

Scarabino, Guillermo

El motivo de la Redención en el Requiem de Brahms : aproximación hermenéutica

Consonancias Año 10 N° 37, 2011

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. "El motivo de la Redención en el Requiem de Brahms : aproximación hermenéutica"[en línea]. Consonancias. 10,37 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/motivo-redencion-requiem-de-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]).

El motivo de la Redención en el *Requiem* de Brahms. Aproximación hermenéutica

Maestro Guillermo SCARABINO

Introducción

El *Requiem Alemán*¹ es una composición cuya recreación interpretativa plantea complejas dificultades. También las propone su exégesis como obra, lo que ha motivado numerosos estudios musicológicos. Es la más extensa de Brahms², y un rasgo peculiar que la caracteriza es que, no obstante haberla denominado *requiem*, el compositor 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 por Martín Lutero y los integró en una nueva construcción textual que adquiere renovada significación. En este sentido, Brahms fue uno de los primeros compositores que utilizó la denominación *requiem* para una obra con texto *sui generis* en idioma vernáculo³. Tal novedad, avalada por el prestigio de Brahms 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 muchos otros⁴.

La versión litúrgica del *Requiem* en latín es un texto previo dado, inmodificable, sobre el que el

compositor elabora su música. En cambio, en el de Brahms, la elección y ordenamiento del texto son la consecuencia de fuertes decisiones personales que forman parte inescindible de la composición de la obra. Por lo tanto, una correcta hermenéutica de la misma debe adentrarse necesariamente en el *sentido* y la posible *significación* de las citas bíblicas, considerando el texto literal, su ordenamiento temporal, su mutua referencialidad y su influencia en, y correlato con, el contenido musical al que se integra.

El texto

Robin Leaver ha demostrado más allá de cualquier duda la inserción del *Requiem* de Brahms en una larga tradición de música protestante alemana para funerales, cuyo origen se remonta al propio Lutero y es continuada, principalmente, por Schütz en el siglo XVII y J. S. Bach en el XVIII⁵. Leaver menciona en su artículo una pequeña colección de obras pertenecientes a este tipo de música publicada por Lutero en 1542⁶, cuyo Prefacio remite a la 1ª Epístola a los Tesalonicenses⁷. En el particular capítulo aludido por Lutero (versículos 13-18), San Pablo expresa⁸:

No queremos, hermanos, que vivan en la ignorancia acerca de los que ya han muerto, para

¹ El título original es *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*. El estreno de la versión actual (7 números) tuvo lugar en Leipzig, en febrero de 1869.

² Su realización demanda aproximadamente 70-75 minutos.

³ McDermott 2010 afirma que Brahms fue el primero, aunque el *Requiem für Mignon Op 98B* (1849) de Schumann, con texto de Goethe, es un precedente notorio.

⁴ Ver un listado detallado en McDermott 2010, pp. 208-217.

⁵ Leaver 2002.

⁶ *Christliche Geseng Lateinisch und Deutsch zum Begrebnis* (Wittenberg, J. Klug).

⁷ Texto de la cita de Lutero traducida al inglés por Leaver: "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 [...]"

⁸ Levoratti 2006, p. 1738.

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. / Consuélese 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 artículo⁹.

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*¹⁰. También ha sido demostrado que el material temático principal de cada uno de los siete números del *Requiem* surgió de manipulaciones motívicas de segmentos de la melodía de dicho coral¹¹. Ese origen motívico común a todos sus números es el factor que unifica musicalmente la extensa obra. Idealmente, dicha unidad se corresponde con la unidad conceptual que le dan los textos elegidos.

No obstante la cantidad y calidad de análisis existentes, encontramos que el *Requiem* contiene

otro motivo temático, diferente, cuya gravitación parece no haber sido advertida por los numerosos exégetas de la obra. Desde la óptica de este autor, dicho motivo podría iluminar aspectos profundos, insospechados, de lo que Brahms desea comunicarnos. Más aún: dicho motivo no deriva de la melodía del coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, por lo que su génesis puede ser considerada como una pura emanación del yo de Brahms, y no la elaboración compositiva de un tema preexistente como la melodía de un coral.

