

Scarabino, Guillermo

*Religiosidad en “Ein deutsches requiem” de
Brahms : una aproximación hermeneútica*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXVI, N° 26, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Scarabino, Guillermo. “Religiosidad en *Ein deutsches requiem* de Brahms : una aproximación hermeneútica” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 26,26 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/religiosidad-ein-deutsches-requiem-brahms.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

RELIGIOSIDAD EN *EIN DEUTSCHES REQUIEM* DE BRAHMS. UNA APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA

GUILLERMO SCARABINO

Resumen

El *Requiem Alemán* de Brahms ha sido objeto de numerosos análisis teológico-musicológicos, debido principalmente a dos características peculiares: 1. es una obra del género *requiem* que no utiliza el texto de la *Missa pro defunctis*, sino que emplea una selección de textos bíblicos elegidos por su autor, y 2. su contenido motivico deriva de manipulaciones sobre la melodía del coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, que aparecen a lo largo de los 7 números de la obra. Este trabajo pone de relieve la existencia de un motivo autónomo, independiente del contenido del coral, que aparece en cinco de los siete números y al que el autor asigna la representación simbólica de la Redención.

Palabras clave: Brahms, *réquiem*, representación simbólica, Redención, interpretación.

Abstract

Brahms's *German Requiem* has been the object of multifold theologic-musicological analyses due to a couple of distinctive attributes: 1. it belongs to the *requiem* genre although the composer substituted the *Missa pro defunctis* text by his own selection of biblical verses, 2. the motivic content of its seven numbers is derivative from the chorale melody *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. This paper highlights an autonomous motive -not related to the chorale melody- which appears in five of the seven numbers and whose meaning would be the symbol of Redemption.

Key words: Brahms, *requiem*, symbolic content, Redemption, interpretation.

* * *

Introducción

Desde el punto de vista de un intérprete musical, en este caso particular de un director de orquesta dispuesto a abordar la obra, el *Requiem Alemán* es una composición cuya interpretación presenta complejas dificultades que exceden las habituales planteadas por la recreación de otras partituras.¹ La dificultad más notoria es su exégesis como obra resultante de la integración entre texto y música. Por sus especiales características, ha motivado numerosos estudios analíticos teológico-musicológicos puesto que, no obstante haberla denominado *requiem*, Brahms no utilizó el texto latino de la *Missa pro defunctis* propio de la liturgia católica, sino que seleccionó una amplia colección de versículos de diversos libros de la Biblia traducida al alemán por Martín Lutero, y los integró en una nueva construcción textual *ad hoc*.

Mc Dermott afirma que Brahms fue el primer compositor de una obra del género *requiem* que no utilizó el texto litúrgico tradicional.² Podría citarse como único precedente, el *Requiem für Mignon Op 98B* (1849/50) de Robert Schumann, con texto proveniente de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, pero este caso es diferente porque 1) Schumann utilizó una obra literaria preexistente que ya llevaba ese título, en tanto que Brahms llamó *requiem* a una compilación de diversos fragmentos bíblicos de ambos testamentos, y 2) el texto de Goethe está acotado a la muerte de un personaje literario –Mignon– en tanto que el de Brahms apunta a la universalidad, al extremo que, en una conocida carta dirigida a Karl Martin Reinthaler afirmó que bien podría omitir el adjetivo „alemán“ y llamarlo, simplemente, „humano“.³

La novedad introducida por Brahms, avalada por su prestigio como compositor, estableció una alternativa hasta entonces inexplorada para el género *requiem* que, en el siglo XX y en muchos casos con la motivación de honrar a los muertos en las dos guerras mundiales, habría de producir composiciones homónimas como las de Delius (1914), Reger (1915), Hindemith (1948), Randall Thompson (1958), Britten (1961) y Kabalevsky (1963), entre muchas otras.⁴

¹El título original es *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*. El estreno de la versión actual tuvo lugar en Leipzig, en febrero de 1869. Es la obra más extensa de Brahms, con una duración de unos 75 minutos.

²McDERMOTT, P. 2010: p. 1.

³LEAVER, R. 2002: pp. 630-631.

⁴Ver un extenso listado en McDERMOTT *op.cit.*, pp. 208-217.

El texto

La versión de la *Missa pro defunctis*, en latín, es un texto previo dado, inmodificable, sobre el que muchos compositores elaboraron sus obras. En el *Requiem* de Brahms, la elección y ordenamiento del texto responden a fuertes decisiones personales, que forman parte integral del proceso de composición de la obra. Por lo tanto, una aproximación hermenéutica a la misma debe adentrarse necesariamente en el sentido y la significación de las citas bíblicas, considerando el texto literal, su ordenamiento temporal, su mutua referencialidad, su influencia en, y correlato con, el contenido musical que generan y con el que se integran en una unidad inescindible.

A la muerte de Brahms, gran parte de su biblioteca pasó a la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena. La colección contenía varias biblias, entre ellas su Biblia bautismal (Hamburg, 1833) y tres ediciones del Nuevo Testamento en diferentes idiomas (una de 1545 en alemán antiguo, una francesa de 1643 y una italiana de 1884). Según las evidencias que proporcionan el deterioro del libro y las anotaciones inscriptas en él, el ejemplar de la edición de Hamburg 1833 fue el más utilizado por Brahms, tanto para sus lecturas como para la selección de textos para sus composiciones. En efecto: en 28 de los libros que integran ambos testamentos hay un total de 86 sitios con marcas, subrayados y comentarios. Por otra parte, Brahms guardaba cuadernillos manuscritos con apuntes de textos bíblicos, que se encuentran actualmente en la *Land- und Staatsbibliothek* de Viena.⁵ Por último, debe destacarse que la edición de Hamburg 1833 incluye también referencias cruzadas que, además del conocimiento personal, directo, que Brahms tenía de los textos, mucho pueden haber coadyuvado en la compilación efectuada para componer el *Requiem*. Beller-McKenna señala -a modo de ejemplo- los versículos 5-6 del Salmo 126 [125],⁶ que Brahms musicalizó en el número inicial del *Requiem*, y que en esa particular edición incluyen las siguientes referencias cruzadas:⁷

⁵ BELLER-McKENNA, D.: 2004: pp. 47-48.

⁶ La numeración y traducción de los textos bíblicos corresponde a LEVORATTI, A. 2006. No se trata, obviamente, de una traducción literal del texto alemán.

⁷ BELLER-McKENNA, D. *op.cit.*, p. 50.

Texto utilizado en el *Requiem*⁸

Sal 126 [125], 5: Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sal 126 [125], 6: Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Referencias cruzadas(Biblia de Brahm).

Sal 30 [29], 6: [...] denn sein Zorn währt einen Augenblick, und lebenslang seine Gnade; den Abend lang währt das Weinen, aber des Morgens ist Freude.⁹

Mt 5, 4: Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden.¹⁰

Sant 5, 7-8: So seid nun geduldig, liebe Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfangen den Morgenregen und Abendregen. / Seid ihr auch geduldig und stärket eure Herzen; denn die Zukunft des Herrn ist nahe.¹¹

Hech 14, 22: [...] stärkten die Seelen der Jünger und ermahnten sie, daß sie im Glauben blieben, und daß wir durch viel Trübsale müssen in das Reich Gottes gehen.¹²

Is 35, 10: Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg

⁸ Ver traducción en Apéndice.

⁹ Porque su enojo dura un instante, / y su bondad, toda la vida: si por la noche se derraman lágrimas, / por la mañana renace la alegría.

¹⁰ Felices los afligidos, porque serán consolados.

¹¹ Tengan paciencia, hermanos, hasta que llegue el Señor. Miren cómo el sembrador espera el fruto precioso de la tierra, aguardando pacientemente hasta que lleguen las lluvias del otoño y de la primavera. / Tengan paciencia y anímense, porque la Venida del Señor está cerca.

¹² Confortaron a sus discípulos y los exhortaron a perseverar en la fe, recordándoles que es necesario pasar por muchas tribulaciones para entrar en el Reino de Dios.

müssen.¹³

Jn 16, 20-22: Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen; ihr werdet traurig sein; doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehrt werden. / Ein Weib, wenn sie gebiert, so hat sie Traurigkeit; denn ihre Stunde ist gekommen. Wenn sie aber das Kind geboren hat, denkt sie nicht mehr an die Angst um der Freude willen, daß der Mensch zur Welt geboren ist. / Und ihr habt auch nun Traurigkeit; aber ich will euch wiedersehen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen.¹⁴

De las seis referencias citadas por Beller-McKenna, Brahms utilizó el texto de cuatro de ellas en diversos números del *Requiem*: Mt 5, 4 (Nº I); Sant 5, 7 (Nº II); Is 35, 10 (Nº II) y Jn 16, 22 (Nº V). Parece evidente, entonces, que las referencias cruzadas de la edición de su Biblia bautismal (Hamburg 1833) también influyeron en la selección y compaginación de los textos para componer el *Requiem*.

Por último, Leaver ha demostrado la inserción de la obra en una larga tradición de música protestante alemana para funerales, cuyo origen se remonta al propio Lutero y que fue continuada, principalmente, por Heinrich Schütz en el siglo XVII y Johann Sebastian Bach en el XVIII.¹⁵ Dicho autor menciona una pequeña colección de obras pertenecientes a este tipo de música publicada por el propio Lutero en

¹³ Volverán los rescatados por el Señor; y entrarán en Sión con gritos de júbilo, coronados de una alegría perpetua: los acompañarán el gozo y la alegría, la tristeza y los gemidos se alejarán.

¹⁴ Les aseguro que ustedes van a llorar y se van a lamentar; el mundo, en cambio, se alegrará. Ustedes están tristes, pero esa tristeza se convertirá en gozo. / La mujer, cuando va a dar a luz, siente angustia porque le llegó la hora; pero cuando nace el niño, se olvida de su dolor, por la alegría que siente al ver que ha venido un hombre al mundo. / También ustedes ahora están tristes, pero yo los volveré a ver, y tendrán una alegría que nadie les podrá quitar.

¹⁵ LEAVER, R. *op.cit.*.

1542,¹⁶ cuyo Prefacio remite a la 1ª Epístola a los Tesalonicenses.¹⁷ En el capítulo de la Epístola aludido por Lutero (1 Tes 4, 13-18), San Pablo expresa:¹⁸

“No queremos, hermanos, que vivan en la ignorancia acerca de los que ya han muerto, para que no estén tristes como los otros, que no tienen esperanza. / Porque nosotros creemos que Jesús murió y resucitó: de la misma manera, Dios llevará con Jesús a los que murieron con él. / Queremos decirles algo, fundados en la palabra del Señor: los que vivamos, los que quedemos cuando venga el Señor, no precederemos a los que hayan muerto. / Porque a la señal dada por la voz del Arcángel y al toque de la trompeta de Dios, el mismo Señor descenderá del cielo. Entonces, primero resucitarán los que murieron en Cristo. / Después nosotros, los que aún vivamos, los que quedemos, seremos llevados con ellos al cielo, sobre las nubes, al encuentro de Cristo, y así permaneceremos con el Señor para siempre. / Consuélense mutuamente con estos pensamientos”.

