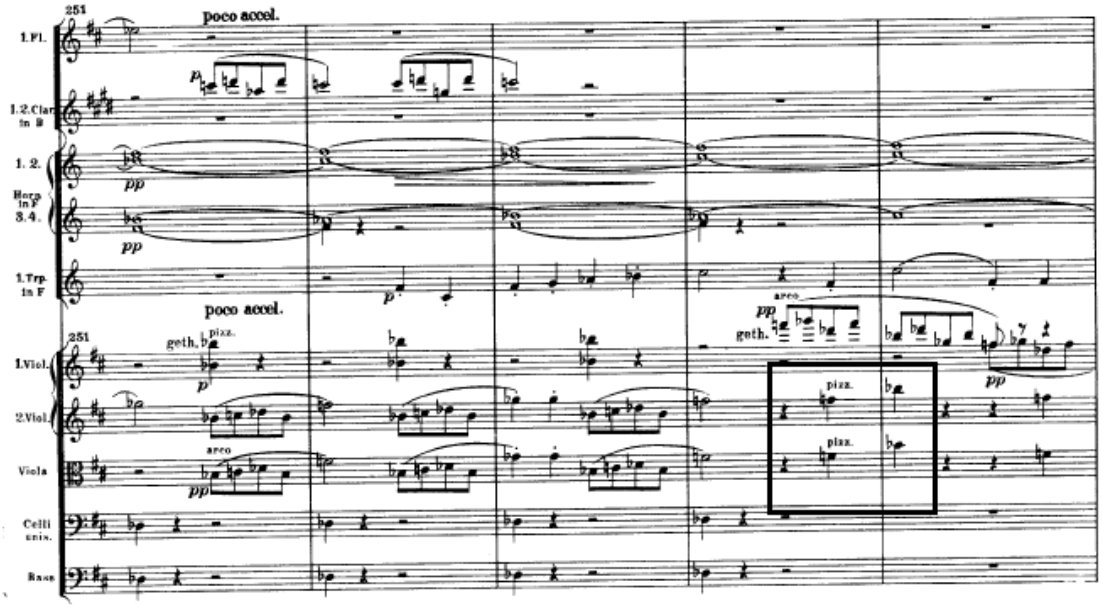


Imagen 94

Dentro de las técnicas canónicas la mezcla del motivo en blancas y simultáneamente presentar la disminución también en canon cerrado en el compás 49

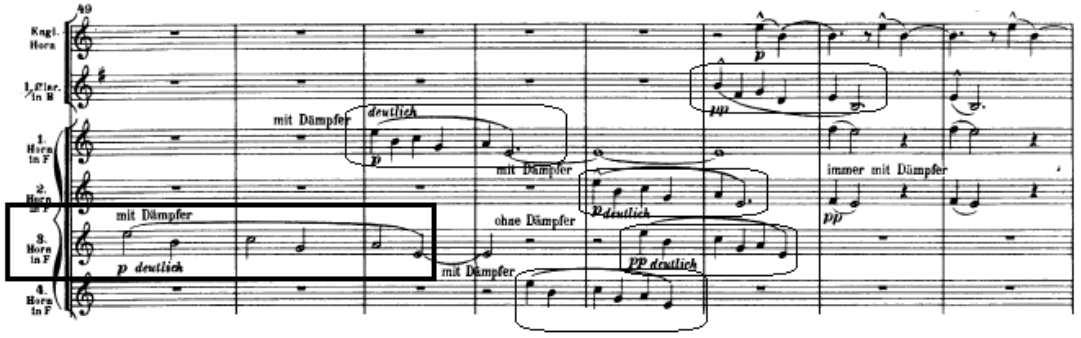


Imagen 95

Al final de la estructura canónica realiza la partición del motivo dejando sólo una cuarta del mismo en el compás 54 en el corno inglés

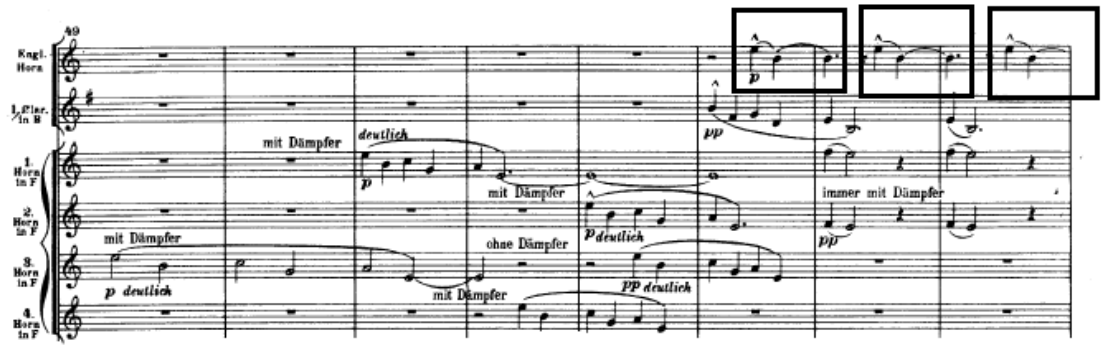


Imagen 96

En el clímax del movimiento, compás 353, se presenta un tratamiento simultáneo de los intervalos de cuarta y quinta en las maderas y los cornos

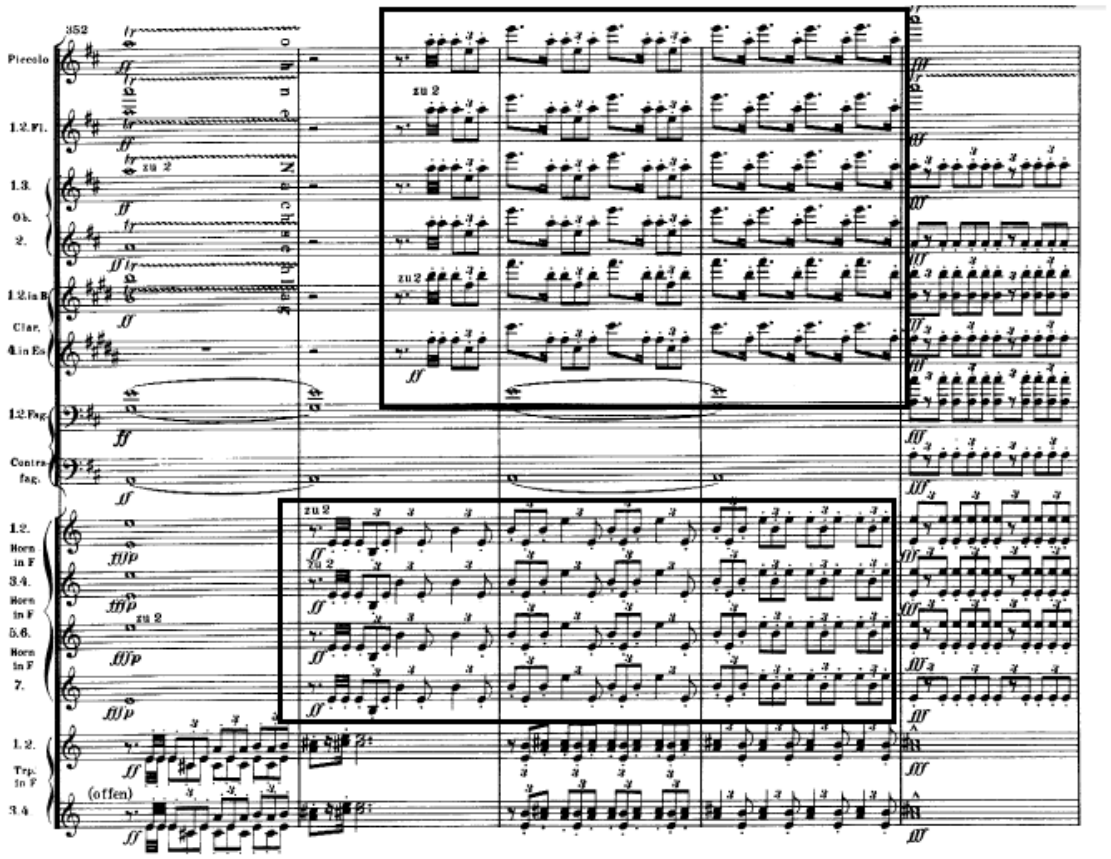


Imagen 97

Y en los violines I en el compás 355, en el que combina la cuarta sobre la quinta entre el violín I y II

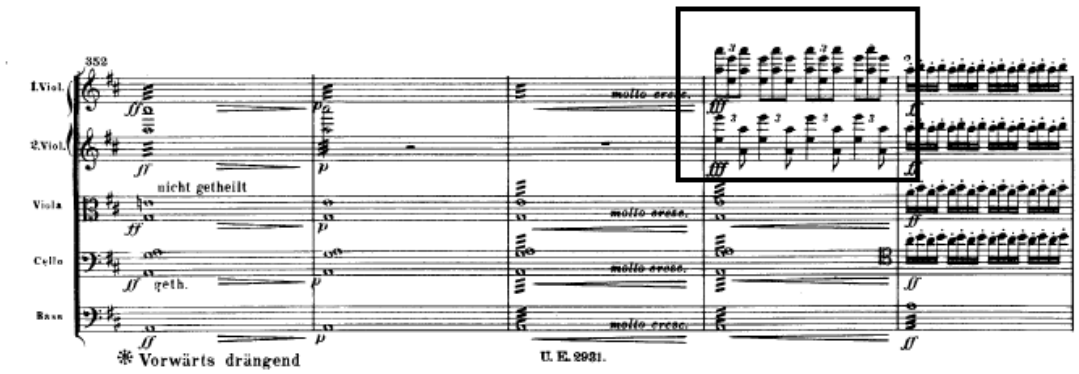


Imagen 98

Caso 7. Melodías que se derivan de la melodía

a. Los cornos en el compás 33 presentan una melodía que se deriva de la melodía principal, adelante se verá como se relacionan

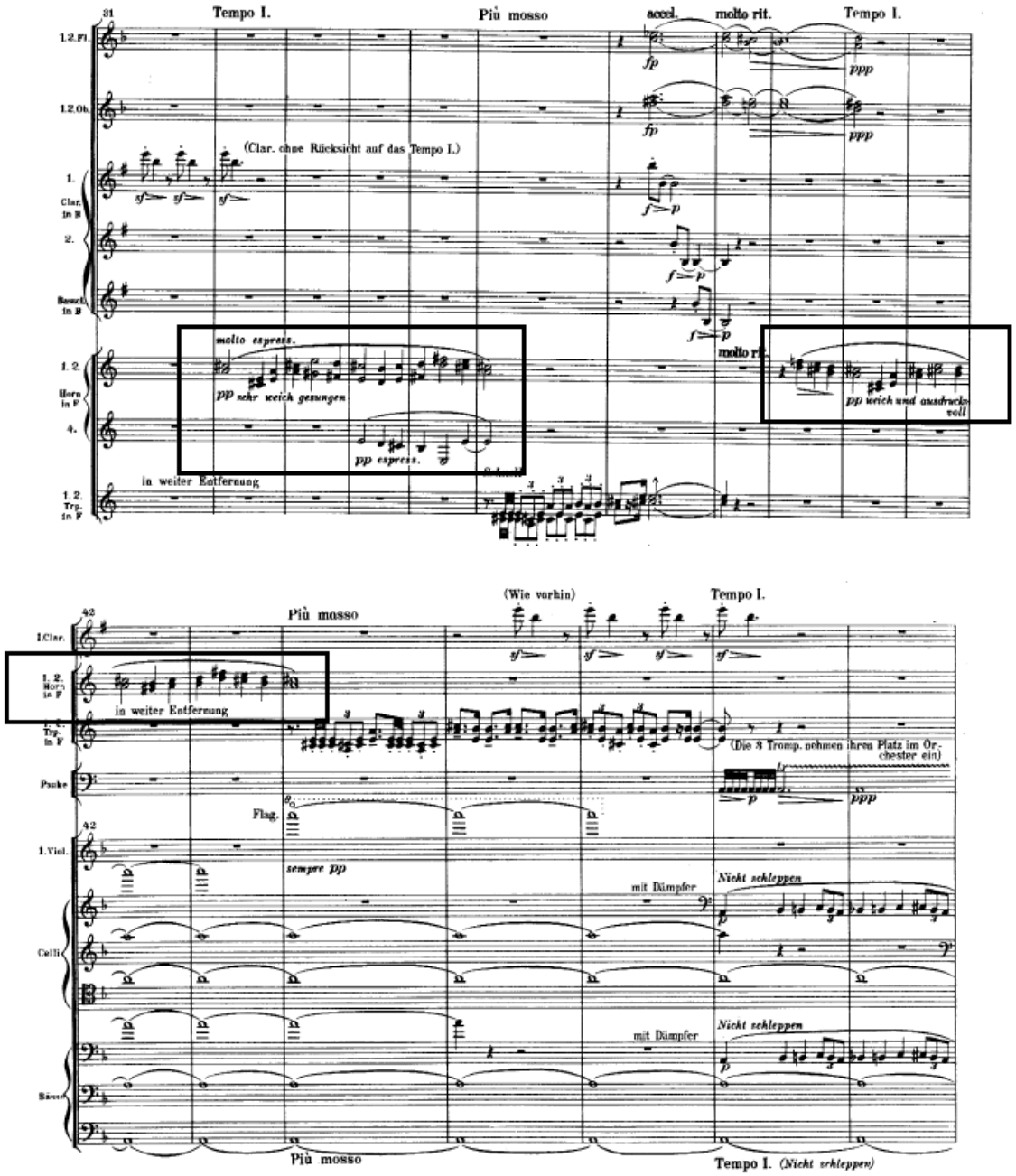


Imagen 99

b. En el compás 209 aparece una melodía derivada de la melodía principal en los cornos I, II, III, IV

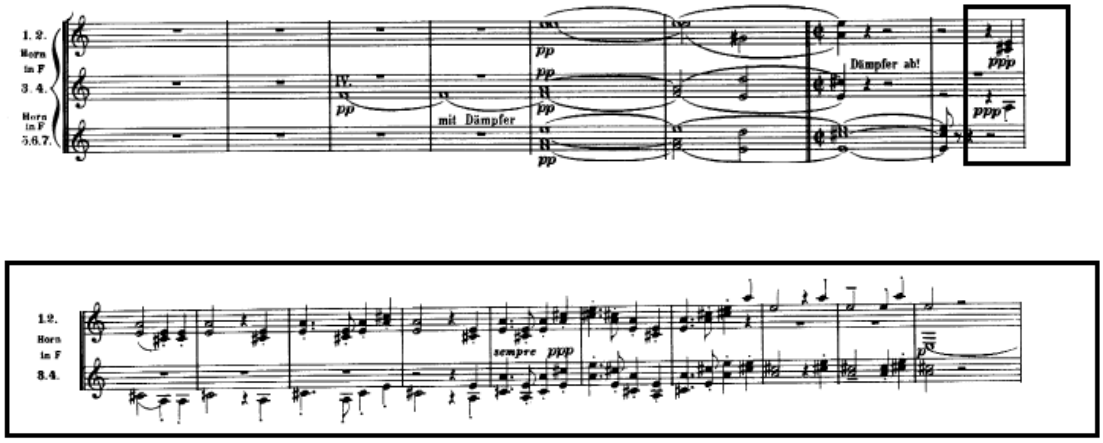


Imagen 100

Caso 8. Melodía cromática.

Desde la introducción aparece una melodía cromática presente hasta el cuarto movimiento del material de la obra, constituida por límites de terceras pero cuyos extremos son derivados de la octava inicial de la misma melodía, la3 – re4

a. Melodía en el compás 47 en el violonchelo y contrabajo solista

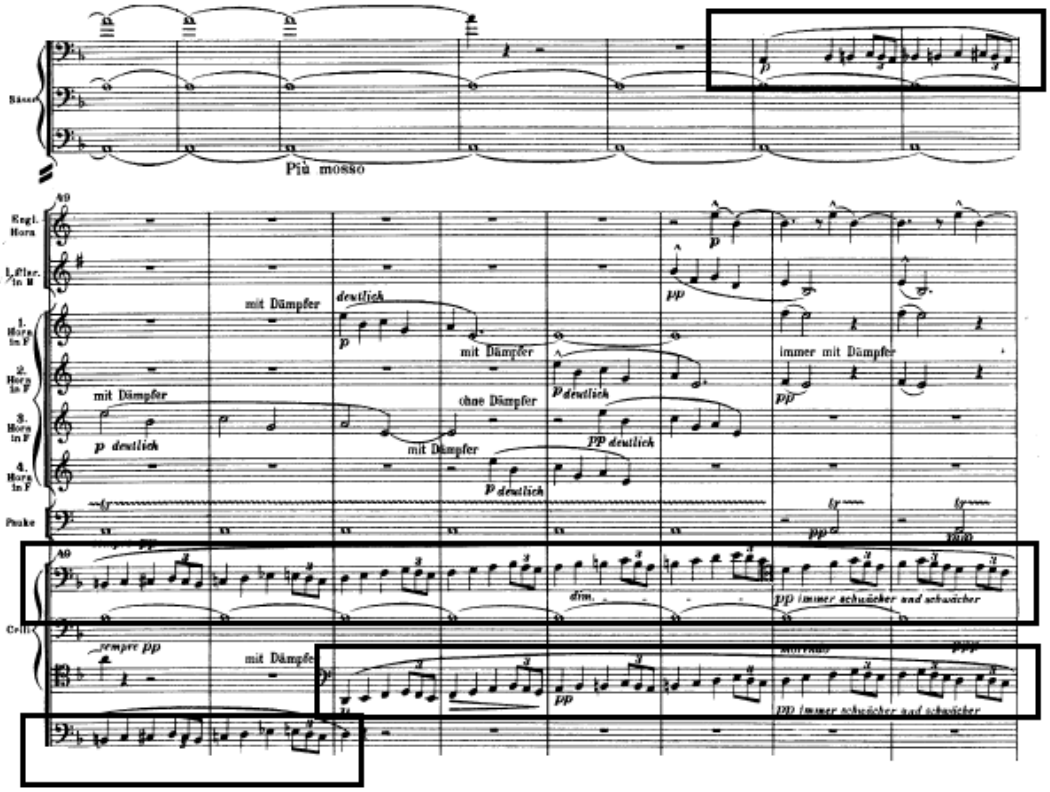


Imagen 101

En el compás 188 se presenta desplazado en un tiempo el tema cromático en el arpa

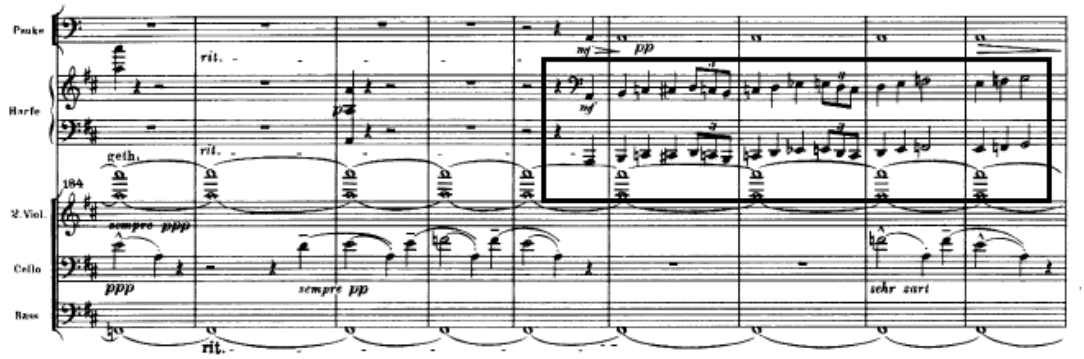


Imagen 102

En el compás 305 en el fagot se encuentra una idea musical emparentada con a anterior en la viola y el violonchelo

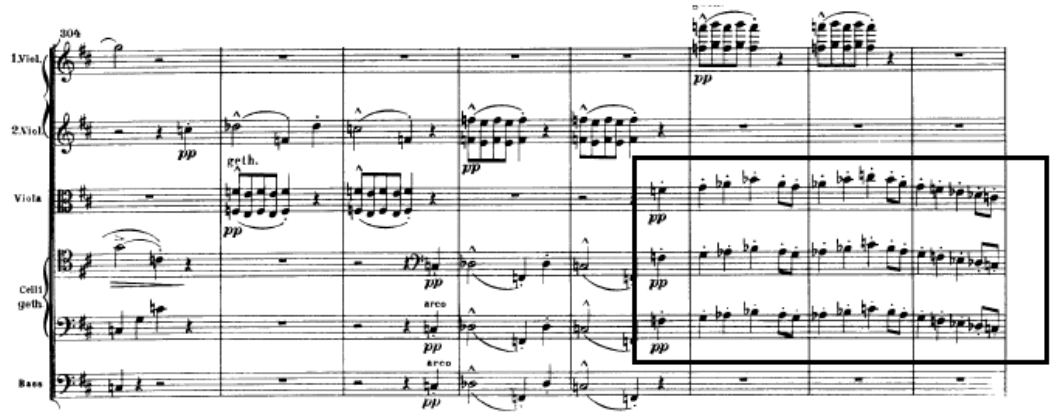


Imagen 103

Otra idea importante del movimiento emparentada con el movimiento en el compás 315 en las flautas, oboes y clarinetes, con cornos III y IV en movimiento contrario

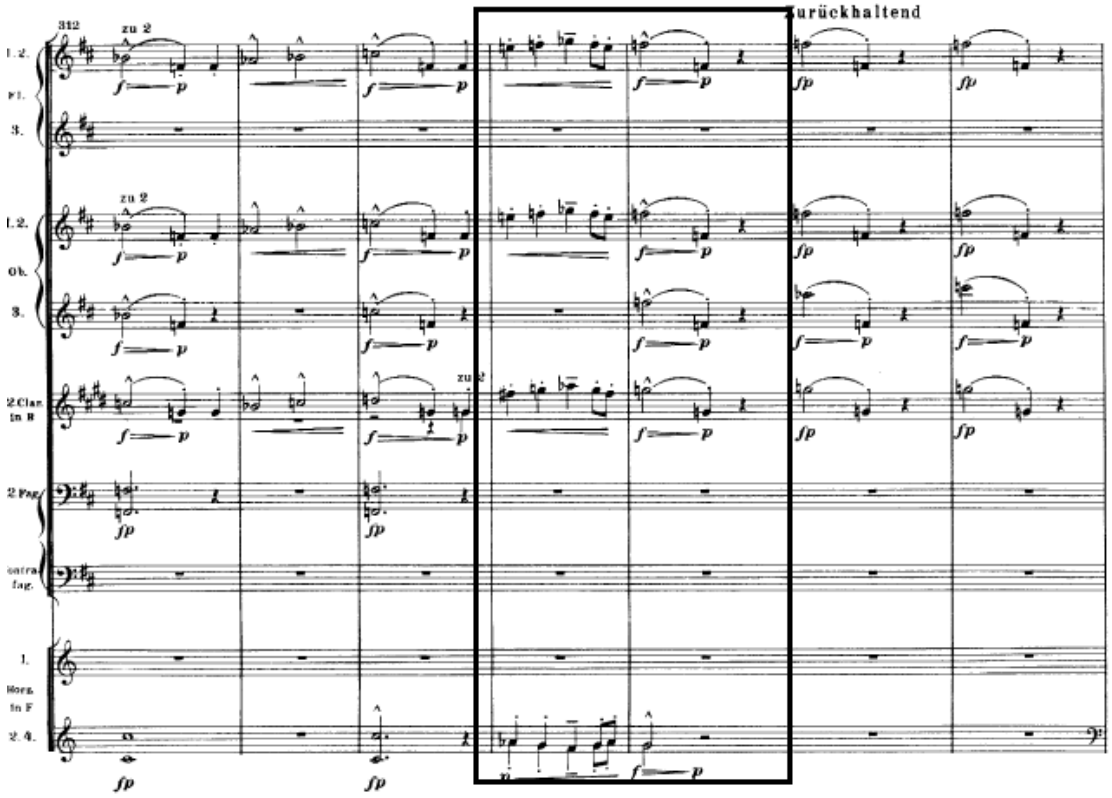


Imagen 104

Igualmente dos maneras derivadas de la melodía cromática en la viola y el violonchelo y contrabajo en el compás 313

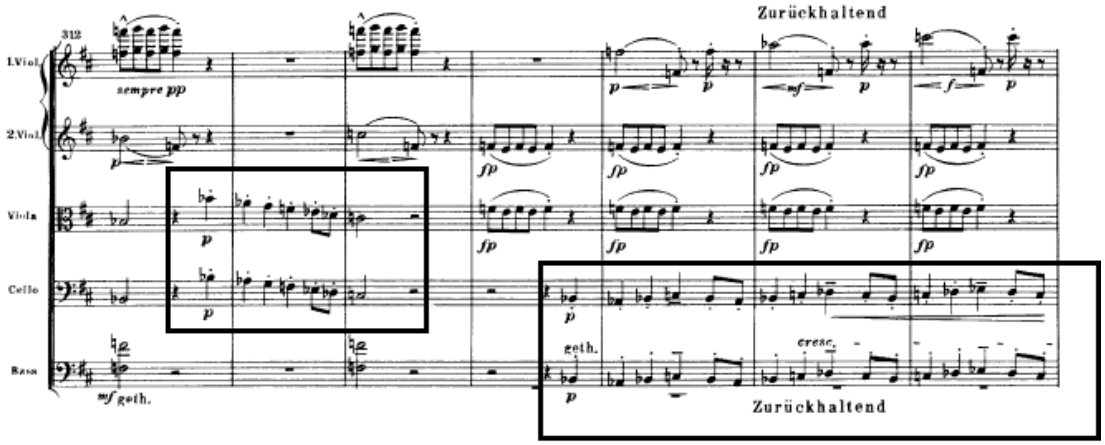


Imagen 105

Un motivo derivado de este movimiento melódico es el que se encuentra en el compás 334 en los bajos pero en movimiento contrario

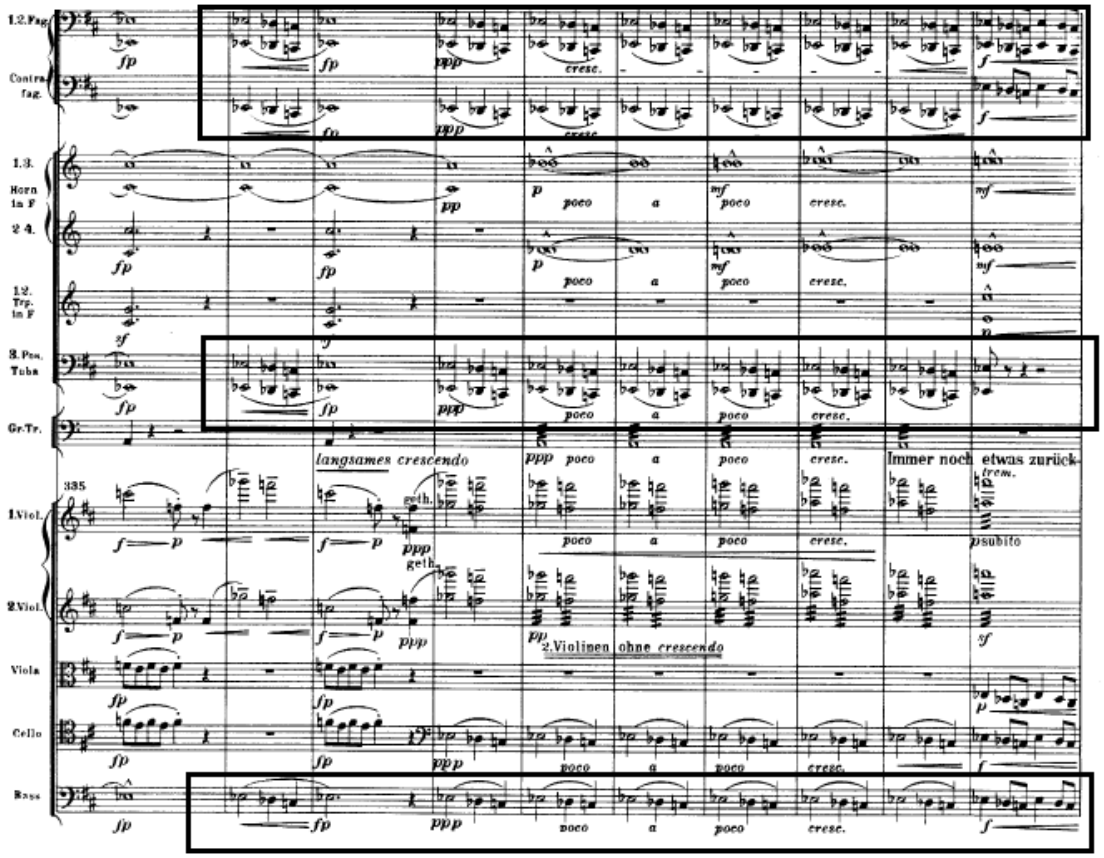


Imagen 106

El motivo blanca y dos negras de tercera menor por grado conjunto se encuentra en las maderas en el compás 378

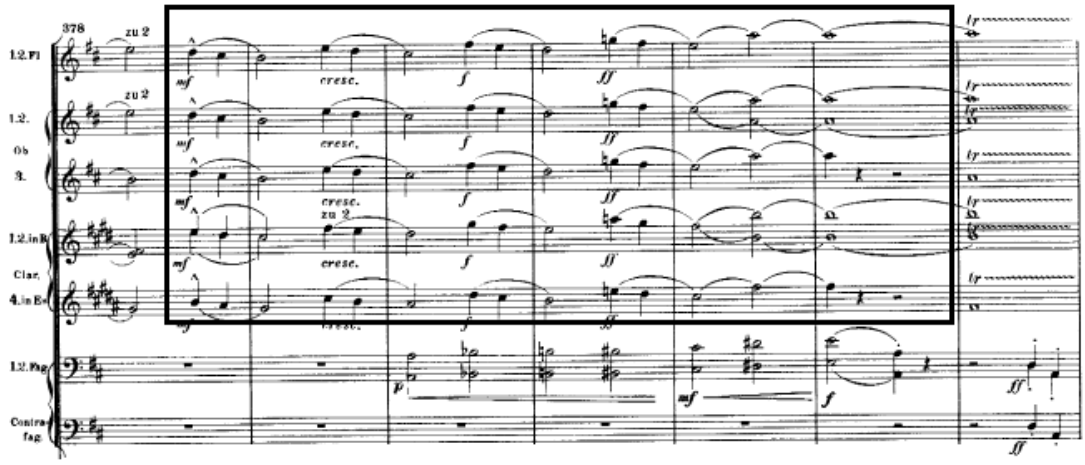


Imagen 107

Derivado del intervalo de tercera en los extremos del movimiento cromático se deriva el siguiente desarrollo del motivo en los violines I y II en el compás 338

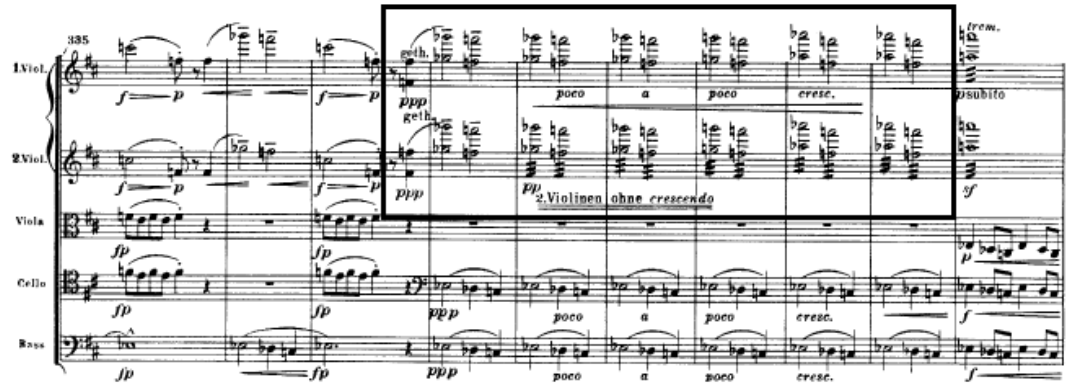


Imagen 108

En el siguiente segmento se ve un elemento característico del contrapunto en cuanto a la reducción rítmica de los valores de un motivo de tercera menor descendente en el compás 345

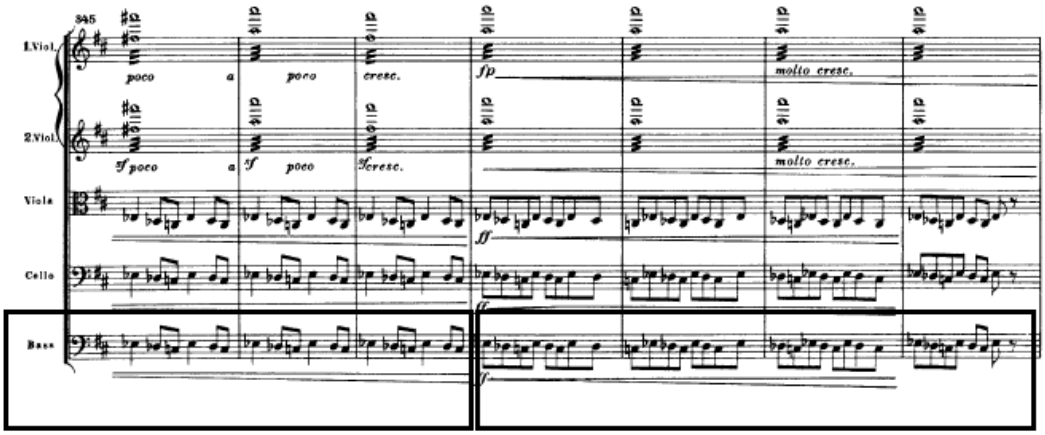


Imagen 109

lejano aparentemente en el compás 378 el movimiento cromático de octava dividido en cuarta y quinta puede verse como una derivación del motivo cromático

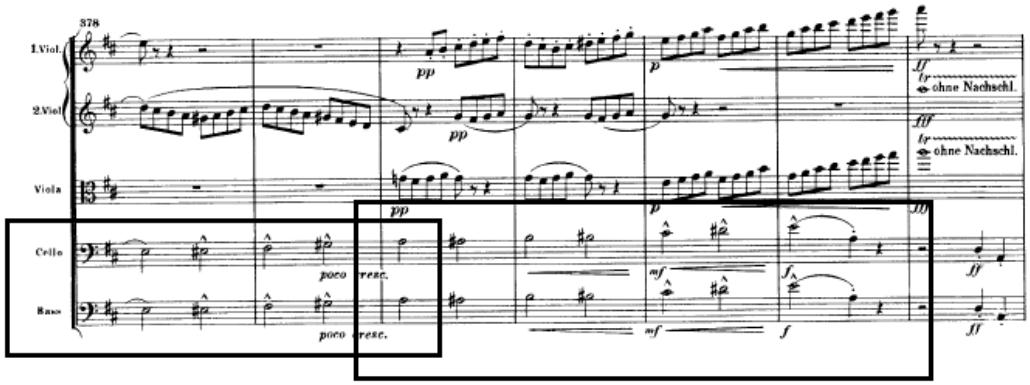


Imagen 110

Caso 9. Melodía por grados conjuntos.