La plenitud del motivo en el 2º número

La segunda parte (Fuga) del 2º número *Denn alles Fleisch es ist wie Gras* es el segmento en el que el motivo del que hablamos se manifiesta en plenitud, en una suerte de epifanía que satura la textura polifónica¹². El motivo se compone de los tres sonidos de la tríada: fundamental, 3ª y 5ª (de aquí en más 1 – 3 – 5). En el *Requiem* dicho motivo aparece ordenado en dos versiones: primera versión, sonidos 3 – 1 – 5; segunda versión, 3 – 5 – 1. De la combinación de los dos modos de la tríada (mayor – menor) con las dos versiones, resultan cuatro variantes posibles entre las que, como se verá, adquiere mayor peso la utilizada en esta fuga: la tríada mayor y ordenamiento 3 – 5 – 1. Para comprender su gravitación es preciso referirnos, siquiera brevemente, a la forma de este número y su relación con los textos elegidos.

El 2º número tiene dos partes bien definidas, unidas entre sí por una breve transición: Parte 1 – compases 1 a 198. Transición – compases 199 a 206. Parte 2 (Fuga) – compases 207 a 337.

La Parte 1, a su vez, se divide en 3 secciones: 1ª sección, compases 1 a 74: Marcha 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; 2ª sección, compases 75 a 126: Especie de *Ländler* en Sol bemol mayor; texto: *So seid nun geduldig, lieben Brüder*

⁹ Versión castellana según Levoratti 2006. No se trata, obviamente, de una traducción literal del texto alemán.

¹⁰ Ochs s/f p. iv. La melodía es de Georg Neumark, 1641 (Wonderlich 1948, p. 176). Hay también quienes sostienen que el coral pudo ser *Freu dich sehr, O meine Seele* (Reynolds 1985, p. 12): la melodía de este coral calvinista proviene de uno de los *Pseaumes octante trois de David*, 1551 (Wonderlich 1948, p. 59).

¹¹ Gardner 1954, pp. 649-650. Musgrave 1996, pp. 23-34.

¹² Tuck 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 2007, pp. 53, 81).

(Sant 5, 7), que exhorta a esperar pacientemente la venida del Señor; 3ª sección, compases 127 a 198: reexposición de la 1ª sección.

Transición, compases 199 a 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.

Parte 2 (Fuga), compases 207 a 337, 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 se anuncia en la Transición (compases 199 a 206). La súbita exaltación *forte* de la tónica de Si bemol, ahora mayor, plantea el contraste modal con la Parte 1. En términos 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*. Sobre el acorde largamente tenido que musicaliza la primera sílaba de la palabra *Ewigkeit* (la eternidad)¹³, las trompetas y otros instrumentos de viento proclaman el motivo en el espíritu de una fanfarria (compás 203), introduciendo el carácter *triumfal* que prevalece en la fuga. Se trata de la variante mayor, sonidos 3 (Re) – 5 (Fa) – 1 (Si bemol). Estos sonidos, que musicalizan el sintagma *Die Erlöseten des Herrn* (los redimidos del/por el Señor), integran al sujeto agente gramatical con el sujeto temático de la fuga. A nuestro juicio, esta explícita vinculación con la Redención impregna al motivo con una significación simbólica. Brahms la establece mediante una idea musical exultante, personal y autónoma, por completo independiente de la cantera motívica 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 la significación simbólica, no puede ser ignorada en la exégesis de cualquier momento de la obra en que aparezcan.

El motivo en el 1er número

La primera aparición del motivo en el *Requiem* es inconspicua y se encuentra en el compás 106 del 1er. número, iniciando la frase de contraltos *Selig sind, die da Leid tragen*. Se trata de la variante en modo menor, ordenada 3 (Fa) – 1 (Re) – 5 (La). El texto reitera lo que el coro expresó en el comienzo (compases 15 a 27). La importancia de esta aparición sólo se comprenderá en el 7º número, al finalizar la obra, como después se verá.