Las principales ideas-fuerza expuestas por San Pablo son reiteradas, ampliadas o reforzadas explícitamente en mayor parte de los textos seleccionados por Brahms. En la selección hay otros fragmentos, quizás no tan explícitos, pero que actúan sinérgicamente con lo propuesto por San Pablo. El texto compilado por Brahms y su traducción se encuentran en el Apéndice de este artículo.

La música

Brahms hizo saber que el comienzo musical del *Requiem* y el tema del segundo número del mismo estaban basados en un coral, que no nombró, pero que fue identificado como *Wer nur den lieben Gott lässt walten*.¹⁹

¹⁶*Christliche Geseng Lateinisch und Deudsch zum Begrebnis* (Wittenberg, J. Klug).

¹⁷ Texto de la cita de Lutero traducida al inglés por LEAVER, R.: “St. Paul exhorts the Tesselonians (1 Thess. 4: 13-18) not to sorrow over the dead as others who have no hope, but to comfort each other with God’s Word [...] as having a certain hope of life and of the resurrection of the dead [...] We Christians [...] should by faith train and accustom ourselves to despise death and to regard it as a deep, strong and sweet sleep [...]”

¹⁸ LEVORATTI, A. *op.cit.*, p. 1738.



Imagen 1- Melodía del Coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten*

Este perfil melódico –pero en modo mayor- se percibe claramente en el comienzo de la obra, entre el Fa del pedal y la melodía de Violoncelos I:

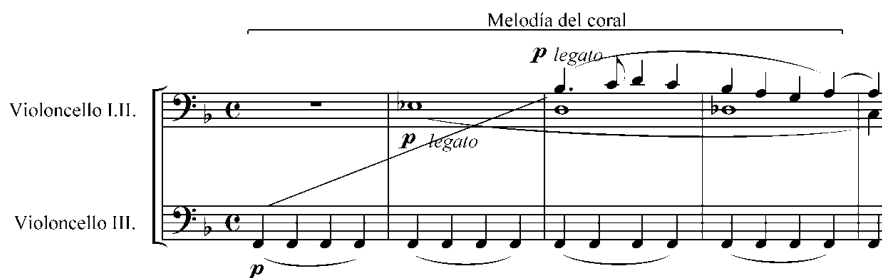


Imagen 2- I/1-4²⁰

La configuración motivica de mayor presencia en la obra aparece con la entrada del coro. Las sopranos cantan *Selig sind* y el motivo melódico inicial de tres sonidos es continuado en unísono por las Violas I y los Violoncelos I. Se observa aquí que la 4^a ascendente anacrúsica del coral ha sido dividida en una 3^a mayor y una 2^a menor:

¹⁹OCHS, S. c.1900 p. iv. La melodía es de Georg Neumark, 1641, y aparece en WONDERLICH, E. 1948: p. 176.

²⁰ De aquí en más, el número romano refiere al movimiento de la obra, y los arábigos a los compases.

Melodía del coral con división de la 4a justa inicial

Sopr. *p* Se - - - lig sind, Se - lig

Vla. I. *pp*

Vcl. I. *pp*

Motivos [ver Imagen 4, I versión original]

a b

Imagen 3- I/15-18

Gardner y Musgrave, entre otros, han demostrado que el material temático principal de cada uno de los siete números del *Requiem* surgió de manipulaciones motívicas de segmentos de la melodía que muestra la Imagen 3.²¹ Gardner atribuye dichas manipulaciones a la destreza compositiva de Brahms, la misma que impulsó a Arnold Schoenberg a escribir su conocido ensayo *Brahms, el progresivo*,²² en el que el creador de la técnica dodecafónica reivindica a su predecesor frente a quienes lo tildaban de „retrógrado“. Gardner demuestra que los motivos principales de todos los números del *Requiem* provienen de aplicar a segmentos de la melodía del coral operaciones inversión, retrogresión e inversión retrógrada, similares a las utilizadas por la técnica dodecafónica:

²¹GARDNER, J. 1954: pp. 649-650. MUSGRAVE, M. 1996: pp. 24ss.

²²SCHOENBERG, A. 1963: pp. 85-141.

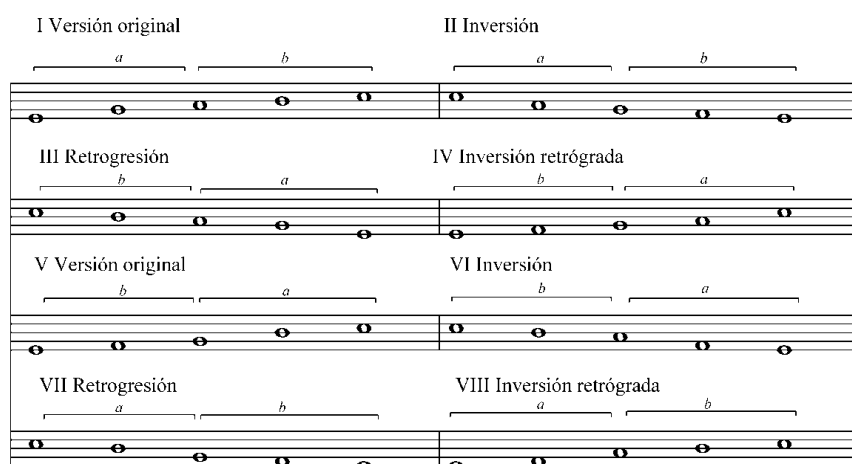


Imagen 4- GARDNER, J. 1954: p. 650, Ex. 4.

Ese origen motivico común es fácilmente comprobable y es el factor que unifica musicalmente la extensa obra. En un plano ideal, dicha unidad temática se corresponde con la unidad conceptual de los textos elegidos. A continuación sigue una muestra de la presencia más saliente de los motivos de la Imagen 4 en diversos números del *Requiem*.²³

Requiem	Motivos en Imagen 4
I-15/18 (ver Imagen 3)	I a
I-29/31 (voz superior de la orquesta)	II
I-40/41 (Sopranos y Flauta I)	IV
I-47/48 (Tenores y Bajos)	VI
I-144/145 (Tenores)	II
II-2/4 (Violines I omitiendo semicorcheas)	VIIa

²³ GARDNER, J. *op. cit.*, 650-651.

III-173 (Tenores, Tema de la Fuga)	I
IV-1/4 (Flauta I y Clarinete I)	II [elisión con] VII a, V b
IV-5/8 (Sopranos)	Inversión de IV-1/4 (Flauta I y Clarinete I)
V-1/2 (Violoncelos y Contrabajos)	V a, VI
V-1 (Violines I omitiendo anacrusa)	VI
V-4 (Oboe)	I
V-12/13 (Violines I)	II a
VI-40/41 (Cuerdas en unísono)	V, VII a
VI-76/82 (Violines I y II)	V, VII a
VI-154 (Sopranos “ <i>dein Stachel</i> ”)	VII a
VI-208 (Contraltos “ <i>Herr, du bist</i> ”)	VII a
VI-210 (Contraltos “ <i>zu nehmen Preis</i> ”)	VIII a
VII-2/4 (Sopranos)	II, I a
VII-23 (Flauta I)	V
VII-25 (Flauta I)	VII a, II a

No es ocioso evocar la importancia que tenía „el motivo“ para la cultura musical alemana del siglo XIX. Era el elemento constructivo básico de la composición, al que Hugo Riemann llamaba “primera célula del tejido musical”.²⁴ Para Heinrich Schenker -en su primer libro publicado- era “el único camino para asociar ideas en la música”, afirmando que “la música se convirtió en arte, en el verdadero sentido de esta palabra, solamente con el descubrimiento del motivo y su uso”.²⁵

No obstante la cantidad y calidad de trabajos existentes fundados en la línea analítica descrita precedentemente, encontramos que el *Requiem* contiene otro motivo temático, diferente, cuya gravitación parece no haber sido suficientemente explorada por los numerosos exégetas de la obra.

²⁴ RIEMANN, H. 1929: p. 20. La primera edición de esta obra fue dedicada a Brahms y apareció en 1889.

²⁵SCHENKER, H. 1954: p.4. La primera edición de esta obra apareció en 1906, nueve años después de la muerte de Brahms.

Desde la óptica de este autor, dicho motivo podría iluminar aspectos profundos, insospechados, de lo que el *Requiem* comunica. Más aún: no deriva de la melodía del coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, por lo que su génesis debe ser considerada como una pura emanación del *yo* de Brahms, y no como la elaboración compositiva de un tema preexistente, como es la melodía del coral. Dicho motivo se encuentra en cinco de los siete números de la obra: su presencia no es accidental, ocasional o casual. A nuestro juicio y como esperamos demostraren este artículo, el motivo simboliza la Redención y se basa en los tres sonidos de la tríada mayor: fundamental, 3ª y 5ª (de aquí en más 1 – 3 – 5), ordenados 3 – 5 – 1.²⁶



Imagen 5. Motivo

Donald Francis Tovey reparó en el motivo y así se refirió a él: “[...] a theme cannot purposely refer across five intervening movements to a declamatory formula without collateral evidence in the context”.²⁷ Por nuestra parte, entendemos que existe suficiente evidencia colateral como para constituir algo semejante a lo que Tovey denomina *declamatory formula* y que, desde una perspectiva wagneriana podríamos llamar „motivo conductor“. Beller-McKenna, que también menciona al motivo, establece en cambio una cierta conexión textual entre todas sus apariciones, asignándoles el carácter de un anuncio profético. Es cierto que este último autor también aborda el asunto de la Redención en el *Requiem*, pero no lo hace en relación con el motivo que nos ocupa, sino más bien con el contenido del número VI, en la sección que precede a la fuga.

El propósito de este artículo es examinarlos contextos en que el motivo musical aparece, para desarrollar una hipótesis interpretativa que asigna al mismo la representación simbólica de la Redención. Para ello

²⁶ También aparece ocasionalmente en inversión, en modo menor. Esta variante será considerada al analizar el número I de la obra.

²⁷ “[...] un tema no puede referir deliberadamente a una fórmula declamatoria a lo largo de cinco movimientos, sin evidencia colateral en el contexto”. TOVEY, D. 1981: pp. 304-305, citado por BELLER-McKENNA, D. *op. cit.*, p. 222, n. 34. De aquí en más, salvo mención específica, todas las traducciones de textos no-bíblicos son del autor.

consideraremos su aparición en los diversos números del *Requiem*, siguiendo no el orden secuencial de los mismos, sino teniendo en cuenta la importancia que el motivo adquiere en la composición.

La plenitud del motivo en el número II.

La segunda parte (Fuga) del número II (*Denn alles Fleisch es ist wie Gras*), es el segmento de la obra donde el motivo del que hablamos se percibe en plenitud, en su manifestación más clara y rotunda, en una suerte de exaltada epifanía que satura la textura polifónica.²⁸ Para comprender su gravitación es preciso referirnos, siquiera brevemente, a la forma de este número y su relación con los textos elegidos.

El número II tiene dos partes bien definidas, unidas entre sí por una breve transición:

Parte I Sección 1, cc. 1 – 74.

Marcha *sui generis* (compás 3/4) en Si bemol menor; texto: *Denn alles Fleisch es ist wie Gras* (1 Ped 24), que expresa la finitud e intrascendencia de la carne y la humana gloria.

