

---

---

## UNA CANCIÓN DE AMOR: ‘VON EWIGER LIEBE’ [‘DEL AMOR ETERNO’] DE BRAHMS\*

Jonathan Dunsby

El autor del presente artículo estudia desde un punto de vista schenkeriano, la canción de Brahms ‘Von ewiger Liebe’. Explora las sutiles relaciones existentes entre texto y línea melódica, las cuales evidencian el dominio de Brahms al crear una música que se adapta a los mínimos pliegues del texto y resalta los diferentes elementos expresivos. Reciben, asimismo, una merecida atención, la estructura, las características armónicas y aquellos recursos estilísticos que, combinadamente, hacen de este *Lied* una pequeña obra maestra.

‘Von ewiger Liebe’<sup>1</sup> no es simplemente una contemplación austera de la naturaleza del ‘Eterno Amor’, para formularlo de una manera bastante pasada de moda que captaría, hoy en día, un sentido de lo venerado, de lo grave, y de una forma que pudiéramos imaginar propia de algún inhibido compositor victoriano, incluso de uno alemán, muy acostumbrado a los extremos de la expresión romántica. Por el contrario, uno debiera tener presente que Brahms estaba, está pensando en un amor que continúa para siempre dentro de un presente ardiente, al que el gran arte, clásico o popular, puede invocar; o también podemos recordar el delicioso y nada superficial título de una obra escrita en la era

---

\* Dunsby, Jonathan: “A love song: Brahms’s ‘Von ewiger Liebe’”, en *Making words sing. Nineteenth and Twentieth-Century Song*, ©Cambridge University Press, 2004, cap. 2, pp. 35-56.

• Pianista y escritor de numerosos libros y artículos, Jonathan Dunsby ha sido profesor en el King’s College de Londres y Jefe del Departamento de Música en la University of Reading (Reino Unido). Entre sus publicaciones destacan los artículos escritos para revistas especializadas como *Music Analysis*, *The Musical Quarterly* y *Music & Letters*. Actualmente imparte cursos teóricos sobre interpretación en la Universidad de Búfalo (Estado de Nueva York).

<sup>1</sup> Esta canción fue publicada en 1868 como primera de las *Vier Gesänge*, op. 43, en las que Brahms había estado trabajando entre, aproximadamente, 1857 y 1866. La segunda canción, ‘*Die Mainacht*’ [Noche de Mayo], sobre un poema de Hölty, es otra pequeña y magnífica composición analizada con frecuencia en la literatura en torno a Brahms.

McCartney por el compositor inglés Roger Marsh, una composición para voz, clarinete y piano titulada 'Another Silly Love Song' [Otra tonta canción de amor]<sup>2</sup>. Y no menos en un contexto como en el que nos encontramos, donde procederemos a diseccionar técnicamente la obra de Brahms, técnico en el sentido de intentar llegar a algo de la esencia de los procesos musicales que apoyan el inigualable vocalismo de 'Von ewiger Liebe'; es importante tener presente en todo momento, que Brahms realmente se cree esta bonita historia que trata, en mi resumen, de la *certeza* de amor, incluso aunque al final de todo el análisis tengamos que decir y pensar que 'Von ewiger Liebe', al igual que el *Liebestod* [muerte por amor] de Isolda, es 'tan sólo' una canción de amor más. No necesitamos preguntar aquí, si estaría justificado cruzar la línea entre arte y biografía al suponer que Brahms estaba expresando su propia experiencia a través de esta composición de alguna forma identificable y útil, o si existe una historia general que deba ser contada sobre esta canción en relación a otras dos canciones de amor 'Treue Liebe' [Amor fiel], op. 7, núm. 1 (1852) y 'Liebestreu' [Fidelidad del amor], op. 3, núm. 1 (1853)<sup>3</sup>. Pero tampoco existe una razón para ignorar el lugar bastante especial que ocupa en relación con Brahms y el Lied romántico, como han atestiguado las sucesivas generaciones de crítica. Ya en la biografía de Brahms escrita por Max Kalbeck, la primera exposición general de su vida y obras apoyada por datos de la época y nacida del auténtico *Zeitgeist* [espíritu de la época] que marca la última época de la vida de Brahms, 'Von ewiger Liebe' se señala como 'quizá el Lied más famoso y más frecuentemente cantado de todos los Lieder de Brahms'<sup>4</sup>. Aproximadamente un siglo más tarde, A. Craig Bell se queda estupefacto por el logro técnico: 'Ninguna canción, ni tan siquiera de Schubert, está concebida o diseñada de manera más espaciada como esta escena nocturna'<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Roger, Marsh: 'Another Silly Love Song', London, Novello & Co. Ltd, 1976.

<sup>3</sup> Véase Sick, Thomas: "Unsere Liebe muss ewig bestehn!": Liebestreue in Brahms' Liedschaffen', en *Brahms als Liedkomponist: Studien zum Verhältnis von Text und Vertonung*, ed. Peter Jost, Stuttgart, F. Steiner, 1992, pp. 173-89, para uno que cree que existe una relación, aunque no consigue explicar con exactitud de qué se trata, más allá de un sentido general, deducible.

<sup>4</sup> Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1921, 3ª ed., p. 129 (según traducción de J. Dunsby).

<sup>5</sup> Bell, A. Craig: *Brahms, The Vocal Music*, London, Associated University Presses, 1996, p. 71. Para un ensayo breve, razonablemente fiable y reciente, sobre esta canción véase Misha Donat, '4 Gesänge, Opus 43', en *The Complete Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*, ed. Leon Botstein, New York, Norton, 1999, pp. 229-34. El origen de la melodía de la muchacha está en una pieza coral nupcial, no publicada durante mucho tiempo, y escrita por Brahms en Hamburgo (en 1858, aproximadamente una década antes de 'Von ewiger Liebe'); se menciona en la mayoría de las fuentes secundarias y puede ser estudiada (con un ejemplo musical que demuestra que es una derivación) en, por ejemplo, el libro de Max Harrison, *The Lieder of Brahms*, London, Cassell, 1972, p. 78.

Von ewiger Liebe

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!  
Abend schon ist es, nun schweiget die Welt.  
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch,  
Ja, und die Lerche sie schweiget nun auch.

Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,  
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus,  
Führt sie am Weidengebüsche vorbei,  
Redet so viel und so mancherlei:

Leidest du Schmach und betrübest du dich,  
Leidest du Schmach von andern um mich,  
Werde die Liebe getrennt so geschwind,  
Schnell wie wir früher vereinigt sind.  
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,  
Schnell wie wir früher vereinigt sind.<sup>6</sup>

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:  
‘Unsere Liebe sie trennet sich nicht!  
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,  
Unsere Liebe ist fester noch mehr.

Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,  
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?  
Eisen und Stahl, sie können zergerhn,  
Unsere Liebe muß ewig bestehn!’

Del amor eterno

Oscuro, ¡qué oscuro el bosque y el campo!  
Cae ya la noche, ya calla el mundo.  
Aún no se ve luz alguna, ni humo tampoco,  
Sí, y la alondra calla también.

Viene del pueblo el muchacho,  
Acompaña a casa a la amada,  
La conduce por arbustos de sauce,  
Habla tanto y de tantos temas:

‘Si sufres desprecio y estás apenada,  
Si a causa mía sufres de otros desprecio,  
Separemos entonces rápidamente el amor,  
Tan rápido como una vez nos unimos.  
Vete con lluvia y vete con viento,  
Tan rápido como una vez nos unimos.’

Dice la muchacha, la muchacha dice:  
‘¡Nuestro amor, ese no se separará!  
Duro es el acero y el hierro también,  
Nuestro amor, aún mucho más duro es.

Hierro y acero, los pueden forjar,  
Nuestro amor, ¿quién lo puede cambiar?  
Hierro y acero, deshacerse podrán,  
¡Nuestro amor por siempre será!’<sup>6</sup>

Ésta es una simple balada. En un principio se pensó, por culpa de una adscripción errónea del propio Brahms, que se trataba de una poesía popular vendida (también conocida como sorbia, procedente de la Alemania oriental eslava), traducida al alemán por Josef Wenzig, pero con el tiempo acabó por quedar confirmada la autoría de Heinrich Hoffmann von Fallersleben<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Traducción del alemán de Luis Gabriel Juretschke.