Derivado de la reelaboración de la segunda parte de la melodía principal o melodía uno

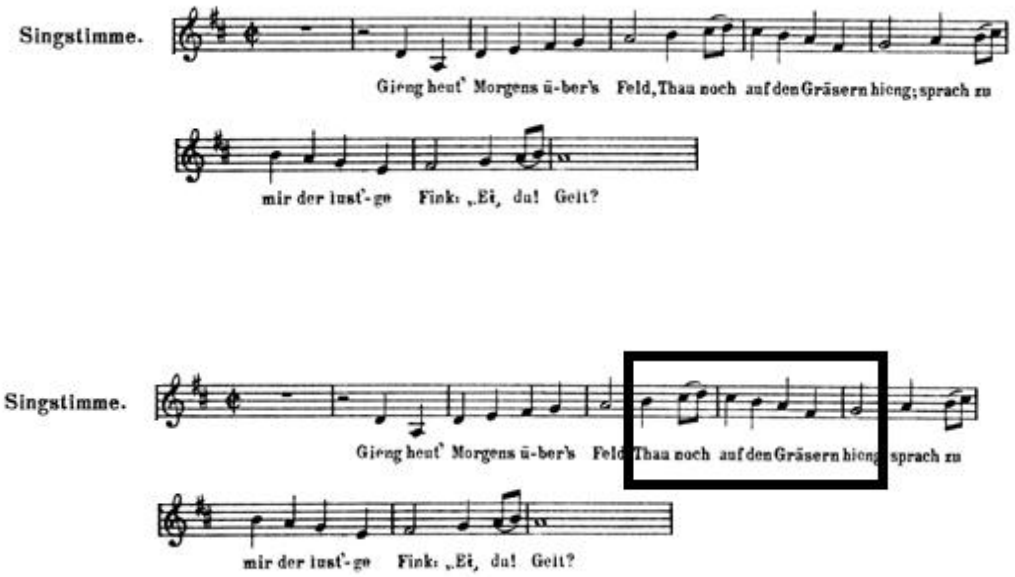


Imagen 111

Se presenta una posibilidad en corcheas de la melodía (segunda parte del recuadro) y reelaborada en los siguientes casos:

a. En el compás 78 violín y violín II

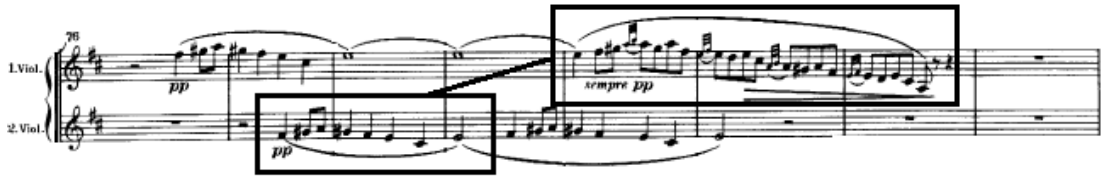


Imagen 112

Y en el compás 290 en fa mayor entre violín I y viola

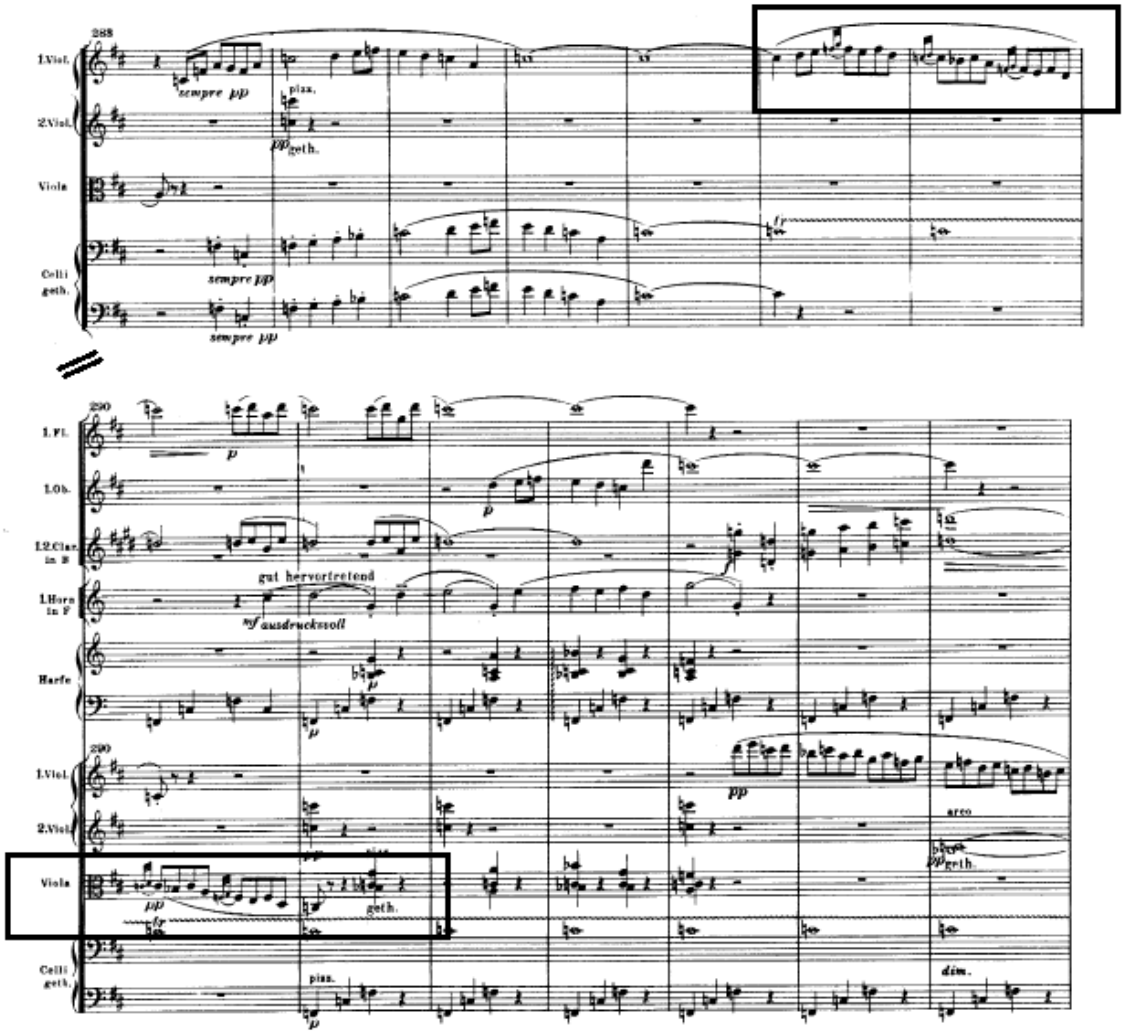


Imagen 113

b. Derivado de esta forma de reelaboración se derivan los siguientes motivos, en el compás 78 en las flautas

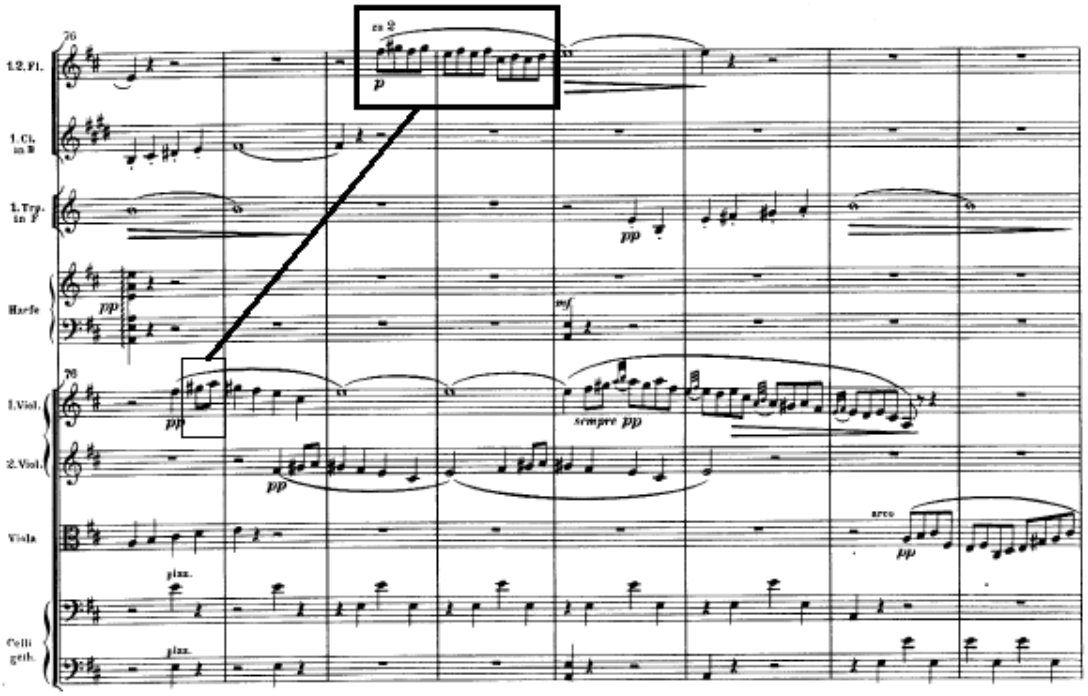


Imagen 114

Y en el compás 286 en la flauta y el clarinete

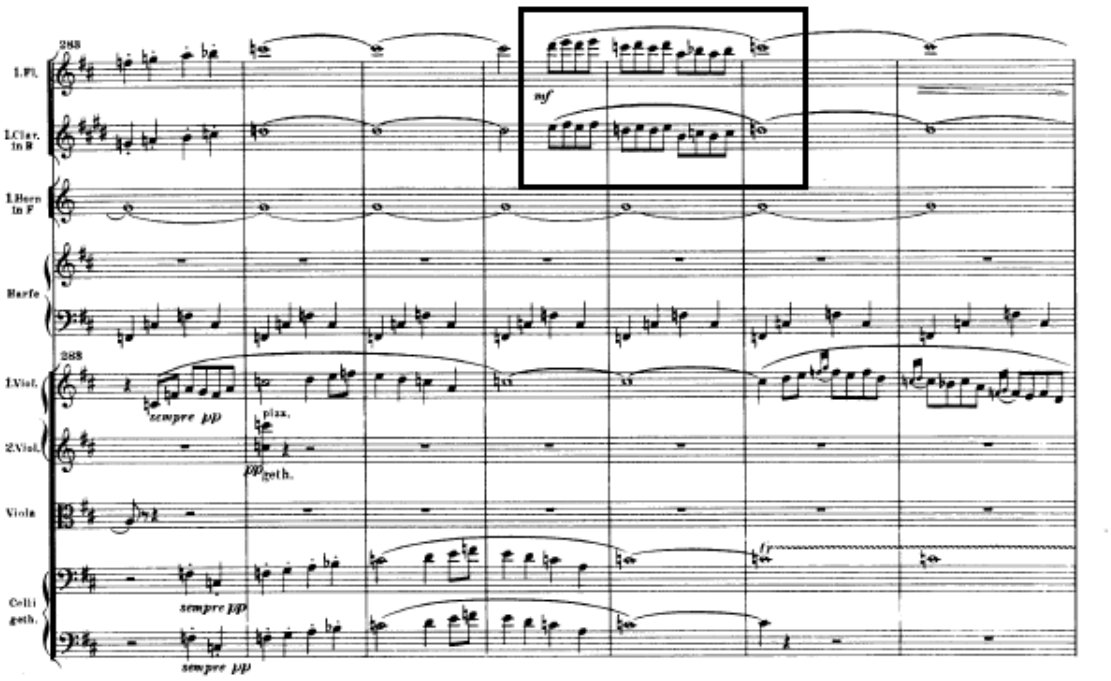


Imagen 115

En el compás 148 violines I, II, violas y chelos

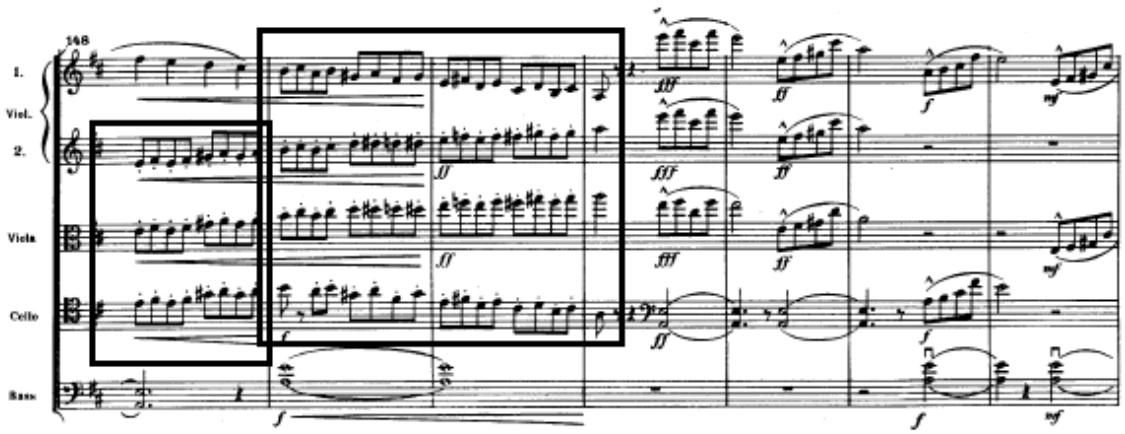


Imagen 116

c. Formas más lejanas de esta reelaboración como la del compás 82 en la viola

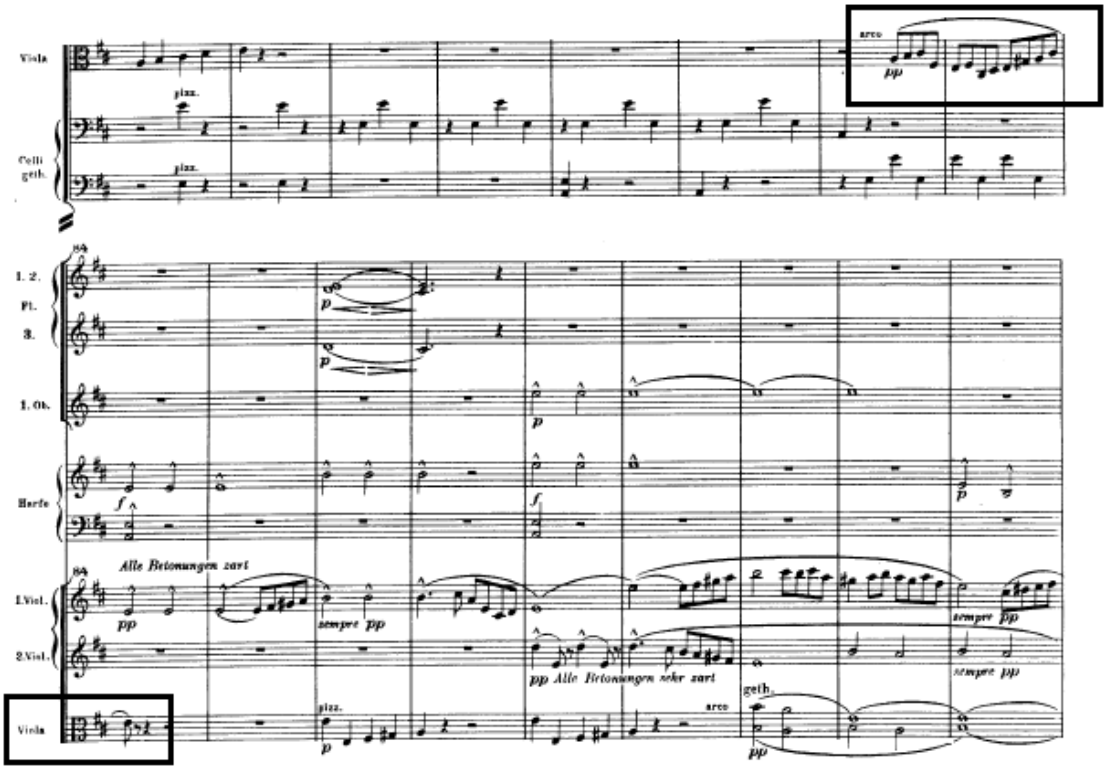


Imagen 117

como la del violín I en el compás 84 y 85 la del violonchelo

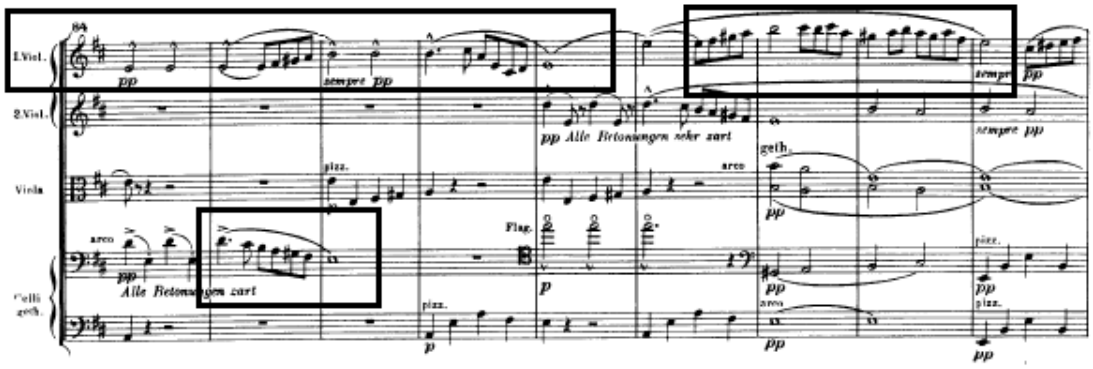


Imagen 118

o, como la del compás 89 en el violín II, flauta I en el 95, y violín I en 200

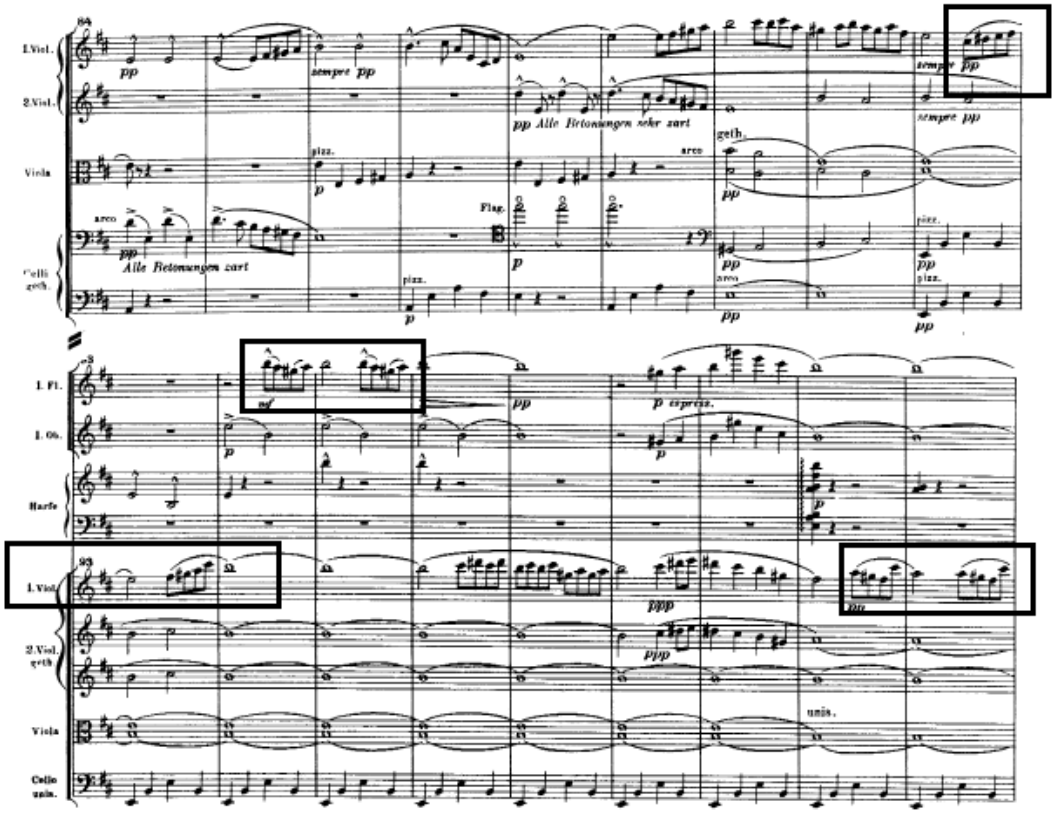


Imagen 119

o, como en el compás 115 en el violín I y el 117 del violín II

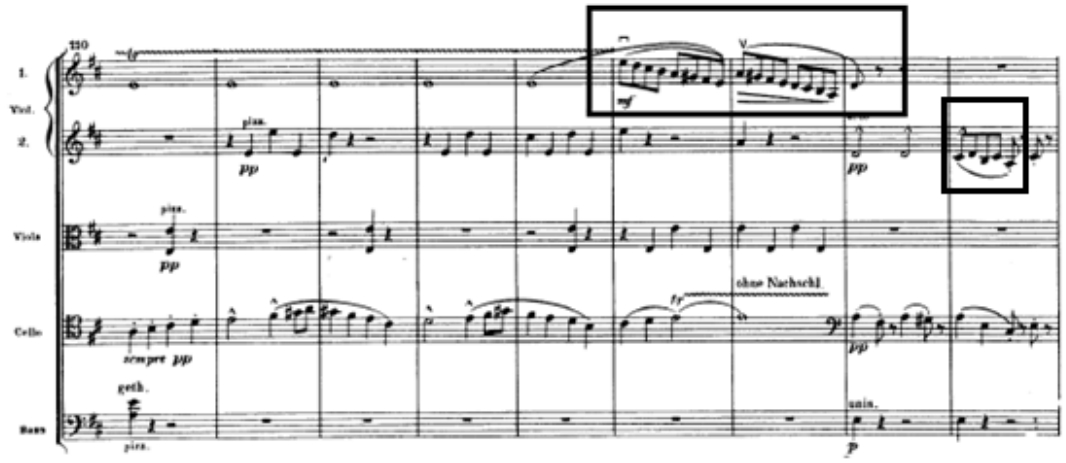


Imagen 120

o, como en del compás 121 en el violín I y II

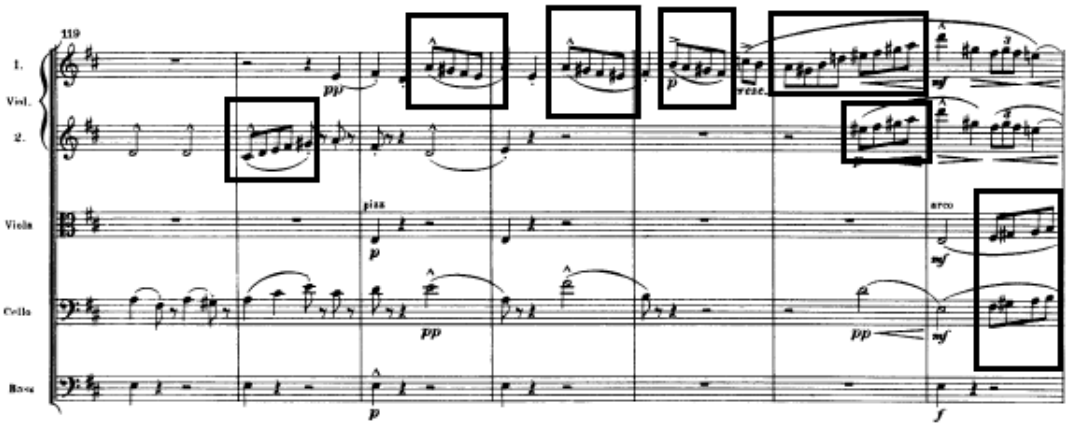


Imagen 121

en el compás 124 vemos las corcheas en flautas oboes y clarinetes

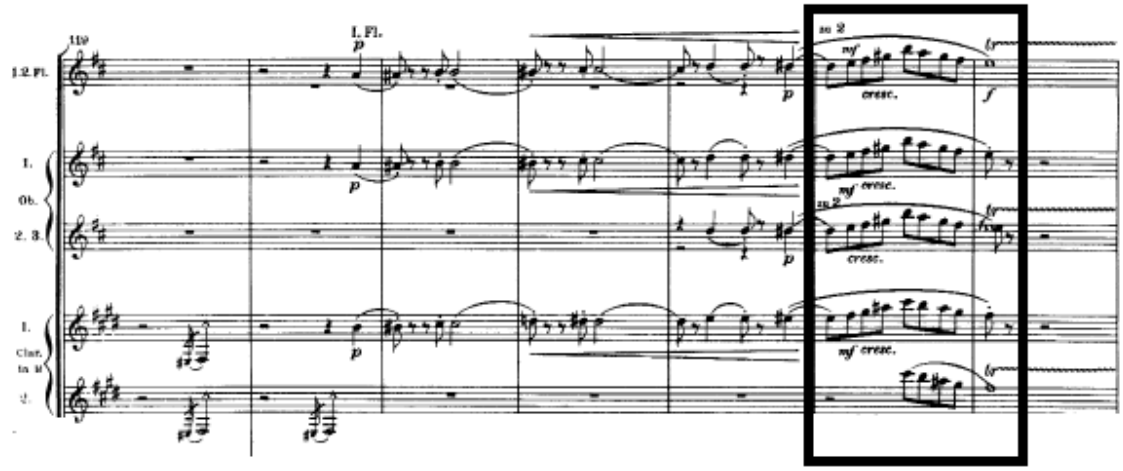


Imagen 122

en el compás 119 se muestra las cuatro corcheas en violines I, II, violas y chelos

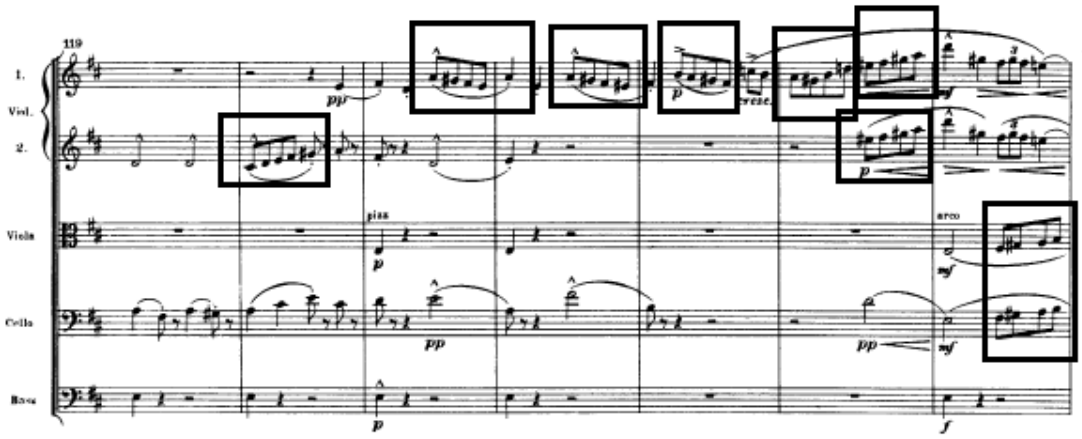


Imagen 123

En el compás 229 en los violines primeros

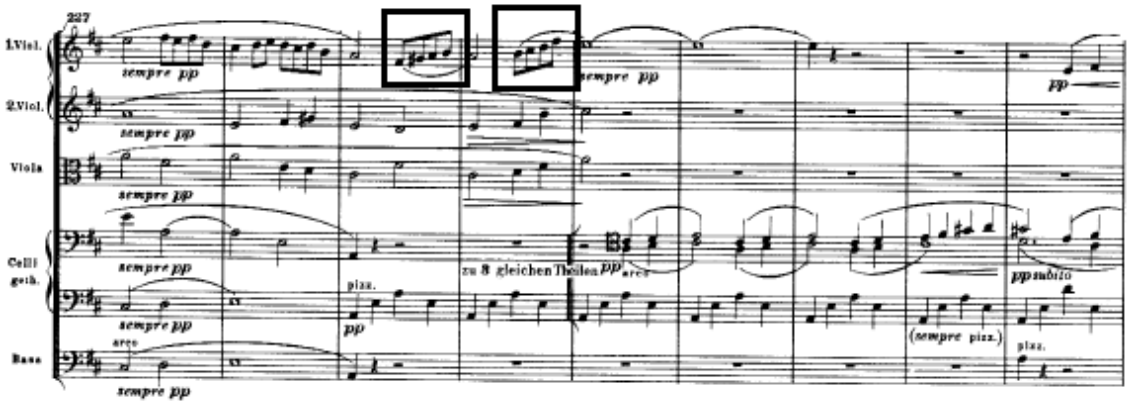


Imagen 124

En el compás 245 y 249 en violines I y II

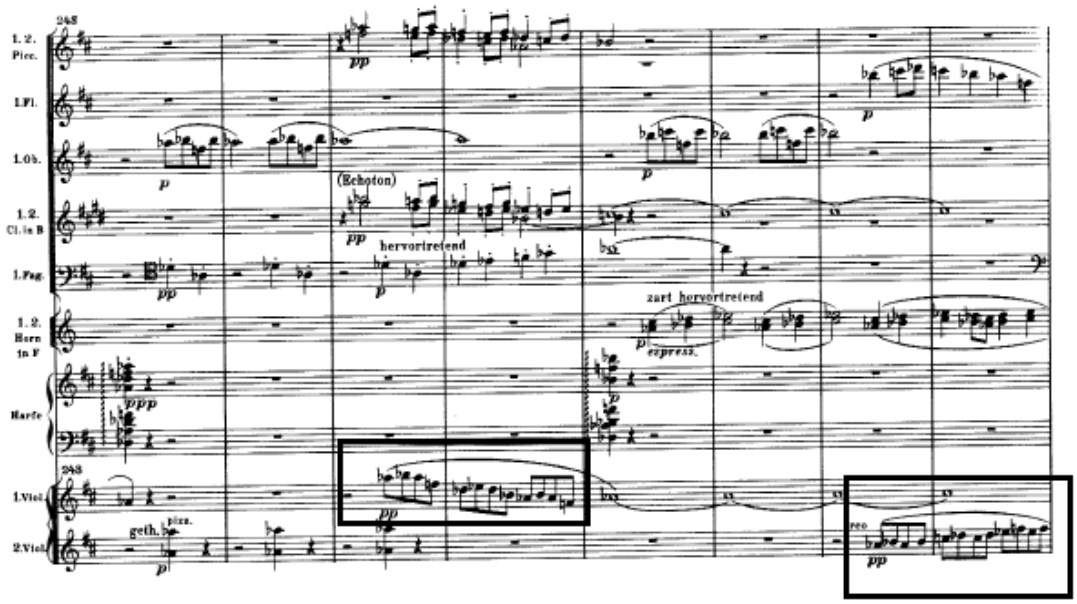


Imagen 125

En la figura climática del compás 264 y 274

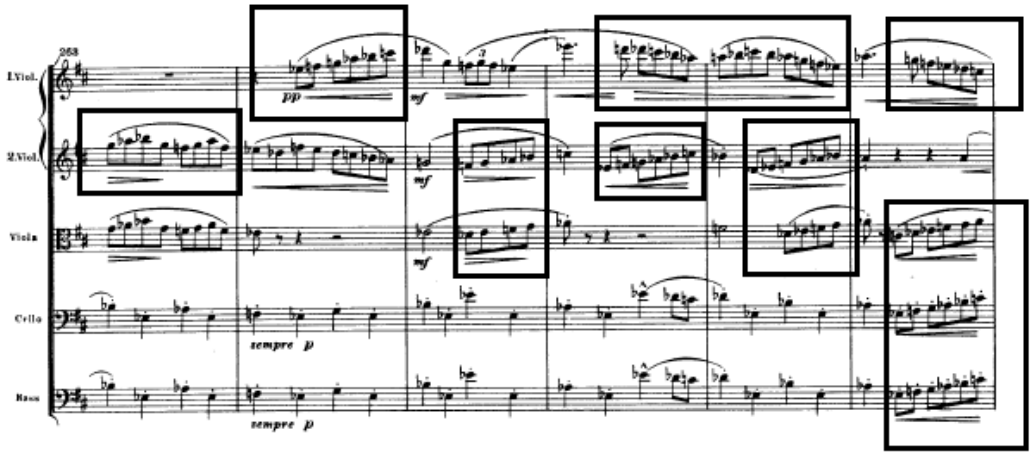


Imagen 126

Se deriva del motivo en cuestión pero esta vez en escalas repartidas entre violines II, violas y violonchelos