Sección 2, cc. 75 – 126.

Especie de *Ländler* en Sol bemol mayor; texto: *So seid nun geduldig, lieben Brüder* (Sant 5, 7), que exhorta a esperar pacientemente la venida del Señor.

Sección 3, cc. 127 – 198.

Reexposición de la Sección 1.

Transición cc. 199 – 206.

Cambia el modo a Si bemol mayor; el texto retoma la epístola de Pedro (1 Ped 25) *Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit*, que alude a la eternidad de la Palabra divina.

²⁸Tuck destaca la textura imitativa de la fuga como el modo de crear una suerte de ecos musicales, sugiriendo voces que se alzan desde todos los rincones de la tierra y el cielo, unidas en un único y enorme coro (TUCK, P. 2007: pp. 53, 81).

Parte II cc. 207 – 337.

(Fuga) Texto de Isaías (Is 35, 10) *Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen*, que proclama la gloria de los redimidos por el Señor.

El motivo que nos ocupa se anuncia en la Transición. La súbita exaltación *forte* de la tónica de Si bemol, ahora en modo mayor, plantea el contraste modal con la Parte 1. En términos de géneros expresivos, el modo menor, trágico, de la Parte 1 es desplazado por el modo mayor, no trágico. Esto implica un significativo cambio, radical, profundo. Por añadidura, la escritura homorrítmica y la sonoridad del coro -duplicado por los tres trombones y las maderas agudas- connota un carácter *hímnico* como subespecie de lo *no trágico*.

Fl.
Ob.
Pos.
Sopr.
Alt.
Ten.
Bass.

f A - - ber des Herrn Wort
f A - - ber des Herrn Wort

Imagen 6- II/198-200

En la frase *Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit* un acorde largamente tenido musicaliza la primera sílaba de la palabra *Ewigkeit* (la eternidad). Durante el mismo, algunos instrumentos de viento – entre ellos sobresalen las trompetas- proclaman el motivo en ritmo puntillado, a manera de fanfarria (cc. 203-204), introduciendo el carácter, triunfal que prevalece en la fuga. Se trata de la tríada mayor, sonidos 3– 5– 1 – (8).

Imagen 7- II/203-204

Estos sonidos, que encabezan el tema de la fuga, musicalizan el sintagma *Die Erlöseten des Herrn* ("los redimidos del/por el Señor"), integrando así el sujeto agente gramatical del texto con el sujeto temático de la fuga. *Die Erlöseten* se origina en el verbo *erlösen*, cuya traducción más inmediata es „liberar,“ pero que, desde el punto de vista religioso cristiano, denota „redimir,“. Al aplicar el motivo a la musicalización de *Die Erlöseten des Herrn* –con un fuerte acento sobre *Herrn* (salto ascendente de 8ª y mayor duración)- Brahms propone una suerte de sincretismo entre texto y música, que carga al motivo con la significación simbólica de la Redención.

Bass. *f* Die Er- lö - se - ten des Herrn werden

Imagen 8- II/206-208

Brahms establece dicha significación mediante una idea musical exultante, personal y autónoma, por completo independiente de la cantera motivica del coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* del que, como fue dicho, proviene la mayor parte del material temático del *Requiem*. Como ocurre con los *motivos conductores* de las óperas de Wagner, una vez establecida su significación simbólica, no puede ser ignorada en la exégesis de cualquier momento de la obra en que aparezcan.

Siendo el motivo cabeza del sujeto de la fuga, es natural que tenga numerosas reapariciones en la elaboración de la misma.²⁹ Pero, en la Coda – cc. 303ss.- se producen importantes variantes. Diversos instrumentos de la orquesta presentan el motivo–sin voces ni texto, naturalmente–que es seguido, sin solución de continuidad, por sectores del coro que cantan *ewige Freude*:

Ob. *tranquillo*
 Kl. in B I. Solo *p*
 Hr. I in B I. Solo *p*
 Típ. I in B I. Solo *p*
 Ten. *p*
 sein, e - - - wi - ge Freu - de,

Imagen 9- II/303-307

²⁹Ver, por ejemplo, los *stretti* en cc. 261-274.

Más adelante(cc. 323ss.)ambos elementos se superponen. El motivo aparece cuatro veces consecutivas en la orquesta: 1) clarinetes y fagotes, 2) oboes y trompas, 3) flautas, trompas y trompetas, 4) trombones, en tanto que el coro canta la oración completa *Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein*. Simultáneamente aparece un nuevo elemento: las escalas de los instrumentos de cuerda, que se suceden ascendiendo en el registro hasta alcanzar la nota Sib⁶ en los Violines I: es la nota más aguda del número VII y coincide con el verbo principal de la oración: *sein*. Brahms, con su inusual capacidad de síntesis y maestría compositiva descubre ante nosotros la plenitud del significado: los redimidos (motivo simbólico instrumental) gozarán en las alturas (escalas ascendentes y clímax) de una eterna alegría (texto del coro).

La construcción del número II establece una progresión de, trágico,, a , trascendente,, (o, triunfal,,) en el género expresivo. Beethoven dejó ejemplos arquetípicos de esta progresión,³⁰ y Brahms los reflejó en, por ejemplo, el 4º movimiento de su Sinfonía N° 1. Esta progresión es fácilmente reconocible en este número, tanto por el texto como por su correlato musical. Incluye las siguientes situaciones:

1. Un punto de partida trágico: la carne es como hierba (*denn alles Fleisch es ist wie Gras*, Parte I, Sección 1),
2. Una expectativa de esperanza: la vuelta del Señor (*die Zukunft des Herr*, Parte I, Sección 2),
3. Un agente de cambio: la palabra del Señor (*des Herrn Wort*, Transición),
4. Una consecuencia trascendente o triunfal: los redimidos por el Señor gozarán de eterna alegría (*die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen [...] ewige Freude wird über ihrem Haupte sein*, Parte II).

Este tipo de progresión se reitera en los números III y VI. En el número III, sin embargo, el motivo simbólico de la Redención no aparece explícitamente, pero la progresión se cumple puntualmente, del siguiente modo:

³⁰ HATTEN, R. 1994: p. 79.

1. Un punto de partida trágico: debo aprender que mi vida tendrá un fin, y que ella es nada delante del Señor (*Herr, lehre doch mich das ein Ende mit mir haben muss [...] mein Leben ist wie nichts vor dir*, Partes I y II, Sección 1, cc. 1-141)
2. Una expectativa de esperanza: la pregunta: Ahora, Señor, ¿quién podrá consolarme? (*Nun Herr, wessoll ich mich trösten?*, Parte II, Sección 2, cc. 142 - 163)
3. Un agente de cambio: la manifestación positiva de la esperanza: Yo espero en ti, Señor (*Ich hoffe auf dich*, Transición, cc. 164-172)
4. Una consecuencia trascendente o triunfal: las almas de los justos están en la mano de Dios, y nada las perturbará (*Die Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an*, Parte III, cc. 173-208).

El motivo en el número V.

En este número llama la atención la forma en que Brahms interrelaciona la voz solista (soprano) con el coro, si se la compara con los otros dos números que incluyen solos vocales, el III y el VI. En estos, el solista (barítono) y el coro comparten el mismo texto, proveniente de la misma fuente bíblica. En cambio, en el número V, mientras la voz de soprano entona versículos del evangelio de Juan (Jn 16, 22) y del Eclesiástico (Ecli 51, 27), el coro obstinadamente reitera el versículo de Isaías (Is66, 13) *Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet*. El compositor omite la línea final de ese versículo *ja, ihr sollt an Jerusalem ergötzt werden*,³¹ poniendo así el acento sobre el paralelo entre el consuelo del Señor y el consuelo materno.³² Además, la asignación de las palabras del Señor a una voz femenina sería el vínculo entre ambos consuelos. La construcción musical de este pasaje es notable: en los cc. 16-17 la soprano entona *Ich will euch*

³¹ “[...] y ustedes serán consolados en Jerusalén”.

³² El propio Brahms habría manifestado haber pensado en su madre, fallecida el 2 de febrero de 1865, mientras escribía este número. MUSGRAVE, M. *op. cit.*, pp. 9-10.

wieder sehen del Evangelio de Juan (Jn 16, 22), comenzando con los sonidos 3 – 5 – 8 de la tríada de Sol mayor, donde, obviamente, 8 = 1.³³

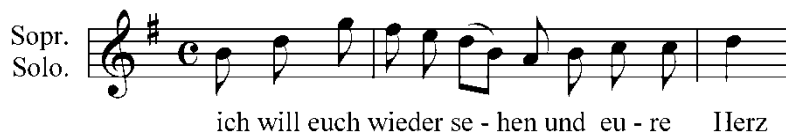


Imagen 10- V/16-17

El coro le responde en tono reflexivo *Ich will euch trösten* de Isaías (Is 66, 13), con la misma melodía en aumentación y transpuesta a Re mayor:³⁴



Imagen 11 V/18-20

En este pasaje, Brahms logra una sorprendente síntesis de significados trascendentes por medios musicales, vinculando la profecía de Isaías con las palabras del evangelio de Juan, asociando el consuelo del reencuentro con Cristo con el consuelo materno y ubicando todo en el contexto de la Redención, mediante el uso del motivo simbólico, especialmente en la voz de las sopranos del coro.

A poco, el motivo reaparece en la voz solista (cc.27-28), musicalizando el comienzo del versículo del Eclesiástico *Sehet mich an* (Ecli 51, 27).

³³ Recordemos que en II/206-208, tema de la Fuga, el sonido 1 se reitera a la 8ª superior: 3 – 5 – 1 – 8.

³⁴El tono reflexivo está determinado por la aumentación, que hace que las palabras del coro transcurran con el doble de lentitud que las de la soprano y, además, por la dinámica prescrita: *p*(iano) *m.*(ezza) *v.*(oce) y *pp* (*pianissimo*). Ver también cc. 62ss. donde la respuesta del coro se produce en estrecho y se expresa con los mismos sonidos que la voz solista, esta vez sin transposición.

Brahms utiliza ahora las mismas notas Re – Fa – Si bemol que usó en el comienzo de la fuga del número II. La vinculación entre el „trunfo“ de la Redención y la idea del *consuelo* se refuerza, incorporando en ella la noción del corto tiempo (*kleine Zeit*) que media entre las penas terrenas y el consuelo eterno obtenido por medio de la Redención.

El motivo en el número VI.

La siguiente, triple aparición del motivo, se produce en el extenso número VI (*Denn wir haben hie keine bleibende Statt*), cuya forma es:

Parte I Sección 1, cc.1-27

El texto (Heb 13, 24) habla de la búsqueda de la *ciudad permanente*.

Sección 2, cc. 28-61

La primera aparición del motivo está a cargo del barítono solista (c. 28), que inicia la Sección 2. El coro ha expresado su pesadumbre por la falta de una “ciudad permanente”. El solista, asumiendo una función de liderazgo del pueblo errante, plantea un acertijo o adivinanza: *Siehe, ich sage euch ein Geheimnis* (1 Cor 15, 51); esta última palabra transforma el salto ascendente, que alguna vez fue de 8ª (*des Herrn*), en un salto de 7ª menor, introduciendo una disonancia que requiere resolución. Es una variante de importancia que introduce un elemento diferente. La resolución de la disonancia es la respuesta del acertijo, que fue anticipada musicalmente por la presencia del motivo: la respuesta definitiva llegará por obra de la Redención, y es la Ciudad Eterna.