<sup>7</sup> Aunque el lector no querrá que se le entretenga con la historia pormenorizada de este detalle dentro de la investigación musicológica sobre Brahms, resulta ser, sin embargo, un hecho esclarecedor y fascinante para la musicología histórica el observar la autoridad ejercida por el error de Brahms, el cual persistió durante más de un siglo. Creo que la primera duda en tiempos modernos sobre la autoría del poema ‘*Von ewiger Liebe*’, la planteó Eric Sams en su artículo de 1972 “*Von ewiger Liebe*”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, 133, 257, donde puntualizó que el poema no se encontraba en los dos volúmenes traducidos por Wenzig y que pertenecían a Brahms; también señalaba que, en cualquier caso, al poema le faltaba el ‘carácter folklórico’ que cabía esperar. Sams creyó mucho más probable que

En cualquier caso, el texto representa una forma de elección característica en Brahms, quien por ejemplo, compuso unas cuarenta y seis canciones sobre textos de poetas que ni siquiera se pueden calificar de 'menores' sino, directamente, anónimos (incluyendo cuatro de la Biblia), y quien, aún deseoso de musicar 'grandes' poemas de un Goethe o un Mörike de vez en cuando, defendía generalmente la opinión, en el conjunto de su producción de unas doscientas canciones, de que la música sólo debería ser usada en el caso de que pueda mejorar la poesía, algo que es poco probable que ocurra a diario. El poema resulta, sin duda, bastante hermoso en alemán, con sus repeticiones que apaciguan (Dunkel, wie dunkel .../Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch .../ so viel und so mancherlei/ Leidest .../ Leidest, etc.), quiasmos (Schnell – Scheide ... Scheide – Schnell / Stahl – Eisen ...Eisen – Stahl), asonancias y aliteraciones ('Gibt das Geleit der Geliebten'), y un esquema de rima que une no sólo parejas de líneas, sino también aproximadamente, las líneas 5-6 con 3-4, así a través de las dos primeras estrofas, luego las líneas 9-10 al comienzo de la tercera estrofa se proyectan hacia las líneas 15-16 a comienzo de la cuarta estrofa (dich ... / mich ... / spricht ... / nicht). El poema tiene también un 'argumento' de gran fuerza dramática, comenzando con el paisaje, oscuro y silencioso, luego centrándose en el joven que acompaña a su amada a casa y, aparentemente, hablándole vehementemente a ella, y después sintonizando con lo que él está diciendo –es el modelo de lo que se convertirá en una típica escena rodada para el cine al enfocar el escenario, los personajes, y luego lo que están diciendo. Esta cualidad de escucha construida en el poema le confiere un alto grado de intimidad a la conversación que comienza en la tercera estrofa, un momento de cambio dramático que Brahms deberá subrayar en la música (si quiere añadir algo al poema). La fase final de la historia es la respuesta de la amada, de una conmovedora simplicidad y determinación; asimismo, se caracteriza por una llamativa inmediatez o realismo, al proferir no un argumento formal elegantemente presentado ni un ornamentado sentimiento derivado de su conocimiento de dos mil años de poesía amorosa, sino al expresar una sincera aserción del momento, de un momento eterno.

Posiblemente queramos formular dos obvias cuestiones latentes relativas a esta historia. Primeramente, ¿qué le pasa a este joven al que le parece evidente que su amada pueda estar detectando críticas y desaprobación a su noviazgo, y que, caso de que esto le preocupe a ella en exceso, está dispuesto a finalizar su acuerdo de inmediato? En segundo lugar, ¿está la mujer exagerando el caso, se está poniendo a la defensiva de manera neurótica, con su triunfante y atemporal aserción de un determinado amor que sería químicamente más estable que los metales? Pero uno también podría preguntar, cuándo no es posible formular tales preguntas cínicas.

---

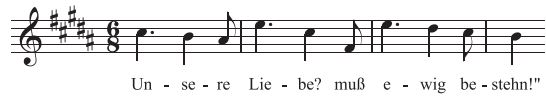
el autor fuera un poeta ya conocido para Brahms por la biblioteca y las composiciones de Schumann, y de hecho, el poema se encontró en los *Gedichte*, 1837, de Fallersleben.

Se las contesta probablemente de mejor manera, apelando a la sinceridad, puesto que este tipo de exageración deliberada, esta cosificación extrema e incondicional de un sentimiento profundo es típico del amor joven. Puede que no sea aplicable a todos, o que no forme parte de la experiencia personal de cada uno, pero lo genuino de estas posiciones directas y extremas es válido y es patente a lo largo de muchos siglos de literatura mundial. En términos puramente poéticos, las dos últimas estrofas con la contestación de la muchacha, recogen exquisitamente el habla humana en su proceso mental (sin pretender decir que en la realidad, ella vaya a hablar en pareados rimados). Tres veces piensa ella sobre la idea, acero y hierro, hierro y acero. Son sólidos, pero no tan sólidos como nuestro amor: y reflexionando sobre esto, tú puedes cambiar la forma del hierro y el acero, pero ¿quién puede dar nueva forma a lo que tenemos entre los dos? Y aún más, sabes que el hierro y el acero pueden ser fundidos realmente, pero nuestro amor, nuestro amor jamás –él perdurará para siempre. Si una paráfrasis similar no es más que un desmerecimiento del original, sin embargo, puede ofrecer una sensación de cuán cercanas están estas líneas, que obviamente tuvieron que fascinar a Brahms para otorgarles tanta atención como les da, cercanas a un momento real y mágico de afirmación a través de la palabra, y cercanas también a una inocencia apremiante que mantiene nuestras mentes en un plano puramente espiritual antes que vincularlas con el cuerpo. Se trata de un verdadero teatro de la mente. En lo musical, ¿qué es lo que hace Brahms para transformar este punto álgido verbal, el discurso de la muchacha?

Anticipando brevemente posteriores lecturas analítico-musicales de esta composición, podemos reseñar, al menos, la total simplicidad de sus soluciones en el marco de su complejo objeto artístico. En primer lugar, introduce un profundo ‘retorcimiento’ a la configuración de las frases. No se pretende decir que su estrategia proporcional carezca de complicaciones en todo momento, puesto que la regularidad vocal descansa dentro de extensiones de frase confiadas al piano, las cuales ponen de relieve con claridad la cuadratura folklórica de la melodía. Así por ejemplo, la disposición de la primera estrofa, en la cual la introducción pianística de cuatro compases va seguida de frases regulares en superposición (de dos y cuatro compases, respectivamente) las cuales producen en su conjunto, el número irregular de nueve (compases 5-13) más once (compases 14-24) de acuerdo con el sentido del piano que completa la primera estrofa en los cc. 2-24, aunque hay que tener en cuenta que este material resulta ser de nuevo la introducción que conduce a la estrofa 2 en la voz a partir del c. 25:



Ejemplo 1



Ejemplo 2



Conviene notar que Brahms altera aquí el texto –el único lugar de su versión donde lo hace– de manera que ‘*Unsere Liebe muß ewig bestehn*’ (palabra por palabra: ‘nuestro amor debe siempre continuar’) se convierte en la versión subrayada a través de la repetición: ‘*Unsere Liebe, unsere Liebe muß ewig, ewig bestehn*’, algo que, incidentalmente, y meramente a nivel de poesía verbal, refleja de forma bella los ejemplos previos de repetición en el texto original, aunque no estoy diciendo que esa fuera la verdadera intención de Brahms, centrado como desde luego estaba, en el vocalismo del resultado poético-musical y no, simplemente, en reformar la poesía en sí misma<sup>8</sup>. La versión ‘paralela’ del ejemplo 1, la estructura inconsciente del final de la composición de Brahms por así decir, toma su información de alturas de sonido de las notas precedentes en la canción. La voz nunca ha sobrepasado la nota *mi* (una octava por encima del *do* central). *Mi* es utilizado como clímax en el c. 66: el cuarto grado de la escala de *si* (menor o mayor), es fundamentalmente disonante, siempre resolverá en *re* (o *re sostenido*), y no estará disponible para funcionar como ‘meta’ conclusiva de la línea vocal (o al menos, es muy poco probable). El *fa sostenido* que se encuentra por encima, el grado quinto de la escala, ha sido indicado levemente, sin embargo, sonando una octava más grave en la transición pianística hacia la sección en modo mayor ya mencionada más arriba (véase cc. 68ss.); ésta nota es retomada como nota ‘pedal’ local en el piano al comienzo de la sección en modo mayor, y aparece en su octava real (una octava por encima del *do* central) en el c. 94. En otras palabras, todo