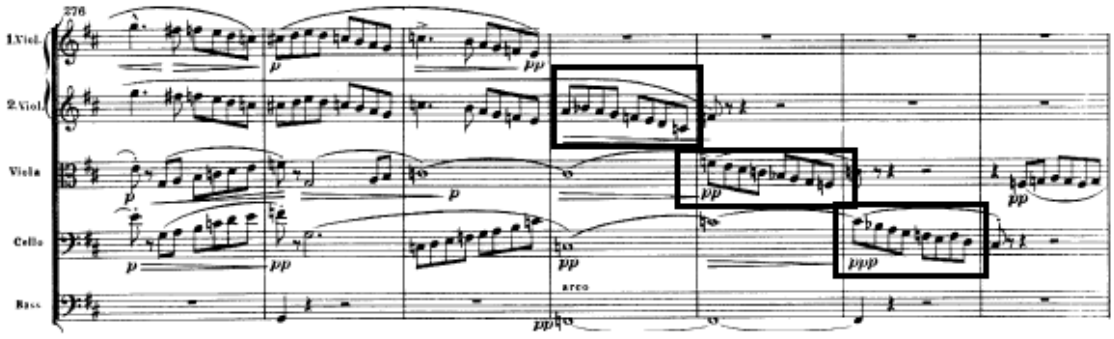


Imagen 127

En el compás 363 en los violines I y II se evidencia una especie de mezcla de varias posibilidades de los motivos

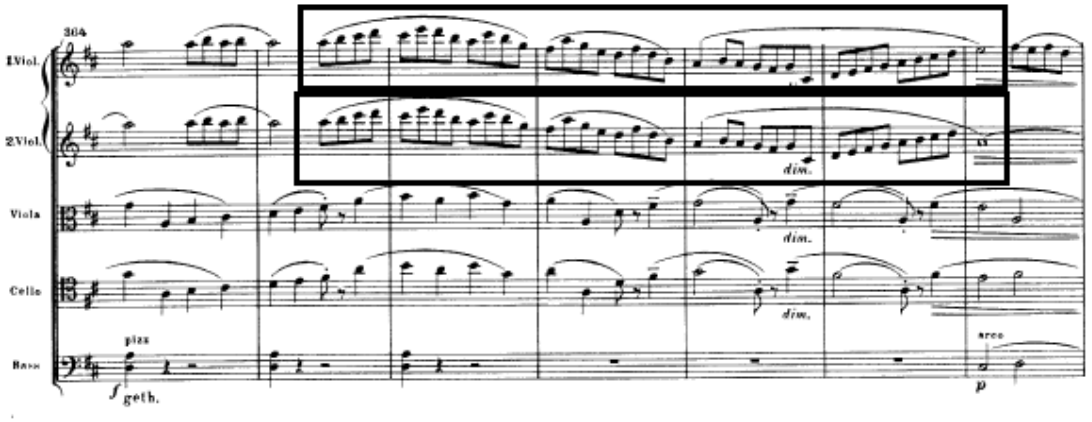


Imagen 128

d. Un caso especial es el motivo que se muestra abajo el cual se deriva de la melodía principal del primer tema del cuarto movimiento de la sinfonía, es decir, como materia o sustancia para la obra se presenta en el clímax tanto del primer movimiento como del cuarto, de lo cual se deduce que las corcheas del presente caso se pueden derivar de este motivo principal. No lo trato como una melodía base de la obra, aunque lo es, porque sólo se afirma en el cuarto movimiento y no parece tener mucho contacto con los materiales del primer movimiento excepto en este caso, en el compás 327 en las maderas aunque el motivo hace presencia desde el compás 305

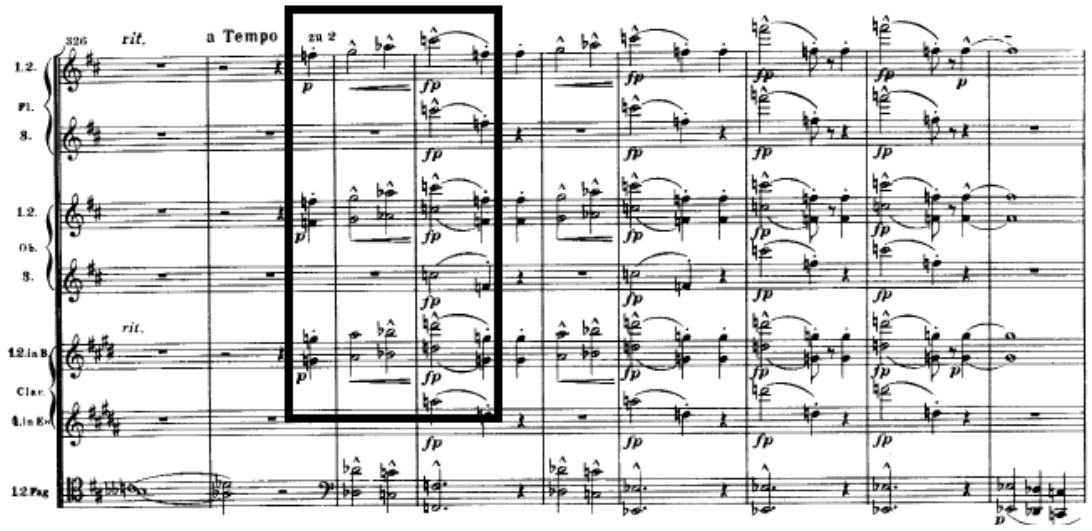


Imagen 129

Caso 10. Melodía o material en corcheas diferente al caso 9.

Aunque se pueden considerar formas lejanas del caso 9 se destacan por el uso particular que tienen a lo largo del movimiento como en el caso del compás 89 en el violín I

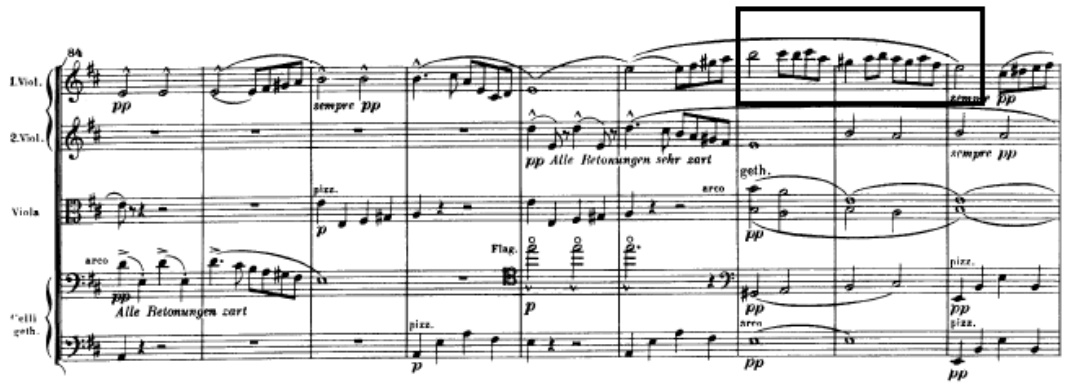


Imagen 130

En el compás 96 en el violín I se presenta un giro semejante

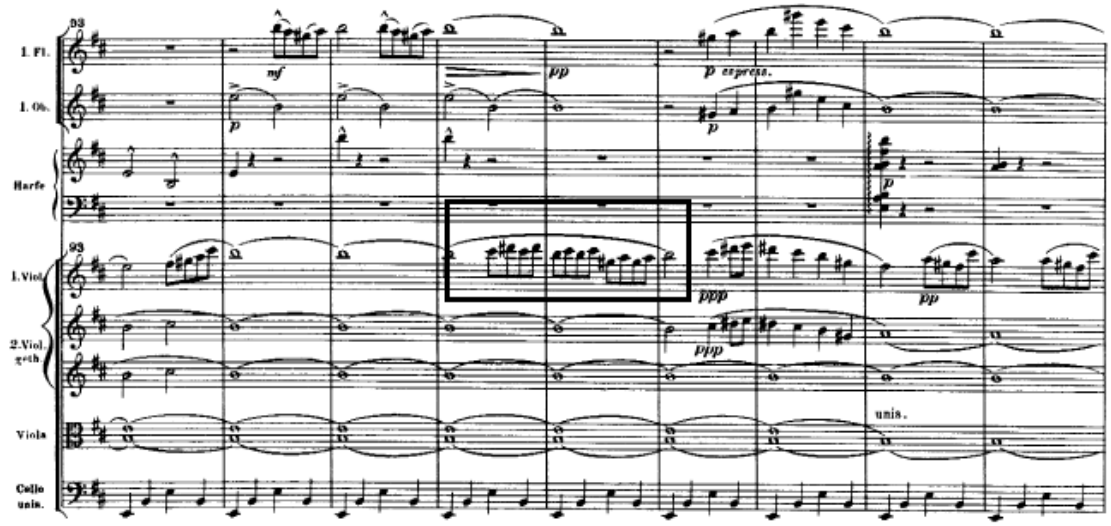


Imagen 131

Aún más grande la elaboración en el compás 102

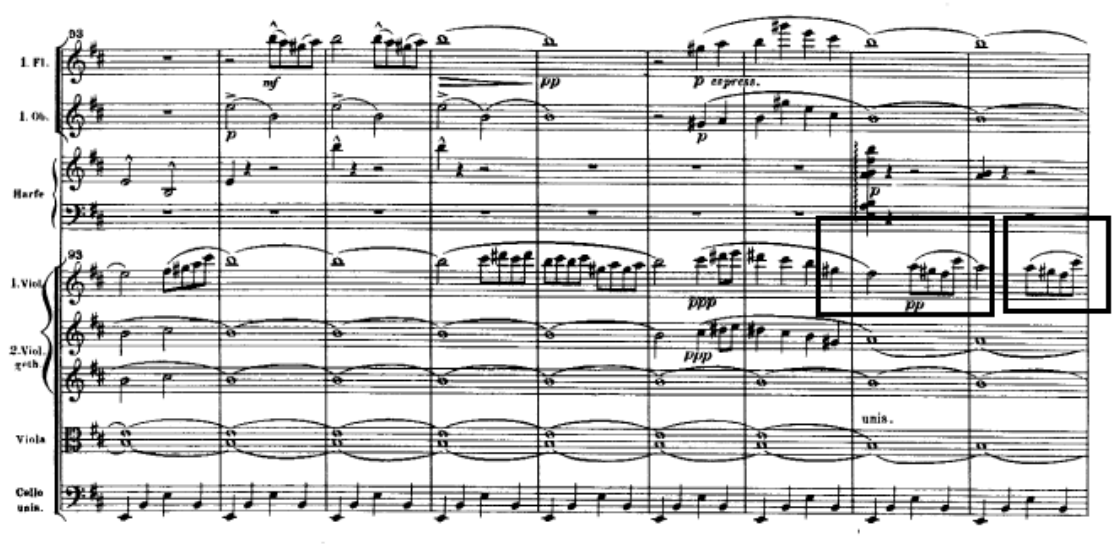


Imagen 132

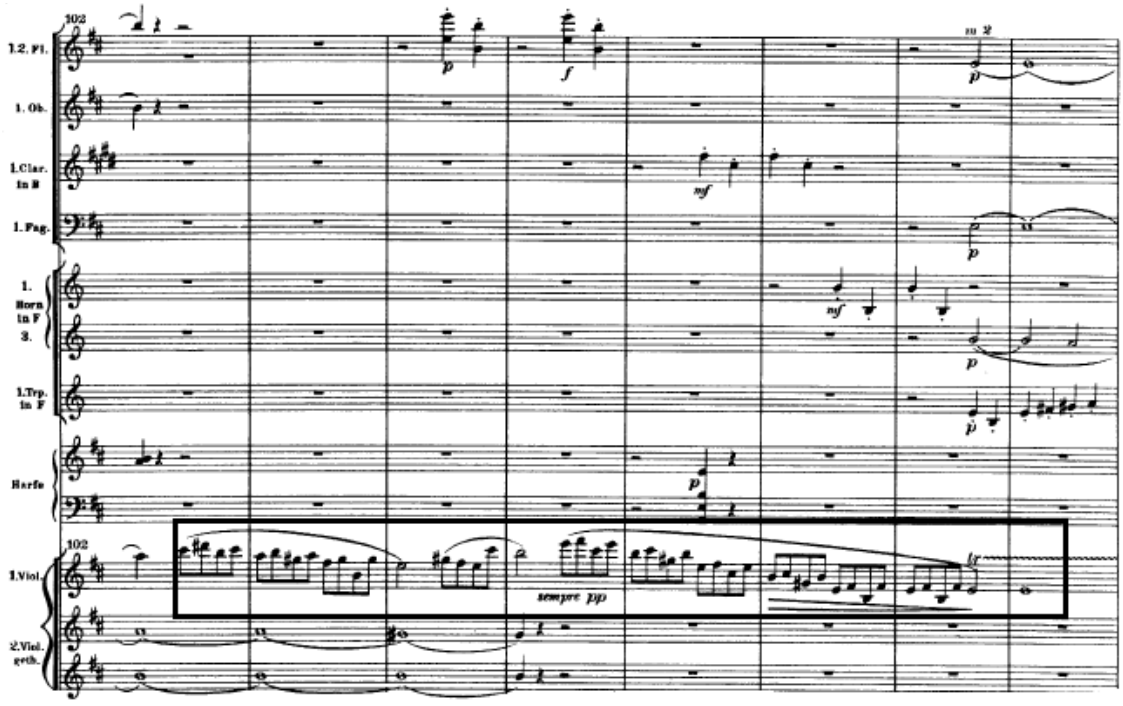


Imagen 133

y 290

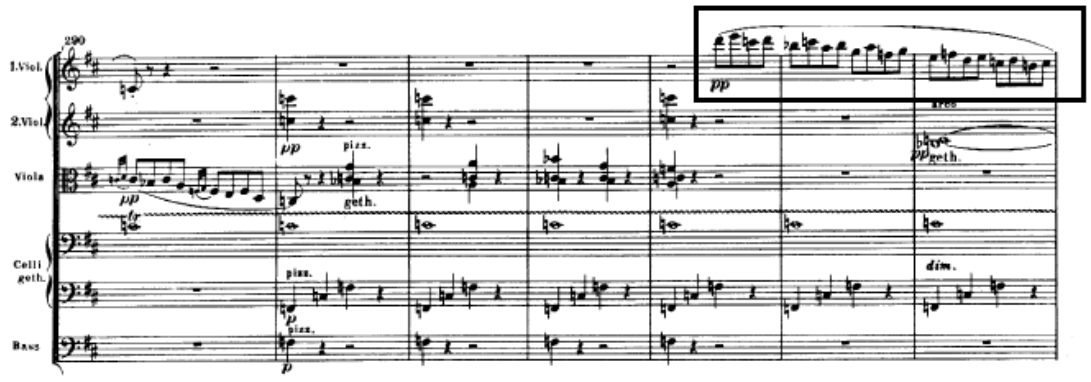


Imagen 134

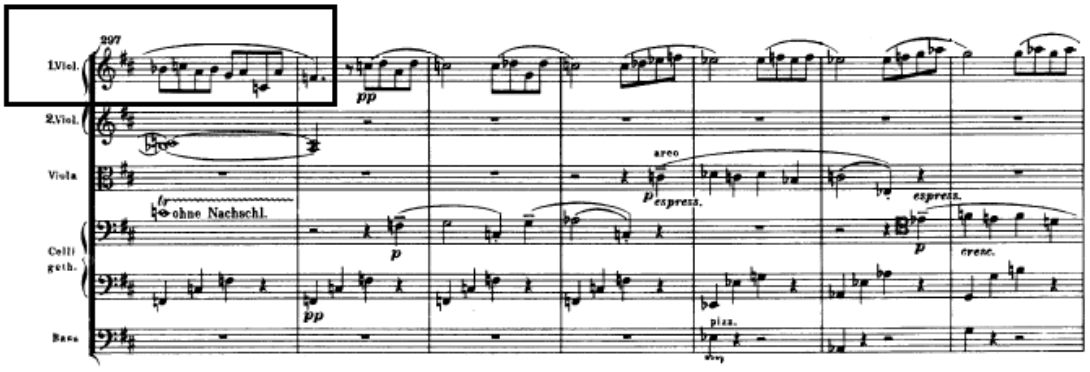


Imagen 135

En el compás 240 se presenta un giro parecido en los violines I

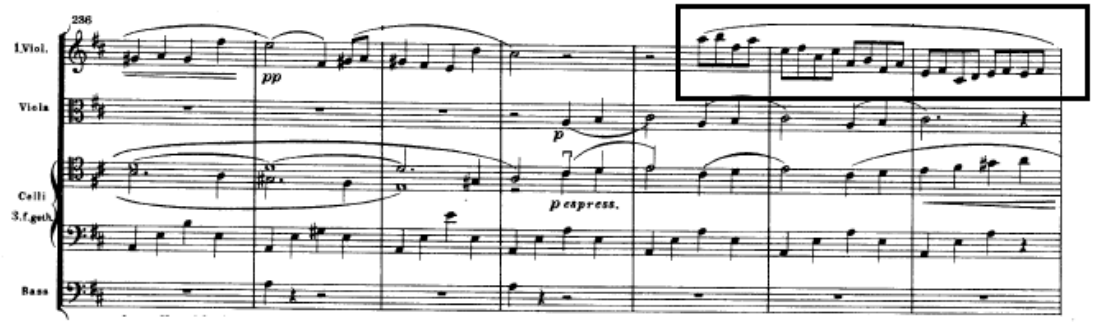


Imagen 136

Caso 11. Giro melódico característico en corcheas derivado del intervalo de cuarta justa.

a. Flautas y oboes en el compás 135 presenta el giro característico de bordeo superior e inferior a distancia del sonido principal, las notas que bordean al mi, pueden partir del intervalo de cuarta inicial de la melodía uno

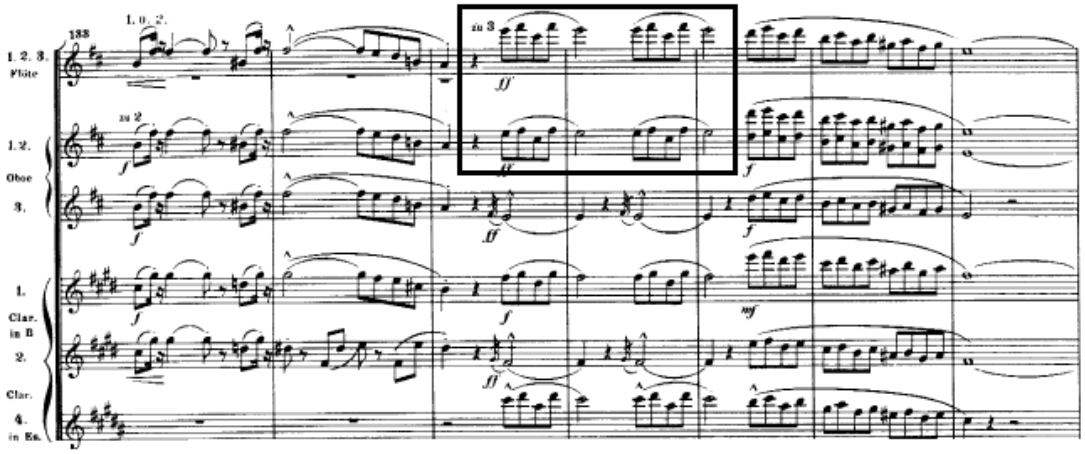


Imagen 137

en el compás 143 los mismos instrumentos mas clarinete en mi bemol

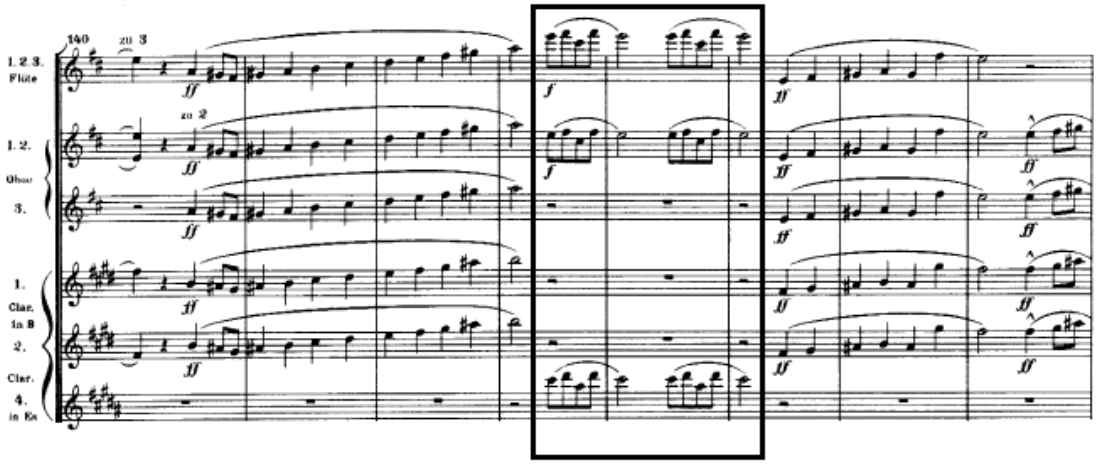


Imagen 138

Y combinado con el caso 9 en el compás en el compás 151 con notas principales en el intervalo de quinta justa mi7 y la6

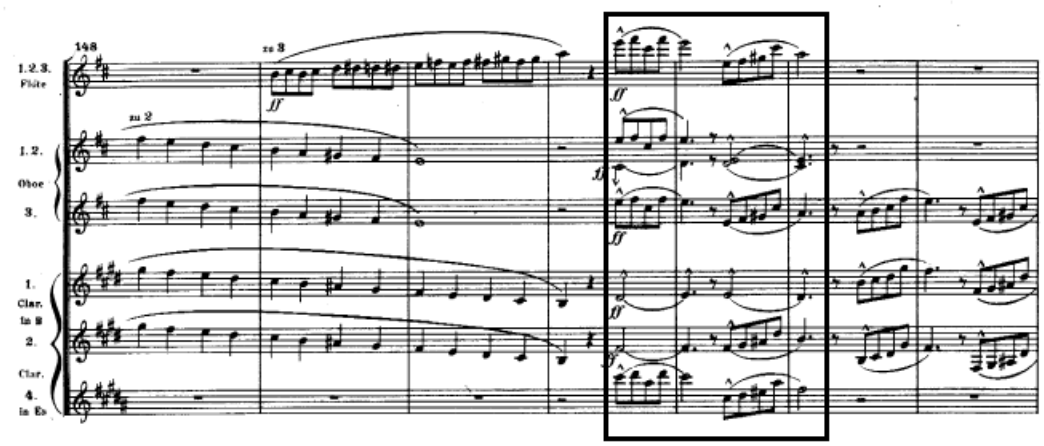


Imagen 139

Una posibilidad de este motivo se encuentra en el compás 165 en la flauta en disminución de sus valores rítmicos

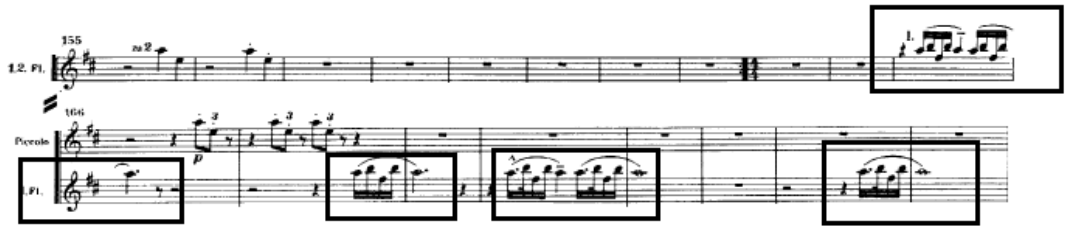


Imagen 140

Y el compás 174 nuevamente en la flauta

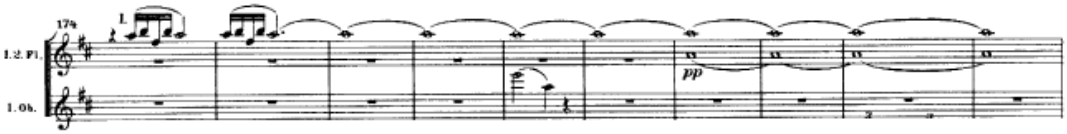


Imagen 141

Se presenta nuevamente en el compás 219 en la flauta con una reducción de la segunda parte del motivo al final

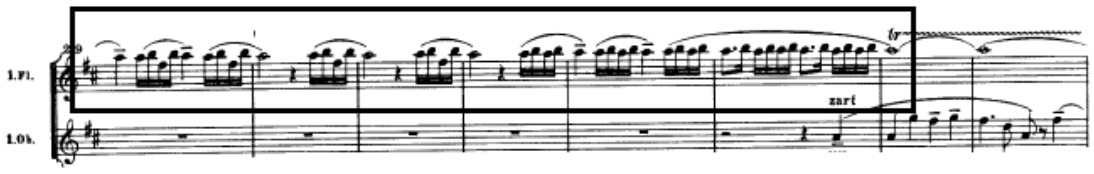


Imagen 142

Del cual se deriva movimientos como el que encontramos en el compás 240 en el violín I

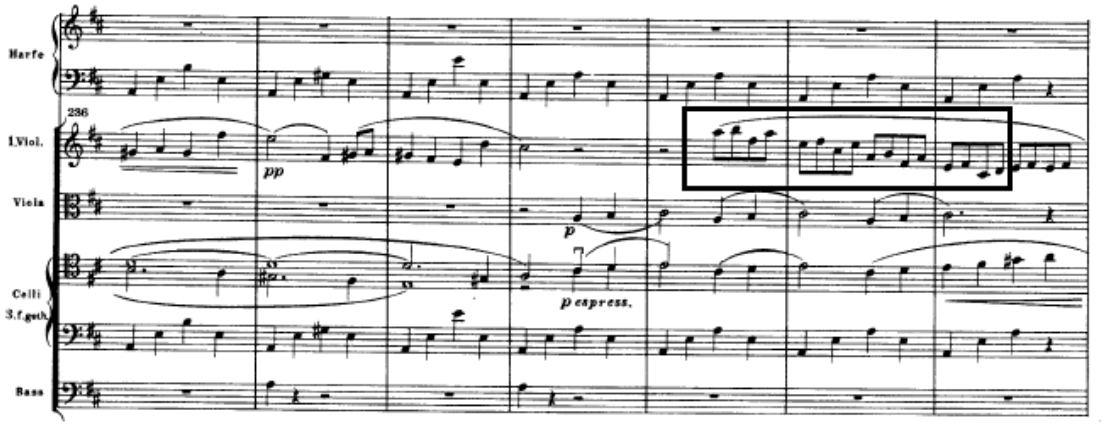


Imagen 143

En el primer oboe, compás 243 y el tono de re bemol mayor, seguido de la transposición a la segunda superior

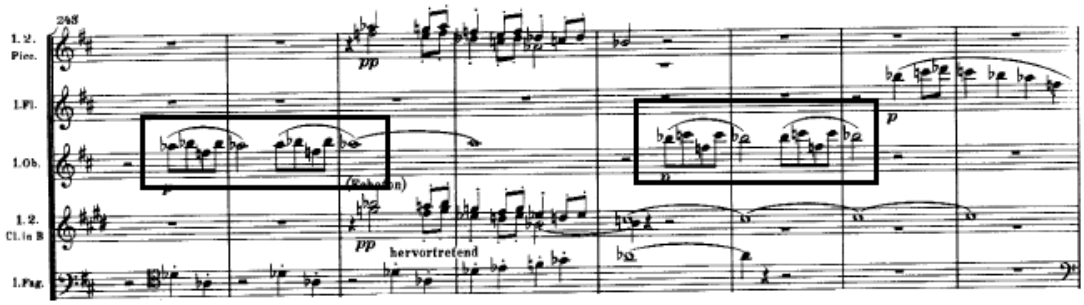


Imagen 144

En el compás 251 clarinetes y violines I

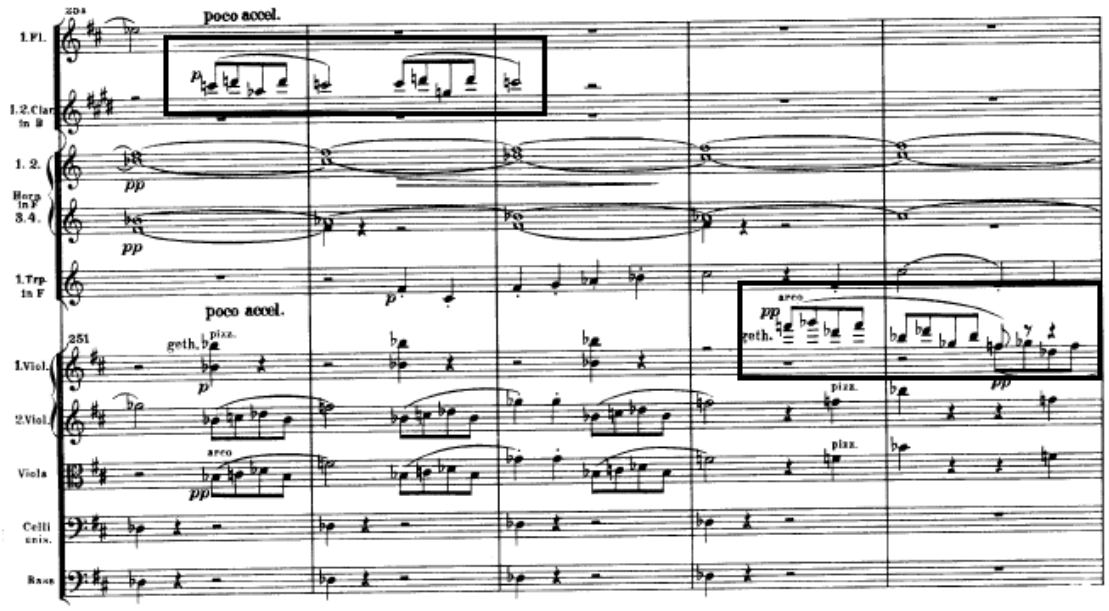


Imagen 145

Caso 12. Terceras dobles

Este giro por terceras reemplaza la primera parte de la melodía uno

a. En los cornos en el compás 143

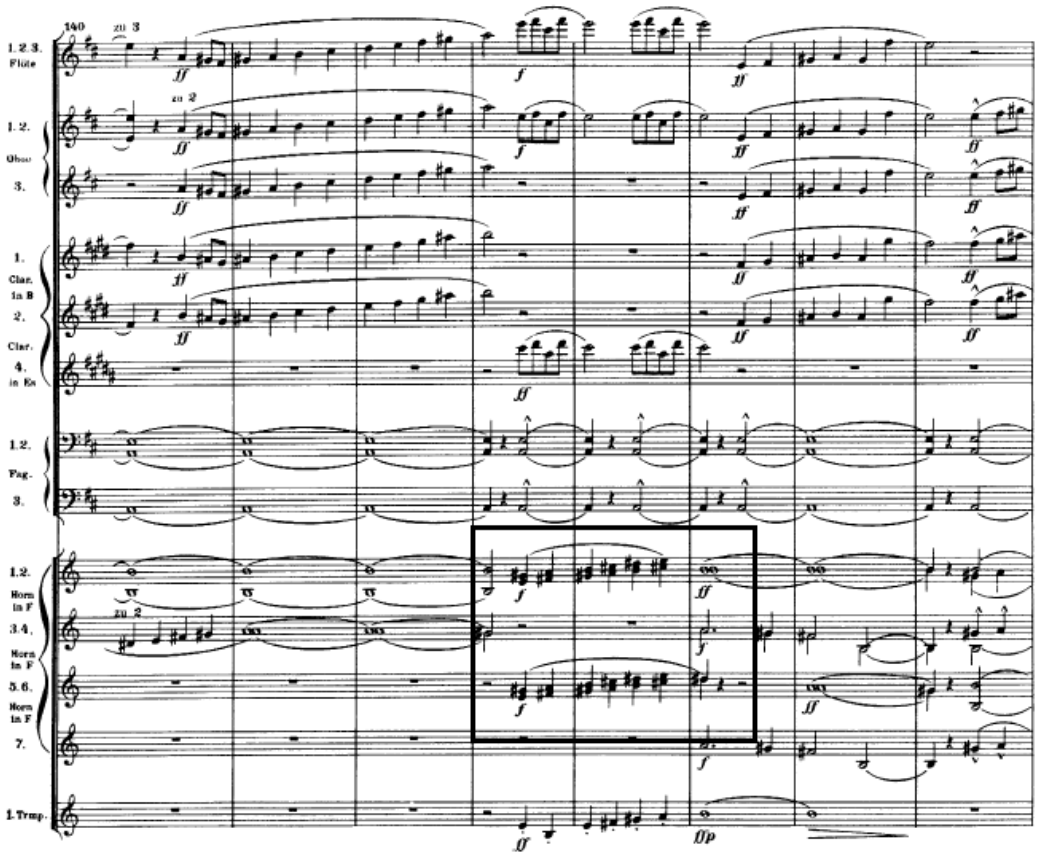


Imagen 146

Compás 231 entre violas y cornos I y II

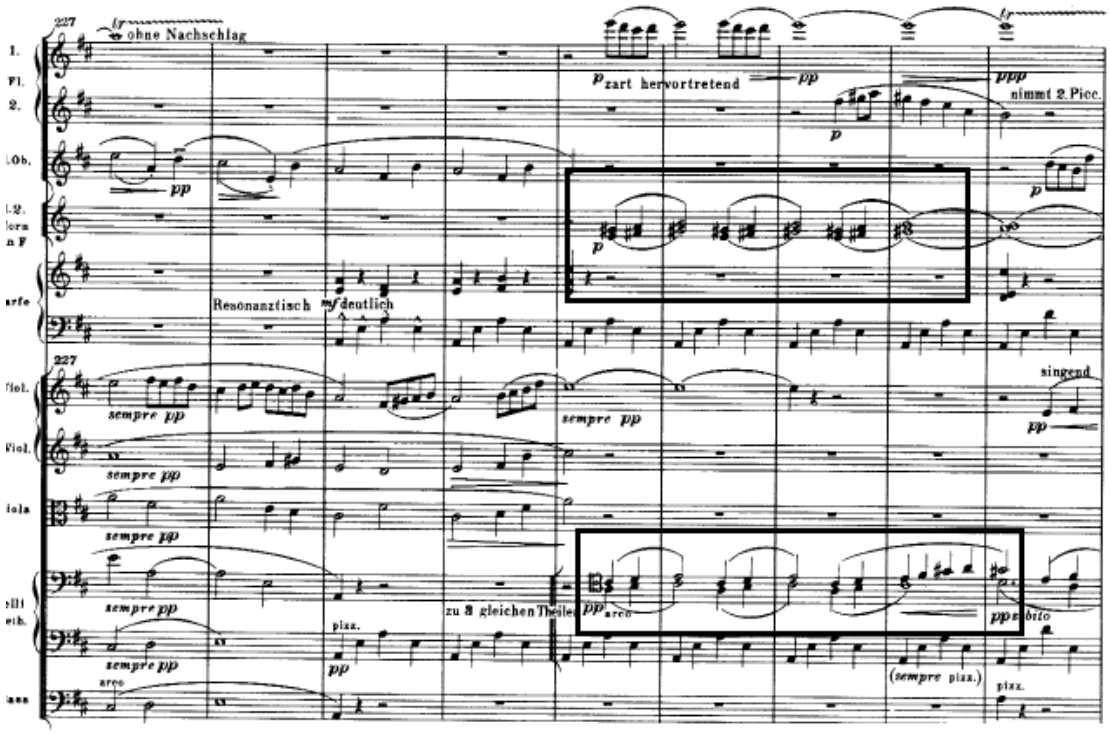


Imagen 147

b. Los cornos nuevamente en el compás 197 con cuarta agregada, movimiento fabordónico, acorde de 6/3 (la sexta por la tercera)