Bar. Solo.

Sie-he, ich sa-ge euch ein Ge- heim - - - - - nis:

The image shows a musical score for a baritone soloist. The notation is in bass clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and an eighth note G2. This is followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. Then there is a quarter rest, followed by a quarter note G2. A fermata is placed over the G2 note, which then moves to a higher G2 (an octave higher). This higher G2 is followed by a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The piece ends with a double bar line, followed by a key signature change to one sharp (F#), and a quarter note G3.

Imagen 12. VI/28-32

En la segunda aparición (c. 40) el motivo se encuentra transpuesto a Fa sostenido menor y aparece en la voz superior del coro que, otra vez con carácter reflexivo, reitera las últimas palabras del solista: *Wir werden nicht alle entschlafen*. Aquí también Brahms parece decirnos que, si no todos vamos a morir, ello será por obra de la Redención.



Imagen 13- VI/40-46

Transición cc. 62-81

La transición es dramática.³⁵ La voz cantante asume el estilo de *recitativo* (c. 62). La entrada del cuarteto de trombones y tuba (c. 68) pinta musicalmente la idea de „la trompeta final”.³⁶ La creciente agitación, con la entrada del coro, y la orquestación plena, con los trémolos de las cuerdas, prefiguran el carácter de la Parte II.

Parte II Sección 1, cc. 82-127

El carácter musical agitado y violento de la Parte 2 (c. 82) es el que histórica y convencionalmente se ha asignado al *Dies Irae*: así lo hicieron tanto Mozart como Verdi en sus célebres obras sobre dicho texto. Pero Brahms, en cambio, prefirió aplicar tal carácter a la segunda frase del versículo 1 Cor 15, 52: *Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden*, con lo que su música no refiere a „la ira de Dios,” sino a la batalla con, y derrota de, la muerte, y el triunfo de la Resurrección. Precisamente, la tercera instancia de la aparición de nuestro motivo en este número ocurre exactamente sobre las mismas notas de la primera, incluyendo el salto disonante de 7a

³⁵ El vocablo *dramático* no es retórico. Como es sabido, Brahms no compuso óperas. Este número VI, junto con el III, parecen haber sido su mayor aproximación al género operístico.

³⁶El texto alemán alude a *der letzten Posaune* [el último trombón], traducción del latín *tuba*, que la versión castellana de la epístola traduce como *trompeta*. También Mozart, en su *Requiem*, asignó la pintura sonora del texto *Tuba mirum* a un trombón solo.

menor (cc. 109 ss.), sobre la frase final del versículo 1 Cor 15, 54, *Dann wird erfüllet werden das Wort*, que proclama el cumplimiento de las escrituras y prepara musicalmente la apoteosis de la derrota de la muerte.

Bar. Solo. *Dann, dann wird er - fül - - - let wer - - - - den*

Imagen 14- VI/109-116

Sección 2, cc. 128-208

Esta sección es uno de los pasajes más formidables de todo el repertorio sinfónico-coral. Brahms parece realizar musicalmente, con enorme fuerza y vigor, el precepto de Lutero de que los cristianos deben despreciar la muerte.³⁷ Sus reiteradas preguntas *Tod, wo ist dein Stachel!* y *Hölle, wo ist dein Sieg!*, en medio de constantes modulaciones y oleadas de trémolos en las cuerdas, vociferan un sarcástico desprecio. Todo culmina en el desafiante y cuádruple *Wo... wo... wo... wo ist dein Sieg!* (cc. 192-207). Los cuatro compases de luminoso Do mayor que armonizan la palabra *Sieg!*[victoria], cambian totalmente el significado de esta palabra. No es más el sarcasmo que rezuma de la pregunta "¿dónde está tu victoria?" sino la afirmación de que el Abismo ha sido derrotado. Este pasaje remite al estallido del acorde de Do mayor, despues del oscuro caos en Do menor del comienzo del oratorio *La Creación* de Haydn, con la palabra *Licht!* (*und es ward Licht*, "y hubo/se hizo [la] Luz!").³⁸ Por medio del súbito cambio modal Brahms sugiere también el vínculo entre la aparición de la luz en la Creación y la victoria sobre la muerte en la Resurrección.

Parte III cc. 208-349
(Fuga)

El vínculo señalado se refuerza en la extensa fuga en Do mayor, cuyo texto alaba al Señor porque ha „creado todas las cosas“, de lo

³⁷ Ver n. 18.

³⁸ Hay, además, una coincidencia métrica entre el texto de Gottfried van Swieten utilizado por Haydn (*und es ward Licht*) y el elegido por Brahms (*wo ist dein Sieg*).

que resultaría una exégesis brahmsiana que opone „oscuridad-caos-muerte“ (modo menor) a „luz –resurrección–redención“ (modo mayor).³⁹

Como en el número II, podemos comprobar aquí la siguiente progresión expresiva:

1. Un punto de partida trágico: no tenemos ciudad permanente (*denn wir haben hie keine bleibende Statt*, Parte I, Sección 1),
2. Una expectativa de esperanza: el acertijo y su solución: todos seremos transformados (*ich sage euch ein Geheimnis: wir werden aber alle verwandelt*, Parte I, Sección 2)
3. Un agente de cambio: la derrota de la Muerte (*der Tod ist verschlungen in den Sieg*, Parte II)
4. Una consecuencia trascendente o triunfal: el Señor es digno de cánticos de alabanza, pues ha creado todas las cosas (*Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft denn du hast alle Dinge erschaffen*, Parte III)

El motivo en los números I y VII

La simetría inherente a la selección y ubicación de los textos del *Requiem* ha sido destacada en la bibliografía.⁴⁰ En particular, se ha enfatizado la presencia del consuelo (*Trost*) y sus derivados, el verbo *trösten* y el participio *getröstet*, como una idea que se proyecta a toda la obra y que aparece explícitamente en:

³⁹TUCK, p. *op. cit.* profundiza el análisis de la construcción dialéctica del *Requiem* desde una perspectiva Schenkeriana. Por su parte, SCHENKER, H. 1996: p. 97, afirma que la representación del caos está inseparablemente unida al surgimiento de la luz y la vida.

⁴⁰ Entre otros, por MUSGRAVE, M. *op. cit.*, pp. 19-22 y LEAVER, R. *op. cit.*, pp. 632-633.

Nº I	Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.	Felices los afligidos, porque serán consolados. (Mt 5, 4)
Nº III	Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?	Y ahora, Señor, ¿qué esperanza me queda? (Sal 39 [38], 8) ⁴¹
Nº V	Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.	Como un hombre es consolado por su madre, así yo los consolaré a ustedes. (Is 66, 13) ⁴²

Desde el punto de vista musical, la simetría más obvia es la que se establece entre los números I y VII, ambos en Fa mayor, compartiendo buena parte del material temático y con alguna similitud en los textos. Mientras el número I proclama la bienaventuranza de los vivientes afligidos (*Selig sind, die da Leid tragen*, Mt 5, 4), el VII lo hace con la bienaventuranza de los muertos en el Señor (*Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben*, Ap 14, 13). Es decir que la travesía espiritual del *Requiem* nos lleva desde la aflicción de los mortales, que siembran entre lágrimas, hasta la paz de los muertos en el Señor, metafórica cosecha de la que habla el Salmo 127, 5-6.

La primera aparición del motivo en el número I del *Requiem* es inconspicua y pasa casi inadvertida, no sólo por tratarse de la inversión 3 – 1 – 5 de una tríada menor, sino, además, por encontrarse en la línea de los bajos del coro, iniciando la frase *Selig sind, die da Leid tragen*:

⁴¹ La traducción literal es, aproximadamente, “Ahora, Señor, ¿en quién buscaré consuelo”?

⁴² La traducción literal es, aproximadamente, “Yo consolaré a ustedes, como a quien es consolado por su madre”.

Sopr. *espressivo*
[p] se - lig sind, die da Leid tra - - gen denn sie

Alt. *espressivo*
[p] se - lig sind die da Leid tra - gen, denn sie

Ten. *espressivo*
[p] se - lig sind die da Leid tra - - gen, denn sie

Bass. *espressivo*
[p] se - - - - - lig sind, die da Leid tra - - gen, denn sie

Imagen 15 I/19-23

Más adelante (I/106-109) el texto reitera lo expresado en el comienzo (I/15-27). La orquestación es llamativa: las contraltos solas –duplicadas sincopadamente por la 1ª Trompa– son la voz inferior de un coral a 5 voces, cuya textura se completa con las dos flautas y los dos oboes. El motivo también aparece invertido en modo menor (3 – 1 – 5) y reitera las notas de la primera aparición (Fa – Re – La, I/19-20):

Fl. *p espress.*

Ob. *p espress.*

Hr. I-II in F *p*

Alt. *p*
se - lig sind, die da Leid tra - - gen

Imagen 16- I/106-109

La significación de estas apariciones, aparentemente despreciables, sólo se comprenderá hacia el final de la obra. En el número final (VII) el motivo aparece cuatro veces. De ellas, las dos primeras aportan una novedad: no se

encuentran comenzando la frase, como hasta ahora había ocurrido, sino finalizando la misma. En efecto: Brahms utiliza la variante mayor, orden 3 – 5 – 1, que en el número II refirió simbólicamente a los redimidos (*Die Erlöseten*) y que, en esta oportunidad y en la voz de las sopranos del coro, es aplicada para musicalizar *von nun an*⁴³ (VII/32-34), cadencia músico-conceptual de la frase *Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an*, vinculando así la Redención con la eternidad. Si bien desde el punto de vista conceptual este es el final de la travesía espiritual del *Requiem*, no lo puede ser de la travesía musical ya que aún no se llegó a la meta tonal (Fa mayor). Esta llegada se opera en VII/123-127, donde otra vez las sopranos cantan *von nun an* pero, ahora sí sobre las notas de la tríada de la Tónica de Fa mayor, tonalidad principal de la obra: 3 (La) – 5 (Do) – 1 (Fa).



Imagen 17- VII/123-127

Este punto cadencial es el verdadero final musical del *Requiem*. Lo que sigue son glosas y resonancias de lo esencial, recursos retóricos para reforzar lo ya expuesto. La tercera y cuarta apariciones del motivo (VII/132 y 147) hay que considerarlas en este contexto. Ambas refieren al primer número (I/106), corresponden a la variante menor, orden 3 – 1 – 5. La última aparición (VII/147-152, en la voz de las contraltos, continuadas por los tenores), es la exacta réplica de la primera aparición del motivo. No quedan ya dudas sobre el mensaje consolador subyacente: los que sembraron entre lágrimas, descansan finalmente en paz, por obra de la Redención. *Sie sind selig!*

⁴³*Von nun an*: literalmente, “de ahora en adelante”: connota “la eternidad”.