<sup>8</sup> Sick menciona con precisión que ‘la melodía de toda la canción está articulada continuamente en grupos de cuatro compases, correspondiendo cada uno de ellos a una línea del texto. Este procedimiento se interrumpe en la última línea ... la frase se amplía a cinco y luego a siete compases.’ (traducción de J. Dunsby). Véase Sick: “*Unsere Liebe*”, p. 187, obra citada más arriba.

está organizado para que la voz alcance en el c. 113 (véase ej. 2) ese *fa sostenido* largamente anunciado, que en esencia marca el final de la historia que nos refiere Brahms<sup>9</sup>.

En lo armónico, el pasaje final es también extraordinariamente fuerte, y lo es en gran medida, por el fino sentido para el ritmo armónico de Brahms, en una canción caracterizada por mantener prolongaciones armónicas. Si miramos tan sólo la última estrofa (es decir, las últimas cuatro líneas del texto), podemos observar la ingeniosa yuxtaposición orientada hacia el 'clímax' a través de cambios armónicos largos:

### Diagrama 3

Compás:	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112
En Si:	I							IV		II		V		

y una rápida y triunfante aserción de los grados diatónicos de la escala:

### Diagrama 4

Compás:	113		114		115		116	117
En Si:	I	(III IV)	II	(IV VII III VI II)		V	I	

No es que haya nada experimental ni incluso progresivo en esto –desde el punto de vista de la gramática musical, se pueden encontrar ejemplos similares por toda la música del siglo precedente y en mayor cantidad. Se trata más bien, de la coincidencia de las diferentes fuerzas estructurales en combinación con los penetrantes sentimientos del texto, lo que le otorga al conjunto un sorprendente ímpetu que uno no podría predecir sólo por nombrar sus partes.

Por supuesto, una de las formas generales por la que esta música logra su vocalismo, es por la perspectiva desde la que Brahms opone la voz a la música en su totalidad. Como hemos visto, existe aquí un recurso proporcional por el que la narrativa se subraya frente a la introducción y transiciones pianísticas, como si se presentara el texto entre comillas, enmarcado proporcionalmente, resaltado, para ser contemplado en un primer plano musical. Este efecto

---

<sup>9</sup> Las implicaciones de conducción de voces del ejemplo 2 se discuten más adelante.



se ve potenciado por la superposición mostrada en un diagrama más arriba, por medio de la cual la ‘introducción’ pianística la incluye en la estructura proporcional ya en el c. 21, un compás antes de lo que nos permitiría esperar el fraseo periódico: no es necesario señalar que este recurso hace avanzar la música y resulta ser un ímpetu de igual efectividad cuando se reutiliza en el c. 41 en anticipación de la primera parte del diálogo poético al comenzar por fin el joven a hablar (Leonard Bernstein daba ejemplos de lo que llamaba el principio de ‘preparados, listos, ya’ en la música clásica; y aunque Bernstein recibiera una crítica bastante condescendiente de los teóricos, su idea, como una especie de arquetipo de fraseo musical, tiene perfectamente sentido a nivel intuitivo)<sup>10</sup>. Ya hemos mencionado la transición más larga de los cc. 67-78, cuando comentábamos su fluidez proporcional (de nuevo, llevando la música adelante entre los bloques del diálogo), y también de pasada, su función estructurante de alturas al ‘colocar’ la nota focal *fa sostenido* que va a dominar el clímax de la afirmación de la muchacha: esta transición conduce la música, asimismo, desde una dinámica *forte* hasta el *pianissimo* en el que ella comienza, y gracias a un *ritardando* asegura un paso suave entre los dos compases (véase más arriba). Finalmente, la transición de los cc. 94-98 reafirma, de nuevo, el *fa sostenido*, ésta vez en su auténtico registro (como ya se mencionó), mientras provee el último fondo ‘asimétrico’ frente al que la certeza periódica de la declaración amorosa emerge en relieve.

Una buena razón para mencionar estos puntos de articulación de la canción, es que sabemos que son de una naturaleza que Brahms juzgaba de capital importancia. La mejor prueba de esto proviene de su alumno de composición Gustav Jenner, a quien numerosas fuentes secundarias justamente citan como la autoridad más fiable para conocer ciertas actitudes de Brahms, el cual se mostraba muy reservado en lo concerniente a sus composiciones y a sus experiencias como compositor. Evidentemente, Jenner era un buen músico a su vez, como atestiguan sus propias composiciones, al tiempo que un escritor honesto. Por eso se menciona frecuentemente, que Brahms creía que primero había que absorber el poema con toda precisión posible y en su conjunto (en llamativo contraste con lo que dijo Schoenberg y lo que se cree que realmente pensaba sobre lo esencial al musicar un texto)<sup>11</sup>. Lo que parece que no han discutido otros escritores, sin embargo, es la cuestión de la articulación a pesar de que Jenner nos cuenta quizás mucho más sobre esto que sobre cualquier otra característica individual del planteamiento de Brahms:

---

<sup>10</sup> Bernstein, Leonard: *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976.

Yo debía... especialmente marcar los silencios y más tarde, seguirlos cuando estaba trabajando. 'Imagínate, simplemente, que Lewinsky estuviera recitando esta canción', me dijo una vez cuando estábamos comentando una canción casi sin pausas; 'aquí se pararía desde luego, por un momento.' Produce un placer especial, observar la manera en que Brahms sabía cómo tratar estos silencios en sus canciones, cómo son a menudo un eco de lo que les precede, a menudo una preparación para lo que sigue ('Von ewiger Liebe'); cómo aquí, a veces, el ritmo es objeto de un desarrollo artístico y el acompañamiento se convierte en un factor de influencia propia e independiente. Le otorgaba gran importancia a estos silencios y a su tratamiento, y frecuentemente son, de hecho, un signo indiscutible de que el compositor es un artista que crea con libertad y confianza, no un diletante moviéndose a tientas en la oscuridad e influenciado por cualquier suceso casual. Una vez que se había examinado la estructura de la canción desde todos los ángulos, seguía una reflexión en torno a sus partes individuales. En aquellos puntos donde la lengua utiliza signos de puntuación, la frase musical presenta cadencias; y de la misma manera que el poeta en su construcción intencionada, une sus oraciones en mayor o menor grado utilizando comas, puntos y comas, puntos, etc., como signos externos suyos, así el músico, igualmente, tiene a su disposición cadencias perfectas e imperfectas de diversa índole, para indicar el mayor o menor grado de coherencia de sus frases musicales. La importancia de las cadencias salta a la vista, puesto que gracias a ellas, se determina tanto la construcción como la proporción de las diferentes partes. Por eso, Brahms también guió mi especial atención hacia ellas<sup>12</sup>.