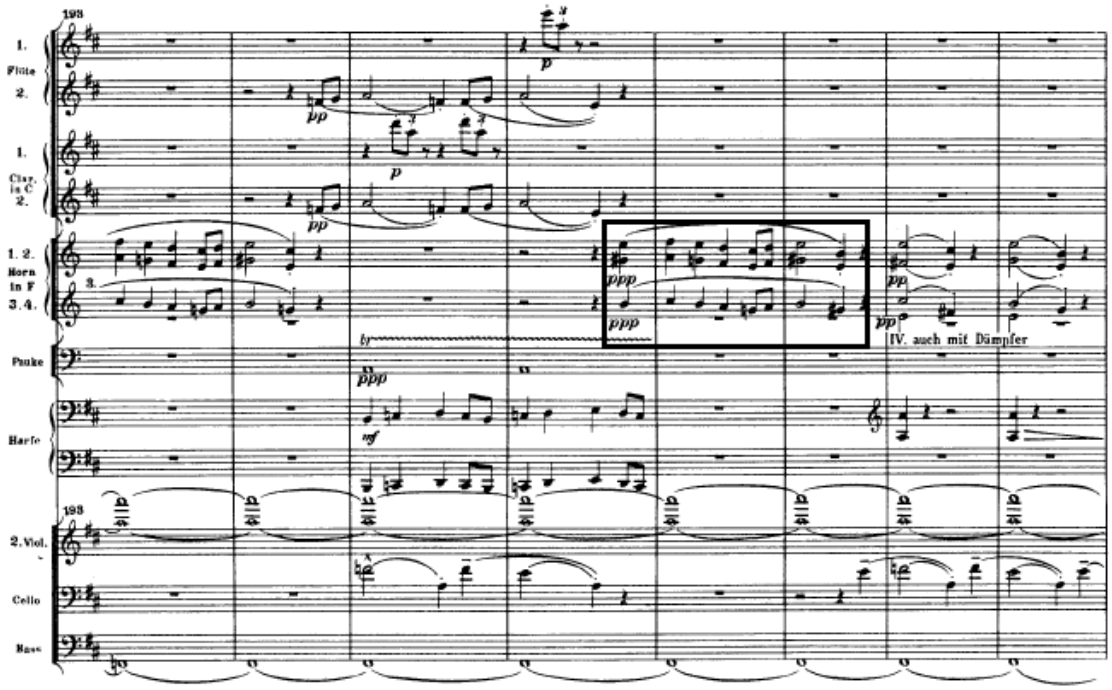


Imagen 148

c. En el compás 235 hay una modificación de la melodía del primer tema, en la reexposición entre las violas y el violín I

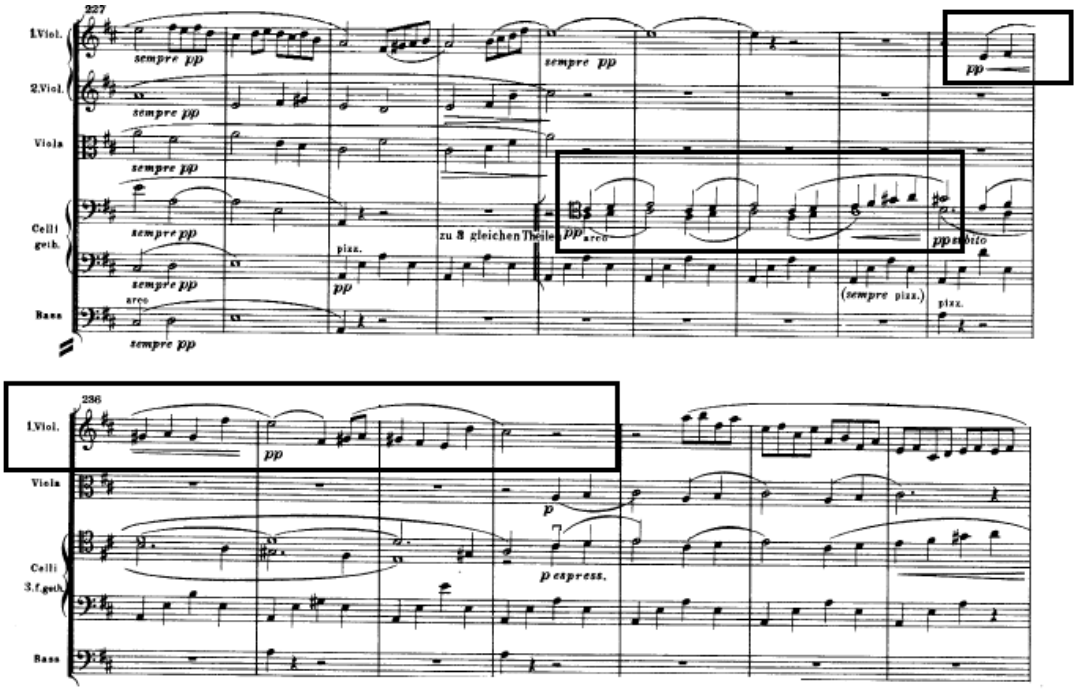


Imagen 149

Y una repetición en el compás 247 en los cornos I y II

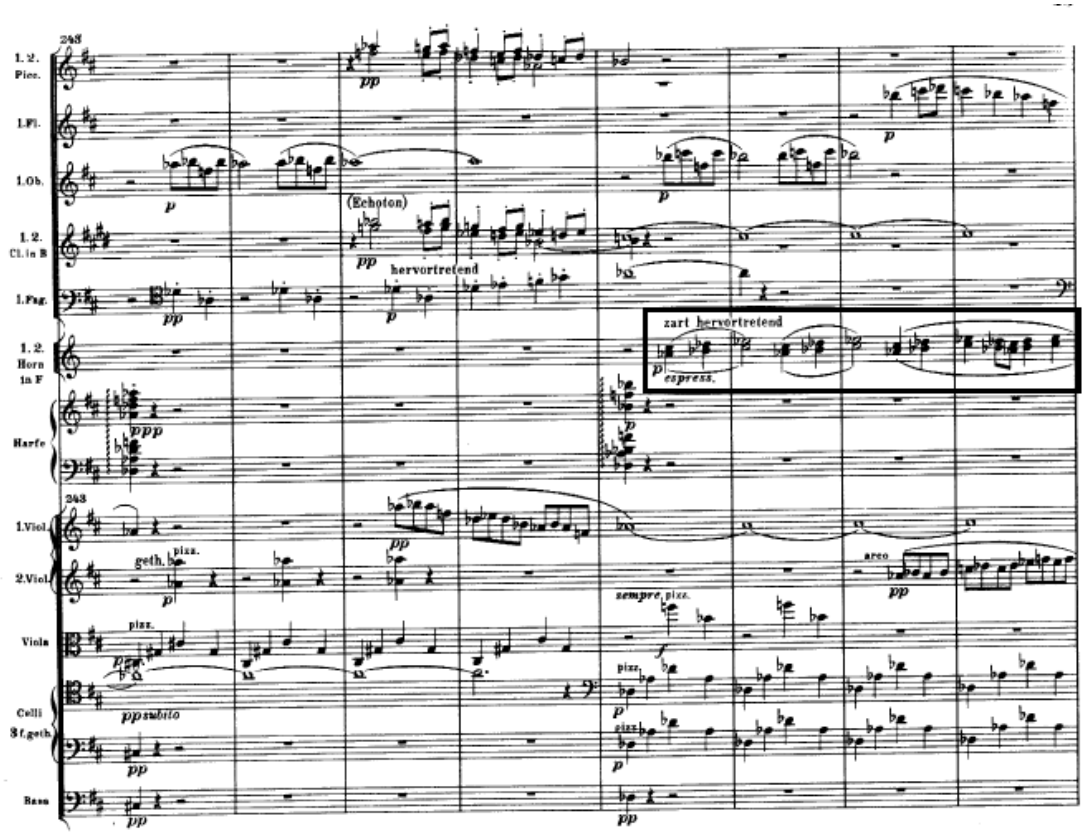


Imagen 150

Una variación de las terceras dobles en el compás 257 en las flautas, oboes y clarinetes

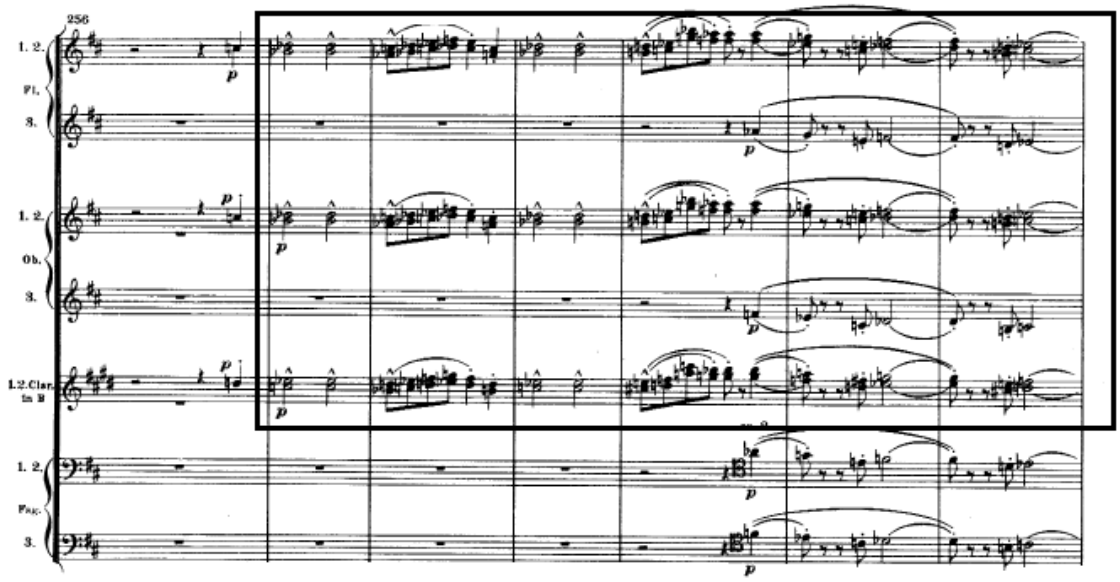


Imagen 151

Después de presentar los once casos paso a describir los casos de combinaciones y sus teorizaciones desde la escuela clásica para demostrar como Mahler usa estos mecanismos tradicionales de composición.

COMBINACIONES

Desde el tema de la obra hay que plantear el trabajo de uso y evolución de materiales para el análisis de las combinaciones y disposiciones elaboradas por Mahler, así

Tema principal,

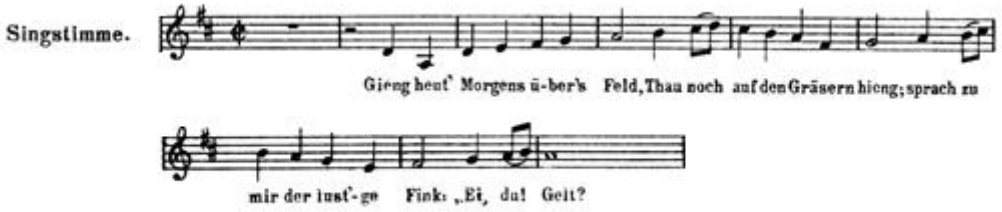


Imagen 152

Elaboración 1.

El tema principal

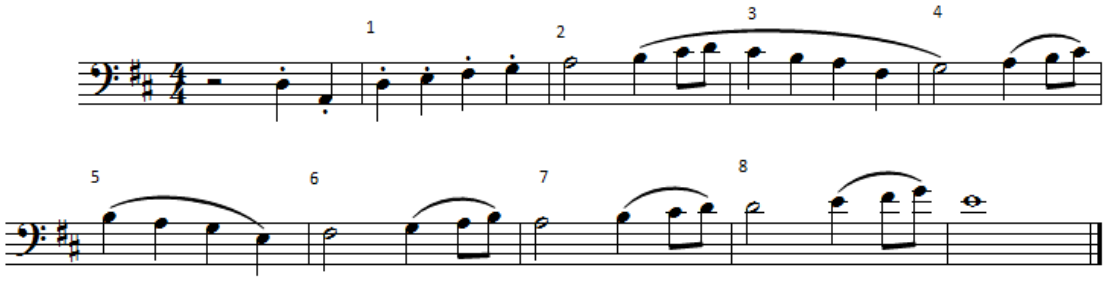


Imagen 153

en un acercamiento al tema diremos que está elaborado contrapuntísticamente, es decir, los conceptos de repetición, adición y sustracción son aplicables al tema. Inicialmente el compás uno es el único que no se repite (A), el compás dos y tres (B) es el modelo que se repite en el cuatro y cinco (B'), el compás seis es una partición de B (B/b1) que se repite en el compás siete (B/b2) y ocho (B/b3)

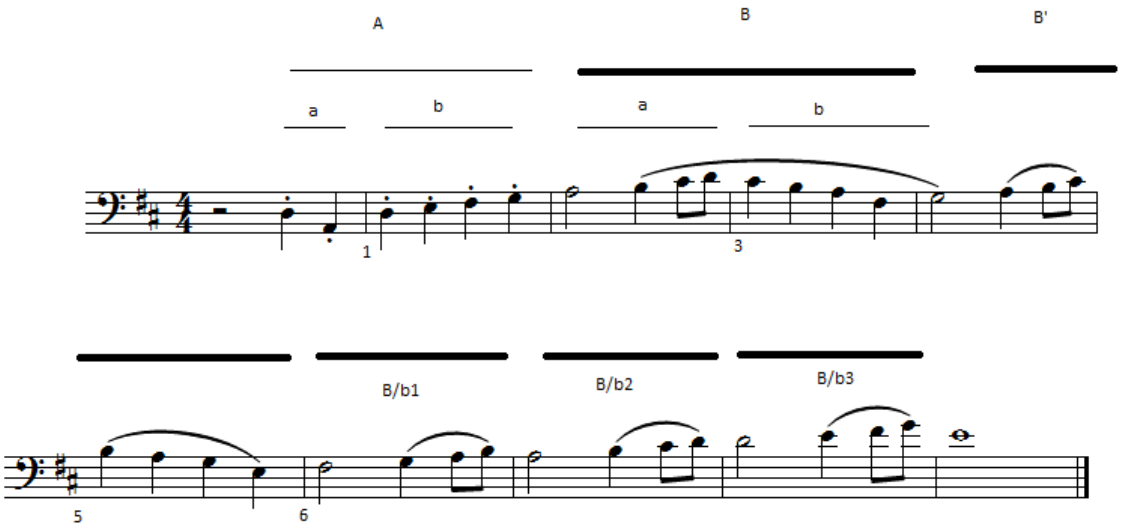


Imagen 154

la segunda parte de la melodía es la siguiente

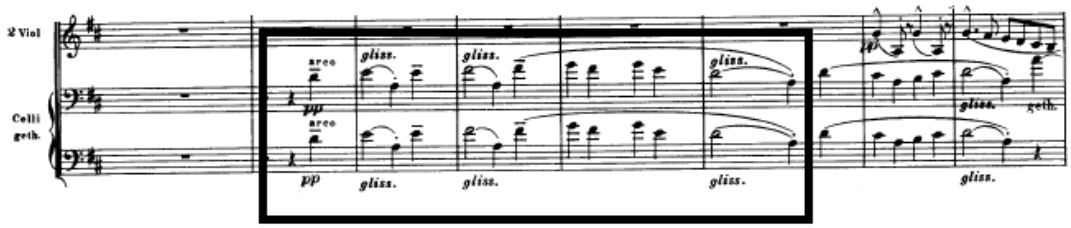


Imagen 155

y la estructura de la misma es

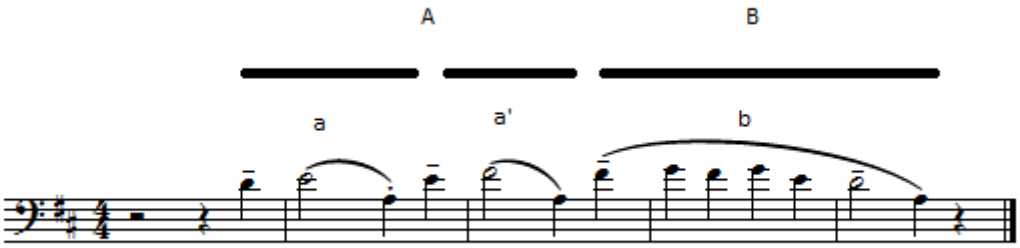


Imagen 156

Estos elementos son la clave de la cual se extraerán todas las futuras elaboraciones que se encuentran en el movimiento y en toda la sinfonía, para lo cual ubicaremos cada uno de las mismas

a. En la elaboración

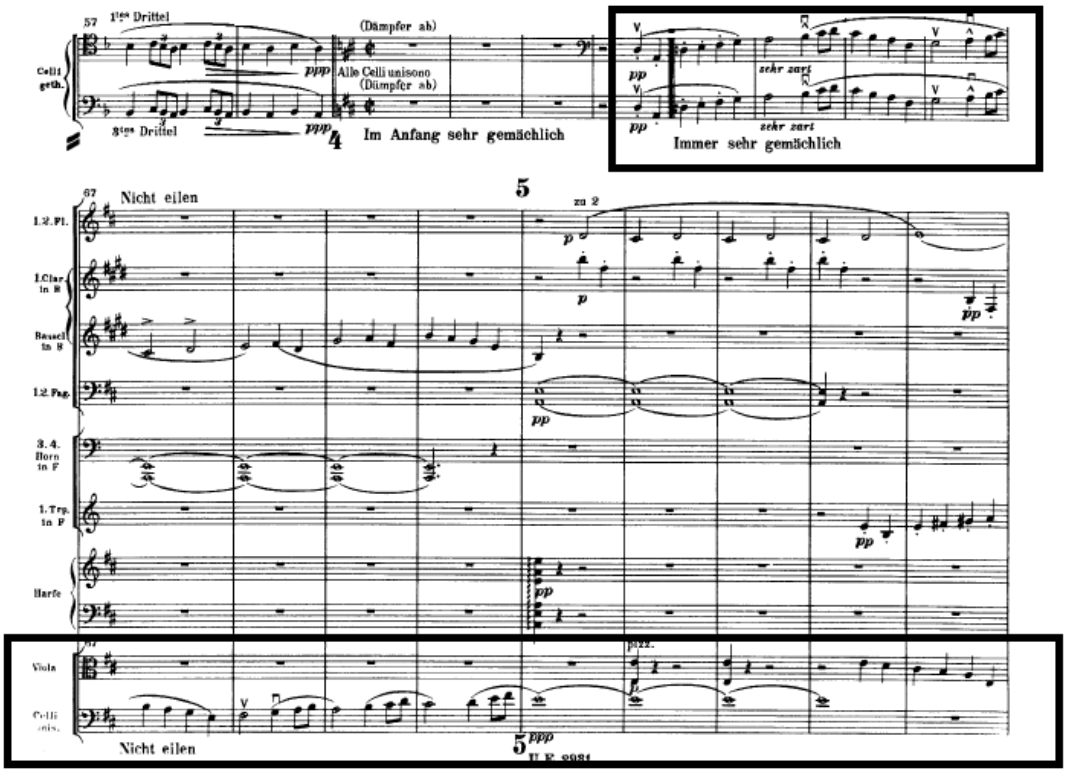


Imagen 157

La contra melodía del clarinete bajo en el planteamiento de la melodía del primer tema se observa que esta melodía comparte con el tema varios elementos como son la partícula B/b, y la aumentación de la partícula B/b1 al doble del valor

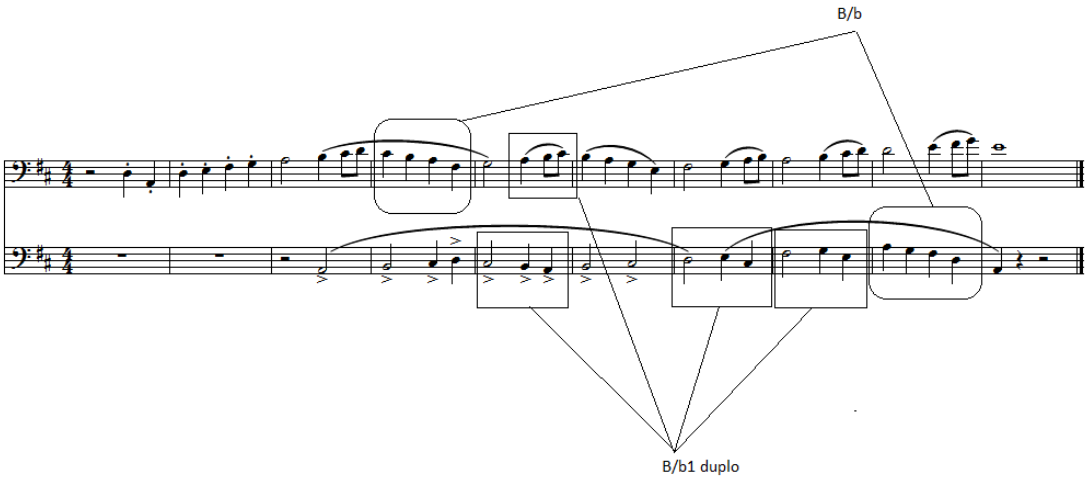


Imagen 158

Imitación semejante de la segunda parte de la melodía de la siguiente manera

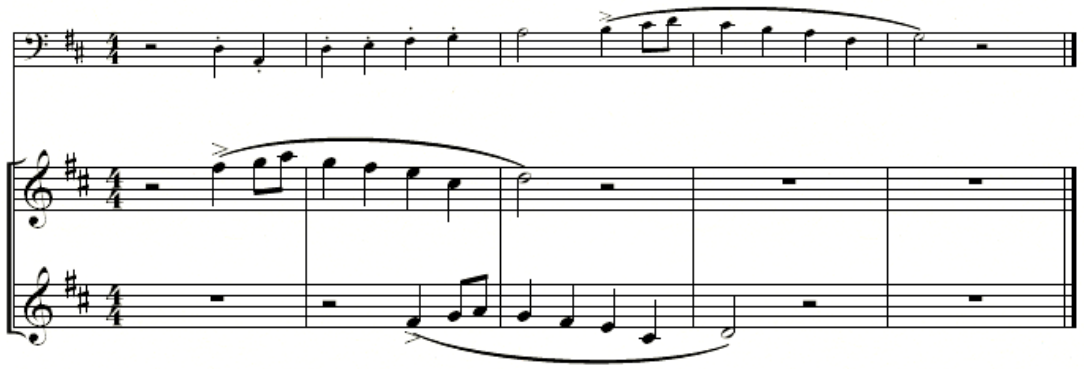


Imagen 159

La primera parte de la melodía uno en imitación semejante a la octava inferior a la octava

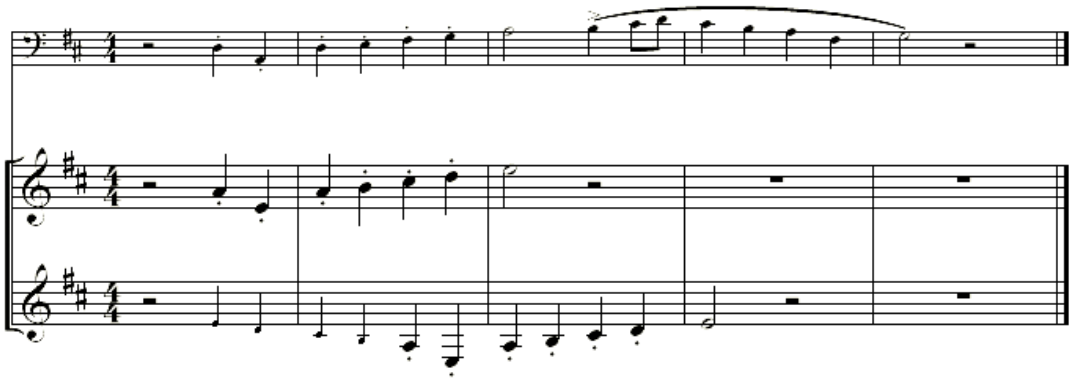


Imagen 160

La imitación semejante de la primera parte de la melodía en el comienzo de la exposición

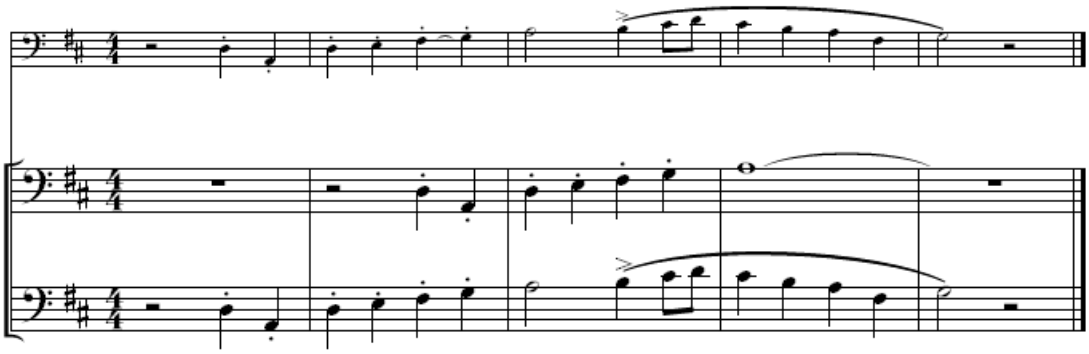


Imagen 161

Cabe destacar que dentro de los movimientos tradicionales del contrapunto el movimiento contrario está presente como en la siguiente frase (contrario de la melodía dos, segunda parte)

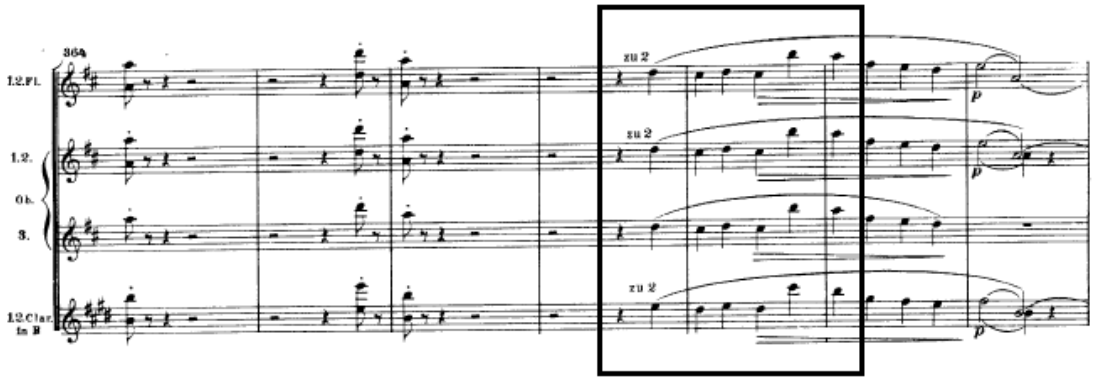


Imagen 162

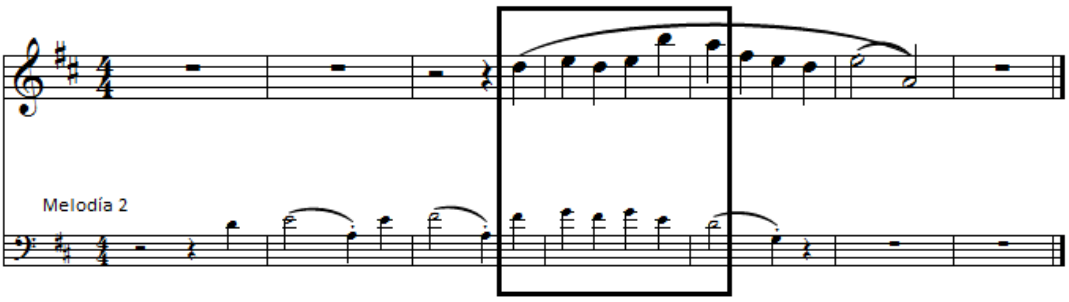


Imagen 163

b. La variación de la segunda parte de la melodía uno en el compás 78 y 290

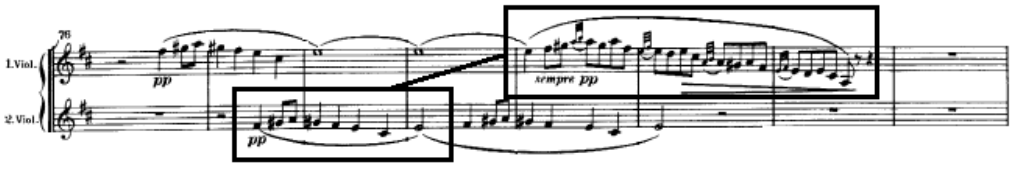


Imagen 164

en la cual vemos que los intervalos pivotes se mantienen pero tiene una elaboración que toma hasta la octava inferior, en la elaboración la segunda parte de la melodía está en el tono de la mayor y la melodía en re mayor, de donde se ve la relación que existe en la derivación del tema

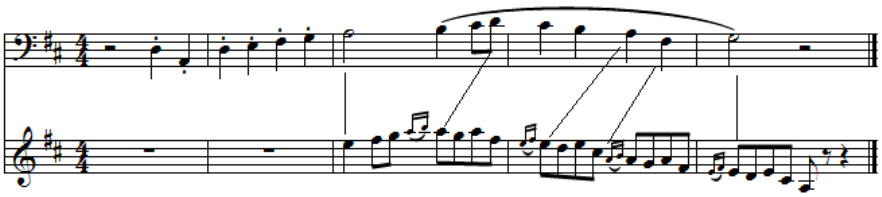


Imagen 165

c. En el siguiente a apartado vemos la superposición melódica en la voz superior como si se tratara de una imitación a la octava superior pero que modifica los intervalos por razones armónicas

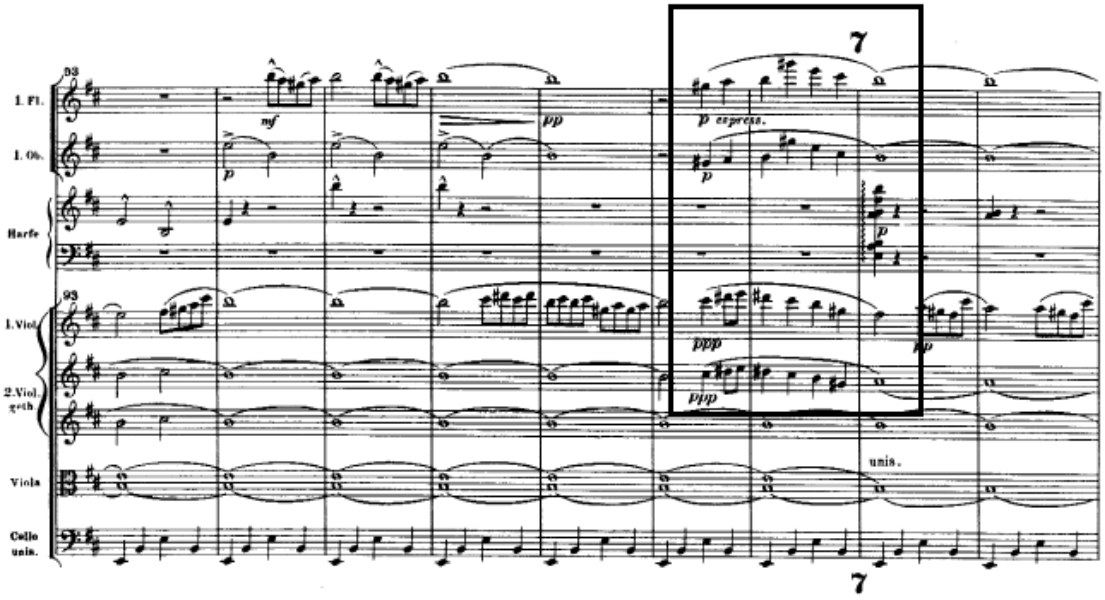


Imagen 166

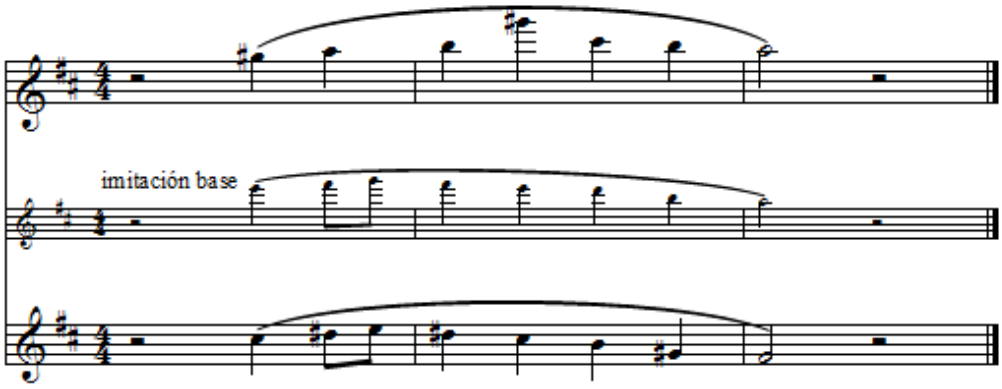


Imagen 167

d. Superposiciones.

La superposición de dos tratamientos melódicos se da en el compás 133, el tema y el caso 11a (p. 101)

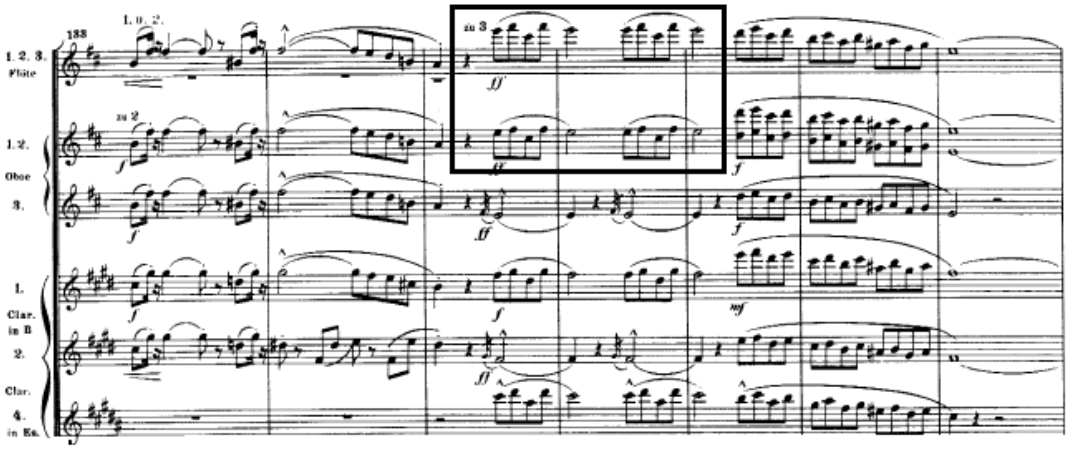


Imagen 168

Y la superposición es

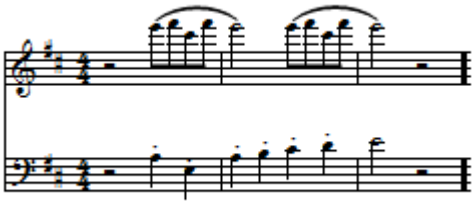


Imagen 169

e. Superposición de caso en el compás 250 con la melodía principal en re bemol

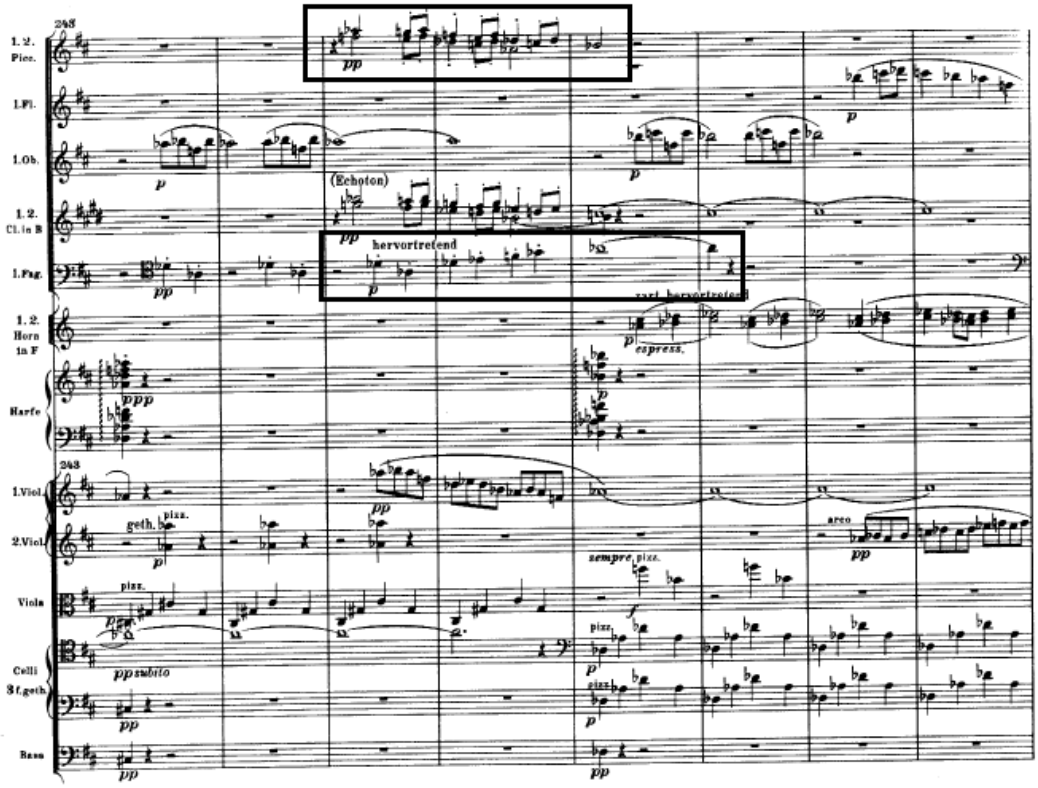


Imagen 170

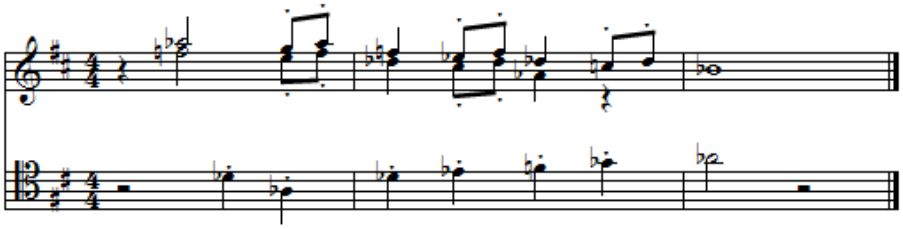


Imagen 171

f. Superposición de caso 11a (p. 101); caso 2c (p. 33); 12ª (p. 105) y caso 6a (p.76, imagen 89)

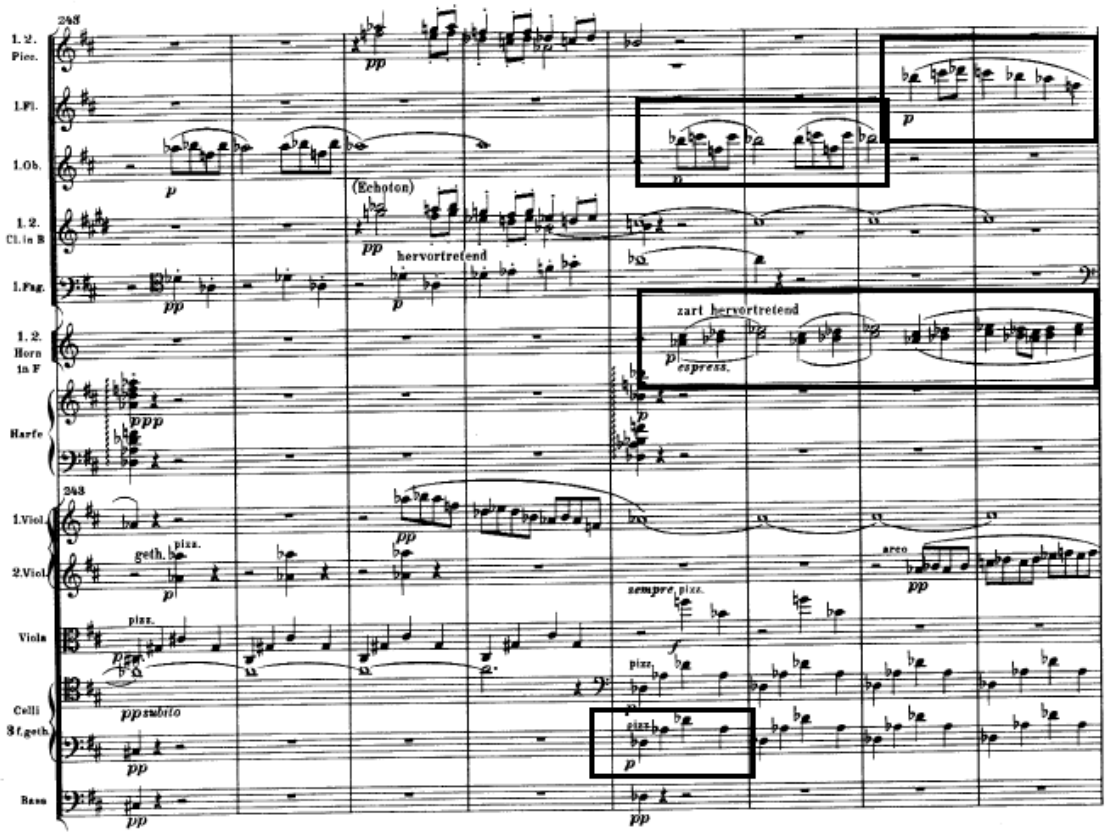


Imagen 172

El corno esta trasladado a notas reales en el tercer sistema

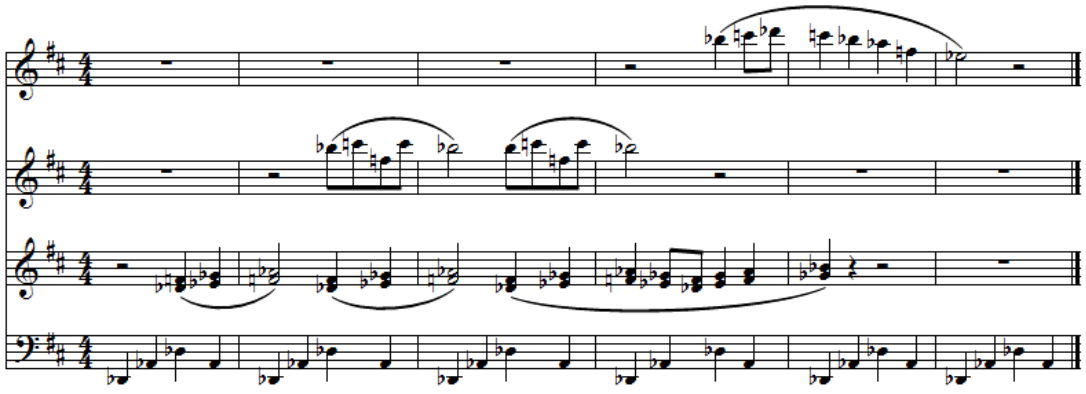


Imagen 173

g. Otras superposiciones. Superposición de caso 4f (p. 52); caso 2a (p. 27); caso9c (p. 91 imagen 125)

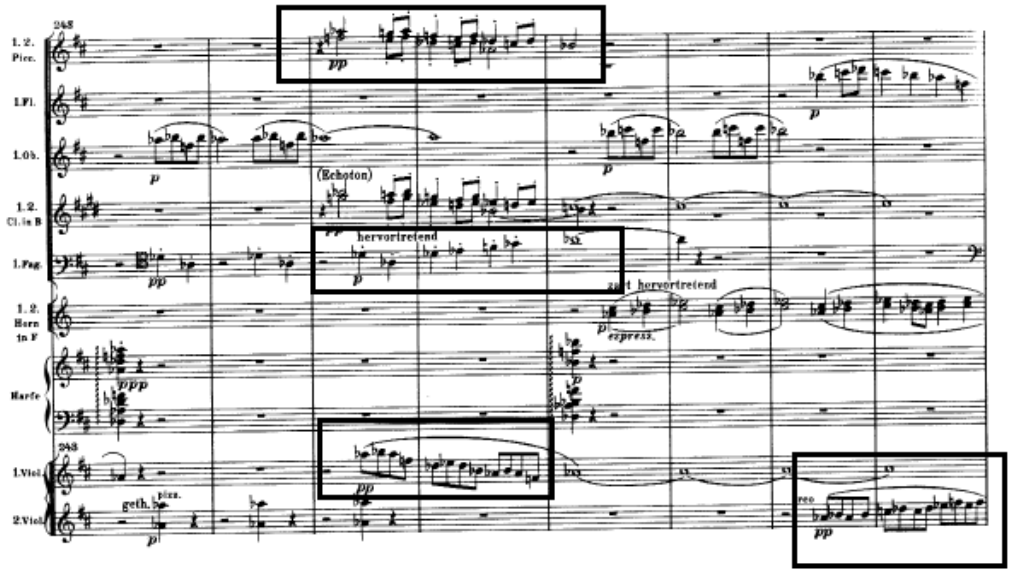


Imagen 174

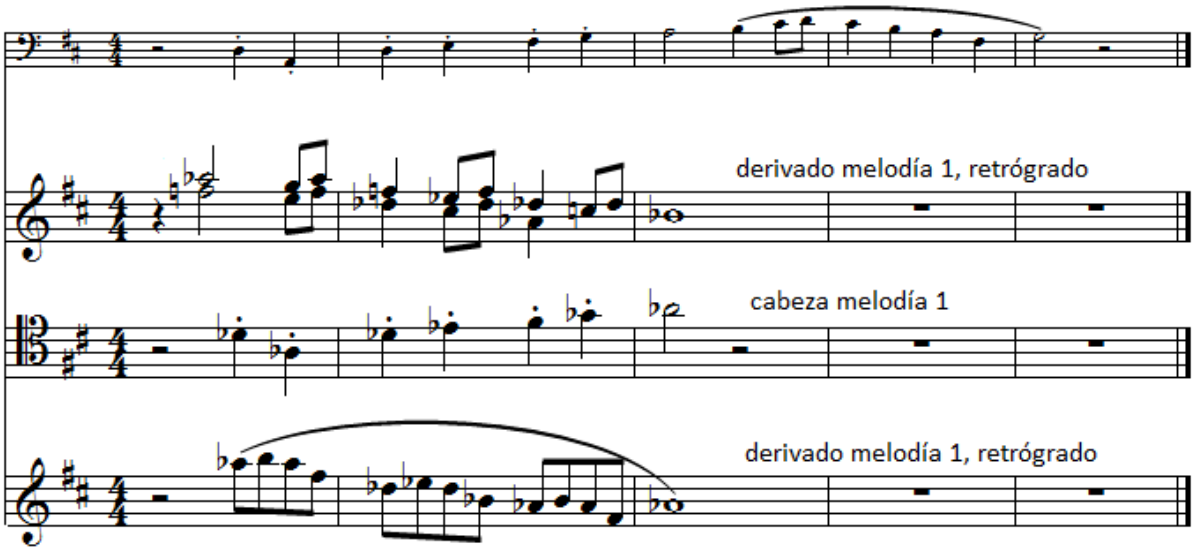


Imagen 175

Superposición de la transformación letra c (p.143) y caso 11a (p. 103, imagen 144)

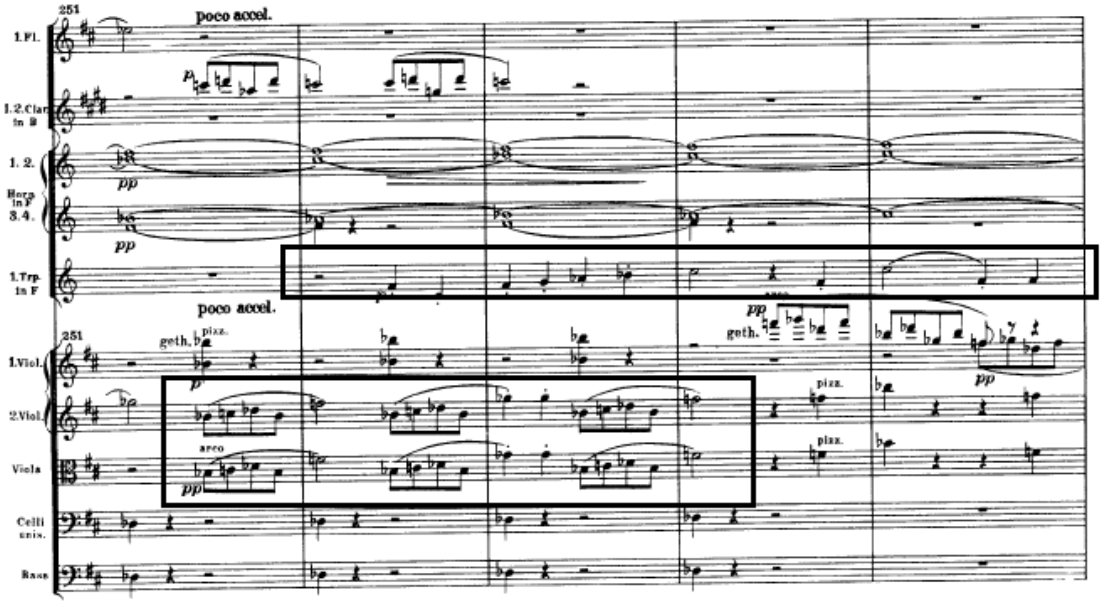


Imagen 176

La trompeta está transpuesta

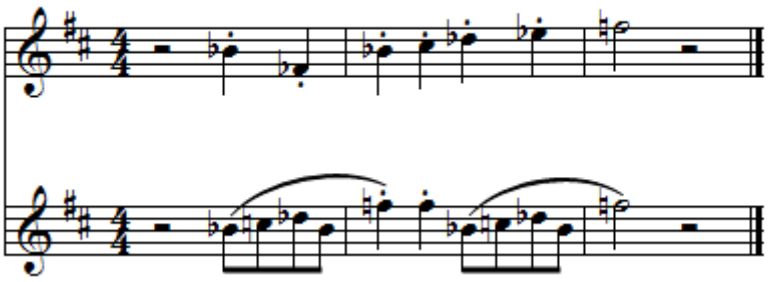


Imagen 177

Superposición del caso 2a (p. 27) en imitación semejante a la quinta superior en forma canónica con la segunda parte del tema

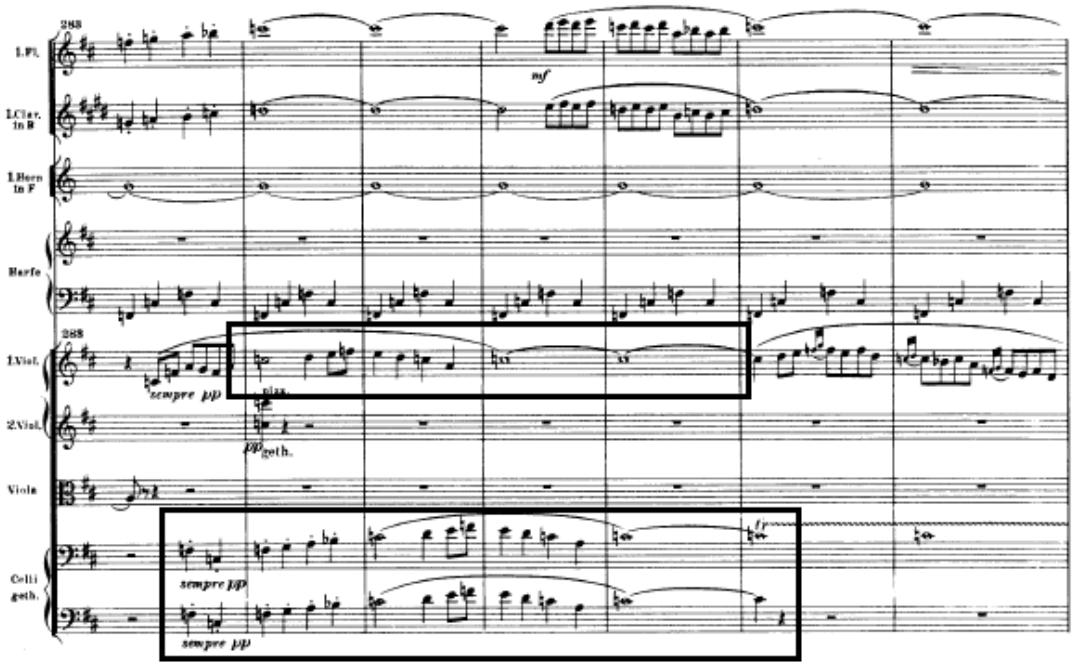


Imagen 178

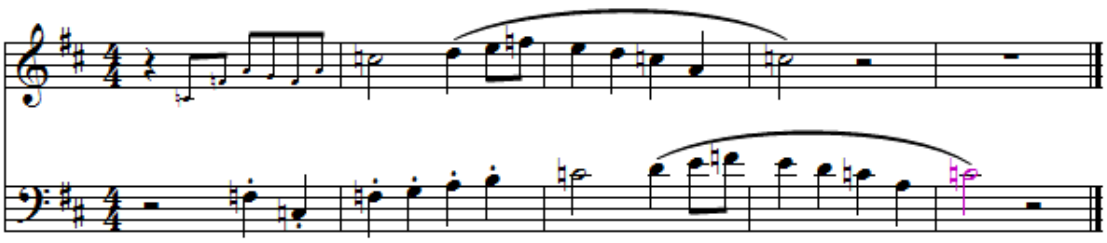


Imagen 179

Superposición de caso 6a (p.76, imagen 89), caso 10 (p. 100, imagen 136); caso 2a (p. 27)

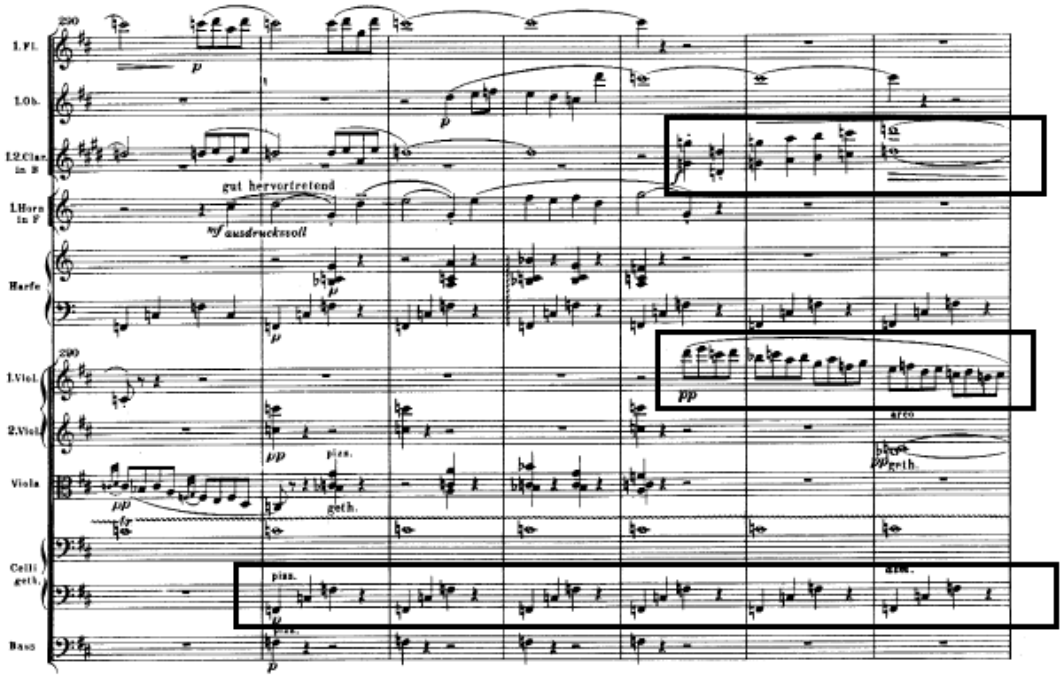


Imagen 180

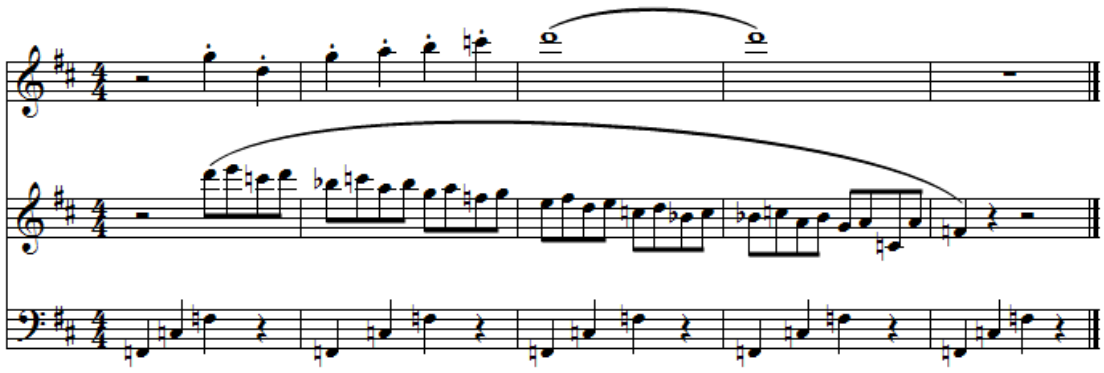


Imagen 181

Superposición de caso 11a (p. 101); caso 2a (p. 27); caso 5c (p.63)

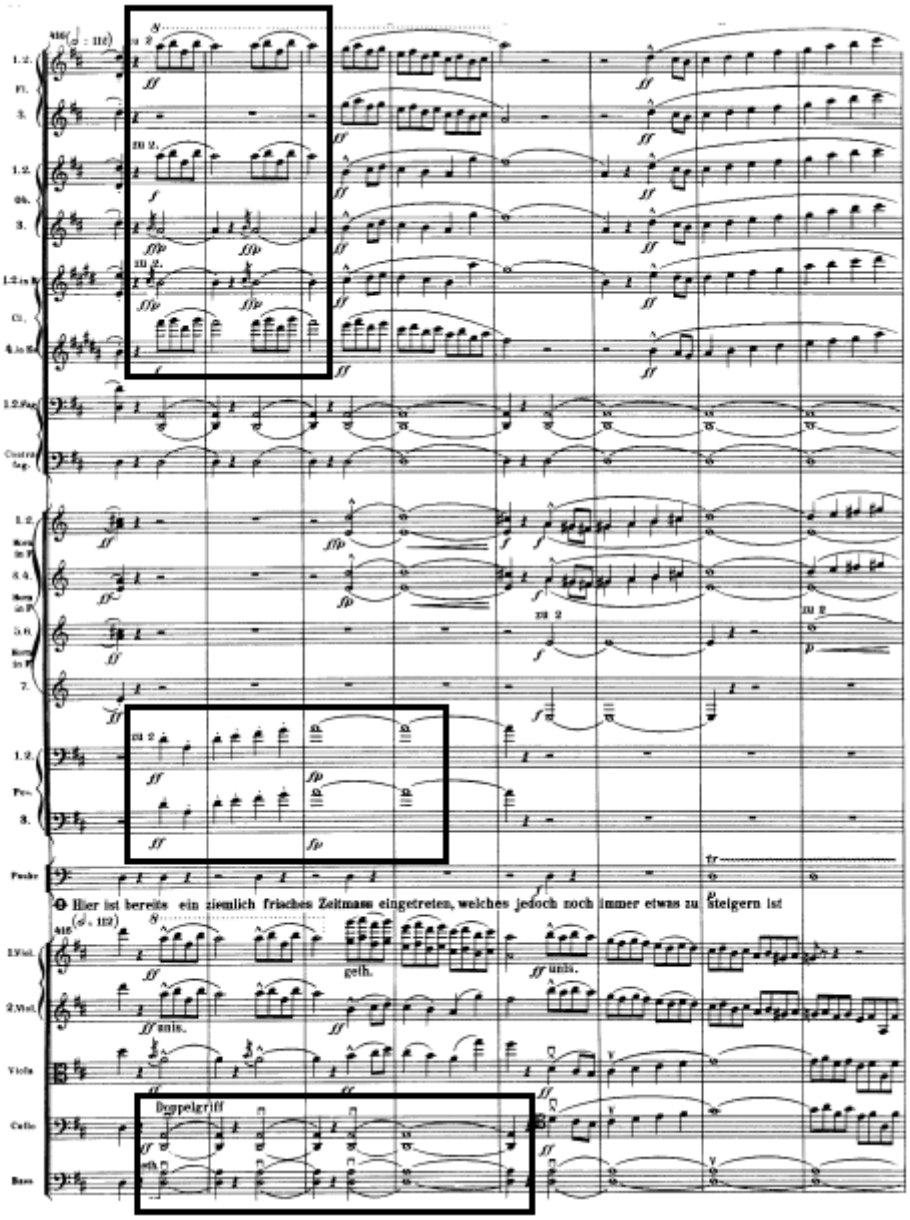


Imagen 182

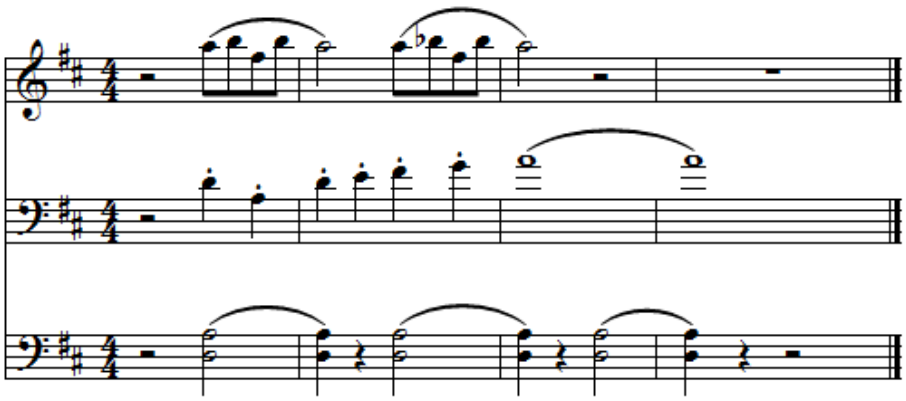


Imagen 183

Superposición de 11a (p. 101); caso 12a (p. 105); caso 2a (p. 27); caso 2d (p.36)

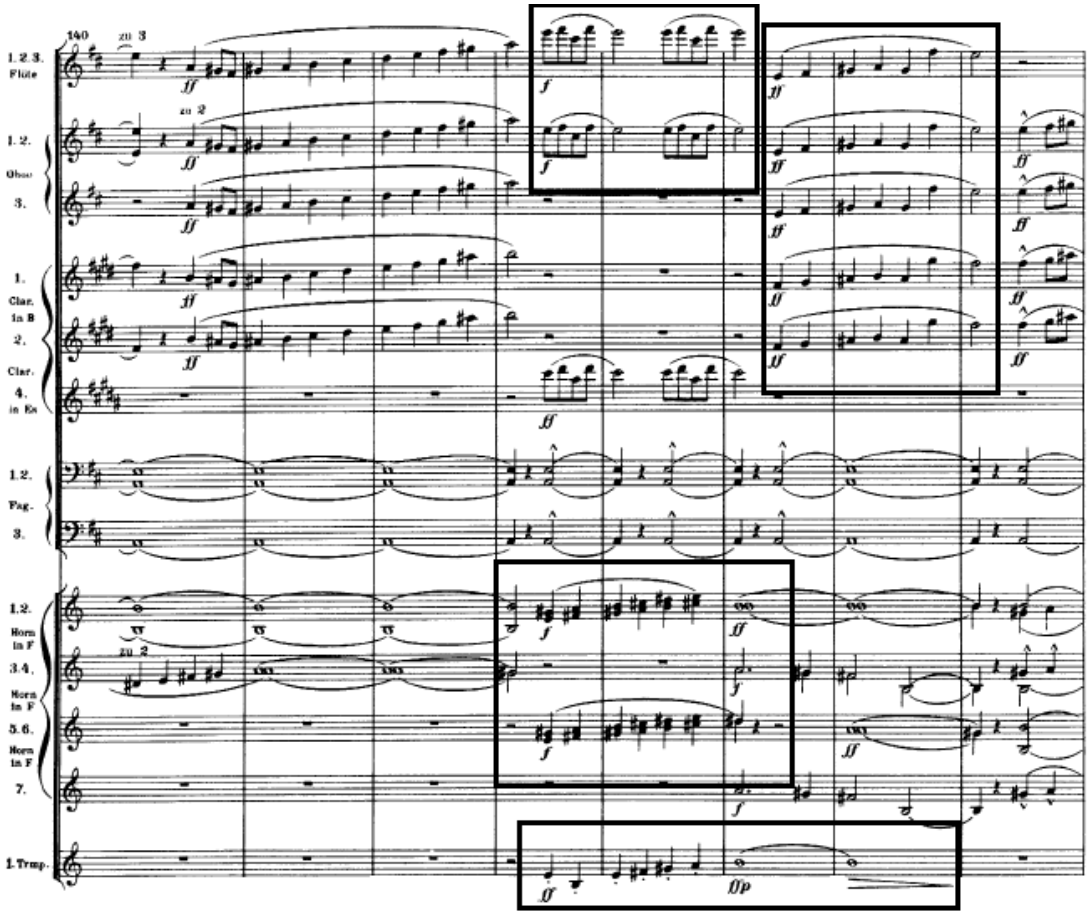


Imagen 184

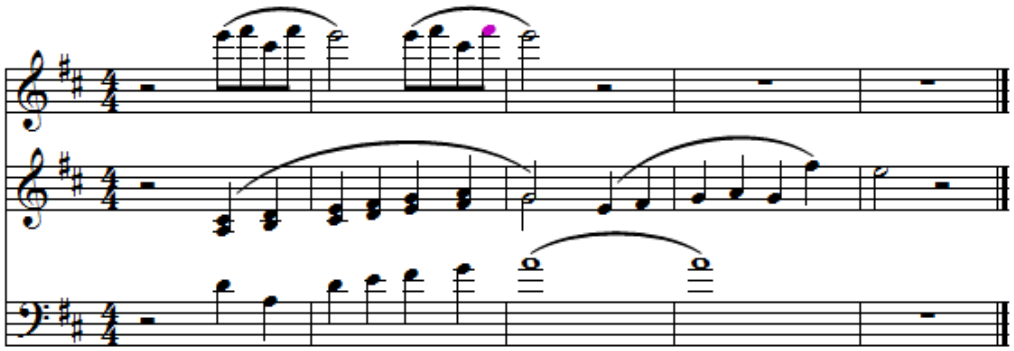


Imagen 185

Al tomar en cuenta que la melodía uno tiene como intervalo máximo una octava y quinta, se toma la octava como material de elaboración, mezclándolo con la quinta del motivo inicial, así en el rectángulo se ve los extremos de la quinta justa del tema y en el óvalo se ve la inversión del intervalo de octava, esta vez retrógrado

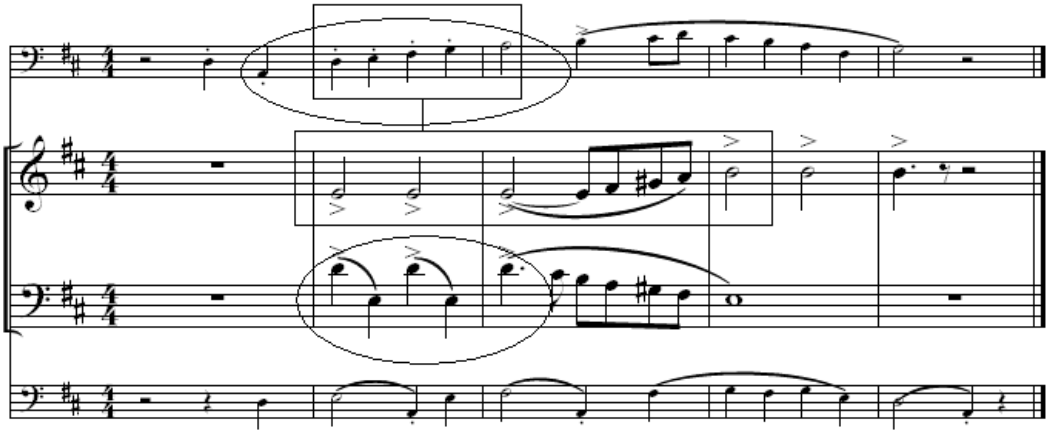


Imagen 186

h. Segunda parte de la melodía o melodía dos.

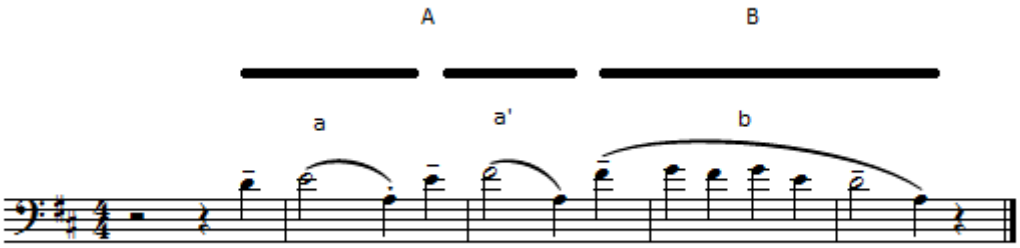


Imagen 187

Superposición de caso 9c (p.93, imagen 121); caso 3b (p.42) de la segunda parte de la melodía

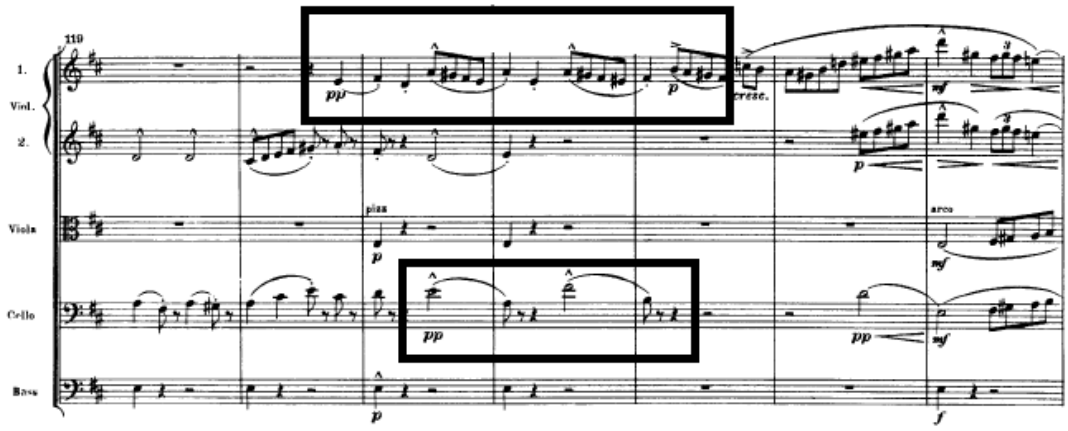


Imagen 188

Este uso de dos casos desplaza la cabeza de la melodía dos usándola parcialmente

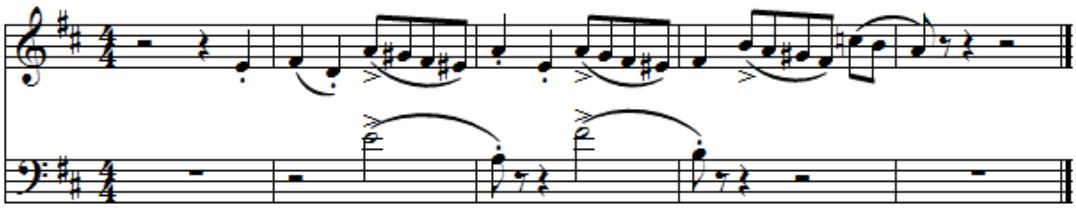


Imagen 189

Aquí superpone cuatro casos: Caso 6a (p. 68); caso 8a; caso 3b (p.42), más el pedal

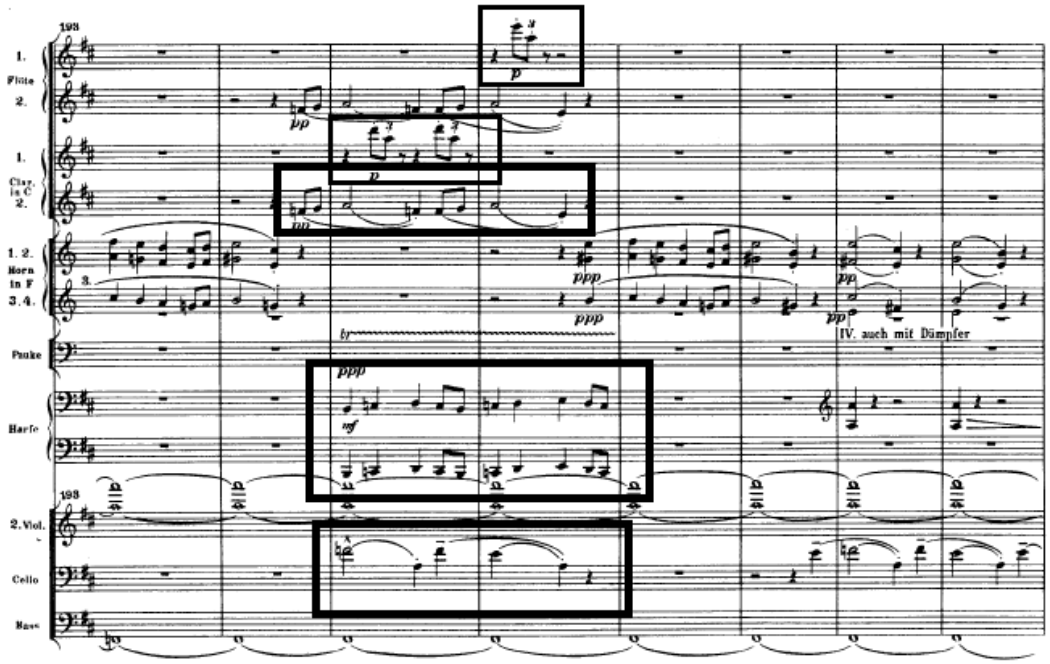


Imagen 190

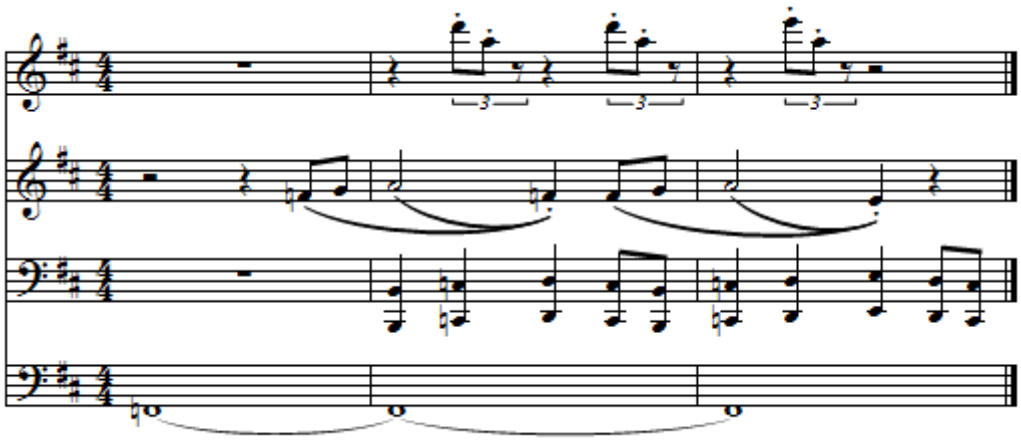


Imagen 191

En el siguiente apartado Mahler usa el intervalo de quinta de la melodía del segundo tema como referencia para el movimiento la4 – mi4 en los violines I y II, y los violonchelos realizan un movimiento que alude al intervalo de cuarta de la melodía del primer tema, el oboe realiza una variación del primer tema en la segunda parte de su entrada en el compás 227

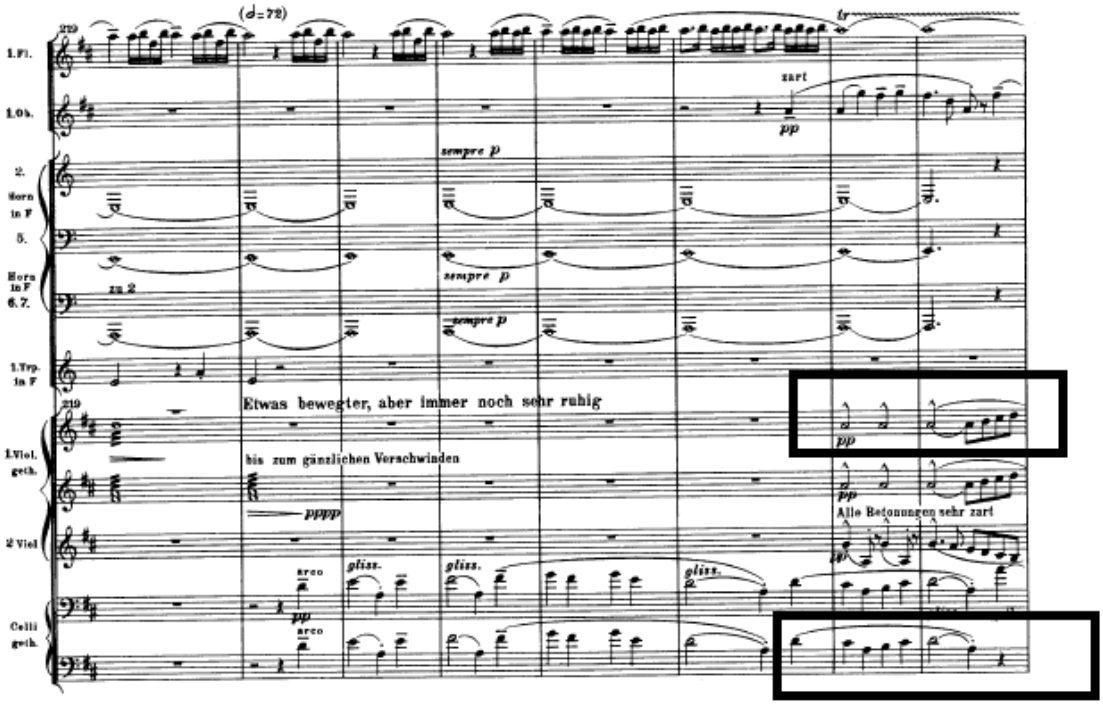


Imagen 192

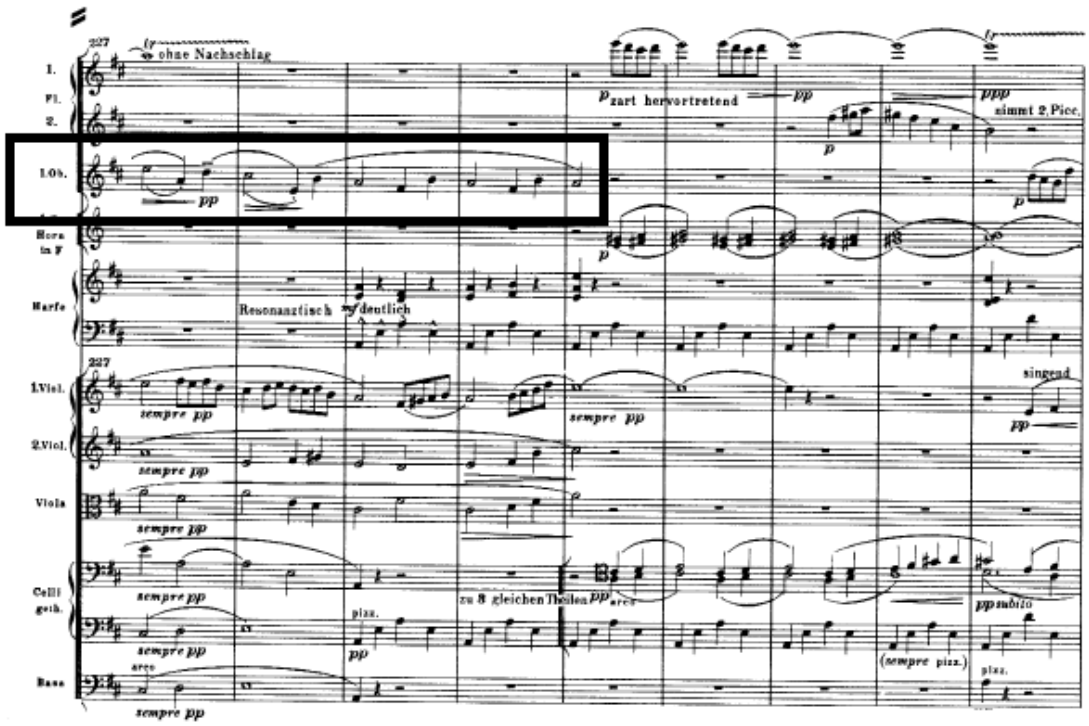


Imagen 193

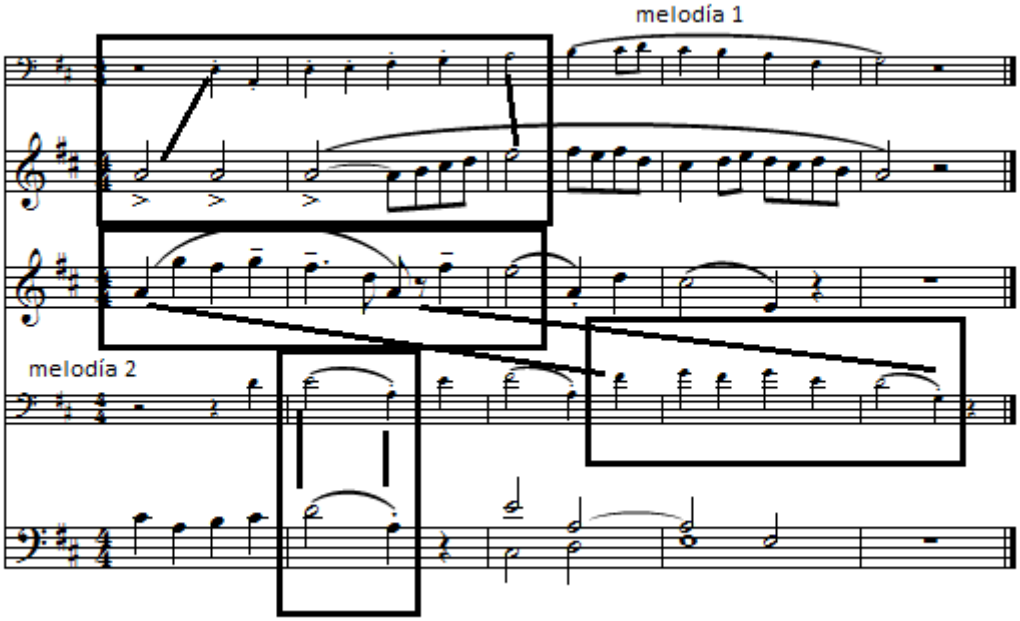


Imagen 194

La combinación de dos partes de las dos melodías de los temas se da en el siguiente caso

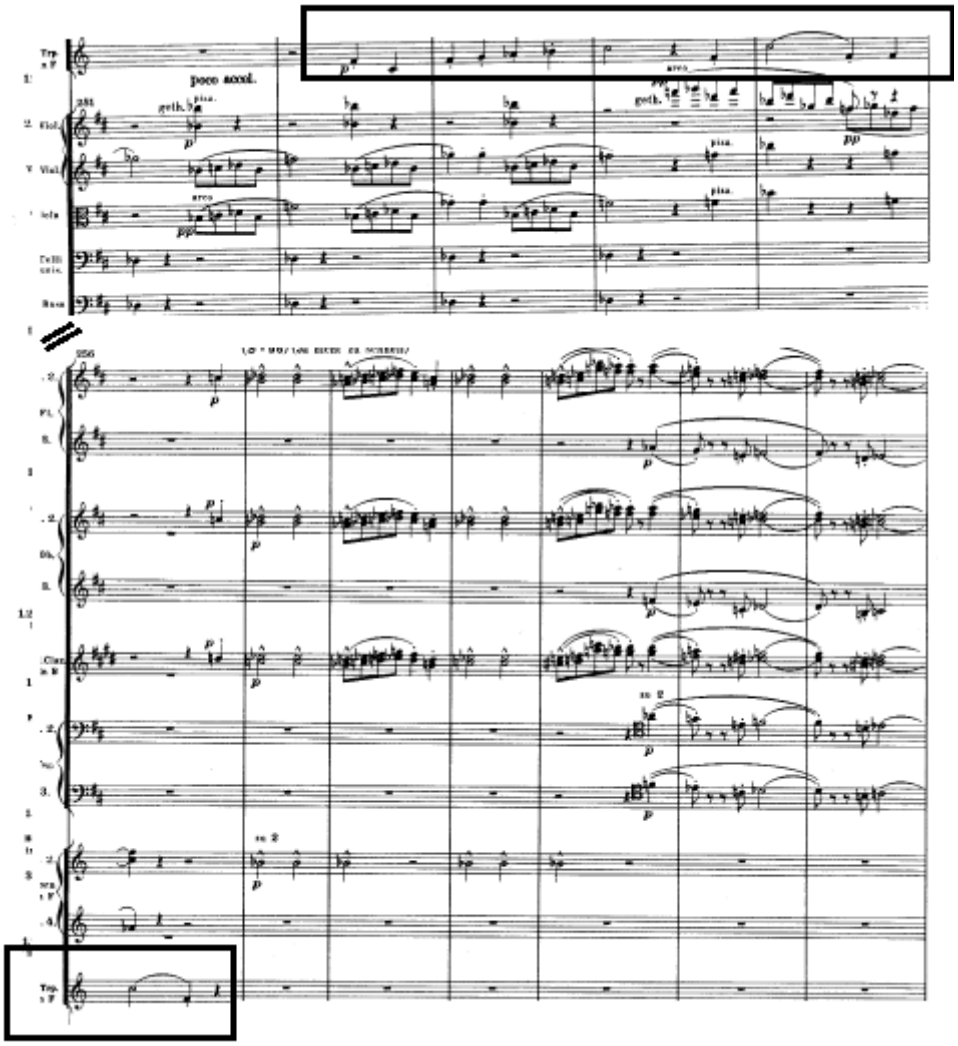


Imagen 195

La trompeta está transportada en la ilustración del caso

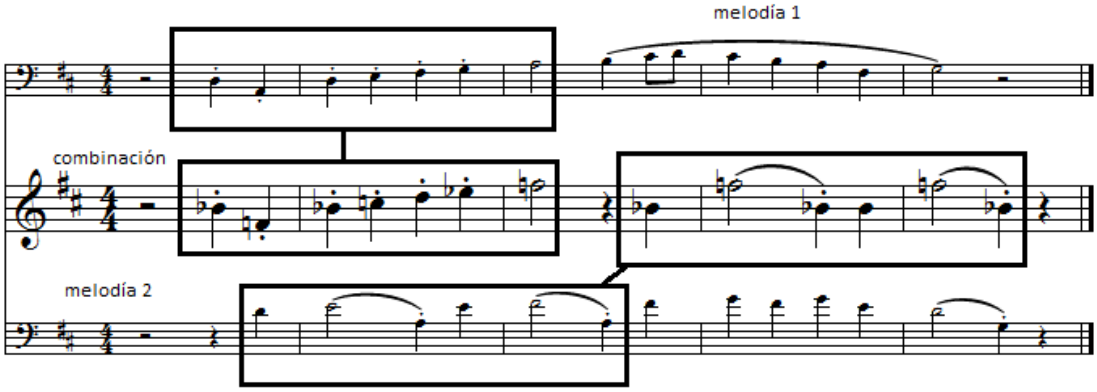


Imagen 196

Otra forma de superposición es la siguiente

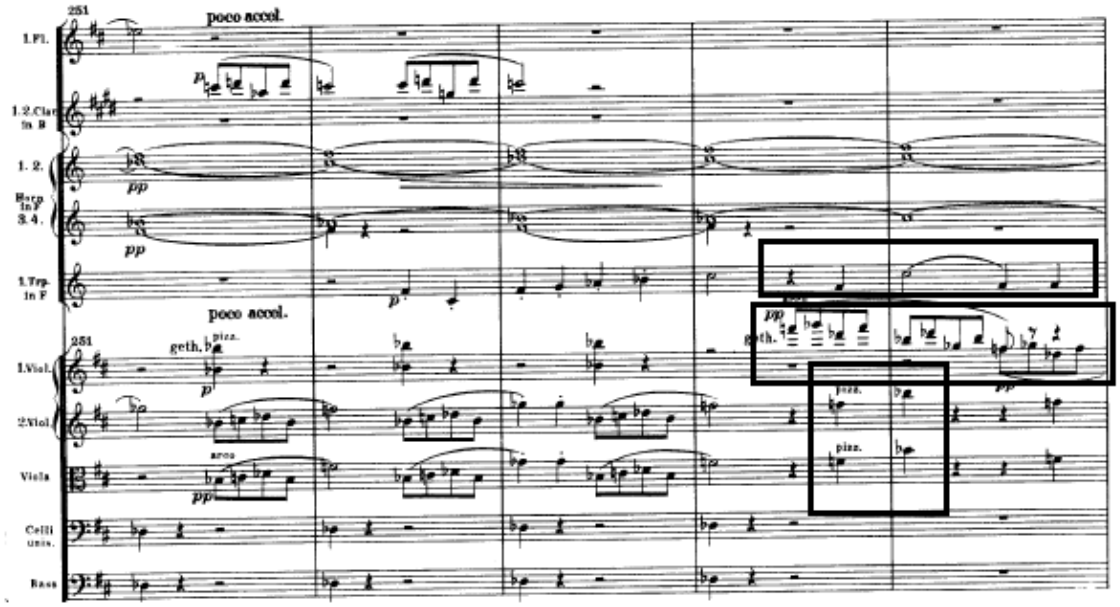


Imagen 197

La cual mezcla la parte A de la melodía dos, con la parte uno de la melodía uno y el caso 6a (p.70)

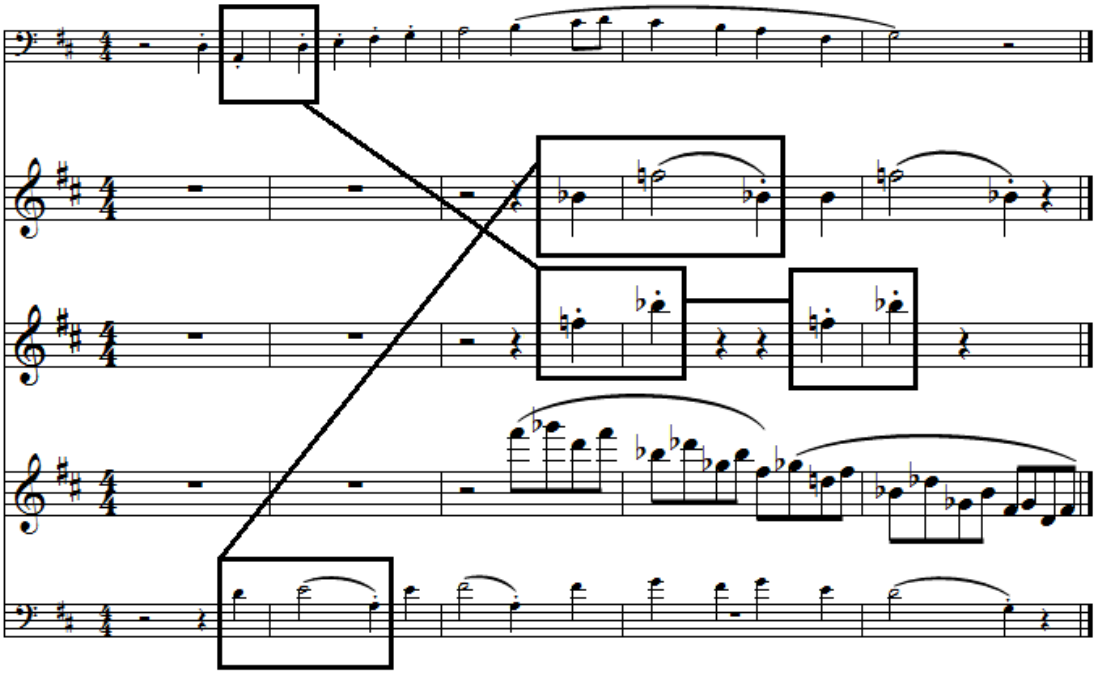


Imagen 198

Aquí se da la superposición de la melodía 2 con una variación de la misma a la tercera superior

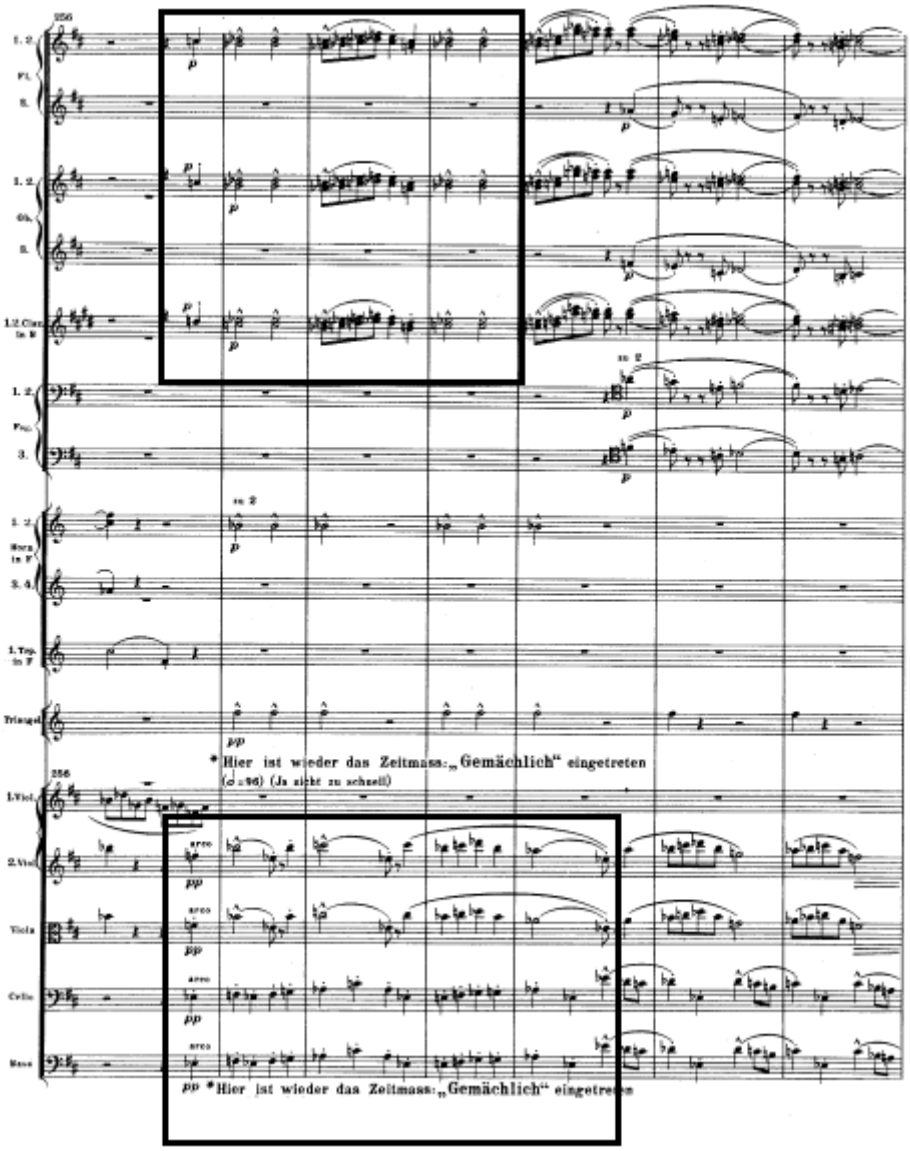


Imagen 199

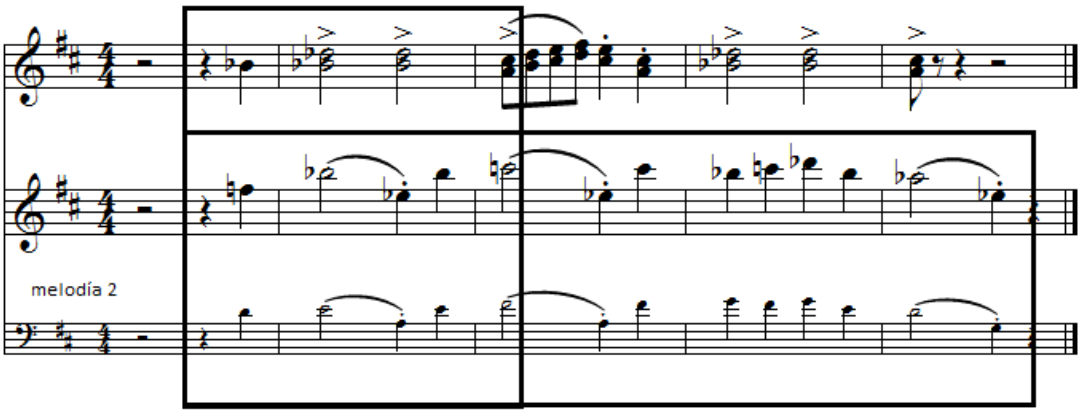


Imagen 200

Aquí vemos la superposición de cuatro elementos, uno, la melodía dos en el corno en fa, dos, la cabeza de la melodía uno en los clarinetes, tres, la segunda parte de la melodía uno en el oboe y el caso 11a (p. 103, imagen 144)

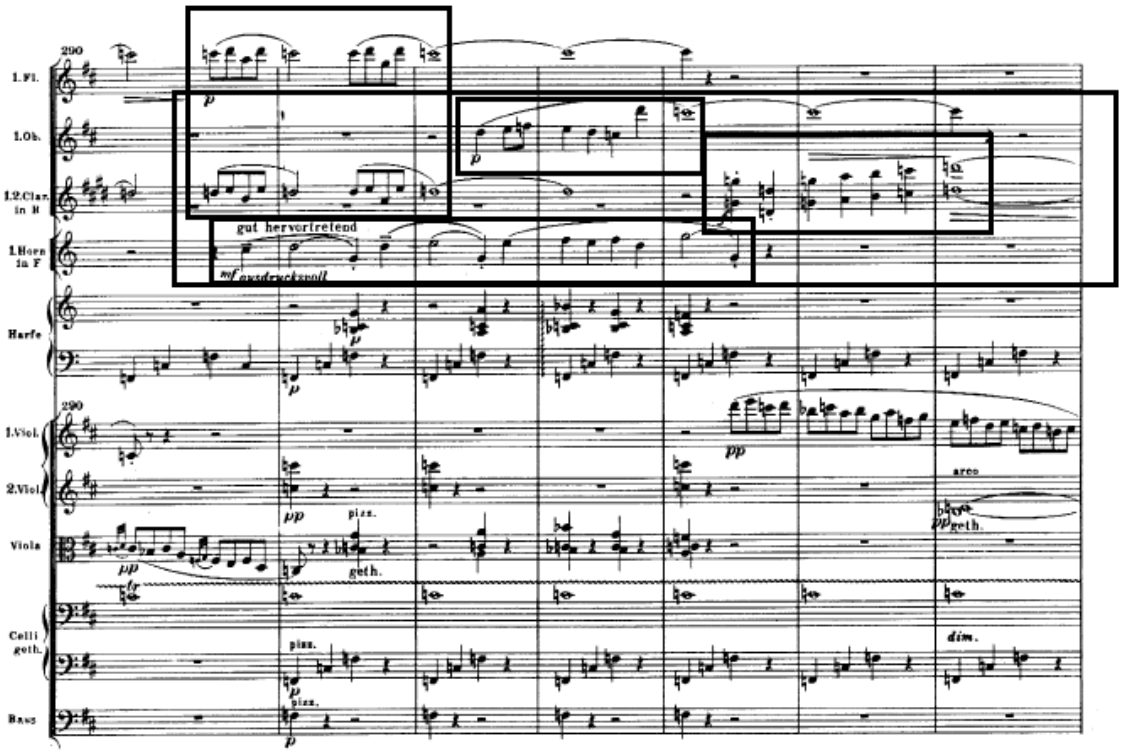


Imagen 201

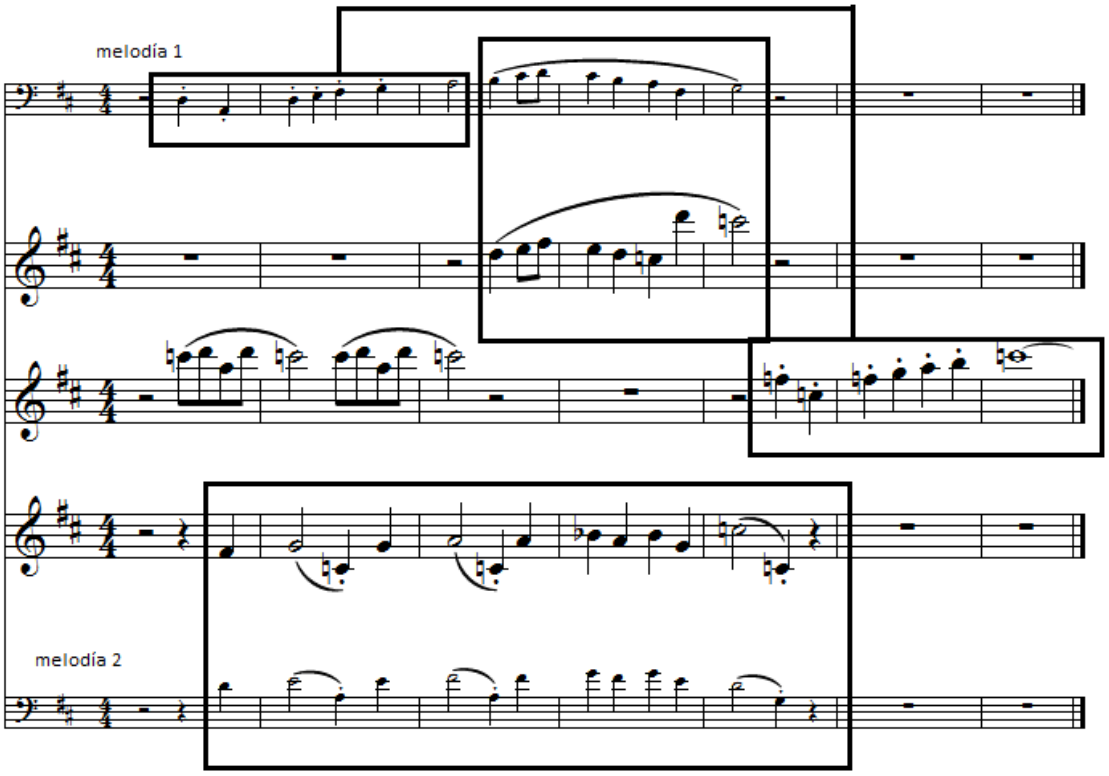


Imagen 202

En el siguiente caso encontramos la bordadura de los violines II y la cabeza de la melodía dos en una estructura que modifica los intervalos de la misma y que es repetida en el compás siguiente en inversión de los motivos

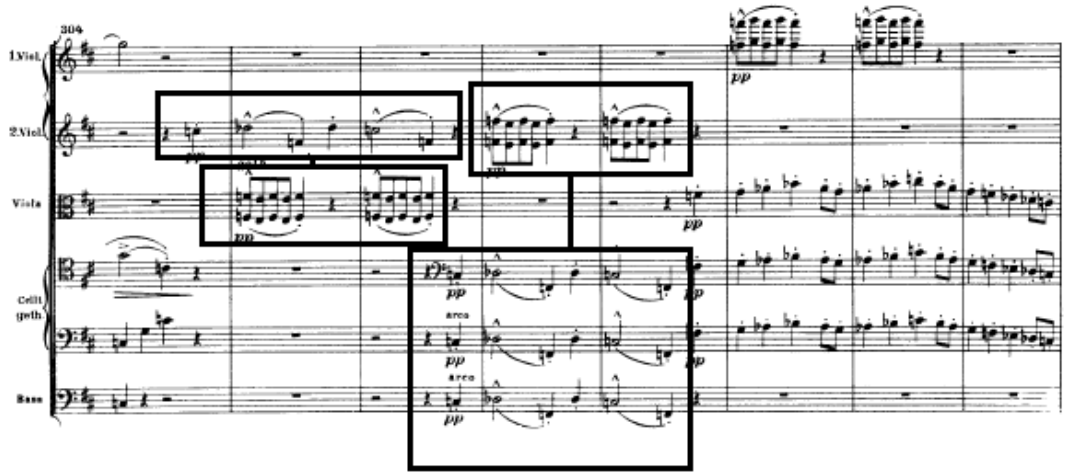


Imagen 203

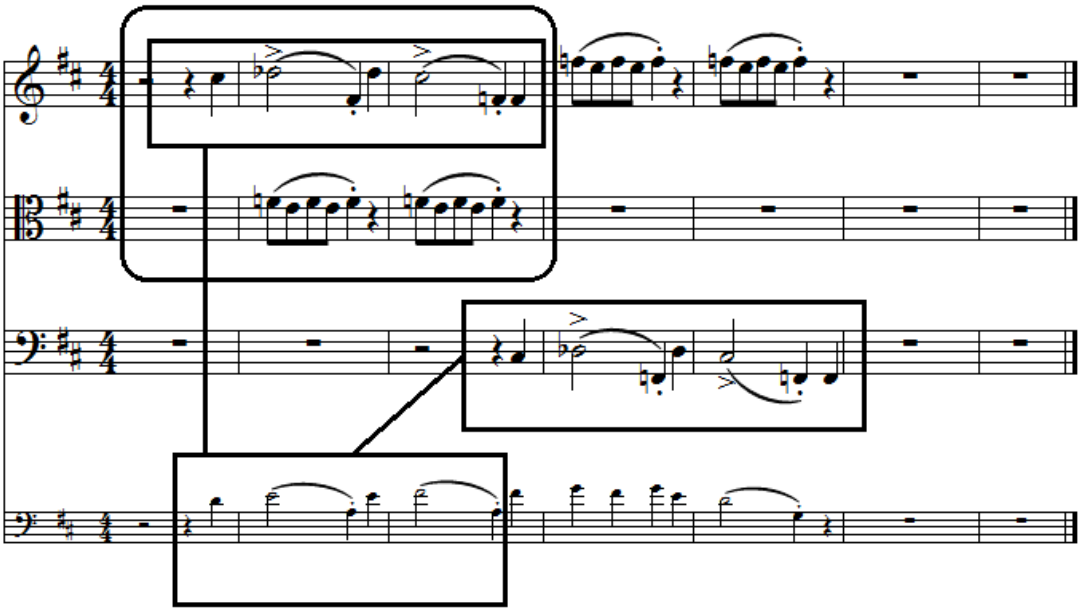


Imagen 204

En la siguiente estructura se mezclan la bordadura del caso anterior y el caso 8 (imagen 103)

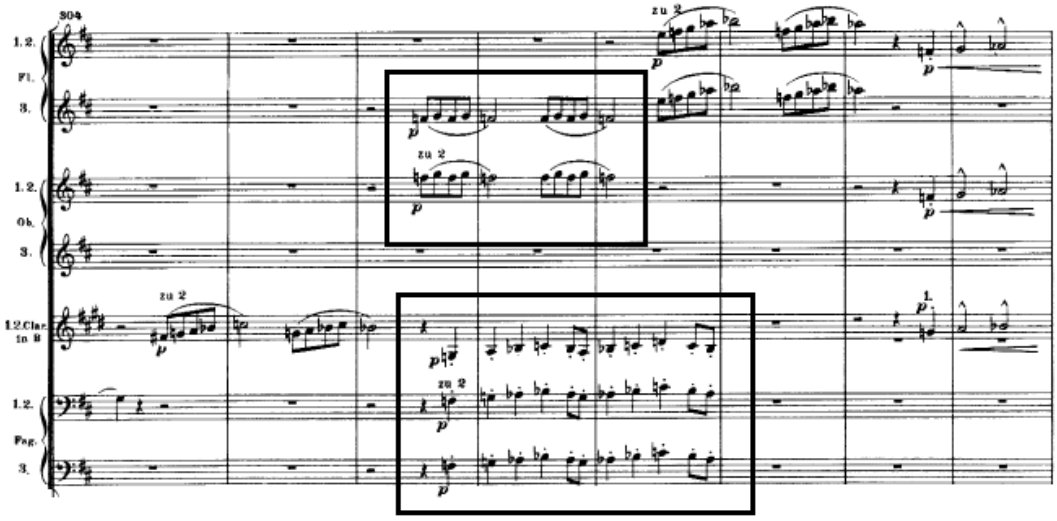


Imagen 204

En este el motivo de flautas y oboes está invertido respecto de la bordadura mencionada y el motivo de fagotes es una forma modificada de la tercera cromática de la segunda parte de la melodía uno

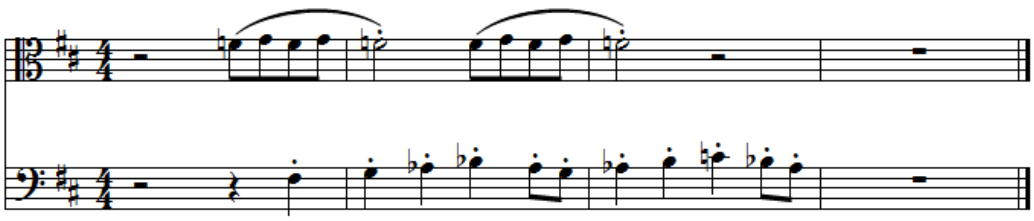


Imagen 205

Aquí nuevamente se mezcla con un elemento más, la primera parte de la melodía dos modificada

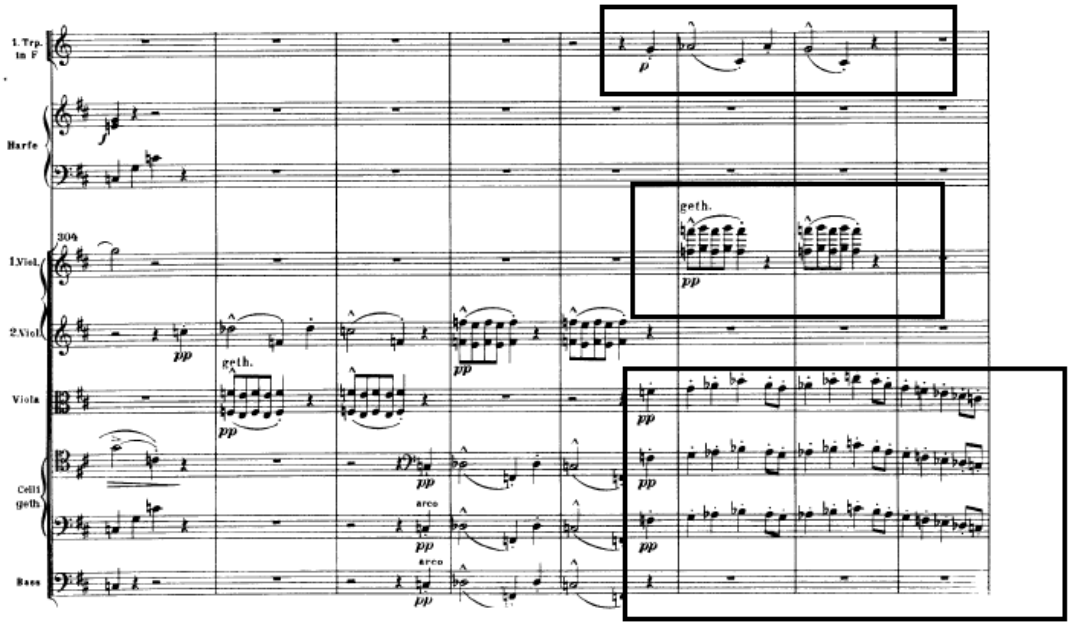


Imagen 206

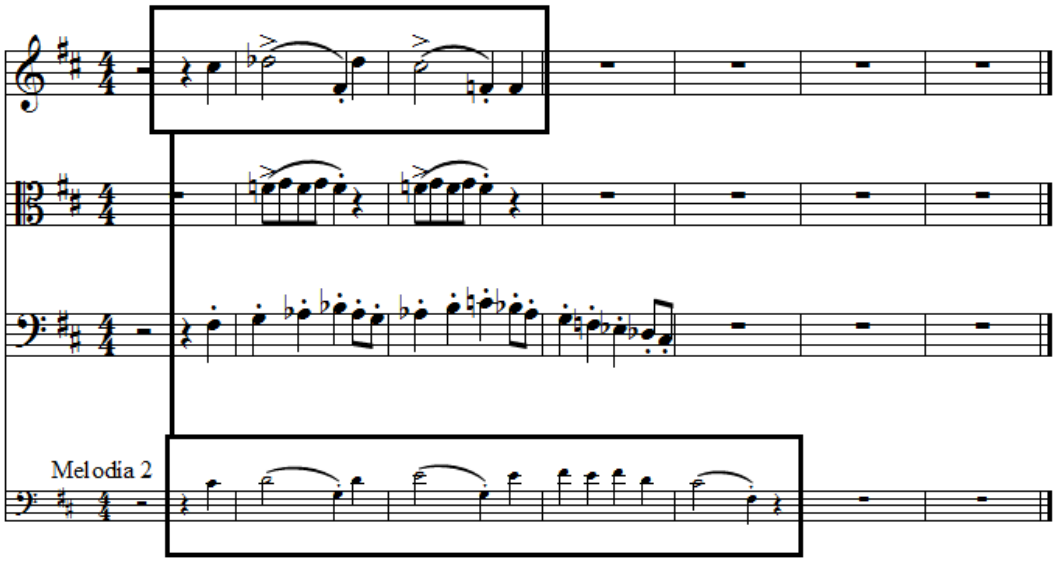


Imagen 207

TRANSFORMACIONES

Como es tradicional la transformación de los temas es una práctica frecuente en la ciencia de la composición musical, aquí detallaré algunos casos de las dos melodías del movimiento:

Recordando las melodías

Melodía uno

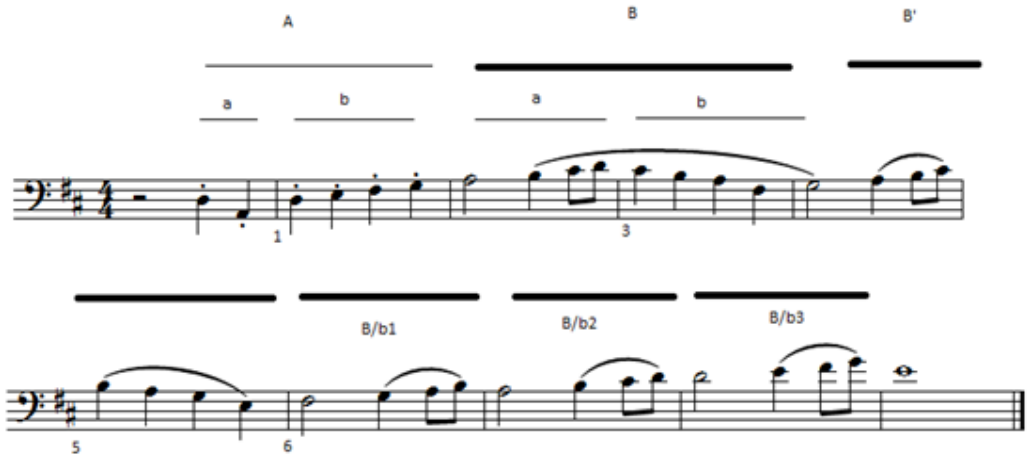
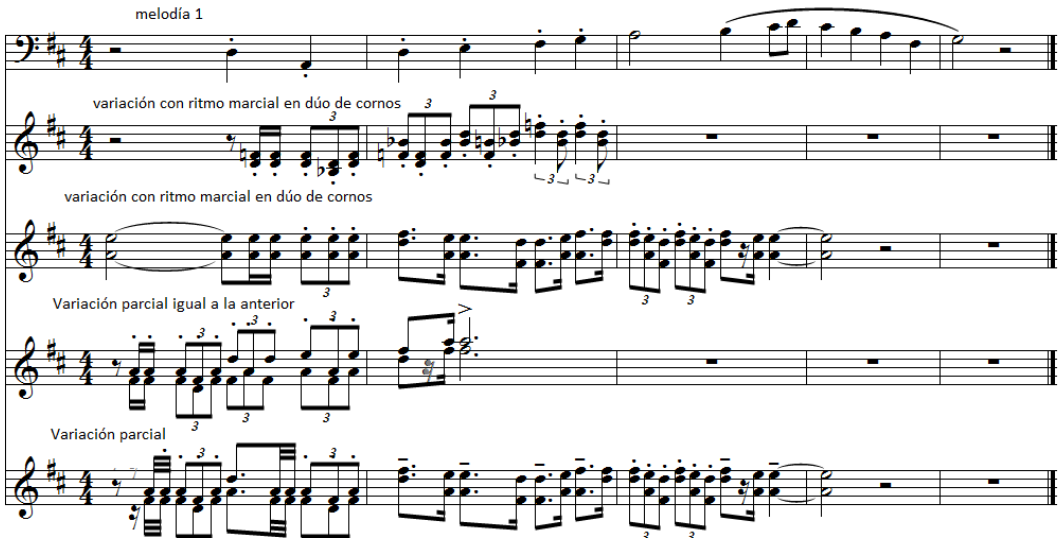
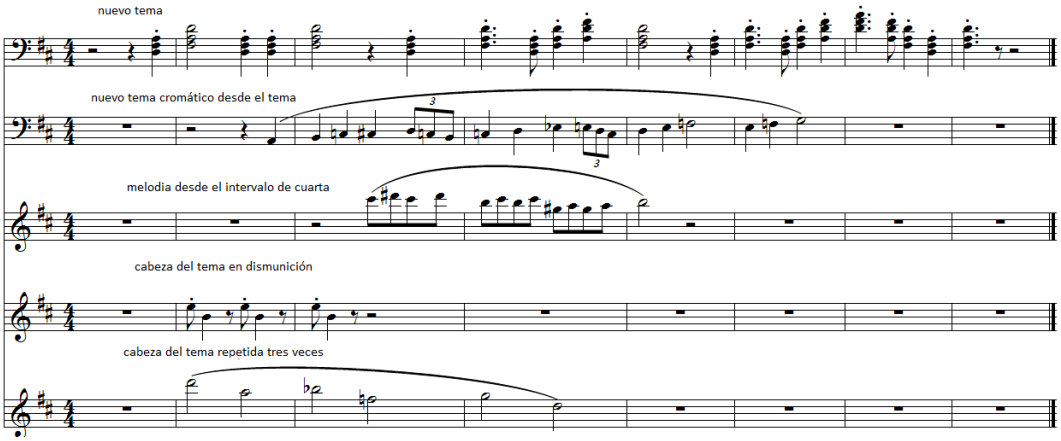
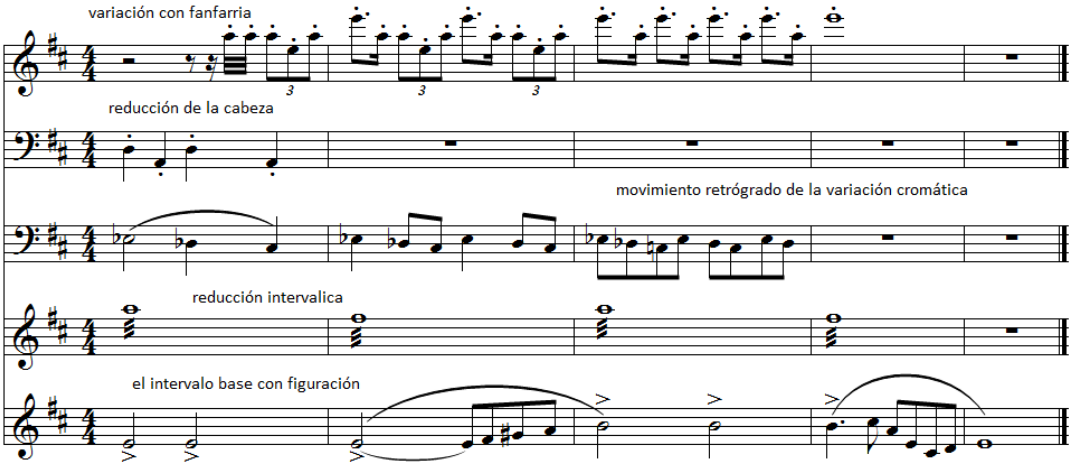


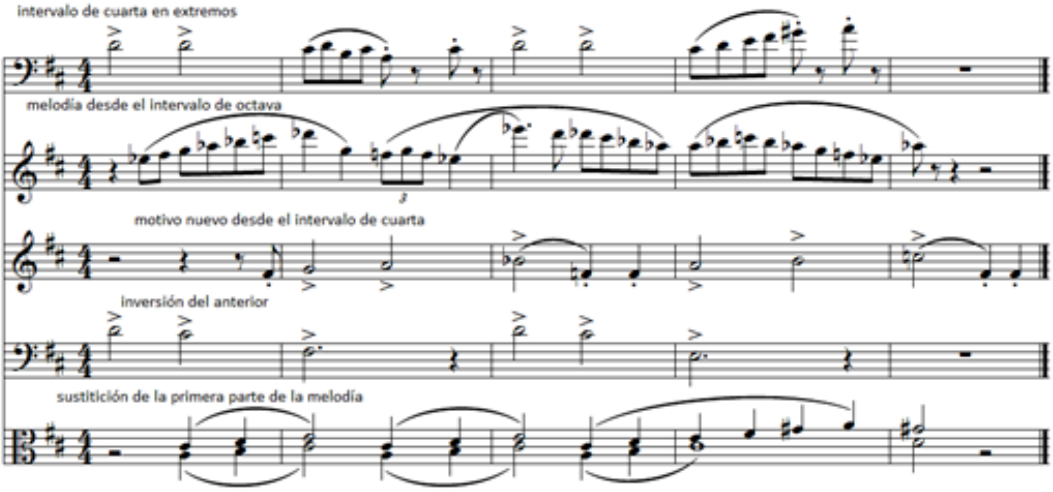
Imagen 208

a. Transformaciones de la melodía uno




nuevo tema
nuevo tema cromático desde el tema
melodia desde el intervalo de cuarta
cabeza del tema en dismunición
cabeza del tema repetida tres veces


variación con fanfarria
reducción de la cabeza
movimiento retrógrado de la variación cromática
reducción intervalica
el intervalo base con figuración


intervalo de cuarta en extremos
melodía desde el intervalo de octava
motivo nuevo desde el intervalo de cuarta
inversión del anterior
sustitición de la primera parte de la melodía

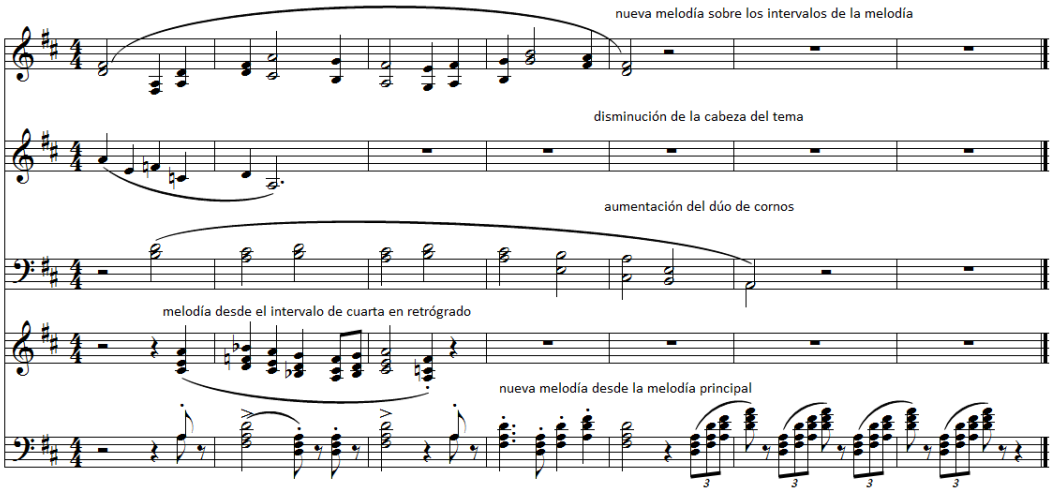


Imagen 209

Melodía dos

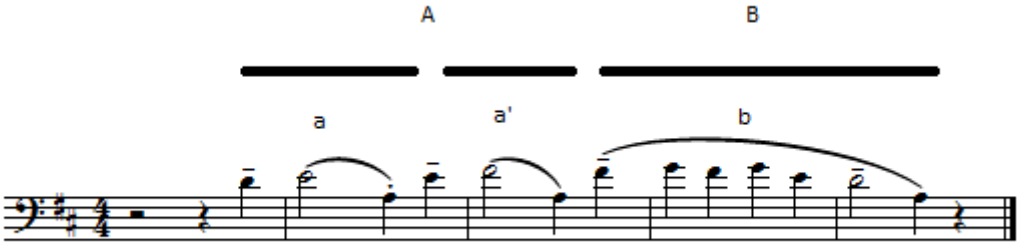
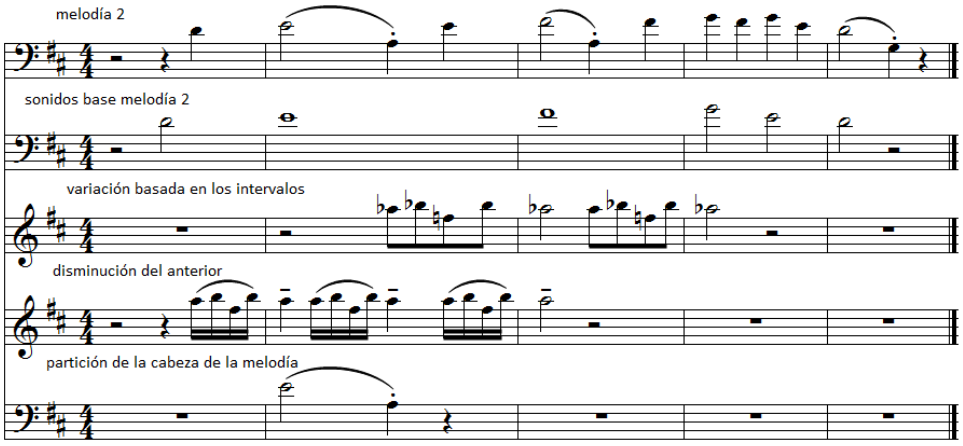


Imagen 210

b. Transformaciones de la melodía 2



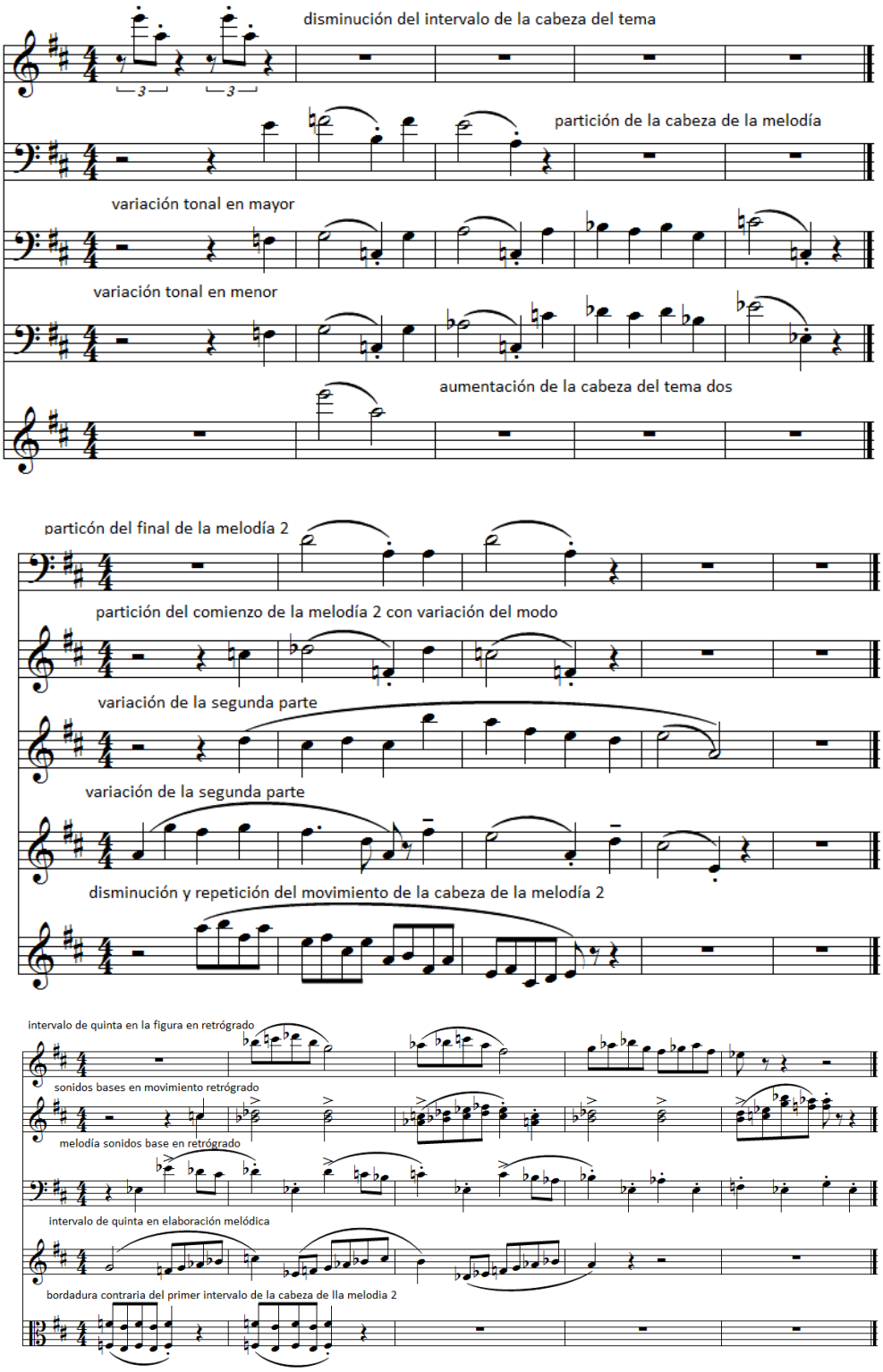

disminución del intervalo de la cabeza del tema
partición de la cabeza de la melodía
variación tonal en mayor
variación tonal en menor
aumentación de la cabeza del tema dos
particón del final de la melodía 2
partición del comienzo de la melodía 2 con variación del modo
variación de la segunda parte
variación de la segunda parte
disminución y repetición del movimiento de la cabeza de la melodía 2
intervalo de quinta en la figura en retrógrado
sonidos bases en movimiento retrógrado
melodía sonidos base en retrógrado
intervalo de quinta en elaboración melódica
bordadura contraria del primer intervalo de la cabeza de lla melodia 2