Tributo a Mozart

Hemos visto que el motivo al que adjudicamos representación simbólica de la Redención no se origina en manipulaciones de intervalos de la melodía del coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Cabe la pregunta: ¿de dónde provienen, entonces, dichos sonidos? ¿Por qué los eligió Brahms? Obviamente, se trata de los sonidos que integran una tríada mayor. En términos absolutos, la literatura musical está llena de ejemplos de temas-motivos contruidos a partir de tríadas mayores, por lo que, *per se*, la elección efectuada por Brahms no constituye una novedad. Indagar a fondo sobre antecedentes históricos y una exégesis que justifiquen esta elección excede largamente el propósito y alcance de este artículo. Pero es un tema que no debe ser ignorado. Por lo tanto, siquiera rozando la superficie, vamos a considerar algunos aspectos que pueden contribuir a una mejor comprensión de la opción preferida por Brahms.

Ante todo, recordemos que la tríada mayor es el primer acorde que aparece en la serie de armónicos, según leyes naturales. Las relaciones entre arte y naturaleza han sido y son tema de constante reflexión entre los filósofos. En tiempos de Brahms, las ideas de Goethe estaban incorporadas a la cultura general de la sociedad alemana.⁴⁴ Willi Reich, recuerda que, en el curso de las 16 conferencias privadas que Anton Webern dictó en Viena en 1932-1933 y que dieron origen al libro *The Path to the New Music*,⁴⁵ el conferenciante adoptó el punto de vista de Goethe, en el sentido de que, para entender la evolución de la música se debía solamente “llegar a conocer las leyes mediante las cuales la naturaleza en general, en la forma particular de la naturaleza humana, tiende a producir, y produce, cuando ella puede”. El hombre es solamente “el recipiente dentro del cual se derrama lo que „la naturaleza en general“ quiere expresar”, agregando que “así como el investigador se afana por descubrir las reglas de orden que son el fundamento de la naturaleza, debemos afanarnos por descubrir las leyes según las cuales la naturaleza, en su forma particular „hombre“, es productiva”.

⁴⁴GEIRINGER, K., K. 1933: p. 168, señala que, entre otras muchas obras de Goethe que Brahms tenía en su biblioteca, en el ejemplar de la *Teoría de los Colores* había subrayado *Wir sind nur originell, weil wir nichts wissen* (Somos solamente originales porque nada sabemos), como una suerte de confesión personal de fe.

⁴⁵WEBERN, A. 1963: p. 8.

En la misma línea de pensamiento, Heinrich Schenker había iniciado en 1925 los *Erläuterungen* de su primer *Jahrbuch* con estas palabras y ejemplos:⁴⁶

“La sonoridad musical, como existe en la naturaleza, es una *triada*:

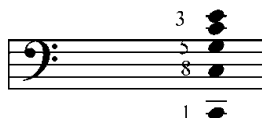


Imagen 18- Schenker, *op. cit.*, Fig. 1

Debido al estrecho rango inherente a la voz humana, el arte –una actividad humana- sólo puede servirse de una forma abreviada de la sonoridad de la Naturaleza que, cuando suena sucesivamente, define *espacio tonal*:

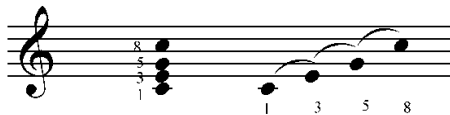


Imagen 19. *Loc. cit.*, Fig. 2

De tal modo, la tríada mayor, que se integra con los primeros sonidos de la serie de armónicos, se origina en la naturaleza: por lo tanto, la tríada mayor es un producto natural. El estudio de este fenómeno, documentado ya por Pitágoras(s. VI A.C.), fue actualizado por Hermann von Helmholtz en 1862 –pocos años antes del *Requiem*- en la primera edición de su tratado *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*.⁴⁷

Seguramente Brahms no desconocía estos principios, como así tampoco que la tríada mayor había sido utilizada simbólicamente en obras canónicas que lo precedieron. En *Die Zauberflöte*, por ejemplo, entre numerosas

⁴⁶SCHENKER, H. 1994, p. 112. [Énfasis del original]

⁴⁷HELMHOLTZ, H. 1954: pp. 232-233.

apariciones inconsecuentes, hay algunas en las que, por el texto o el contexto, la tríada mayor se carga de significación. Así ocurre en la 1ª escena del Acto II, que se abre con la *Marcia* (procesión de Sarastro y los sacerdotes)⁴⁸ en la que, curiosamente, el motivo inicial es un despliegue de la tríada Tónica de Fa mayor, ordenada 3 – 5 – 1, como nuestro motivo. A continuación de la marcha, tiene lugar el diálogo en que Sarastro presenta ante su comunidad sacerdotal los antecedentes de Tamino, a efectos de que se le permita efectuar las pruebas de iniciación. El característico „triple acorde“ –ya escuchado prominentemente en la Obertura- aparece aquí tres veces para subrayar algunos conceptos vertidos por Sarastro en el transcurso de su alegato. El triple acorde es la tríada Si bemol mayor, en cuya voz superior aparecen sucesivamente los sonidos 1 – 3 – 5. Mozart lo utiliza para rubricar:

1. La manifestación de que Tamino posee virtud, discreción y bondad.
2. La revelación de que Tamino, junto a Pamina, tendrá un papel destacado en la defensa del Templo contra los prejuicios y las obras del Mal.
3. La confianza de que Tamino logrará superar las pruebas del rito de iniciación con la ayuda de los dioses Osiris e Isis.

Si consideramos que todo rito de iniciación incluye una muerte, la vecindad espiritual entre *Die Zauberflöte* y el *Requiem* se acrecienta: en Mozart, las pruebas del fuego y el agua abren la puerta hacia una „divinización“ de lo humano;⁴⁹ en Brahms, la prueba de la muerte abre la puerta hacia el cumplimiento eficaz de la Redención.

La última escena del *Singspiel* mozartiano comienza con la aparición del siniestro grupo integrado por la Reina de la Noche, las 3 damas y Monostatos, representando las fuerzas de la oscuridad (y del Mal), conjurados para ingresar subrepticamente al Templo.⁵⁰ Son aniquilados y, tras la aniquilación, Sarastro aparece en escena y pronuncia las últimas palabras asignadas por el libreto a un protagonista: después de ellas sólo resta la intervención del coro entonando un himno de acción de gracias y un exultante cántico celebratorio, con el que concluye la obra. Las palabras de

⁴⁸ MOZART, W. 1970: p. 191.

⁴⁹ COLEMAN, C. y ORTEGA, F. 2010: p. 171.

⁵⁰ MOZART, W., *op. cit.*, p. 342.

Sarastro en su *recitativo* son: *Der Strahlen der Sonne / vertreiben die Nacht, / zernichten der Heuchler / erschlichene Macht!*:⁵¹ es la solemne proclama de que el rescate-redención se ha consumado. Mozart decidió musicalizar el sintagma *Die Strahlen der Sonne*—en el que el sol representa la luz (y el Bien)— con los sonidos desplegados de la tríada Si bemol mayor: 5 – 8 – 3 – 5 – 1.⁵²



Imagen 20. Mozart, *Die Zauberflöte*, Acto II, N° 21 (Finale), cc. 824-826.

Los tres últimos sonidos son los mismos con que Brahms musicalizó *Die Erlöseten*, cantados por los bajos del coro en el mismo registro de la voz de Sarastro. Pensar que esta semejanza pueda ser fruto de una casualidad es lícito y admisible, pero quizás algo ingenuo, considerando la cultura musical de Brahms y las significaciones, explícitas o simbólicas, que son asignadas a la luz del sol en *Die Zauberflöte* y a la luz de la Redención en el *Requiem*.

Lo expuesto precedentemente confiere a nuestra aproximación hermenéutica nuevas e interesantes perspectivas. Por una parte, el motivo triádico, originado en la naturaleza y portador del significado simbólico de la Redención, parece indicar en el *Requiem* que el hombre —ser natural— se transforma y trasciende su naturaleza mortal por medio de la Redención. Por otra parte, la rápida exploración de *Die Zauberflöte* parece indicar que, análogamente, Mozart confirió a la tríada Si bemol mayor una carga simbólica que se vincula con el proceso de rescate de seres humanos de las asechanzas del Mal. Enfatizamos „seres humanos“ porque Tamino —según el rotundo testimonio de Sarastro— no es solamente un príncipe, sino un

⁵¹ Los rayos del sol / expulsan a la noche, / [y] aniquilan el hipócrita, / oscuro poder.

⁵² MOZART, W., *op.cit.*, p. 354.

hombre: *Noch mehr -- Er ist Mensch!*⁵³ Esta afirmación del libreto nos remite a la citada carta de Brahms a Reinthaler, en la que afirma que bien pudo llamar a su *requiem* „humano“,⁵⁴ de donde resultaría que la diferencia entre *Die Zauberflöte* y el *Requiem* es sólo de grado: la „idea del rescate“ del libreto de Schikaneder asciende a la categoría trascendente de „idea de la Redención“ en los textos bíblicos de Brahms. Común denominador entre ambas ideas es la sonoridad de la tríada Si bemol mayor, a la que tanto Mozart como Brahms cargaron de contenido simbólico. Lo expuesto ofrece un ensayo de explicación de „por qué“ Brahms eligió esos sonidos, y no otros.

Tributo a Beethoven.

Una fotografía muestra el estudio en el que Brahms trabajó durante la última parte de su vida.⁵⁵ En ella puede verse su piano Streicher de gran cola, una mecedora, un par de sillas Thonet, un escritorio y un importante sofá. Sobre la pared del fondo se advierte la presencia de un busto, un relieve, un gran cuadro -alineado exactamente arriba del sofá- y dos cuadros de menores dimensiones, no identificables en la fotografía.

El busto es de Beethoven, por quien la admiración de Brahms era manifiesta. En varias oportunidades, dicha admiración fue plasmada mediante alusiones musicales, más o menos disimuladas. En el *Requiem* se encuentra una evidente alusión a la 9ª Sinfonía que, como veremos, no se circunscribe solamente a lo musical sino que incursiona en lo textual. Ella ocurre en el número III. En los cc. 142-144 de este número (compás 3/2) el barítono solista pregunta *Nun Herr, wes soll ich mich trösten?* Durante los 12 compases subsiguientes (cc. 144-155) el coro multiplica imitativamente esta pregunta con creciente agitación, generada por el *molto cresc.* prescripto por Brahms y la transferencia de registro hacia el agudo, que realizan tanto el coro como la orquesta.⁵⁶ El clímax *ff* se alcanza en el c. 156. El acorde de Mi7 (V/V de la tonalidad principal, Re menor) con la 9ª menor Fa apenas rozada en las maderas y trompas I-II (c. 156) se

⁵³ Más aún – Él es hombre! *Id.*, p. 193.

⁵⁴ Ver n. 4.

⁵⁵ AVINS, S. 1997: ilustración N° 37, inserta entre pp. 420-421.