El motivo en el 5º número

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 3º y el 6º. En estos, el solista (barítono) y el coro comparten el mismo texto, proveniente de la misma fuente bíblica. En cambio, en el 5º número, 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 (Is 66, 13) *Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet*. El compositor omite la línea final del versículo *ja, ihr sollt an Jerusalem ergötzt werden*¹⁴, poniendo así el acento sobre el paralelo entre el consuelo del Señor y el consuelo materno¹⁵. Además, la asignación de las palabras del Señor a una voz femenina sería el *trait d'union* entre ambos consuelos. La construcción musical de este pasaje es notable: en los compases 16-17 la soprano entona *Ich will euch wieder sehen* del Evangelio de Juan (Jn 16, 22), comenzando con los sonidos 3 – 5 – 8¹⁶ de la tríada de Sol mayor, a lo que en los compases 19-20 el coro responde en tono reflexivo *Ich will euch*

¹³ Su duración es de la mitad de los 8 compases que constituyen la Transición.

¹⁴ [...] y ustedes serán consolados en Jerusalén.

¹⁵ El propio Brahms habría manifestado haber pensado en su madre, fallecida el 2 de febrero de 1865, mientras escribía este número. Ver Musgrave 1996, pp. 9-10.

¹⁶ El sonido 8 es el sonido 1 transpuesto a la octava superior. En ese sentido, 8 = 1, por lo que 3 – 5 – 8 equivale a 3 – 5 – 1.

trösten de Isaías (Is 66, 13), con la misma melodía transpuesta (sonidos 3 – 5 – 8 de la tríada de Re mayor)¹⁷. Brahms logra una sorprendente síntesis de significados trascendentes por medios musicales, vinculando la profecía de Isaías con las palabras de Cristo en el evangelio de Juan, asociando el consuelo del Señor 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. El motivo reaparece en la voz solista (compases 27-28), musicalizando el comienzo del versículo del Eclesiástico *Sehet mich an* (Ecli 51, 27). Brahms utiliza ahora las mismas notas Re – Fa – Si bemol que usó en el comienzo de la fuga del 2º número. La vinculación entre el *triunfo* 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 6º número

La siguiente, triple aparición del motivo, se produce en el extenso 6º número *Denn wir haben hie keine bleibende Statt*, dividido formalmente en 3 partes, con una *Transición* entre las partes 1 y 2: *Parte 1* – compases 1 a 61. *Transición* – compases 62 a 81. *Parte 2* – compases 82 a 207. *Parte 3* (Fuga) – compases 208 a 349.

La *Parte 1* tiene una *1ª Sección* coral, cuyo texto (Heb 13, 24) nos habla de la búsqueda de la *ciudad permanente*. La primera instancia de nuestro motivo está a cargo del barítono solista (compás 28): aparece iniciando la *2ª sección*, transpuesto a Mi bemol mayor: 3 (Sol) – 5 (Si bemol) – 1 (Mi bemol), y encabezando la frase *Siehe, ich sage euch ein Geheimnis* (1 Cor 15, 51). Es la revelación de que no todos vamos a morir, sino que seremos transformados. En la segunda instancia (compás 40) el motivo se encuentra transpuesto a Fa sostenido

menor: 3 (La) – 5 (Do sostenido) – 1 (Fa sostenido): aparece en la voz superior del coro que, otra vez con carácter reflexivo, está reiterando las últimas palabras del solista: *Wir werden nicht alle entschlafen*.

Una dramática *Transición* conduce a la *Parte 2*¹⁸. La voz cantante asume el estilo de un *recitativo* (compás 62), la entrada del cuarteto de trombones y tuba pinta musicalmente la idea de *la trompeta final* (compás 68)¹⁹. La creciente agitación, con la entrada del coro, la orquestación plena y los trémolos de las cuerdas agudas prefigura el carácter de la *Parte 2*.

El carácter musical agitado y violento de la *Parte 2* (compás 82) es el que histórica y convencionalmente se ha asignado al *Dies Irae*: así lo hicieron oportunamente tanto Mozart como Verdi en sus obras sobre dicho texto. Pero Brahms prefirió aplicar dicho carácter, en cambio, 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 (3 – 5 – 1, tríada de Mi bemol mayor) ocurre en la breve intervención del solista (compás 109), 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.