Es una coincidencia, en lo que se refiere al tema que nos ocupa aquí, el que Jenner mencione nuestra canción, puesto que existen cientos de ejemplos en Brahms de su gran habilidad en la articulación dramática, fácilmente observable en el manejo de lo que Jenner llama las 'pausas' (es decir, las interrupciones en el texto); pero tampoco es casualidad en absoluto, que en su libro de memorias de 1905, Jenner esté explicando música —la de Brahms— que incluso un siglo después, sigue siendo ejemplar para el género Lied, y que aún hoy, vale la pena con-

---

<sup>11</sup> Véase el cap. 3, pp. 62-63 de "Making Words Sing". Sabemos que Schoenberg creía que un texto podía, y quizá normalmente debería, inspirar a un compositor de manera repentina. Su pretensión de haber entendido las canciones de Schubert sin prestar atención a las palabras y sin ser consciente de su significado, y por supuesto, sin tener conciencia de sus imágenes y tono, fue dicho posiblemente en serio del todo, a pesar de alguna sospecha de que estaba, al menos, exagerando, o incluso, fabricando sus experiencias musicales. Su comentario ha sido tomado muy en serio, desde luego, y con frecuencia entendido de manera literal entre las generaciones que se han sentido fascinadas por su ensayo 'The Relationship to the Text', en el que apareció [Arnold Schoenberg, 'The Relationship to the Text', en *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, London, Faber, 1975, pp. 141-145]. Y para Schoenberg, que escribía en los exaltados, primeros días del psicoanálisis, bajo la influencia de Kandinsky, que a su vez escribía sobre la teoría de lo espiritual en el arte —y desde luego, bajo la influencia de la práctica sobre lienzo del esencialismo figurativo de Kandinsky basado en una 'necesidad interna'— la idea de captar un poema contemporáneo en una esencia concentrada pero no específica, le ofrecía la promesa de una rigurosa coincidencia entre intención compositiva y respuesta estética [Kandinsky, Wassily: "On the Question of Form", en *The 'Blauer Reiter' Almanac*, ed. Wassily Kandinsky y Franz Marc, New York, Viking Press, 1974, pp. 147-87, 153].

<sup>12</sup> Jenner, Gustav: "Brahms as Man, Teacher and Artist", en *Brahms and his World*, ed. Walter Frisch, Princeton, Princeton University Press, 1990, pp. 185-204; pp. 197-198. El Lewinsky mencionado es Josef Lewinsky, un famoso actor vienés conocido por Brahms: para más información véase *Brahms and his World*, 204s.

templarla en toda su vigente frescura, tanto en la forma en que hemos estado haciéndolo, como en las formas más subcutáneas que encontramos a continuación.

\* \* \*

Al hablar de subcutáneo, quiero decir que por contraste ante una asimilación formal de la canción de Brahms –y ante cierto grado de explicación técnica que todavía, como resultará obvio, no se ha referido a la ‘idea’ de la música, a lo que la hace tan inolvidable melódicamente, pasando de una frase perfectamente lograda a la siguiente– se revelan algunas cuestiones interesantes por contestar. En primer lugar, ¿depende realmente el sentido del total de esta estructura musical de 121 compases, de *una sola nota* cantada nueve compases antes del final? ¿Funciona lo que Schenker denominaba ‘Escucha en la distancia’ (*Fernhören*), realmente, no sólo abarcando largas superficies musicales (esto es una obra relativamente corta en relación con, por ejemplo, algunos de los movimientos de Beethoven analizados por Schenker), sino también revelando tal grado de control de lo particular sobre lo general? Segundo, ¿cómo se las arregla Brahms para escribir un guión completo de este tipo –el poema puede considerarse bastante corto, pero muestra la rica estructura dramática tripartita descrita más arriba, que en resumen podríamos calificar de paisaje/pregunta/respuesta– en una sola tonalidad? Ambas preguntas surgen, con franqueza, de la búsqueda de unidad, ya que superficialmente pudiera parecer que esta canción adolece de una falta de ella; un hecho éste, que el primer gran cronista técnico de Brahms, Edwin Evans Senior, expresó sin ambages: ‘La canción está concebida en tres secciones, teniendo cada cual su propia melodía separada y no mostrando rasgo alguno de reexposición ni de otro signo de unidad, algo a lo que Brahms se sentía muy ligado’<sup>13</sup>. En tercer lugar, ¿qué es lo que la convierte en una canción, específicamente en ese tipo de música, y no, por ejemplo, en una música que pudiera ser transcrita para una interpretación instrumental sin texto?<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Evans, Edwin: *Historical, Descriptive & Analytical Account of the Entire Work of Johannes Brahms: The Vocal Works*, London, Reeves, 1912, p. 148. No estoy en absoluto convencido, de que ‘*Von ewiger Liebe*’ esté menos integrada de lo que normalmente se encuentra en Brahms. En el nivel motivico, las notas repetidas ubicuamente son una prueba segura de ello (compárese el comienzo pianístico y la introducción del piano a la canción de la muchacha, teniendo en cuenta que ambas ideas con notas repetidas se apoyan, de una manera u otra, en sus respectivas secciones de la canción). De igual manera, basta con que el lector revise la canción en busca de ‘células’ melódicas que asciendan o desciendan una tercera por grados, para escuchar el tipo de saturación motivica que Evans describe correctamente como característica de Brahms; esto se señala al margen de las continuidades subyacentes de conducción de voces, para las cuales Evans, a principios del siglo XX, no poseía las técnicas teóricas necesarias para identificar y explicar.

<sup>14</sup> La posibilidad de transcripción como criterio musical tardo-romántico, se analiza en mi artículo “Chamber Music and Piano”, en *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 501-504.

1. Para responder a la primera pregunta, resulta tentador bosquejar una teoría de estructura musical concebida originalmente por un hombre joven, Heinrich Schenker, durante la vejez de Brahms. Formulada en su totalidad en escritos durante los años 1920 y primeros 1930 (después de una larga experiencia no sólo como profesor de piano, sino también como uno de los mejores pianistas acompañantes en Europa que tocaba regularmente con, por ejemplo, el gran bajo ruso Chaliapin), difundida entre refinados expertos tales como Schoenberg (quien estudió algunos de los escritos de Schenker con gran detalle, como sabemos por las anotaciones en su biblioteca particular), el gran director Furtwängler (un ávido estudioso del libro de Schenker sobre la Novena Sinfonía de Beethoven) y muchos, muchos otros intérpretes relevantes de comienzos y mitad del siglo veinte, la teoría de Schenker fue posteriormente descubierta por el mundo de la musicología, la crítica y la educación ya avanzado el siglo XX, para convertirse en una especie de modo estandarizado de descripción de las obras maestras del período tonal (del cual se decía, incluso el propio Schenker, que culminaba en Brahms), y para ser aplicada, con un mayor o menor grado de adaptación, a una buena parte de la música del propio siglo XX.

Se resiste fácilmente a la tentación, puesto que la teoría musical constituye su propia especialidad con su propia historia y, yo me apoyo en ello en este libro –todo el camino que va desde la teoría contrapuntística del siglo XVIII y el concepto de armonía tonal del siglo XIX, hasta las ideas más recientes de cómo pueda funcionar el universo atonal de las alturas– de una manera selectiva en grado sumo. Lo que uno necesita saber aquí sobre la práctica schenkeriana es tan simple como uno pudiera esperar de una teoría elegante y completa. Sostiene, que música como ésta posee una ‘Línea Fundamental’, que consiste en una Nota Melódica Primaria conectada a la nota final de la tónica en la melodía a través de un descenso por grados, y que la Nota Melódica Primaria es siempre, bien el tercero o bien en quinto grado de la escala de la tonalidad de la pieza (o, en raras ocasiones, pudiera ser el octavo grado, de tal manera que la Línea Fundamental desciende recorriendo el espacio de una octava desde una nota tónica aguda en la melodía a otra nota tónica grave). Provistos de esta información y confiando en ella, cualquier lector con interés por estudiar ‘Von ewiger Liebe’ podrá comprobar sin dificultad que la línea vocal parece comportarse, realmente, de un modo similar.