⁵⁶ Las sopranos ascienden del La4 al La5; los tenores, del La3 al Sib4; las flautas, del Mi5 al Fa#6, etc.

transforma en un acorde de 7ª disminuida (VII°/V) Sol#-Si-Re-Fa (c.157), cuyo bajo se estabiliza en la nota Si (c. 158):

The image shows a musical score for measures 157-163 of Ein Deutsches Requiem. The score is arranged in a system with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Kl. in A.), Bassoon (Fg.), Horn in D (Hr. in D.), Soprano (Sopr.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bass.). The woodwinds (Fl., Ob., Kl., Fg.) play a tremolo of eighth notes, marked with *p dimin.* and *pp*. The Horn in D (Hr.) plays a sustained chord, also marked with *p dimin.* and *pp*. The vocal parts (Sopr., Alt., Ten., Bass.) sing the lyrics: "wes soll ich mich trösten?". The lyrics are written below the vocal staves, with the Soprano and Alto parts starting with "p" and the Tenor and Bass parts starting with "p".

Imagen 21- III/159-163

En la Imagen 21 vemos la prolongación de esta sonoridad durante 5 compases de *p dimin.* en los que las maderas tocan tresillos de negra, arribando al *pp* del c. 163, previo *rallentando* escrito (las síncopas del c. 162). Durante el *diminuendo* el coro reitera *wes soll ich mich trösten?* (cc. 159-161).

Compárese la Imagen 21 con el siguiente pasaje de la 9ª Sinfonía:

Fl.
[pp] *pp* *sempre pp*

Ob.
pp *pp* *sempre pp*

Cl.
in C *pp* *pp* *sempre pp*

Fg.
pp *pp* *sempre pp*

Hn. I-II
in D *pp* *sempre pp*

Trb. I-II-III
pp

Timp.
pp *sempre pp*

Sopr.
Alt.
Ten.
Bass
pp ü - - - ber Ster - - - nen muss er

VI. I
pp

VI. II
pp

Vla.
pp

Vlc.
e Cb.
pp

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: a vocal line (soprano) and three piano staves (treble and bass clefs). The vocal line contains a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment features a complex texture with many triplets and slurs. The second system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a double bass line. The lyrics are: "muss er woh - - - - - nen." The piano accompaniment continues with intricate textures, including a dense sixteenth-note passage in the final measure.

En los compases que anteceden al fragmento que aparece en la Imagen 22 (cc. 611-626), el coro ha cantado dos veces consecutivas (la primera *a capella* y la segunda con orquesta): *Brüder! Überm Sternenzelt / muß ein lieber Vater wohnen.*⁵⁷ Más adelante (cc. 635ss.) el coro continúa la elaboración de esta idea: *Ahnest du den Schöpfer, Welt?/Sucht ihn überm Sternenzelt! / Über Sternen muß er wohnen.*⁵⁸

A partir del c. 647 (Imagen 22), sobre un acorde de 7^a disminuida (VII^o de la tonalidad principal, Re menor) que en el c. 650 se transforma en V9 por la aparición del bajo La, el coro continúa repitiendo, reflexivamente (*pp* – *sempre pp*): *Über Sternen muß er wohnen*, mientras se destacan en la orquestación los tresillos de negra de las maderas.

Las analogías entre ambos fragmentos son varias y llamativas. Si tenemos en cuenta la cultura musical, literaria y bíblica de Brahms,⁵⁹ debemos concluir que tales coincidencias no son casuales ni „inocentes“:

1. Ambos fragmentos se encuentran en la tonalidad de Re menor, precediendo a una doble fuga en Re mayor.⁶⁰ En el caso del *Requiem* hay una transición (cc. 164-172) y el cambio de modo se da en el comienzo de la misma. En el caso de Beethoven no hay transición, y el cambio de modo coincide con el comienzo de la fuga.
2. Ambos se encuentran en compás 3/2 relativamente lento (*Adagio ma non troppo, ma divoto* en Beethoven, *Andante moderato* en Brahms).
3. Ambos destacan en su orquestación tresillos de negras *pp* en las maderas, en aproximadamente el mismo registro (entre Do#4 y Sol6 en Beethoven, entre Si3 y Fa6 en Brahms).⁶¹

⁵⁷“Hermanos! Sobre la carpa estrellada / debe habitar un Padre amante”.

⁵⁸“¿Presientes al Creador, Mundo? / Búscalo sobre la carpa estrellada. / Sobre las estrellas debe habitar.”

⁵⁹ GEIRINGER, K. 1933 y 1973 contienen valiosa información sobre su importante biblioteca.

⁶⁰ Ambas fugas son dobles por cuanto el sujeto aparece acompañado por un contrasujeto *obbligato*.

⁶¹STEINBERG, M. 2005: p. 73 señala este aspecto de la analogía como un *loving tribute to the Beethoven Ninth* [un amoroso tributo a la Novena de Beethoven], sin entrar en más detalles.

4. En ambos casos el coro entona reflexivamente la última línea del texto precedente, sobre una armonía suspensiva análoga (7ª de Dominante en Beethoven, 7ª disminuida en Brahms).
5. Ambos finalizan con un acorde disonante *pp* prolongado por un calderón.

Hasta aquí, analogías puramente musicales. Lo más notable del caso es que la analogía trasciende lo puramente musical y se proyecta a los respectivos textos, lo que lleva a indagar sobre la mutua referencialidad entre ellos.⁶² Por medio de la alusión, que vincula la música que Brahms escribió para el interrogante *Herr, wes soll ich mich trösten?* con la que Beethoven asignó a *über Sternen muß er [ein lieber Vater] wohnen*, aquel parece manifestar que una posible respuesta a su pregunta existencial podría encontrarse en la frase de Schiller musicalizada por Beethoven. En efecto: en la 9ª Sinfonía, esta frase aparece en el contexto de una secuencia que involucra un interrogante: *Ahnest du den Schöpfer, Welt?*, un imperativo para la búsqueda: *Sucht ihn überm Sternenzelt!* y una respuesta potencial, no afirmativa: *Über Sternen muß er wohnen*. Consideramos *potencial, no afirmativa* la respuesta, por cuanto el verbo no se encuentra en presente de indicativo, *er wohnt* [él mora o habita]. Interpretamos *muß*, del verbo *müssen* [deber] en su acepción de verbo auxiliar, que añade una nota de probabilidad al verbo principal *wohnen* [morar, habitar].

Brahms, en cambio, proclama su propia respuesta a continuación del interrogante (cc. 164-172). La misma es afirmativa: *Ich hoffe auf dich*, en presente de indicativo, donde *dich* refiere al *Herr* invocado en la pregunta, como el *er* de Schiller y Beethoven remite al *lieber Vater*. La secuencia de Brahms contiene solamente un interrogante: *Herr, wes soll ich mich trösten?* y una respuesta afirmativa: *Ich hoffe auf dich*.

Otras imágenes: Bismarck y Cherubini.

En la fotografía mencionada y al lado del busto de Beethoven, aparece una placa en relieve de Otto von Bismarck circundada por una de las coronas de laurel con que Brahms fue honrado en vida, lo cual abre una

⁶² Agradezco al Pbro. Dr. Fernando Ortega sus valiosos comentarios sobre algunas ideas aquí expuestas.

interesante perspectiva sobre sus ideas políticas, presuntamente liberales.⁶³ Durante la Guerra Austro-Prusiana de 1866, Brahms fue muy crítico hacia las políticas de Bismarck.⁶⁴ Pero su punto de vista, descrito posteriormente como “inimaginablemente chauvinista alemán” por su amigo moravo-suízo Josef Viktor Widmann,⁶⁵ cambió radicalmente con el triunfo prusiano sobre Francia en la guerra de 1870, una de cuyas resultantes fue la unificación de Alemania bajo el reinado del Kaiser Guillermo I, con Otto von Bismarck como su Canciller. Brahms dedicó al Kaiser una composición celebratoria poco difundida en la actualidad: el *Triumphlied* Op 55, de 1871.⁶⁶

Uno de los cuadros de menores dimensiones, no identificable en la fotografía, es un retrato de Cherubini pintado por Ingres.⁶⁷ La presencia de un retrato de Luigi Cherubini (1760-1842), junto a los de Beethoven y Bismarck, resulta extraña. Beller-McKenna la explica refiriendo a una predicción que Brahms habría efectuado, comparándose con el compositor italiano: que su lugar en la historia de la música sería semejante al de él, es decir, que él –Brahms– sería recordado como una especie de hábil artesano, encargado de preservar el estilo heredado de sus predecesores inmediatos.⁶⁸ Por lo tanto ya través de esta identificación, Brahms habría tenido razones íntimas de peso para que la imagen de Cherubini ocupara también un lugar destacado en la iconografía que lo rodeaba cotidianamente, al lado de Beethoven y Bismarck.⁶⁹

⁶³ Cf. NOTLEY, M. 1993.

⁶⁴ AVINS S., *op. cit.* p. 341.

⁶⁵ *Id.*, p. 661.

⁶⁶ Una de las primeras batallas de la guerra, la de Wissenbourg, tuvo lugar el 4 de agosto de 1870. Al día siguiente y ya en conocimiento de la victoria prusiana, Brahms escribió a su padre Johann Jakob desde Salzburg. En su carta manifestó su esperanza de que los franceses recibirían “una buena paliza”. (AVINS, S., *op.cit.*, p. 414).

⁶⁷ BELLER-McKENNA, D. *op.cit.*, p. 98, basado en el *Brahms-Bilderbuch* de von Miller zu Aichholz (1905).

⁶⁸ *Id.*, pp. 98-99.

⁶⁹ Brahms tenía en su poder manuscritos de textos de Cherubini. Ver BIBA, O. 1987: p. 45.

El otro cuadro y una hipótesis.

El otro cuadro que se ve en la fotografía es de mayores dimensiones, se encuentra ostensiblemente alineado con el sofá y arriba de él, y es una reproducción de la *Madonna Sistina* de Rafael. Esta obra había sido comprada en 1754 a un convento de Piacenza por Augusto III, Elector de Sajonia, quien la llevó a Dresde, en cuya *Gemälde Galerie alte Meister* se encuentra actualmente.



Imagen 23- *Madonna Sistina*, de Rafael

Diversas fuentes han destacado la importancia que adquirió este cuadro en Alemania desde su llegada. Después de remarcar que la misma se

produjo en los albores del Romanticismo, Pijoán señala que “En fin, se vio una relación entre la Madre que baja del fondo del éter con las madres inmortales del *Fausto* de Goethe: *Der Mutter Urbild, Königin der Frauen*, primer tipo de las madres y reina de las mujeres”.⁷⁰

La pregunta que surge es: ¿qué motivó a Brahms para ubicar esa imagen de la *Madonna* en un lugar central, prominente, junto a las de personajes con quienes tenía una vinculación íntima comprobable, como Beethoven, Bismarck y Cherubini? Una primera respuesta puede apuntar a preferencias puramente estéticas: es la opinión que sostiene Beller-McKenna al señalar la inclinación „clasicista“ de Brahms por rodearse de obras de arte del Renacimiento.⁷¹ Abonando esta teoría se encuentra también una reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo en un paño de la pared opuesta a la de la *Madonna* de Rafael, al lado de la puerta que comunicaba el estudio con la biblioteca.⁷² Pero eso quizás no explica totalmente el porqué de la prominente ubicación del cuadro junto a Beethoven (ídolo musical), Bismarck (admirado político forjador de la unidad alemana) y Cherubini (presunto espejo de sí mismo).