La siguiente sección (compases 128 a 208) es uno de los pasajes más formidables de todo el repertorio sinfónico-coral. Brahms realiza musicalmente, con enorme fuerza y vigor, el precepto de Lutero de que los cristianos deben despreciar la muerte²⁰. Sus reiteradas preguntas *Tod, wo ist dein Stachel! y Hölle, wo ist dein Sieg!*, en medio de constantes

¹⁷ El tono reflexivo está determinado por dos factores: 1) la dinámica prescrita: *p*(iano) *m.*(ezza) *v.*(oce) y *pp* (*pianissimo*) y 2) la aumentación duracional, que hace que las palabras del coro transcurran con el doble de lentitud que las de la soprano. Ver también compases 62 y siguientes, donde la respuesta del coro se adelanta y se expresa con los mismos sonidos que la voz solista, sin transposición.

¹⁸ El adjetivo *dramático* no es retórico. Como es sabido, Brahms no compuso óperas. Este 6º número del *Requiem* –junto con el 3º– parecen ser su mayor aproximación al género operístico.

¹⁹ El texto alemán alude a *der letzten Posaune* (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.

²⁰ Ver nota 6.

modulaciones y oleadas de trémolos en las cuerdas, parecen vociferar un olímpico y sarcástico desprecio. Todo culmina en el desafiante y cuádruple *Wo... wo... wo... wo ist dein Sieg!* (compases 192 a 207). Los cuatro compases de luminoso Do mayor que armonizan la palabra *Sieg!* (victoria), remiten al estallido del acorde de Do mayor, después 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!”)²¹. Así, Brahms parece sugerir también un vínculo entre la aparición de la luz en el Génesis y la victoria sobre la muerte de la Resurrección.

La Parte 3 (compases 208 a 349) es una extensa fuga en Do mayor, alabando al Señor porque ha creado todas las cosas, lo que refuerza el vínculo citado y de lo que resulta una aparente exégesis brahmsiana que opone “oscuridad-caos-muerte” (modo menor) a “luz-resurrección-redención” (modo mayor)²².

El motivo en el 7º número

La simetría inherente a la selección y ubicación de los textos del *Requiem* ha sido estudiada²³. En cuanto a lo musical, la simetría más obvia en la obra es la que se establece entre los números 1º y 7º, ambos en Fa mayor, compartiendo buena parte del material musical y con alguna similitud en los textos. Mientras el número 1º proclama la bienaventuranza de los vivientes afligidos (*Selig sind, die da Leid tragen*, Mt 5, 4), el 7º 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, a la paz de los muertos en el Señor, metafórica cosecha de la que nos habla el Salmo 127, 5-6.

De las cuatro apariciones del motivo en este 7º número, las dos primeras adquieren especial relieve

porque no se encuentran al comienzo de una frase, como hasta ahora se ha visto, sino al final de la misma. En efecto: Brahms acude otra vez a la variante mayor, orden 3 – 5 – 1, que en el 2º número sirvió para significar simbólicamente a los redimidos (*Die Erlöseten des Herrn*) y que, en esta oportunidad y en la voz de las sopranos del coro, es usada para musicalizar *von nun an* (compases 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 eterna bienaventuranza. 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 del periplo tonal. Esta llegada se opera en los compases 125-127, donde otra vez las sopranos cantan *von nun an* pero, ahora sí sobre las notas de la tríada de Fa mayor, tonalidad principal de la obra: 3 (La) – 5 (Do) – 1 (Fa). Este punto 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 aparición del motivo (compases 132 y 147) hay que considerarlas en este contexto. Ambas refieren al comienzo (número 1º, compás 106), corresponden a la variante menor, orden 3 – 1 – 5, y aparecen delineando las tríadas de Do menor y Re menor, respectivamente. Esta última, exacta réplica musical de la primera aparición del motivo, no deja ya dudas sobre el mensaje consolador de Brahms: los que sembraron entre lágrimas, descansan ahora en paz, por obra de la Redención.

Conclusión

El nombre de Cristo no aparece en los textos seleccionados por Brahms: sólo citas de una de las Bienaventuranzas de Mt 5 (Nº 1) y del mensaje consolador de Jn 16, 22 (Nº 5). Leaver menciona a Hanns Christian Stekel, quien en *Sehnsucht und Distanz* señala “el déficit cristológico” del *Requiem*²⁴. Karl Maria Reinthaler, organista de la

²¹ 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*).

²² Tuck 2007 profundiza el análisis de la construcción dialéctica del *Requiem* desde una perspectiva schenkeriana.

²³ Entre otros, por Musgrave 1996, pp. 19-22 y Leaver 2002, pp. 632-633.

²⁴ Leaver 2002, p. 631.

Catedral de Bremen –donde se ofreció la primera audición *quasi* completa, sin el actual N° 5– escribió a Brahms que a la obra le faltaba el punto alrededor del cual todo gira, es decir, la muerte redentora de Jesús²⁵. Sin embargo y a pesar de esas imputaciones, a través del análisis y de la propuesta hermenéutica que aquí se expone, 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 hermenéutico, la presencia de Cristo Redentor adquiere una supremacía por la cual el *Requiem* deviene en uno de los más conmovedores himnos a la Esperanza producidos por el genio humano.

Deliberadamente, hemos omitido hasta ahora toda referencia a la muy discutida entrevista que Brahms, pocos meses antes de su muerte, habría

concedido a Arthur M. Abell en presencia de Joseph Joachim (Abell 1994)²⁶. De ella rescatamos este diálogo²⁷:

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 fecundo diálogo entre el análisis musical y la fe cristiana surgen convincentes evidencias de la elevada religiosidad que subyace y sustenta al *Requiem Alemán* de Johannes Brahms.*

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. (Sal 126 [125], 5-6)²⁸

II – Denn alles Fleisch es ist wie Gras²⁹

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.

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 lleguen las lluvias del otoño y de la primavera. (Sant 5, 7)

²⁵ *Id.*, p. 630.

²⁶ De entre las muchas críticas, destaco esta afirmación rotunda: *Brahms no fue un espiritualista y la entrevista de Abell es manifiestamente falsa* (Swafford 2001, p. 271). Traducción propia.

²⁷ Abell 1994, pp. 66-67. Traducción propia.

²⁸ Numeración de los salmos según Levoratti 2006.

²⁹ El pronombre es fue agregado por Brahms al texto bíblico, posiblemente por necesidades rítmicas de su idea musical.

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen 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.

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

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 Ti. (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 Ti. (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.

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

¡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)

¡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 zukunfftige 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? 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.

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 Cor 15, 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 Cor 15, 54-55)

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)

Bibliografía

ABELL, A. M. 1994: *Talks with Great Composers* (New York, Carol Publishing Group).

GARDNER, J. 1954: "A Note on Brahms's Requiem", *The Musical Times*, Vol. 95, N° 1342 (Musical Times Publications, Ltd.).

LEAVER, R. 2002: "Brahms's Op 45 and German Protestant Funeral Music", *The Journal of Musicology*, Vol. 19, N° 4 (University of California Press).

LEVORATTI, A. J. y TRUSSO, A. B. 2006: *El libro del Pueblo de Dios- La Biblia*, 29a. edición (Madrid, Ed. San Pablo).

MCDERMOTT, P. D. J. 2010: *The requiem reinvented: Brahms's Ein deutsches Requiem and the transformation from literal to symbolic* (Dissertation, University of North Carolina, http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/McDermott_uncg_0154D_10357.pdf).

MUSGRAVE, M. 1996: *Brahms – A German Requiem* (Cambridge University Press).

OCHS, S. s/f [c. 1900]: "Vorwort", *Brahms / Ein deutsches Requiem Op 45* (London; Edition Ernst Eulenburg, Ltd. N° 969).

REYNOLDS, C. 1985: "A Choral Symphony by Brahms?", *19th-Century Music*, Vol. 9, N° 1 (University of California Press).

SWAFFORD, J. 2001: "Did the Young Brahms Play Piano in Waterfront Bars?", *19th-Century Music*, Vol. 24, N° 3 (University of California Press).

TUCK, P. 2007: *Brahms's Ein deutsches Requiem: Dialectic and the Chromatic Middleground* (Dissertation, Louisiana State University, http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04092007-102150/unrestricted/Tuck_dis.pdf).

WONDERLICH, E. 1948: *Chorale Collection* (3a. ed., Appleton – Century – Crofts, Inc.).