La cantante canta 237 notas en esta pieza. Entre las notas más grave y más aguda, tiene tan sólo 12 diferentes sonidos a su disposición en *si* mayor, o sólo 14 en *si* menor (puesto que en el modo menor existen dos posibilidades para la submediante y la sensible), y en el total cromático entre *si* y *fa sostenido* de la octava superior tan sólo 20. Pero las estadísticas de aparición no están directamente relacionadas con el significado musical: si a Brahms se le hubiese metido en la cabeza finalizar esta canción con una sola aparición del *mi sostenido* agudo (que

no aparece por ningún lado, aunque pudiera haberlo hecho en varios lugares del acompañamiento pianístico), no sería estadísticamente relevante, pero sin embargo, sería una de las más extrañas y llamativas notas jamás escritas por él. Si en cambio, dirigimos nuestra atención a la nota final y cadencial de cada una de las frases, notas que, por lo tanto, son de claro significado contextual, encontramos *re* (cc. 12 y la repetición variada del 32), *si* (c. 21) y *fa sostenido* en la repetición variada, c. 41, *fa sostenido* en los cc. 52 y 60 con *si* en el c. 68 cerrando la sección central, luego *fa sostenido* en el c. 94 y *si* en el c. 117: algo no sorprendente, ya que se trata sólo de notas que representan la tónica de la pieza (una tónica menor en este caso –podría haber aparecido un *re sostenido* si la imaginación de Brahms hubiese funcionado de diferente manera a este respecto).

Ejemplo 3

Ejemplo 4

Ejemplos 3 y 4: Brahms, ‘Von ewiger Liebe’, piano, melodía inicial, y voz, final de la primera frase completa

Y si en vez de esto, observamos como es debido, los contornos musicales de lo compuesto por Brahms, emerge una imagen aún más coherente. En el ejemplo 3, la línea inicial del piano ha sido aislada, y las anotaciones analíticas muestran lo que nadie querrá poner en duda, que *re*, el tercer grado de la escala, es la nota que marca la cumbre expresiva de la melodía de Brahms. No sólo eso, pero si analizáramos únicamente la melodía desde el compás 12 al 21, nos gustaría saber de dónde viene el *do sostenido* del c. 17, ya que está expuesto en el registro más agudo: resulta claro, que existe una conexión lineal con el *re* del c. 6, reforzada por la prolongación de *re* en el registro más grave. Si esto parece amenazar con alargar innecesariamente un punto analítico, tómese nota de cómo Brahms ha usado el *do sostenido* para producir un detalle sugerente de la melodía (ejemplo 4), donde el texto '*ja*' introduce la voz del narrador, exclamación difícil de traducir, pero que se pudiera transcribir como algo similar a '*ah, sí*', o si se tratara de un nivel de lengua menos formal entonces una expresión como '¡y adivina qué!' representaría lo que se está diciendo, referido al poeta, por supuesto; en el contexto brahmsiano se convierte en un lazo personal entre *cantante* y público, algo que nos hace ser sus confidentes. Aunque no hay nada de inusual en este rasgo, es un pequeño y fino ejemplo de oscilación narrativa que asienta el vocalismo. Al leer el poema para uno mismo, se escucha de alguna forma al poeta en ese '*ja*', y hay que recrear la voz dentro del texto de la manera que a uno mejor le parezca: la canción, sin embargo, nos quita esta oscilación de las manos –o de las mentes– y la fija como parte de la ilusión de una realidad dramática frente a nosotros, presentada en modo diverso por cada cantante y de forma diferente en cada actuación; pero precisamente por la forma en que Brahms ha introducido este detalle sugerente en el material musical, lo que no va a suceder en ningún recital es que lo disfracen para ocultarlo, y esto revela la inmensa autoridad del texto musical.

Dejo a criterio del interesado lector el escuchar la sección central, la parte del diálogo del joven, desde este punto de vista en cuanto al sentido general de un *re* prolongado que se encuentra, indiscutiblemente, alrededor de los cc. 47-49, 55-57 y en la última, pequeña frase del c. 61. Sin embargo, aquello que el analista schenkeriano está escuchando, y cualquiera que tenga oídos para oír, algo con lo que Brahms hubiera estado sin duda de acuerdo, son las conexiones lineales de una invención musical sin costuras, y la continuación del piano completa aquí una imagen de la conducción de voces que muestra un desarrollo musical dramático justo en el punto donde el poema alcanza su punto crítico, la crisis de un amor amenazado y en riesgo de ser finalizado tan rápidamente como comenzó.

La línea vocal ya ha utilizado en su clímax uno de esos saltos de séptima (*fa sostenido* a *mi* en el c. 66) que podemos fácilmente escuchar como un movimiento virtual de grado, y no en última instancia, porque a menudo se usa justamente de esa forma, sin ningún significado

especial<sup>15</sup>. Pero aquí, uno se puede permitir sentir que la conexión expresiva, extremadamente intensificada de *mi* a *re* (el joven le recuerda a la muchacha aquel momento único e instantáneo, cuando el amor irrumpió por primera vez en sus vidas, ‘*vereiniget sind*’) atrae hacia sí el *fa sostenido* grave, precedente, y luego el piano confirma esta nota (véase el ejemplo 5) en su primera y vibrante aparición de este tipo en la pieza, ‘cantándola’ en un registro de tenor y elaborándola dos veces en la célula con corcheas que florecen una nota, una célula que el piano recuerda haber escuchado cantar apasionadamente justo un poco antes (cc. 47 y 55, ‘*si estás apenada*’, ‘*separemos en seguida el amor*’, y también la figura no tan literaria, pero aún así, fuertemente relacionada en el c. 63, ‘*vete con viento*’, que transporta ahora una tercera alta para rodear el resonante, turbulento y decisivo quinto grado de la escala). Si se trata de otra estúpida canción de amor, está con todo, identificándose como una de esas estructuras tonales vienesas, lujosamente integradas que Schenker se esforzó por explicar en toda su jerárquica consistencia, donde cada faceta de la superficie musical es percibida como reflejando una importante narrativa musical subyacente.

Ejemplo 5. Brahms, ‘Von ewiger Liebe’, cierre de la canción con análisis schenkeriano

<sup>15</sup> Existen muchos casos bien conocidos, por ejemplo, el Quinteto para Clarinete de Mozart donde continuamente está golpeando las notas extremas del registro grave del instrumento, y puede retomar sin esfuerzo una línea descendente en una octava superior con el valor añadido de expresivas séptimas melódicas ascendentes. No necesitamos mirar más allá de los cc. 100-101 de la misma ‘*Von ewiger Liebe*’, *do sostenido* grave a *si* agudo, para encontrar un ejemplo similar, aunque en las estructuras panorgánicas de Brahms uno dude en no reconocer el peso expresivo incluso de un rasgo aparentemente secundario, y a pesar de que en términos de conducción de voces, se trate de un caso donde la parte se mueve entre una voz interior (es decir, el piano en el c. 80) y luego su propia voz.

Voz

Un - se - re Lie - be, un - se - re Lie - be muß e - wig, e - wig be - stehn!

Piano

*f* *ritard.* *molto* *p*

Y resulta ser un caso especialmente interesante puesto que la ‘meta’ de la conducción melódica de las voces se va haciendo emergente, como se ha visto, en vez de estar dada desde el inicio de la música. El despliegue de la forma –si el lector acepta acompañarnos en esta imagen metafórica de la música– se mantiene en paralelo con la música. Es *fa sostenido* (¿cómo podríamos dudarlo?), la nota con la que la muchacha, tranquilizadora, más madura de que lo que cabría quizá esperar por su edad, conducida a un determinado saber por la simple profundidad de su emoción, retoma el sonido que le ofrece el suave repique del piano y la voz del narrador (‘dice la muchacha’). El resto es historia, porque resulta, al menos en mi interpretación, que *fa sostenido* será la Nota Melódica Principal (“*Kofston*”) a la cabeza del descenso final y gradual hacia la tónica a lo largo de los cc. 113-119 (véase el ejemplo 2 más arriba), con el rasgo particularmente integrador de que la voz y el piano parecen depender la una del otro para la expresión completa del ‘descenso’ estructural y por grados desde la dominante hasta la tónica<sup>16</sup>. No es de extrañar, que el piano se hunda en los compases finales, precisamente a partir del punto de finalización de la Línea Fundamental (c. 119), en un *molto ritardando* con *diminuendo*, después de haber agotado toda la intensidad del clímax en la exultante frase final de la muchacha y en el último acabado pianístico del descenso estructural.

Antes se ha preguntado de manera auto-provocadora, sin duda, si toda la estructura musical del c. 121 puede ser interpretada realmente como dependiente en su significado de *una nota* cantada nueve compases antes del final. Pudiera ser que una pregunta de tipo teatral

<sup>16</sup> La voz desciende por supuesto por grados, literalmente, en los cc. 115<sup>2</sup>–117<sup>1</sup>, pero creo que aquellos lectores acostumbrados a un planteamiento de conducción de voces estarán de acuerdo en que se trata de un reflejo en primer plano de una progresión subyacente, en la que cada nota de este descenso final, tiene una prolongación melódica en forma de arpeggio. Probablemente, una de las razones de por qué la coda melódica del piano (*fa sostenido - mi - re sostenido*, cc. 120-121) es tan satisfactoria y conclusiva, estriba en el hecho de que repite la anticipación enfatizada de la finalización de la Línea Fundamental recién escuchada.



como ésta, esté enfatizando en demasía lo que el análisis puede aportar a nuestra comprensión y apreciación de una pieza de música, aunque me gustaría apuntar que crítica ‘inocente’ en oposición a análisis técnico parece incluir constantemente una evaluación intensificada de índole similar; fijémonos por ejemplo, en cuando el conocido Henry Colles escribe de ‘Von ewiger Liebe’ que ‘las nobles palabras... llamaron fuertemente la atención de Brahms , y produjeron no sólo una hermosa melodía sino también un estupendo clímax en el que se muestra la naturaleza eterna del amor puro’<sup>17</sup> –parece una pretensión un tanto mayor que la de una Nota Melódica Principal retardada. Y no es como si la implicación técnica de lo que se especifica aquí sobre la Línea Fundamental no se hubiera expresado ya con anterioridad, por implicación, con igual rotundidad, como por ejemplo en el comedido comentario de Sick de que ‘el clímax se forma orgánicamente a partir del desarrollo musical a través de una complejidad en aumento’<sup>18</sup>. Pero, ¿qué hubiera pasado, pudiera uno preguntar, si Brahms hubiese escrito sólo *res sostenidos* en la voz y el piano al comienzo de la textura en la primera parte del c. 113? ¿Destruiría esto de alguna manera el significado de toda la composición? Sinceramente, mi respuesta es sí, pero con la limitación de que no se trata de una cuestión de gran interés, de la misma manera que si preguntáramos cuál sería nuestra experiencia dramática si justo al final de su sobrecogedora tragedia, el Rey Lear dijera, para gran sorpresa nuestra y totalmente fuera de carácter, ‘Bueno, así es la vida.’ La finalidad del análisis no reside, realmente, en decir cómo pudieran haber sido las cosas, sino en decir cómo son en verdad. Más relevante resulta la idea, al menos así lo esperamos, de que Brahms ha creado aquí un mundo imaginario, integrado y comprensible, y esta idea será de crucial importancia al ocuparnos de la tercera cuestión sobre qué es lo que convierte a esta canción en una canción.

2. Entretanto, sin embargo, existe la cuestión más técnica de cómo una estructura auto-evidentemente opulenta, pudiera estar ‘toda ella en una tonalidad’, tal como se ha dicho más arriba. De nuevo, es de Jenner de quien podemos recoger información poiética<sup>19</sup>, altamente instructiva (es decir, información sobre lo que entra en una obra de arte, sin tener en cuenta lo que creemos tomar de ella), la cual no sólo se refiere a Brahms y a tonalidad, un tema del que existe muy poca información contemporánea, sino específicamente, a la composición de canciones:

Incluso en el caso de una canción muy larga cuyas frases secundarias fueran amplias e internamente coherentes, la tonalidad principal siempre tenía que estar claramente articulada y su dominio sobre las tonalidades secundarias debía mantenerse a través de una relación clara, por así decir, de tal manera que la suma

<sup>17</sup> Colles, Henry: *Brahms*, London, The Bodley Head, 1920, p. 111.

<sup>18</sup> Sick: “*Unsere Liebe*”, p. 188.

<sup>19</sup> N. del T.: así en el original; adjetivo derivado del griego *poiesis*, de *poiein* = hacer, y que se refiere a lo concerniente a la poética.

de todas las tonalidades utilizadas en la pieza se combinara para crear una imagen de la tonalidad de la tónica en actividad. El que precisamente la falta de una clara identificación de la tonalidad, incluso de la tónica, pueda servir como un excelente medio de expresión, reside en la naturaleza del asunto. La espléndida libertad que percibimos en el poder creador de Brahms, tiene sus raíces parcialmente en su instintiva seguridad en el carácter unificador de la modulación; y el dicho de que tan sólo al subordinarse puede ser el hombre verdaderamente libre, encuentra en él una bella confirmación. Cuán a menudo, al escuchar canciones, especialmente canciones modernas, nos preguntamos por qué determinada pieza debe acabar en la bemol mayor, y no encontramos otra respuesta que porque empezó en la bemol mayor. Aquí el compositor, que parece moverse tan libremente en sus modulaciones, se ha convertido en realidad en esclavo de una idea cuyo significado profundo parece no aprehender. Sería mucho más coherente dentro de su arbitrariedad, si acabara en cualquier otra tonalidad adónde hubiese sido guiado justo cuando su texto estuviese llegando al final. Porque una modulación unificada no excluye, en absoluto, la utilización de incluso las tonalidades más distantes. Muy al contrario, estas tonalidades se convierten en distantes tan sólo por el hecho de que rige otra tonalidad; esto es lo que les confiere su fuerza expresiva. Dicen algo diferente; son como los colores de un cuadro que contrastan con el color del fondo, el cual, al mismo tiempo, los contiene e intensifica<sup>20</sup>.

Ahí tenemos unas declaraciones informales sobre la teoría de la tonalidad que estaban forjando otros con gran detalle técnico a principios del siglo XX, especialmente en aquellos libros que ofrecían una completa teoría de la armonía como son los de Schenker y Schoenberg de 1906 y 1911, respectivamente. 'Von ewiger Liebe', difícilmente se puede calificar de ejemplo del tipo de tonalidad ampliada que Jenner y su maestro tenían en mente, y como algo de Brahms, es en un cierto sentido sorprendentemente mono-armónico: digámoslo abiertamente, gran parte de la canción está en la tónica prolongada por los principales soportes armónicos de esa tónica (armonía de dominante con prolongación de supertónica y submediante entre las tónicas y dominantes). En este único sentido, la tonalidad evoca, sin duda, un cierto sentido 'folklórico' que también es señalado por la pincelada de armonía modal (dórica) cuando el acorde de sensible bemol<sup>21</sup> (la mayor en si menor) se utiliza como una armonía de floreo para adornar la tónica, de manera preeminente en la primera frase (c. 3) y de pasada, varias veces más después. Esta pequeña característica popular de las secciones en modo menor genera una de las figuras extraordinariamente expresivas y 'clásicas' de la sección en modo mayor, dedicada a la muchacha, cuando la voz se eleva sobre el oscilante acompañamiento pianístico de tónica-dominante hacia el llamado 7º grado 'bemol' (*la natural* en *si* mayor), prolongado por la novena (*do sostenido*) a la que se llega a través de un delicado doble ornamento (cc. 84-85, 210-211). En todas estas descripciones, estoy evitando cualquier acercamiento a tales efec-

---

<sup>20</sup> Jenner: 'Brahms as Man', pp. 189-90.

<sup>21</sup> N. del T.: mantengo la nomenclatura del original; se refiere a un acorde sobre el séptimo grado natural de una escala menor.

tos musicales del tipo de ‘las palabras no pueden describir’, lo cual supondría, curiosamente, una auto-derrota para el autor, y no digamos para el lector, pero este uso de la 7ª en ‘Von ewiger Liebe’ es algo que uno tiene que escuchar sin más en toda su belleza sonora, lo cual vale la pena decir porque nos recuerda cuánto depende el impacto real de una canción de aquello que el intérprete aporta, en este caso con una cierta afinación (¿cuán bemol es una 7ª bemol?). El oído, el oído del oyente normal, puede percibir la diferencia de afinación que imprime el cantante a esta nota hasta la más pequeña fracción de un semitono, tan sólo unos pocos cents apenas medibles en términos de la ‘frecuencia’ vibratoria del sonido utilizado, y al subir con una cierta articulación de las notas de adorno hasta la 9ª, escucha este sonido que, de forma similar, también tiene su propio micro-ámbito mágico de afinación. Uno pudiera aventurar una comparación peregrina sobre Brahms por introducir primeramente y luego, a continuación, ‘domesticar’ un elemento popular dentro del mismo entorno compositivo: habría algo de verdad en ello, pero pudiera significar alargar innecesariamente una cuestión<sup>22</sup>.

Aparte de ese sentido de continuidad, sin embargo, existen dos formas por medio de las cuales la canción se mantiene aquí, pues está no sólo ‘toda ella en una tonalidad’, sino además firmemente apoyada en esa tonalidad sin enlaces armónicos ‘tonalizados’ —que es como la terminología schenkeriana se refiere a áreas tonales distintas de la tónica para representar su estatus de siempre relacionadas con la tónica básica de la pieza— o dicho de otra manera, sin modulaciones. En primer lugar, existe en la estructura general, como ya hemos visto, un cambio en el modo de menor (estrofas 1-3) a mayor (estrofas 4-5). El efecto de canción de cuna de las palabras de la muchacha (el cliché ‘meciendo suavemente’ le resulta muy apropiado) es tanto más marcado por encontrarse en un repentino modo mayor. El tipo de elemento orgánico, a menudo oculto de tal manera como para pasar desapercibido excepto ante un análisis muy riguroso, el cual los compositores plantan típicamente en una obra para que florezca más tarde, lo podemos encontrar en los primeros 78 compases, pues un cambio modal transitorio ya ha tenido lugar cuando el acorde de III (re mayor) se hace menor en los cc. 10-11 (y el re menor es importante en sí mismo, como se explicará en breve). Algunos puede que entiendan el cambio del acorde V menor (fa sostenido menor) a la dominante armónica, fa sostenido mayor, en

<sup>22</sup> Existen dos buenas razones para no alargar innecesariamente la cuestión. Primero, Brahms a menudo utiliza la inflexión modal de la 7ª de manera elaborada en grandes frescos, como por ejemplo, en el Requiem alemán. En segundo lugar, cuando quiere resaltar el juego de relaciones entre lo folklórico y lo clásico, esto puede ocurrir en casos de virtuosismo compositivo largamente mantenido; un ejemplo de ello es el final del Cuarteto para piano, op. 25, y otro, el final del Concierto para violín, el cual se encuentra mucho más oculto, aunque por la popularidad de la obra se cite con mucha más frecuencia. Aún así, podemos suponer que el encanto que tiene la séptima bemol (y la novena bemol) se encontraban en la mente de Brahms cuando retomó esta idea melódica de su coro nupcial no publicado; véase más arriba nota 5.

los cc. 16-18 como un precedente para un cambio modal, un pequeño ejemplo de ello, y especialmente quizá porque la alteración cromática que añade el I<sup>#</sup> - IV en el c. 19, provoca inflexiones muy próximas de *la* a su versión con sostenido, de vuelta al sonido natural, y de nuevo al sostenido en el transcurso de tan sólo cinco compases. En los pasajes que preceden a las palabras de la muchacha, sin embargo, cc. 45-8, no existe ninguna alusión abierta ni encubierta a nada que no sea el modo menor: a un nivel de detalle muy preciso, los dos compases con función de dominante, el 52 y 60, invitan quizá a comentar la circunstancia de que no suene ningún *la sostenido* (por lo tanto, ¿realmente escuchamos estos compases como un V menor, y de ser así, acaso no representa este tipo de enlace inusual con la tónica una invitación para percibir 'cromatismo', y por ende, la posibilidad para sentir un cambio modal en acción?); y de igual manera uno podría preguntarse, si después del diatonismo mantenido durante los treinta compases precedentes, en las sensibles inmediatamente anteriores a la entrada de la muchacha, donde *mi sostenido* sube a *fa sostenido* en el bajo (cc. 77-78), y *si*, como era previsible, desciende a *la sostenido* (cc. 78-79), aquí uno podría preguntar al oído inconsciente si el *re* va a conducirnos al *re sostenido*. Con todo, se puede decir como comentario a todo este análisis escrupuloso de implicaciones técnicas que lo anticipan, que si mayor llega como un nuevo aire, un cambio de enfoque operístico pasando de un personaje a otro que tiene una perspectiva totalmente diferente que ofrecer.

La otra manera en que la música se sostiene aquí es más local, pero aún así muy importante, pues se refiere al tipo estructural de la primera y segunda estrofas (repetidas), que preceden al drama presenciado. Aunque anteriormente se ha hecho la generalización de decir que gran parte de la canción está en la tónica prolongada por los principales apoyos armónicos de esa tónica, la prolongación armónica en la primera estrofa es, con todo, bastante avanzada y, desde luego, en una música que tiene el aire de una canción popular. El tipo estructural es una prolongación común de mediente, pero lo especial e inusual es que se trata de una prolongación de mediente menor en una tonalidad menor: así la música se mueve entre la tónica (*si*) y la dominante (*fa sostenido*) a través de *re* menor, que es una armonía lejana en el sentido de que, por ejemplo, su tercer grado, *fa*, elimina el quinto grado de la tónica *si*, *fa sostenido*. Tiene un efecto extraño en los cc. 14-17 la primera vez (quizás especialmente acorde con las extrañas palabras, 'und nirgend noch Rauch' mientras la voz se alza en una progresión disonante formada de tal manera que subraya el tritono de *re* a *sol sostenido* —un posible resultado técnico de la extraña transposición desde una tríada menor a otra tríada menor cuatro semitonos más alta); sin duda que aceptamos la segunda aparición de esta música en los cc. 34-37 de acuerdo con la convención estética de que la repetición estrófica no necesariamente, o no a menudo, recrea el impacto de la idea inicial, o si se prefiere, las ramificaciones del sauce pueden ser introducidas para formar parte del paisaje amenazante y provocar un pequeño, segundo estremeci-

miento<sup>23</sup>. Esta sucesión armónica posee un enorme potencial estructural, que no se puede realizar en esta canción. Podemos apreciar ese potencial directamente en la Rapsodia en si menor, op. 79, nº 1, 1878, de Brahms, en la que no sólo se utiliza en la sección inicial este mismo modelo de i-iii-v (es decir, tríadas menores) en si, sino que toda la primera sección ‘A’ de esta poderosa construcción ‘A-B-A’ (por cierto, con una sección central ‘B’ en si mayor) prolonga el tipo estructural i-iii-v, pues su segundo tema lírico y de hechura popular, después del comienzo tempestuoso (¿húngaro?), está escrito en un re menor de suave movimiento, precediendo a la tonalización virtuosística de la dominante *fa sostenido* que conduce a la recapitulación variada en *si*.

Lo que esto nos revela es algo sobre el poder armónico contenido, latente y no desarrollado de las estrofas iniciales de ‘Von ewiger Liebe’; y así es como, desde un determinado punto de vista, otra “en absoluto tonta canción de amor” puede estar, toda ella, en una sola tonalidad.

3. Responder a la pregunta ‘¿qué convierte a esta canción en una canción?’ nos coloca por un lado, ante el peligro de afirmar lo obvio, lo cual puede tener su lugar a veces, pero que a menudo confiere al discurso musical, y en especial a lo que pretende ser análisis musical, su mala reputación. Por ejemplo, en análisis schenkeriano, al cual se dedica más arriba una introducción general y rápida para los que puedan apreciarlo o necesiten recordarlo, resulta muy común por desgracia, ver largas descripciones de características analíticas que deberían ser obvias, y muy frecuentemente lo son, y que pudieran ser asimiladas con mayor facilidad a partir de una representación gráfica de la conducción de voces de la música. Un fuerte impulso en el pensamiento de Schenker fue el de sustituir la aproximación verbal por la precisión gráfica, de tal manera que, por ejemplo, una figura contrapuntística (digamos, un intercambio de voces) que subyace a una prolongación más elaborada en la superficie musical, puede ser simplemente ‘vista’ por el músico formado (de manera similar al caso en que alguien levanta tres dedos y nosotros, al instante, ‘vemos’ tres sin necesidad de contar); una descripción verbal realmente exacta de la misma figura y de sus relaciones con la superficie musical podría requerir cientos o miles de palabras, y al final del proceso uno intentaría, en cualquier caso, algún tipo de asimilación metafórica de la lectura que tenga sentido para la intuición musical. Vale la pena mencionar que uno de los benefi-

<sup>23</sup> A través de las culturas, el sauce ha tenido tantos ‘significados’ simbólicos positivos como negativos: véase por ejemplo, Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole*, Munich, Droemer Knauer, 1989, pp. 476-477. Pero dentro de la poesía alemana tiende a representar más bien los segundos; un ejemplo muy conocido lo encontramos en el poema de Goethe ‘*Der Erbkönig*’, que Brahms ciertamente conocía, aunque sólo fuera por la famosa versión de Schubert de 1815, con su línea ‘Los viejos sauces parecen tan grises’, que es lo último que dice el padre en este truculento poema, mientras lleva a su hijo pequeño a casa, donde descubre al llegar, que éste ha muerto. Por otro lado, Kalbeck califica al sauce en ‘*Von ewiger Liebe*’ de ‘reducto’ de amor (que es una de las maneras de traducir la palabra poética de Kalbeck ‘*Asyl*’, la cual puede denotar lo mismo que la palabra inglesa ‘*asylum*’ o la castellana “asilo” en el sentido de seguridad delimitada). Véase Kalbeck: *Johannes Brahms*, p. 131. En ningún lugar del libro de Kalbeck he encontrado una razón para esta interpretación de los arbustos de sauce en el poema.

cios más comunes que perciben aquellos que disfrutan de los gráficos schenkerianos, es la libertad de interpretación que otorgan al lector; una de las ironías del debate musicológico reside en que a veces el trabajo schenkeriano es presentado como autoritario, pues le dictaría al oyente la manera en que debe escuchar, cuando en realidad, tan sólo intenta comunicar lo que está sucediendo en la música, para que el oyente disponga de ello a su gusto —las interpretaciones de la canción de Brahms ofrecidas más arriba han surgido del espíritu de esa misma idea.

Aparte de estar en peligro de expresar lo obvio, la respuesta a la pregunta de qué es propio de una canción en '*Von ewiger Liebe*', puede, por otra parte, pretender lo imposible, de la misma manera que lo sería si preguntáramos, qué es 'instrumental' en un cuarteto de cuerda de Beethoven. Claro está, podemos señalar ciertas características de esta composición que la conforman como lo que es: ésa ha sido, en gran medida, la intención del detallado análisis precedente. Y parece ser irrefutable que '*Von ewiger Liebe*' incluye periodicidades en la línea vocal que resultan deliberadamente subrayadas o al menos entresacadas por el fraseo asimétrico del acompañamiento en puntos de inflexión, y estas periodicidades reflejan lo baladesco, la canción popular, al tiempo que reflejan la estilizada métrica y la rima del texto mismo, con versos de igual duración y un transparente emparejamiento sonoro entre sí, elementos todos ellos muy alejados —como resulta ser uno de los placeres de la poesía estilizada— de la narración cotidiana y del lenguaje hablado. También incluye un alto grado de redundancia ya que cada 'estrofa' musical (inicios en las líneas 1, 9 y 15) se repite, aunque variada de manera leve o significativa (líneas 4, 11 + 13 y 19 respectivamente), y si uno se encuentra con una forma muy repetitiva incluso en una obra instrumental poco pretenciosa (por ejemplo, un vals o una polka), es probable que sea comparada con una canción, en reconocimiento al arquetipo formal de origen textual. También hemos observado que el diseño armónico de la música, aunque esté perfilado con exactitud (sobre todo a la luz de la prolongación de la mediante menor en las estrofas iniciales), resulta sin embargo muy restringido, hasta tal punto que una versión puramente instrumental de esta obra bien pudiera generar una sensación de ausencia de sucesos armónicos, una sensación de deliberada restricción compositiva a causa de alguna desconocida razón (una razón que desde el interior de la canción, nos provee la densa y vívida historia en su despliegue ininterrumpido desde el principio hasta el final). Además, no existen silencios en esta música, literalmente, aunque encontramos 'pausas' de profundas implicaciones (la palabra de Jenner tomada de las enseñanzas de Brahms: véase más arriba), las cuales, desde luego, están en el centro de una dimensión del vocalismo de la canción.

El que podamos alguna vez alcanzar la esencia, la esesidad, de un objeto tal a '*Von ewiger Liebe*' sigue siendo dudoso. Lo que una persona escucha textualmente, como una conmovedora historia de amor imperecedero, a otra le podrá parecer empalagoso sentimentalismo. Y el elevado romanticismo musical de una persona, con su fraseo aperiódico y su armonía de mediante llena de ricas implicaciones, por ejemplo, puede significar en otra persona una serie

de clichés musicales derivados del período de la práctica común, del mundo mayor-menor o post-clásico. Resulta totalmente posible que sea cierta la anécdota, según la cual Wagner se quedó dormido por aburrimiento mientras escuchaba, imaginamos que con pocas ganas, a Brahms tocando sus Variaciones sobre un tema de Händel; y no le faltaría razón, pues el gusto neo-barroco de los años 1850 cultivado por el círculo de Mendelssohn/Schumann, incluido el joven Brahms, no sería del agrado de todos, seguramente; incluso si la música puramente instrumental podía ser tolerada y apreciada como un medio restringido pero ocasionalmente valioso, con recuerdos de Liszt y Chopin como compositores-intérpretes resonando en sus oídos, ésta seriedad de los Nuevos Alemanes<sup>24</sup> (incluso en las tempranas, exuberantes y parcialmente programáticas sonatas para piano de Brahms) tenía que ser para Wagner y sus seguidores una predilección adquirida a través de la experiencia, comprensiblemente. Aún y todo, dentro de aquellos círculos donde pervive un gusto por la estética de Brahms, incluyendo los de hoy en día –y se le valora como a uno de los más populares y más frecuentemente escuchados ‘genios’ de la música clásica– la canción ‘Von ewiger Liebe’ goza de un puesto especial como expresión suprema de un vocalismo pleno.

Uno de sus rasgos especiales que conviene mencionar para concluir es, que se trata de un claro representante del género de canción para solista con acompañamiento. En el *Lied* romántico, el acompañamiento tiene a menudo su propia ‘voz’, asumiendo con frecuencia alguna personificación dramática de la acción o de los sentimientos que aparecen en el texto: de aquí proviene la típica frase ‘la voz del piano’ (o la voz de la orquesta en una obra como la canción orquestal de Schoenberg ‘Premonición’ op. 22/4)<sup>25</sup>. Esto puede producir alguna de las más complejas e intrigantes relaciones musicales, las cuales requieren el análisis más sensible de las narrativas dobles resultantes, y también de sus contrastes y complementariedades. Yo sugeriría, sin embargo, que en ‘Von ewiger Liebe’ Brahms ha evitado estas complicaciones potenciales a favor de una unidad narrativa donde el piano trabaja siempre *con* la voz, respondiendo, apoyando, anticipando quizá (véase por ejemplo, el sutil *crescendo* en el c. 44 entre la escena inicial y las palabras del joven), y abrazando todo en el importantísimo gesto melódico final. Si más o menos he conseguido evitar la tentación de disertar con entusiasmo sobre la fusión estructural de voz y piano dentro del propio tejido de la música, como si fuera una representación de la unión de nuestras estrellas anónimas en su amor eterno, no obstante allí estará para aquéllos que quieran verlo así. ■

Traducción: Luis Gabriel Juretschke

<sup>24</sup> N. del T.: se trata de una alusión a la ‘*Neudeutsche Schule*’, Nueva escuela alemana, un concepto que se refiere al círculo de músicos reunido en torno a las ideas de Liszt y Wagner, entre otros.

<sup>25</sup> Esta pieza se analiza en el cap. 3 de “*Making Words Sing*”.