La relación de Brahms con las mujeres ha sido objeto de diversas especulaciones. Durante décadas se reiteró la historia del rubio, adolescente e inocente pianista, extremadamente pobre, ganando sus escasas monedas en las tabernas del bajo fondo portuario hamburgués, alternando con prostitutas de toda laya y marineros ávidos de alcohol y sexo. Esta historia incluye la conocida teoría de una temprana iniciación sexual puramente carnal, sin componentes afectivas, que habría derivado en una imposibilidad patológica de integrar el amor físico con el amor espiritual.⁷³ Alguna investigación musicológica confiable del último tercio del siglo XX, basada en sólidas fuentes primarias, ha des-dramatizado un tanto dicha visión.⁷⁴ La familia Brahms era ciertamente modesta, pero no extremadamente pobre, y es verdad que Johannes comenzó a ganarse la vida a partir de los 14 años cuando terminó su etapa escolar, pero lo hizo dando clases y tocando el piano en restaurantes honorables frecuentados

⁷⁰PIJOÁN, J. 1951: p. 403.

⁷¹BELLER-McKENNA, D., *Loc. cit.*

⁷²Fotografía en GEIRINGER, K. 1973: p. 6.

⁷³BOYER, T. 1980: p. 278.

⁷⁴Entre las principales investigaciones se encuentran *Johannes Brahms in seiner Familie* (Kurt Stephenson, 1973) y *Johannes Brahms und Hamburg* (Kurt Hoffmann, 1986), citados por AVINS, s. 1997: p. 3 y SWAFFORD, J. 2001: pp. 278-279.

por familias de un rango social semejante al de la suya, y en fiestas privadas.⁷⁵ También es real que Brahms tenía fuertes rasgos misóginos⁷⁶ y que permaneció soltero toda su vida: lo más próximo que se encontró del matrimonio fue en su relación con Agathe von Siebold, a quien llegó a regalar un anillo de compromiso.⁷⁷ En el contexto de esta dificultad para relacionarse de un modo integral con mujeres, ¿podría considerarse la reproducción de la *Madonna Sistina* en la iconografía brahmsiana como una exaltación de la imagen de la deseada mujer ideal, de la *Königin der Frauen* que menciona Pijoán?

Se sabe que Brahms tenía una personalidad difícil, y se sospecha que sus sarcasmos, sus desplantes, su apariencia hosca y ruda⁷⁸ quizás fueran artulugios para ocultar sentimientos profundos que lo incomodaban. En un breve comentario introductorio de las cartas que Brahms escribió a partir de su radicación definitiva en Viena, hacia fines de 1871, Avins manifiesta:⁷⁹

“Estas últimas cartas despliegan algunas de las contradicciones que intrigaban a sus amigos entonces, y nos muestran su complejidad ahora: él es el hombre que disfruta del diario vivir, pero es el más profundo pesimista sobre la vida. Es el más bondadoso y generoso de los amigos, pero hiere a casi todos aquellos más cercanos a él. Es el más gregario de los hombres, pero exige estar solo. Atraído frecuentemente por la idea de una posición laboral regular, ordenada y predecible en su rutina personal, es profundamente reacio a comprometerse con un trabajo estable”.

El propio Brahms tenía conciencia de esa peculiaridad de su carácter, como lo admite en una carta a Clara Schumann del 13 de septiembre de

⁷⁵ AVINS, S. 1997: p. 4, n. 7, ofrece un pequeño panorama de los ingresos y los gastos documentados de la familia Brahms comparados con diversos parámetros económicos de la época, que refuta la leyenda de la “extremada pobreza”.

⁷⁶ GEIRINGER, K. 1933: p. 168, señala que en la edición del *Koran* de su biblioteca Brahms marcó todos los pasajes referidos a la inferioridad de las mujeres.

⁷⁷ BOYER, T. 1980: p. 275, cita una carta de 1859 de Johannes a Agathe en la que manifiesta que la ama, que desea verla, pero que no puede “encadenarse”.

⁷⁸ RADCLIFFE, P. 1973: pp. 873-874, la caracteriza como *dour and forbidding*. El adjetivo *dour* tiene varias acepciones, entre ellas “irritante”, en tanto que entre las de *forbidding* se encuentran “desagradable” y “repelente”.

⁷⁹ AVINS, S. *op.cit.*, p. 420.

1892, motivada por una seria desinteligencia producida entre ambos.⁸⁰ En ella le reitera que “usted y su marido son para mí la más hermosa experiencia de mi vida, y representan su más noble tesoro y su más noble contenido”, reconociendo también que “soy consciente de justamente una carencia *vis-à-vis* mis amigos: la torpeza en mis relaciones. Usted ha manejado esto con gran paciencia durante mucho tiempo”. Poco tiempo después de esa carta, en noviembre del mismo año, Theodore Billroth interrumpió la relación de casi 30 años de una estrecha amistad, manifestando amargamente: “[Brahms] hace muy difícil para uno mantener su cariño por él”.⁸¹

Volviendo a la presencia de la *Madonna* en esa especie de „altar doméstico“: ¿se origina, quizás, en una oculta resonancia de su formación luterana, teniendo en cuenta el rol que Lutero, en sus enseñanzas, asignaba a la Virgen? ¿Revela un punto de coincidencia entre presuntamente reservados „sentimientos“ religiosos de Brahms –más allá de su „cultura“ luterana- y los del medio social de una ciudad fuertemente católica? En su explicación del *Magnificat* (1521) Lutero exhortó a honrar a María como ella misma lo deseaba y como ella lo expresó en dicha oración, alabando a Dios por sus obras, concluyendo que María „es lo que es por causa de Cristo y no en razón de sí misma“ y, por lo tanto, María no desea que vayamos „hacia“ ella, sino „a través“ de ella hacia Dios.⁸² El cuadro en cuestión, ¿mostraría una cierta devoción de Brahms por María, como camino hacia Cristo-Dios? Desde luego que estamos en un planteo puramente especulativo, y cualquier afirmación sería temeraria: no es posible comprobarlas reales motivaciones para la ubicación de la *Madonna Sistina* en la insólita compañía de Beethoven, Bismarck y Cherubini, pero es una atractiva hipótesis pensar que, en el marco de una religiosidad quizás no explícita públicamente por las peculiaridades de su carácter, Brahms pudo vislumbrar en María un camino hacia Cristo, tal como lo enseñaba Lutero.

⁸⁰ *Id.*, p. 696.

⁸¹ ROSES, D. 1987: p. 4.

⁸² Cf. ARMSTRONG, D. 2011.

Conclusión

El nombre de Cristo no es mencionado en los textos seleccionados para el *Requiem*. Delas palabras de Cristo que consigna el Nuevo Testamento se encuentra solamente una cita de las Bienaventuranzas de Mt 5 (en el número I) y el mensaje consolador de Jn 16, 22 (en el número V). Leaver menciona a Hanns Christian Stekel, quien en *Sehnsucht und Distanz* señala “el déficit cristológico” del *Requiem*.⁸³ Karl Maria Reinthaler, organista de la Catedral de Bremen –donde se ofreció la primera audición casi completa, sin el actual número V- escribió a Brahms que a la obra le faltaba el punto alrededor del cual todo gira, es decir, la muerte redentora de Jesús.⁸⁴ Sin embargo ya pesar de esas imputaciones, encontramos que habría en cinco de los siete números del *Requiem* un prominente motivo musical, tan estrechamente vinculado con la Redención como para adjudicarle la representación simbólica de ésta. En tal contexto, la presencia de Cristo Redentor adquiere una relevancia por la cual el *Requiem* deviene en uno de los más conmovedores himnos a la Esperanza producidos por el genio humano.

Deliberadamente he omitido hasta ahora toda referencia a la entrevista que Brahms habría concedido a Arthur M. Abell (1868-1958), corresponsal del *Musical Courieren* Berlin entre 1893 y 1918.⁸⁵ Durante este período, Abell habría mantenido encuentros con algunos de los más importantes compositores de la época, para conversar con ellos sobre el tema de la „fuente de inspiración“ de sus procesos creativos. Con el material recogido durante sus entrevistas con Brahms, Richard Strauss, Puccini, Humperdinck, Bruch y Grieg, Abell escribió el libro *Talks with Great Composers*, cuya primera edición apareció en la década de 1950. Las entrevistas, especialmente la de Brahms, en algunos casos han sido puestas en duda, y en otros, fueron objeto de severas descalificaciones.⁸⁶ En el Prefacio de su obra, Abell cuenta que la entrevista con Brahms –la más extensa del libro- fue posible gracias a la mediación de Joseph Joachim, íntimo amigo del compositor, y que, siguiendo el consejo de Joachim,

⁸³ LEAVER, R. *op. cit.*, p. 631.

⁸⁴ *Id.*, p. 630.

⁸⁵ La *New York Public Library* posee un considerable fondo documental de Abell. Ver <http://www.nypl.org/archives/2702>.

⁸⁶ De entre las muchas críticas, destaco esta afirmación rotunda: “Brahms no fue un espiritualista y la entrevista de Abell es manifiestamente falsa”(SWAFFORD, *op. cit.* p. 271).

procuró a través de la Embajada de los EE. UU. en Viena los servicios de un experto taquígrafo bilingüe para registrar el encuentro. El mismo tuvo lugar en el estudio del departamento que ocupaba Brahms, cuatro meses antes de su muerte.⁸⁷ duró 3 horas contó con la activa participación de Joachim. Brahms falleció el 3 de abril de 1897: si la entrevista efectivamente se llevó a cabo cuatro meses antes, debe haber ocurrido entre noviembre y diciembre de 1896. Brahms ya padecía la enfermedad terminal que acabó con su vida, cáncer de hígado, aunque, a juzgar por una carta a su amigo Josef Viktor Widmann del 28 de octubre de 1896, quizás no tenía pleno conocimiento de su mal o prefería ocultarlo: en ella manifiesta padecer una pertinaz ictericia, sin molestias ni pérdida de apetito siquiera por una comida, por lo que “gracias a Dios puedo gratificarme particularmente ahora como me plazca”.⁸⁸

No obstante las objeciones formuladas, rescato este fragmento de la conversación entre Brahms, Abell y Joachim por su posible vinculación con el tema de este artículo.⁸⁹

[Joachim (a Brahms)] – Cuando compones, ¿alguna vez piensas teológicamente?

[Brahms] – Nunca. Pienso religiosamente, no teológicamente.

[Abell] - ¿Qué distinción hace usted entre religión y teología?

[Brahms] – Como yo lo concibo, la teología es obra humana, en tanto que la religión es obra divina. Por ejemplo: esa creencia universal en la vida después de la muerte del cuerpo físico es religión, en tanto que todos los credos y dogmas son teología”.

Cualquiera sea la veracidad o credibilidad de la entrevista, del diálogo - o contrapunto- entre el análisis musical y la fe, han surgido para este autor convincentes indicios de que el *Requiem Alemán* está impregnado de una fuerte creencia en una cierta forma de vida después de la muerte del cuerpo físico. Como expresión de dicha creencia se encuentran los textos de ambos testamentos de la Biblia que Brahms compiló para su obra, que exponen apretadamente algunas facetas fundamentales de la creencia „trascendente“ en la tradición judeo-cristiana. Por ello, se estima que hay una particular

⁸⁷ ABELL, A. 1994: p. 75.