Imagen 211

c. Fusión de la melodía uno y dos

Cabeza de melodía uno y dos,

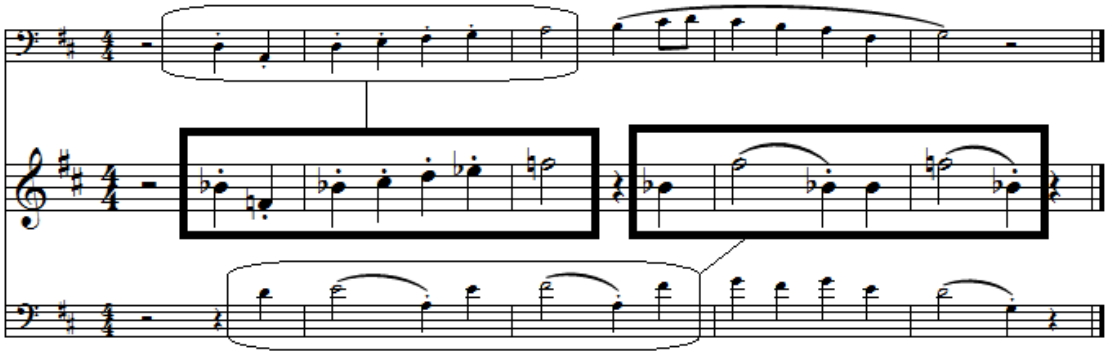


Imagen 212

Una forma de la melodía dos y la aumentación de la segunda parte de la melodía 1

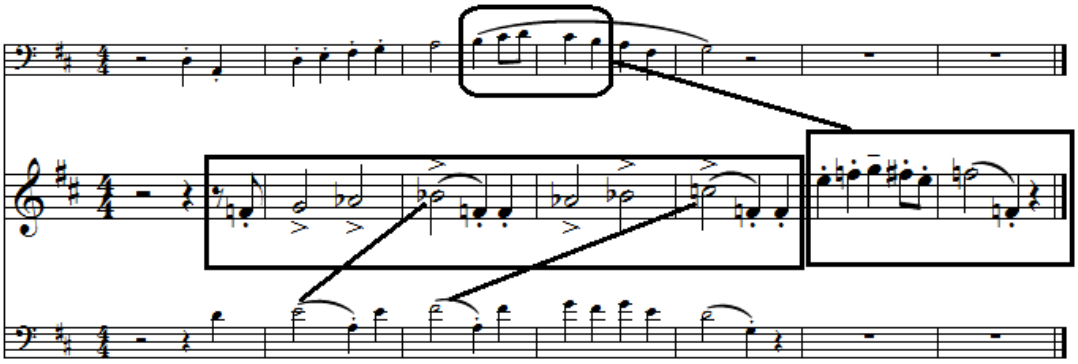


Imagen 213

d. Combinación de los elementos de una o las dos melodías simultáneamente en las de dos partes

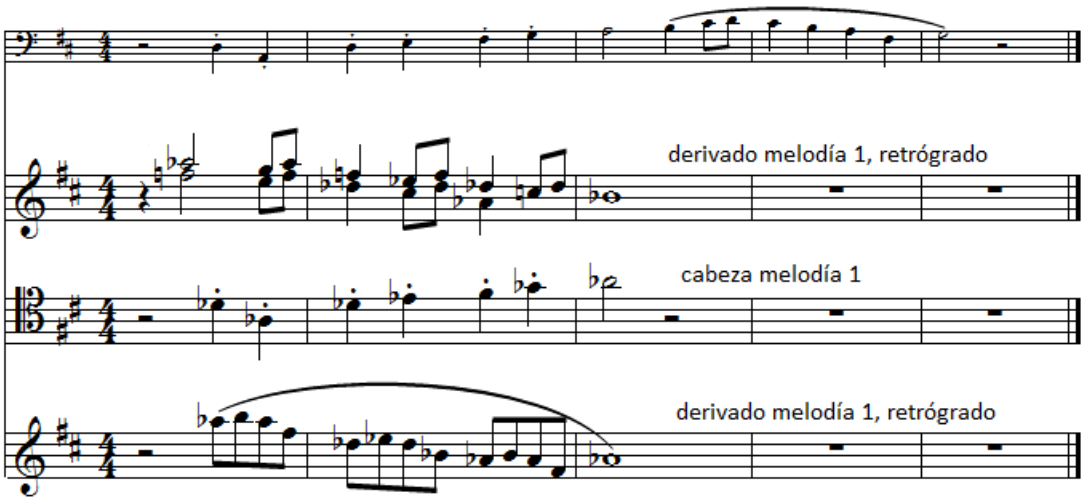


Imagen 214

en el siguiente caso se observa la mezcla simultánea de derivaciones del tema principal o melodía uno en el clímax del movimiento y que se presentará como clímax general de la obra en el cuarto movimiento

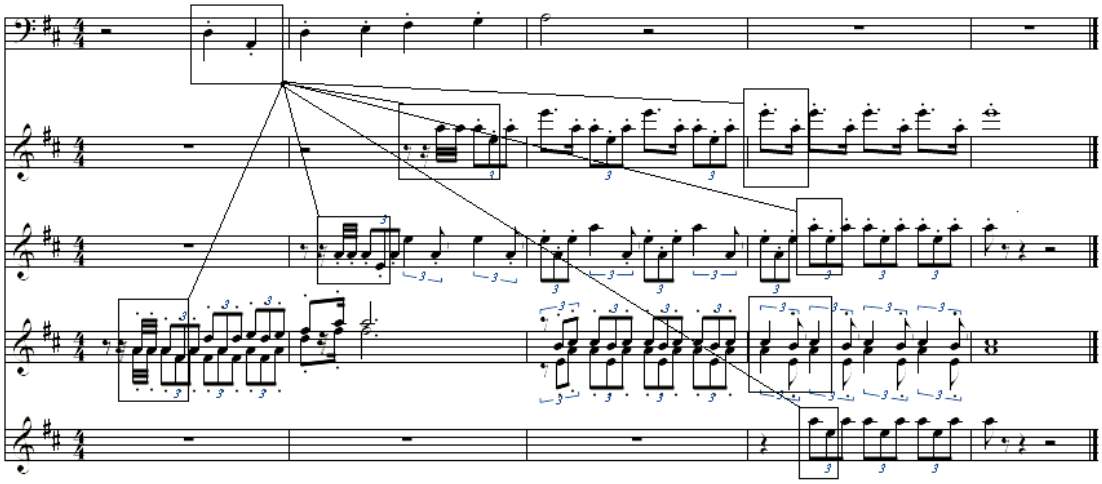


Imagen 215

Aquí se mezcla la cabeza del tema uno modificada y la variación cromática de la misma

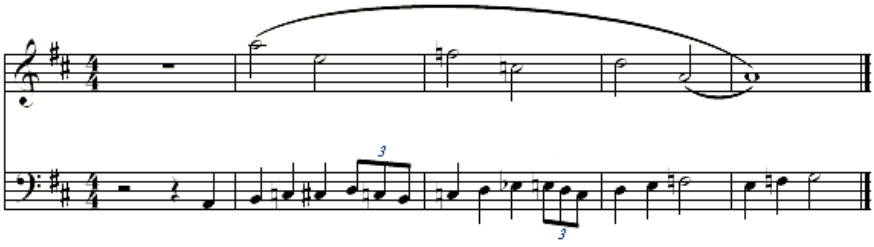


Imagen 216

Una modalidad de mezcla de casos o posibilidades es la que se encuentra en el siguiente caso en posibilidad de inversión o lo que en la escuela clásica de contrapunto invertible

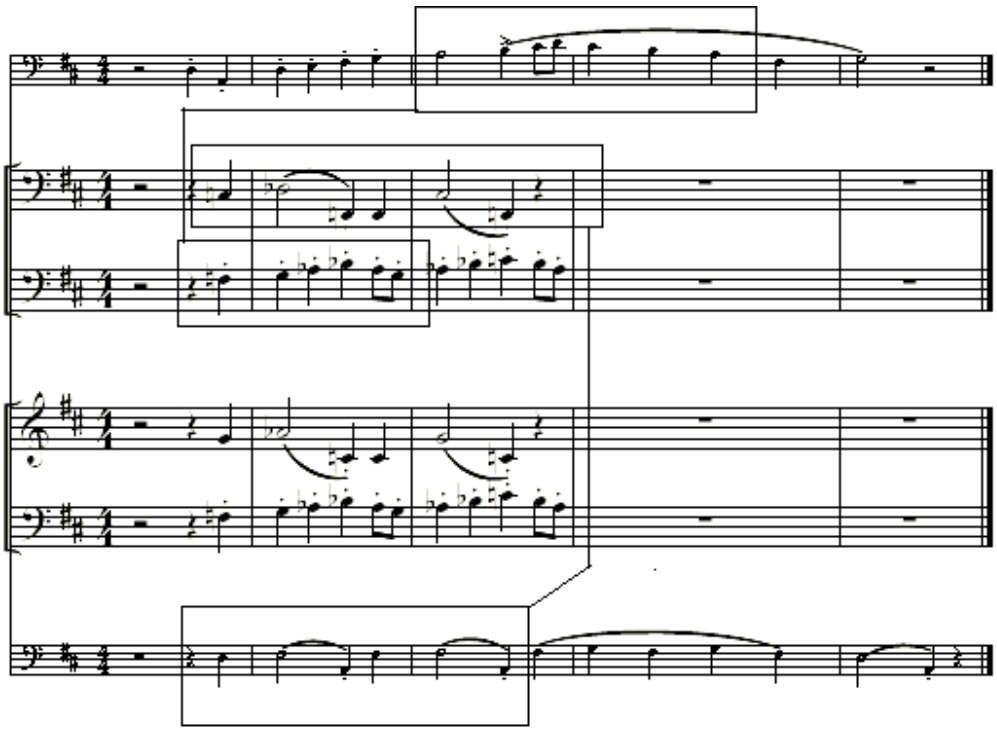


Imagen 217

Derivado de este mismo caso está el siguiente en el cual se anexan dos motivos derivados de la melodía uno (primera parte) y de la melodía dos (segunda parte)

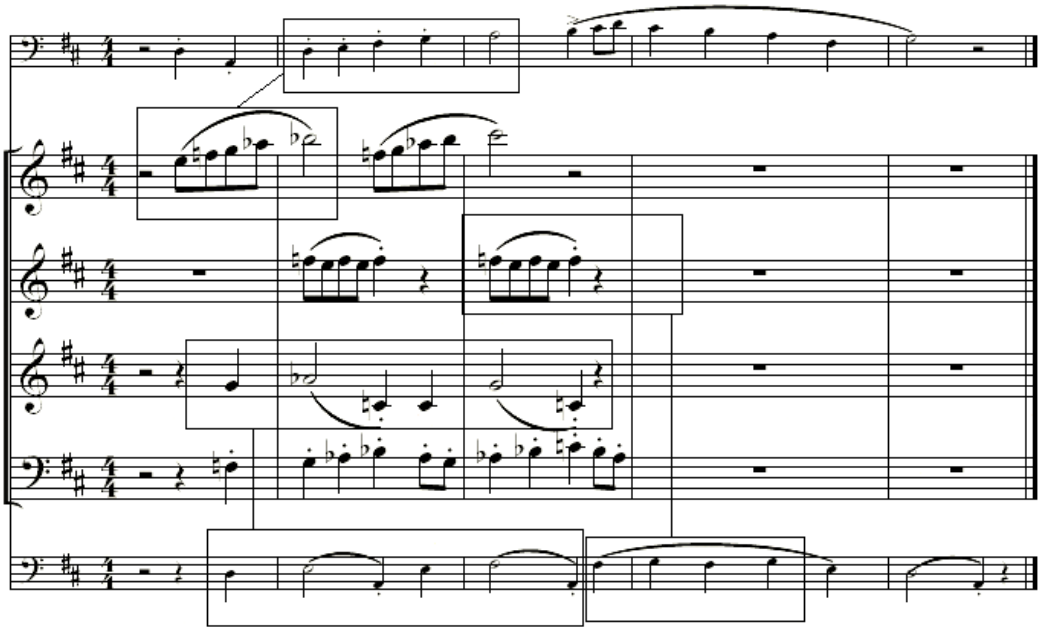


Imagen 218

Aquí se mezclan estructuras variadas de la primera parte de la melodía dos y el retrógrado aumentado de la segunda parte (parcial) de la melodía uno

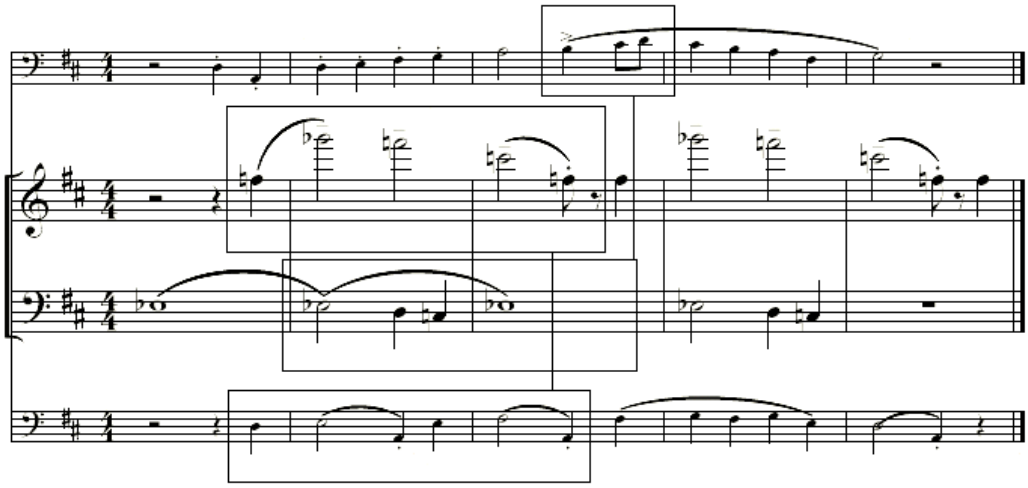


Imagen 219

Aquí se observa la conjugación de varias posibilidades de la primera parte de la melodía uno en movimiento retrógrado, semejante y retrógrado respectivamente

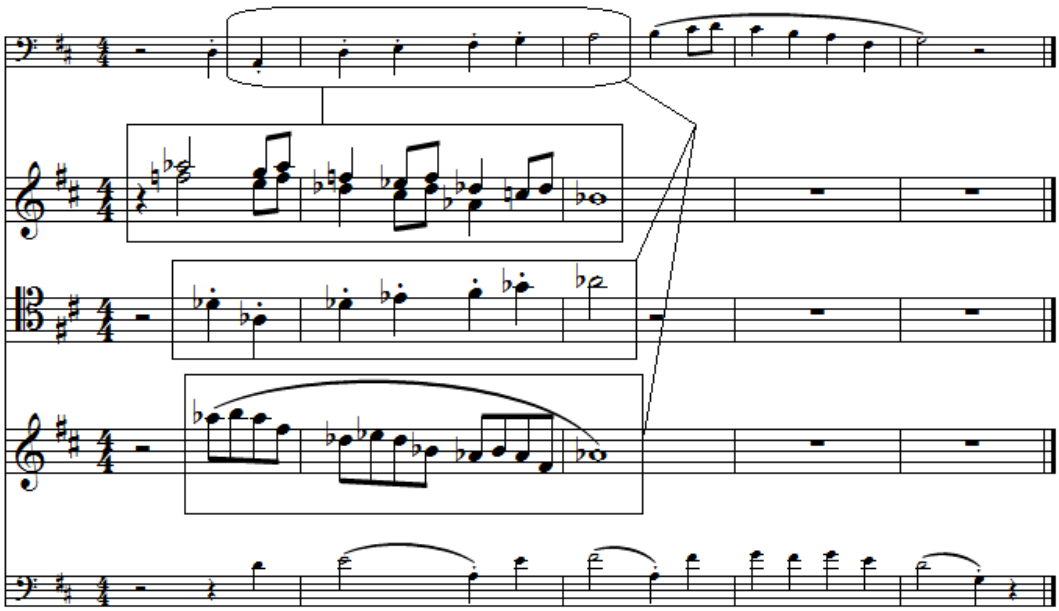


Imagen 220

El intervalo de octava que se encuentra en la primera parte de la melodía se replica como base para las elaboraciones siguientes

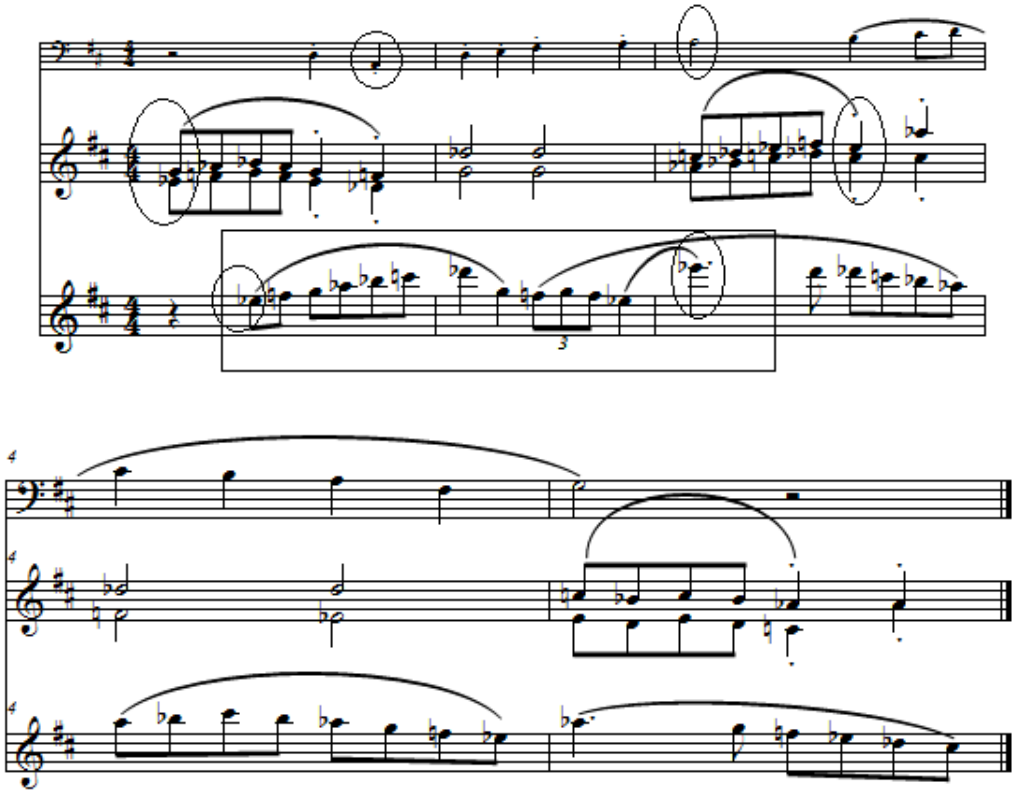


Imagen 221

La mezcla no sólo resultado de la superposición de partes de las melodías, sino también de los motivos rítmicos con los intervalos base de cada una, aquí el intervalo de quinta de la melodía uno con el material rítmico e interválico de la melodía dos

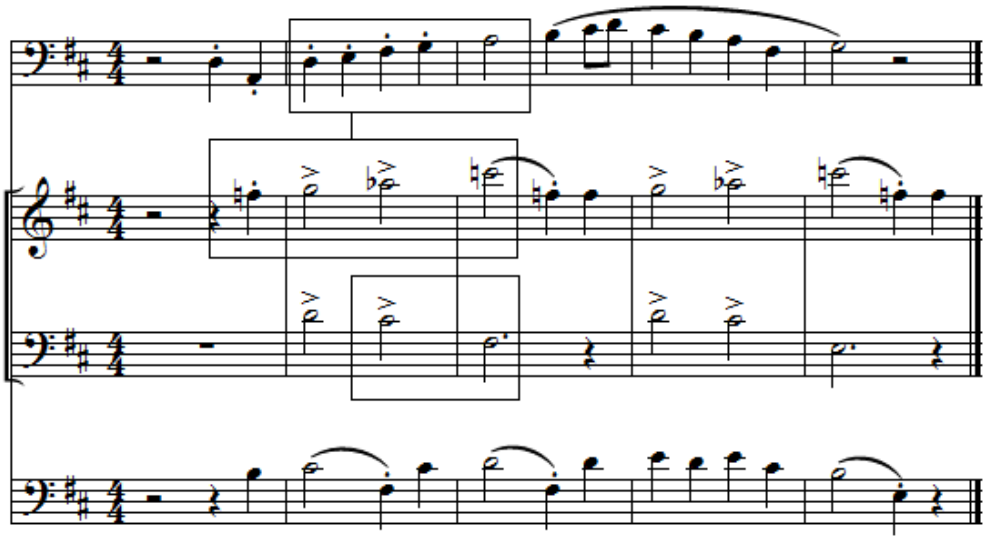


Imagen 222

En la siguiente estructura se observa la mezcla de posibilidades de la melodía uno en el intervalo de cuarta justa, la segunda parte de la misma melodía transportada y una posibilidad de los intervalos base de la melodía dos en terceras sucesivas en el cuarto pentagrama

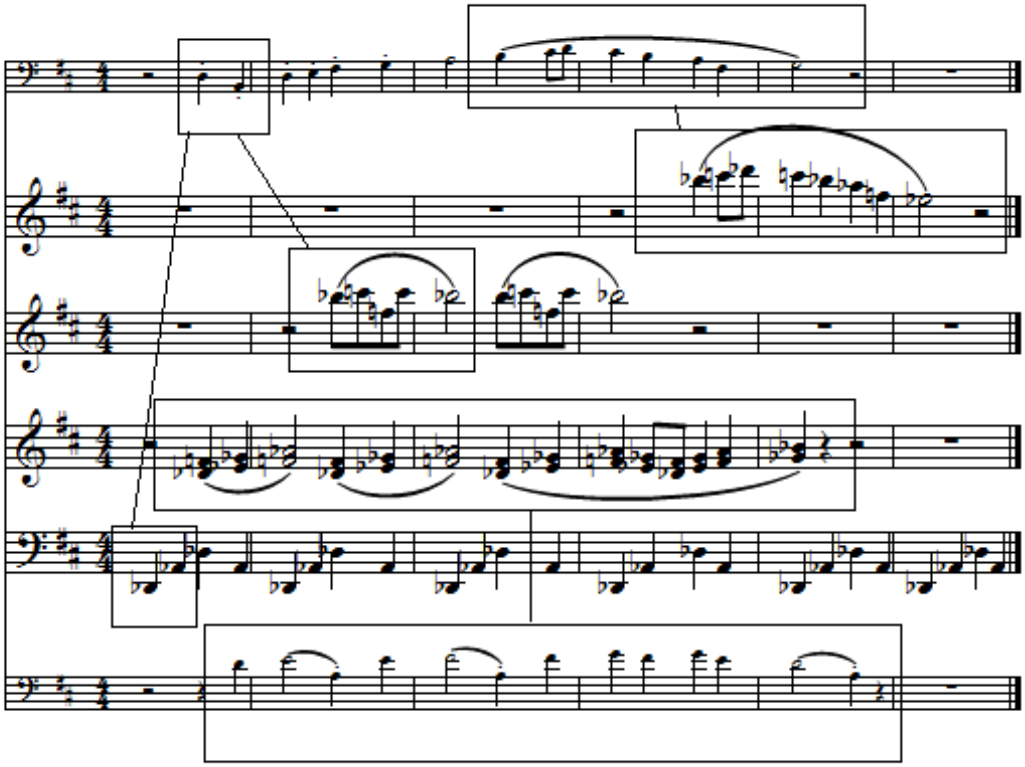


Imagen 223

En la siguiente estructura se observa la mezcla de la primera parte de la melodía uno y con elementos parciales, igualmente la melodía dos es modificada y complementaria a la melodía uno

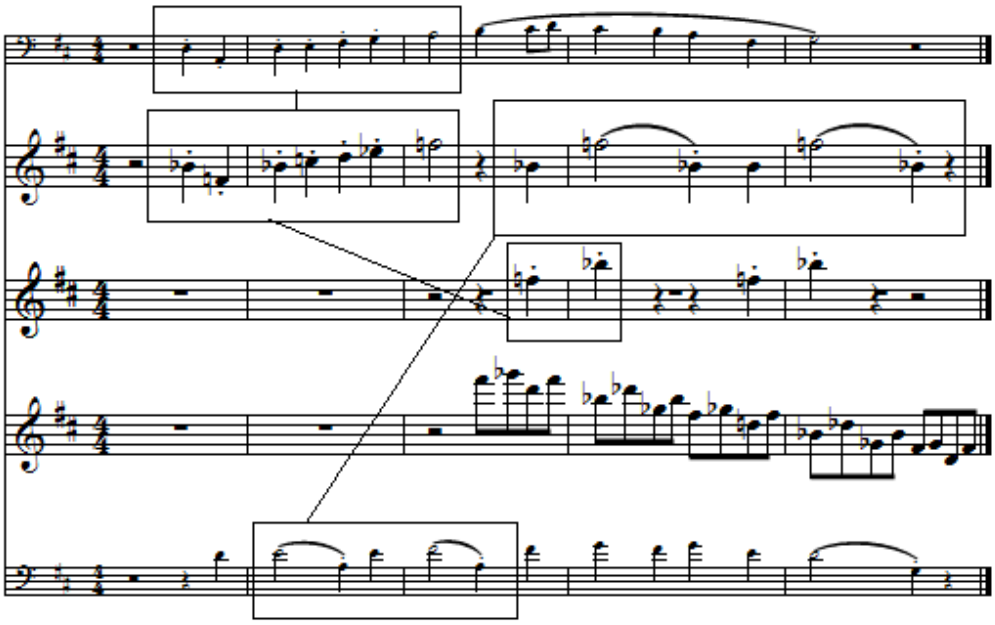


Imagen 224

Después de realizada la descripción de los casos y de las combinaciones posibles encontradas en el movimiento me permito concluir lo pertinente a los usos del contrapunto en el mismo. Las descripciones teóricas arriba enunciadas son la base para determinar los tipos de usos.

CONCLUSIONES

En el siguiente cuadro se ha consignado la catalogación de los casos y su ubicación en el documento, así:

uso tradicional	**definición clásica**	**lugar predominante en el movimiento**	**operación**	**imagen**
Intervalo base	Intervalo que es la estructura fundamental de la obra		ninguna	2, 25
melodía base uno	estructura base de la obra	exposición	ninguna	15, 16, 152, 153, 154, 111, 158
intervalo base en elaboración	Intervalo de cuarta justa	exposición	ninguna	110, 118,119,120, 121,122,123, 124, 125, 126, 127,128, 221
partición melodía por movimiento semejante	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo	exposición y reexposición	división	103,104,106, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 178, 179, 215
partición melodía uno	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo	exposición y reexposición	división	3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13, 33, 38,46,47,48, 49 50, 51, 52, 68, 69,70
partición melodía por disminución	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo con operación de sustracción de materiales	exposición y reexposición	división, sustracción	71,72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,83, 84, 85, 86, 109, 89, 90, 91, 92, 93 , 94, 96, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 218
partición melodía por movimiento contrario	Uso de partes de la melodía en imitación contrario a cualquier intervalo con operación de sustracción de materiales	exposición y desarrollo	división e inversión	87,88, 89, 90,91, 92 93,105
imitación semejante	Imitación a cualquier intervalo en movimiento semejante	exposición y desarrollo	definición	17,18,19,20,21,22,23,24, 159, 160,161, 166, 167, 31
imitación semejante por disminución	Uso de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo con operación de sustracción de materiales	exposición	Definición y sustracción	95

imitación retrógrada	Imitación a cualquier intervalo en movimiento retrógrada	desarrollo	inversión	52, 53, 54, 55, 56, 57, 62
imitación contraria	Imitación a cualquier intervalo en movimiento contraria	exposición	inversión	162,163
transformación por variación	Uso de materiales originales para derivar desde ellos nuevos pero no constitutivos de melodías	desarrollo	metasema	26,27,28,29, 30,32, 57, 58, 59, 60, 61, 97, 98, 107,108, 146, 147, 150, 165
nueva melodía por transformación	Uso de materiales originales para derivar desde ellos nuevas melodías	desarrollo	metasema	63, 99, 100,101, 102, 148
Resumen de transformaciones melodía uno				209
melodía base 2	estructura base de la obra 2	exposición	ninguna	155, 156, 35, 38, 41, 187,
partición melodía 2	Uso de partes de la melodía en imitación semejante a cualquier intervalo	exposición y desarrollo	división	14,36,37, 39, 40, 42,43, 44,45
transformación por variación	Uso de materiales originales para derivar desde ellos nuevos pero no constitutivos de melodías	desarrollo y reexposición	metasema	151, 164, 222
mezcla de las dos melodías	Uso de partes de las dos melodía combinadas en una sola	desarrollo y reexposición	transitividad lógica	34, 129, 149, 195, 196, 197, 212, 213, 214, 215, 216
otras figuras: pedales				64, 65, 6, 67
Resumen de transformaciones melodía dos				211
mezcla de casos	Base de elaboración con el uso de las dos melodías partes de ellas combinadas indistintamente, algunas en contrapunto invertible.	desarrollo y reexposición	transitividad lógica	168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 200,201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 214, 216, 217, 218, 219, 220,223, 224,
Contrapunto invertible	Posibilidad de una estructura de ser invertida indistintamente	desarrollo y reexposición	inversión	204, 217

De lo cual se concluye lo siguiente:

1. Los usos del contrapunto tradicional y sus operaciones encuentran en el primer movimiento la mayoría de las aplicaciones. Cuando me refiero al contrapunto tradicional hablo de las operaciones puntales y no de las especies que son la técnica básica del movimiento de los sujetos musicales.

2. Un elemento fundamental de una estructura musical es el contraste, con frecuencia los compositores lo realizan desde la elaboración melódica del sujeto y del contrasujeto en el contrapunto invertible. Para este movimiento considero que el contraste es más desde los planos tonales que desde los materiales melódicos, así Mahler usa dos melodías que no necesariamente se oponen sino que se complementan, esta es una forma de oposición pero no es tan contundente como el uso de del contrario o del contradictorio.

3. Por la ausencia del contraste melódico el establecer un contrapunto invertible como base del movimiento es algo poco probable de ser definido pese a que alguna sección de la obra tenga el principio de inversión de materiales pero no constitutivo del principio de oposición del sujeto y del contrasujeto.

4. El corazón de las operaciones del contrapunto del movimiento oscila entre la mezcla de las posibilidades de las dos melodías transformadas, sus particiones y sus inversiones y la partición misma de cada una de las melodías que actúan en las dos secciones lentas como material introductorio a cada una de las melodías.

5. La transformación temática de los dos sujetos o del sujeto y el contrasujeto da origen a dos melodías o líneas melódicas que serán usados a lo largo del desarrollo como material argumentativo del movimiento.

6. Las operaciones tradicionales de imitación semejante, contraria, retrógrada, retrógrada contraria, aumentación, disminución, partición y sus combinaciones son la base técnica del establecimiento del discurso. Ninguna tiene asignados valores de expresividad desde su definición o de su uso. Los compositores les han usado indistintamente y en cada época de la historia de la música occidental se les ha dado significado a su resultado pero no a su uso como herramienta. Las figuras de expresión como el clímax, anticlímax se construyen desde la disposición de las partes de la estructura y no desde las operaciones del contrapunto, esta pertenece al campo de los conceptos y su operación.

7. Se confirma que el concepto de transformación es la idea básica de las elaboraciones de los sujetos y sus nuevas formas internas que son el material a ser dispuesto por el compositor, ahora si. con una intención poética o emocional. Esto sugiere que en el proceso compositivo, antes de calificar una operación contrapuntual, ésta debe ser llevada a cabo con los principios naturales de su naturaleza matemática, lógica y lingüística para luego asignarle un lugar en el discurso a través de la disposición de las partes.

8. Puedo concluir que el proceso creativo malheriano en su primer movimiento pudo involucrar, entre otras, tres fases internas: uno, la de acceder a las herramientas del contrapunto, dos, la de conocer y realizar las operaciones naturales de transformación temática y tres, la de asignarles un valor poético o emocional de acuerdo a las motivaciones del compositor en la fase de la composición misma.

9. La mirada contrapuntística que le he dado al movimiento me sugiere que acercarse a las estructuras de transformación puede ser un proceso neutro, es decir sin consideraciones sensoriales del resultado de sus operaciones, pero, si no se tiene un objetivo de significación general, no se puede establecer su selección ni su disposición, ni por lo tanto su composición.

10. Un objetivo del presente escrito era el de afirmar algunas ideas técnicas a cerca de la composición musical desde el contrapunto. He podido establecer que el proceso contrapuntístico es un proceso y que independientemente de los valores sensoriales asignados se debe levar a cabo en su integridad para luego significarlos dentro de un contexto poético.

11. El concepto interpretativo de la sinfonía en mi recital de grado se ha enriquecido maravillosamente abriéndome un nuevo campo de estudio, el del contrapunto con intenciones expresivas respetando sus procesos internos pero asignándoles un valor, en este caso, en el contexto biográfico y bibliográfico de Mahler. Al mirar la obra desde un nuevo ángulo se complementa más con la forma, la armonía, la historia de la música, la musicología, la interpretación histórica; creo que aunque mis precipicios estilísticos sigan siendo profundos, mirar la obra desde el punto de vista del contrapunto en su raíz y base me da piso para construir sobre éste un discurso un tanto más personal y menos imitativo de las fuentes musicales históricas multimediales.

BLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis.* Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Editorial Gedisa, Guanajuato, 2000

Cherubini,Luigi, *Cours de contre-point et de Fugue.* Leipzig: Fr. Kistner, n.d.(ca.1835)

Hamilton, James Alexander, Hamilton's Catechism. *Double Counterpoint and Fugue*. Second edition , London: R.Cocks & Co., 1840

Dubois, Théodore, *Traité de Contrepoint et de Fugue*. Heuguel, Paris, 1901.

Dupré. Marcel, Cours Complet de Fugue, En Deux Volumes, Alphonse Leduc, Éditions musicales, París, 1938.

Dernoncourt, Sylvie, *Mahler.* Ed. Espasa-Calpe,S.A. Madrid, 1979.

Mitchell, Donald, *Gustav Mahler*, the Early Years. University of California press, 1980)

Walter, Bruno. *Gustav Mahler.* Alianza Editorial. Madrid, 1983.

Mahler, Gustav. *First Symphony*. Vienna: Universal Edition, 1906.

Mahler, Gustav. *Symphonies Nos. 1 and 2 in Full Score.* Dover publications, Inc. New York. 1987

Mahler, Gustav. *Symphony No. 1 in D Major, "Titan".* Dover publications, Mineola, New York. 1998.

Walter, Bruno. *Gustav Mahler, first symphony. Klavier zu 4 Händen.* Universal Edition. *Leipzig.* 1905. Reimpreso 1966.

REC Music Foundation. The lied, Art Song, and Choral Text Archive. http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=25551 Traducción al español Elena María Accinelli,copyright © 2005, (re)printed on this website with kind permission. Ultima consulta, 5 de abril de 2014.