⁸⁸ AVINS, S. 1997: p. 739.

⁸⁹ ABELL, A., *op. cit.*, pp. 66-67.

religiosidad que anima, subyace y sustenta toda la obra, que podría muy bien corresponder con algunas convicciones íntimas de su autor.

* * *

Apéndice – Texto completo de *Ein deutsches Requiem*

I – Selig sind, die Leid tragen

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Felices los afligidos, porque serán consolados. (Mt 5,4)

Los que siembran entre lágrimas cosecharán entre canciones.

El sembrador va llorando cuando esparce la semilla, pero vuelve cantando cuando trae las gavillas. (Sal126 [125],5-6)

II – Denn alles Fleisch [es] ist wie Gras⁹⁰

Denn alles Fleisch [es] ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

So seid nun geduldig, lieben Bruder, bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

Porque toda carne es como hierba y toda su gloria como flor del campo: la hierba se seca y su flor se marchita. (1 Ped 24)

Tengan paciencia, hermanos, hasta que llegue el Señor. Miren cómo el sembrador espera el fruto precioso de la tierra, aguardando pacientemente hasta que caigan las lluvias del otoño y de la primavera. (Sant 5, 7)

Pero la palabra del Señor permanece para siempre. (1 Ped 25)

⁹⁰El pronombre *es* fue agregado por Brahms al texto bíblico, posiblemente por necesidades rítmicas de su idea musical.

Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

Volverán los rescatados por el Señor; y entrarán en Sión con gritos de júbilo, coronados de una alegría perpetua: los acompañarán el gozo y la alegría, la tristeza y los gemidos se alejarán. (Is 35, 10)

III – Herr, lehre doch mich

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss. Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir.

Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben. Sie gehen daher wie ein Schemen und machen ihnen viel vergebliche Unruhe, sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird.

Nun, Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich.

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an.

Señor, dame a conocer mi fin y cuál es la medida de mis días para que comprenda lo frágil que soy: no me diste más que un palmo de vida, y mi existencia es como nada ante Tí. (Sal 39 [38], 5-6)

Ahí está el hombre: es tan sólo un soplo, pasa lo mismo que una sombra; se inquieta por cosas fugaces y atesora sin saber para quién. (Sal 39 [38], 6-7)

Y ahora, Señor, ¿qué esperanza me queda? Mi esperanza está puesta sólo en Tí. (Sal 39 [38], 8)

Las almas de los justos están en las manos de Dios, y no los afectará ningún tormento. (Sab 3, 1)

IV – Wie lieblich sind deine Wohnungen

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott.

¡Qué amable es tu morada Señor del Universo! Mi alma se consume de deseos por los atrios del Señor; mi corazón y mi carne claman ansiosos por el Dios viviente. (Sal 84 [83], 2-3)

Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar.

¡Felices los que habitan en Tu casa y te alaban sin cesar! (Sal 84 [83],5)

V – Ihr habt nun Traurigkeit

Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wieder sehen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen.

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe grossen Trost funden.

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.

También ustedes ahora están tristes, pero yo los volveré a ver, y tendrán una alegría que nadie les podrá quitar. (Jn 16, 22)

Vean con sus propios ojos con qué poco esfuerzo he llegado a encontrar un descanso tan grande. (Ecli 51,27)

Como un hombre es consolado por su madre, así yo los consolaré a ustedes. (Is 66, 13)

VI – Denn wir haben hie keine bleibende Statt

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.

Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?

Porque no tenemos aquí abajo una ciudad permanente, sino que buscamos la futura. (Heb 13, 24)

Les voy a revelar un misterio: no todos vamos a morir, pero todos seremos transformados. En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, cuando suene la trompeta final – porque esto sucederá- los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados. Lo que es corruptible debe revestirse de incorruptibilidad y lo que es mortal debe revestirse de inmortalidad. (1 Cor15, 51-53)

Entonces se cumplirá la palabra de la Escritura: la muerte ha sido vencida. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está tu aguijón? (1 Cor15, 54-55)

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.

Tú eres digno, Señor y Dios nuestro, de recibir la gloria, el honor y el poder. Porque has creado todas las cosas: ellas existen y fueron creadas por tu voluntad. (Ap 4, 11)

VII – Selig sind die Toten

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Felices los que mueren en el Señor! Sí – dice el Espíritu- de ahora en adelante, ellos pueden descansar de sus fatigas, porque sus obras los acompañan. (Ap 14, 13).

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELL, Arthur M.
1994 *Talks with Great Composers*. New York: Carol Publishing Group.
- ARMSTRONG, Dave
2011 “Martin Luther’s Devotion to Mary”, *CatholicCulture.org*, <http://www.catholicculture.org/culture/library/view.cfm?id=788>. Fecha de último acceso: 04-10-11.
- AVINS, Styra
1997 *Johannes Brahms – Life and Letters*. New York: Oxford University Press, Inc.
- BELLER-McKENNA, Daniel
2004 *Brahms and the German Spirit*. Cambridge: Harvard University Press.

- BIBA, Otto
1987 "New Light on the Brahms *Nachlass*", *Brahms 2: biographical, documentary and analytical studies* (ed. Michael Musgrave). Cambridge: Cambridge University Press. pp. 39-47.
- BOYER, Thomas
1980 "Brahms as Count Peter of Provence: A Psychosexual Interpretation of the *Magelone* Poetry", *The Musical Quarterly*, LXVI/2, New York: G. Schirmer, Inc. pp. 262-286.
- COLEMAN, Claire y ORTEGA, Fernando
2010 *Avec Mozart – Un parcours à travers ses grands opéras*. Paris: Lethielleux – Groupe Parole et Silence.
- GARDNER, John
1954 "A Note on Brahms's Requiem", *The Musical Times*, XCV/1.342, London: Musical Times Publications, Ltd. pp. 649-651.
- GEIRINGER, Karl
1933 "Brahms as a Reader and Collector", *The Musical Quarterly*, XIX/2, London: Oxford University Press, pp. 158-168. (Trad. M.D. Herter Norton).
- GEIRINGER, Karl e Irene
1973 "The Brahms Library in the „Gesellschaft der Musikfreunde,“ Wien", *Notes*, 2nd Series, XXX/1, Middleton: Music Library Association, pp. 6-14.
- HATTEN, Robert S.
1994 *Musical Meaning in Beethoven – Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press.

- HELMHOLTZ, Hermann L. F.
1954 *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York: Dover Publications, Inc. (Trad. Alexander J. Ellis). Original [1862] en alemán *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*
- LEAVER, Robin
2002 “Brahms’s Op 45 and German Protestant Funeral Music”, *The Journal of Musicology*, XIX/4, Berkeley: University of California Press. pp. 616-640.
- LEVORATTI, Armando J. y TRUSSO, Alfredo B.
2006 *El libro del Pueblo de Dios- La Biblia*. Madrid: Editorial San Pablo.
- McDERMOTT, Pamela D.J.
2010 *The requiem reinvented: Brahms’s Ein deutsches Requiem and the transformation from literal to symbolic*. Dissertation, University of North Carolina. Versión electrónica disponible en: http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/McDermott_uncg_0154_D_10357.pdf. Fecha de último acceso: 16-09-11.
- MOZART, Wolfgang A.
1970 *Die Zauberflöte*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG.
- MUSGRAVE, Michael
1996 *Brahms – A German Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NOTLEY, Margaret
1993 “Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna”, *19th-Century Music*, XVII/2, Berkeley: University of California Press, pp. 107-123.

- OCHS, Siegfried
c. 1900 “Vorwort”, *Brahms / Ein deutsches Requiem Op 45*,
Edition Eulenburg Nº 969, London: Ernst Eulenburg
Ltd
- PIJOÁN, José
1951 *Summa Artis – Historia General del Arte*, Vol. XIV.
Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- RADCLIFFE, Philip F.
1973 “Brahms, Johannes”, *Grove’s Dictionary of Music and
Musicians* (5a. Ed.), Vol. I, London: Macmillan, pp.
870-903.
- RIEMANN, Hugo
1929 *Composición Musical*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
(Trad. Roberto Gerhard). Original [1889] *Katechismus
der Kompositionslehre*.
- ROSES, Daniel F.
1987 “Brahms and Billroth”, *The American Brahms Society
Newsletter*, V/1, Spring 1987, pp. 1-5.
- SCHENKER, Heinrich
1954 *Harmony*. Chicago. The University of Chicago Press.
[Ed. Oswald Jonas]. (Trad. Elisabeth Mann Borgese).
Original [1906] *Harmonielehre*.
- 1994 “Elucidations”. *The Masterwork in Music*, Vol.1.
Cambridge:CambridgeUniversity Press. pp. 112-113.
(Trad. Ian Bent). Original [1925] *Das Meisterwerk in
der Musik, Vol. 1*.
- 1996 “The Representation of Chaos from Haydn’sCreation”,
The Masterwork in Music, Vol. 2.
Cambridge:CambridgeUniversity Press. pp. 97-105.
(Trad. William Drabkin). Original [1926] *Das
Meisterwerk in der Musik, Vol. 2*.
- SCHOENBERG, Arnold
1963 *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
(Trad. Juan J. Esteve). Original [1950] *Style and Idea*.

- STEINBERG, Michael
2005 *Choral Masterworks: a Listener's Guide*. New York: Oxford University Press, Inc.
- SWAFFORD, Jan
2001 "Did the Young Brahms Play Piano in Waterfront Bars?", *19th-Century Music*, XXIV/3, Berkeley: University of California Press. pp. 268-275.
- TOVEY, Donald Francis
1981 *Essays in Musical Analysis: Concertos and Choral Works*. London: Oxford University Press.
- TUCK, Patrick
2007 *Brahms's Ein deutsches Requiem: Dialectic and the Chromatic Middleground*. Dissertation, Louisiana State University. Versión electrónica disponible en: http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04092007-102150/unrestricted/Tuck_dis.pdf). Fecha de último acceso: 16-09-11.
- WEBERN, Anton
1963 *The Path to the New Music*. Bryn Mawr: Theodor Presser Company. (Trad. Leo Black). Original [1960] *Wege zur neuen Musik*.
- WONDERLICH, Elvira
1948 *Chorale Collection* [3a. ed.] New York: Appleton-Century-Crofts, Inc.

* * *

Guillermo Scarabino obtuvo títulos de grado (U.N. de Rosario), y posgrado (Eastman School of Music, U.S.A.). Discípulo de Laszlo Halasz, Igor Markevitch y Hans Swarowsky en Dirección Orquestal. Director de las orquestas de Mar del Plata, U.N. de Cuyo y Académica del Teatro Colón. Invitado por más de cuarenta orquestas en diez países de América y Europa. Dictó cursos en Argentina, Chile, Venezuela, Brasil y U.S.A. Docente en las universidades Nacional de La Plata y Católica Argentina, en la que es Decano. Autor de sendos libros sobre Alberto Ginastera y el Grupo Renovación, publicados por EDUCA. Premiado por las fundaciones Astengo (Rosario) y Konex (Buenos Aires). Recibió distinciones de entidades de Argentina, Brasil, U.S.A., España, Alemania, Francia y Reino Unido. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina.