

Brahms, el Otoño

Estructuras Cíclicas y Progresivas, y Significados en *Im Herbst*, Op. 104 #5

Frank Samarotto,

Indiana University, Bloomington, USA

La partitura tardía que escribió Brahms sobre el poema de Klaus Groth ha sido, recientemente, objeto de un especial escrutinio por parte de teóricos, atención bien merecida, y no solamente por la calidad extraordinaria de la música. La obra tuvo un reconocimiento temprano, tras su publicación en 1888: la crítica realizada por Heinrich Schenker en 1892 elogió la fuerza de la interpretación de Brahms; siete años más tarde esta pieza fue elegida para ser interpretada en el entierro del poeta. La reflexión de Groth considerando “el otoño como el final de la vida” parece especialmente adecuada, teniendo en cuenta el rol que desempeñó Brahms dentro la tradición del lenguaje tonal. En los temas centrales del poema : vida, muerte y transcendencia, Brahms encontró una oportunidad para reconsiderar las metáforas fundamentales del lenguaje tonal, en el que el músico había sido tan versado. El objetivo de mi artículo es exponer la pieza de Brahms como un ensayo complejo que reexamina las metáforas fundamentales de su lenguaje musical, al explorar la resonancia de las imágenes subyacentes en el poema.

Una primera versión de *Im Herbst* fue presentada en 1886; dos años más tarde, varias revisiones significativas fueron incorporadas en la versión publicada (me referiré a éstas más adelante). La pieza se plantea de manera estrófica modificada: las dos primeras estrofas tienen idéntica música

en Do menor (ver ejemplo adjunto), la tercera estrofa está en Do mayor, con variación libre. A la luz de mi análisis, asociar esta obra con una forma estándar de texto por estrofas, parecerá quizás irónica.

Antes de emprender una lectura pormenorizada de la partitura de Brahms, pondré a consideración el texto completo del poema de Groth en su escritura original, contrastando con mi propia y libre traducción (por supuesto, la lectura del poema que presentaré y que se refleja en mi traducción, es la que he escuchado *a través* de la versión que realizó Brahms de ese texto). La metáfora central de este texto es simple: en el otoño la vida se decolora y en el ciclo de las cosas debe haber un final. El concepto de ciclo rige el poema: las líneas espondeicas cortas al comienzo de cada mitad de estrofa, resuenan como el tañido de una campana. La segunda estrofa sustituye la metáfora estacional por la imagen de una noche sofocando un triste día otoñal. Estas dos primeras estrofas despliegan ciclos de la Naturaleza, diferenciándose de la tercera, que apunta completamente a la esfera humana. El viraje hacia la perspectiva humana se efectúa a través de la transición de la estricta asonancia/consonancia de "Ernst ist der Herbst," a través de los ecos cada vez más distintos: "Still ist die Flur,...Bleich ist der Tag,...Früh kommt die Nacht...Sanft wird der Mensch...Feucht wird das Aug'." La tercera estrofa también pasa de la observación pasiva a la reacción contemplativa. La naturaleza de aquella reacción es ambigua en el texto de Groth. Creo que la lectura de Brahms puede inferirse a través de un análisis estructural.

(Click on the images to download the full score)

Im Herbst

from "Fünf Gesänge" Op. 104, n. 5
(Text by Klaus Groth)

A pall is upon fall,
and when leaves lower,
the heart droops also
clouded with woe.
Still is the field,
and to the south the songbirds
sojourn, silent,
as to the grave.

Bleak is the day,
and a pallid haze veils
the sun as it does the heart.
soon the night nears;
then all force falters
and the spirit is locked in standstill.

Grace comes to man.
He sees the sun sink,
and knows that life,
like the year, will end.
Most grow his eyes,
yet into those gleaming tears pours
his heart's ecstatic effusion.

Johannes Brahms
(1833-1897)

Andante

Soprano
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - belschlei - ern die Son - ne,

Alto
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch das
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - bel schlei - - ern die Son - - ne, die

Tenor
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch das
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - bel schlei - - ern die Son - - ne, die

Bass
Ernst ist der Herbst, und wenn die Blät - ter fal - - len, sinkt auch
Bleich ist der Tag, und blas - se Ne - belschlei - ern die Son - ne,

6

Soprano
das Herz, sinkt auch das Herz zu trü - bem Weh her - ab. Still ist die
die Son - ne wie die Her - zen, wie die Her - zen ein. Früh kommt die

Alto
Herz, sinkt auch das Herz zu trü - bem Weh her - ab. Still ist die
Son - - - - ne wie die Her - zen, wie die Her - zen ein. Früh kommt die

Tenor
Herz, sinkt auch das Herz zu trü - bem Weh her - ab. Still ist die
Son - - - - ne wie die Her - zen, wie die Her - zen ein. Früh kommt die

Bass
das Herz zu trü - - - - bem Weh her - - - - ab. Still ist die
die Son - ne wie die Her - - - - zen ein. Früh kommt die

11

Flur, und nach dem Sü - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie
Nacht: denn al - le Kräf - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

Flur, und nach dem Sü - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie
Nacht: denn al - le Kräf - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

Flur, und nach dem Sü - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie
Nacht: denn al - le Kräf - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

Flur, und nach dem Sü - - den wal - - len die Sän - - ger stumm, wie
Nacht: denn al - le Kräf - - te fei - - ern, und tief ver - schlos - - sen

16

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er
ruht das Sein, ruht das Sein.

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er
ruht das Sein, ruht das Sein.

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er
ruht das Sein, ruht das Sein.

nach dem Grab, wie nach dem Grab. Sanft wird der Mensch. Er
ruht das Sein, ruht das Sein.

22

sieht die Son - ne sin - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - bens

sieht die Son - ne sin - - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - - - -

sieht die Son - ne sin - - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - - - -

sieht die Son - ne sin - - ken, er ahnt, er ahnt des Le - bens

27

wie des Jah - - - res Schluss. Feucht wird das Aug', doch
 - - - bens wie des Jah - res Schluss. Feucht wird das Aug', doch
 - - - bens wie des Jah - - - res Schluss. Feucht wird das Aug', doch in - - - der
 wie des Jah - - - res Schluss. Feucht wird das Aug', doch in - - - der

32

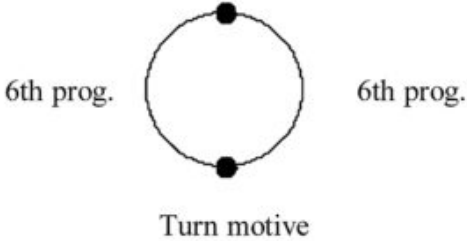
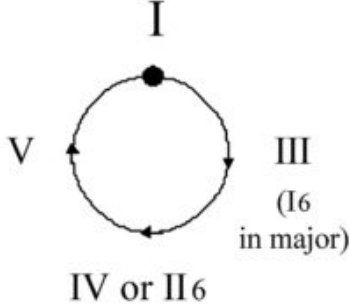
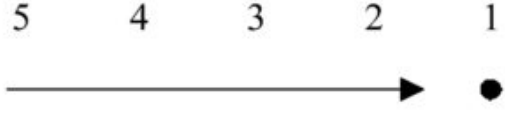
in - - - der Thrä - ne Blin - - ken, doch in - - - der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt - - - des
 in der Thrä - ne Blin - - ken, doch in der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt, ent - -
 Thrä - - ne Blin - - ken, doch in der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt, ent - -
 Thrä - - ne Blin - - ken, doch in - - - der Thrä - ne Blin - ken ent - strömt, ent - -

37

Her - - - zens se - lig - ster Er - guss, se - lig - - ster Er - - guss, - - - strömt des Her - zens se - lig - ster Er - guss, se - - - lig - ster Er - - guss, - strömt des Her - zens se - lig - ster Er - guss, se - - - lig - ster Er - guss, - strömt des Her - zens se - lig - ster Er - guss, se - lig - - ster Er - - guss.

Los lineamientos básicos de esta lectura se presentan en la Figura 1, en la cual destaco tres tipos del proceso. La primera imagen poética es caracterizada como cíclica. Los ciclos se mueven incesantemente e inevitablemente por los mismos puntos. No poseen principio, ni fin, y por lo tanto no se dirigen hacia un objetivo. (Los ciclos de dos unidades, como el día y la noche, ni siquiera se ordenan haciendo prevalecer una u otra unidad). Un ciclo es cerrado y por consiguiente, inmodificable. En la parte inferior de la figura se encuentra su opuesto, al que he llamado "progresión", un movimiento unidireccional constante hacia un objetivo único. Esto se asimila a la vida, "creada la mitad para elevarse y la mitad para caer," citando a Pope, proceso transversal que llega a su fin con una terminación más radical que la deseable. Por supuesto, una vida individual es una iteración singular dentro de un ciclo más grande. Este aspecto es el que señalo en mi proceso medio: la espiral, que pone límite al movimiento dirigido a un objetivo, encerrándolo dentro de un ciclo continuado. Aquí, como en todo ciclo anual, el crecimiento es contrareestado por el decrecimiento. Todo debe retroceder finalmente hasta un mismo punto que es, a la vez, partida y de llegada.

Figure 1: Structural Analogies in *Im Herbst*

Poetic Meaning	Musical Structure
<p style="text-align: center;">Cycle: Cycles of nature; the seasons, day and night</p>	<p style="text-align: center;">Cycle: Motivic palindrome</p> <p style="text-align: center;">Turn motive</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">6th prog. 6th prog.</p> <p style="text-align: center;">Turn motive</p>
<p style="text-align: center;">Spiral: Growth or decay within cyclic return</p>	<p style="text-align: center;">Spiral: Harmonic progression</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">I</p> <p style="text-align: center;">V III (I6 in major)</p> <p style="text-align: center;">IV or II6</p>
<p style="text-align: center;">Progression: Growth or decay towards goal without cyclic repetition</p>	<p style="text-align: center;">Progression: The <i>Uralinie</i> and lower-level linear progressions</p> <p style="text-align: center;">5 4 3 2 1</p> <div style="text-align: center;">  </div>

La espiral, entonces, es donde reside la metáfora central del poema. Puesto en estos términos, la realización de la tercera estrofa, muestra que la apertura de la progresión se ve restringida por el cierre de ciclo. No hay nada que pueda negar estas fuerzas; sólo cabe la aceptación y la posibilidad de transcendencia.

Me referiré ahora a las analogías estructurales que crea Brahms a través de su composición musical. Como puede verse en la figura 1, la primera de estas analogías equipara lo cíclico con un palíndromo motivico. Para ilustrar esto volveré al Ejemplo 1. La música de las dos primeras estrofas es analizada en el sistema superior, que segmenta esta música en una frase antecedente y una consecuente. Cada una de estas frases es introducida con un fragmento de dos compases, inicializando los breves versos espondáicos, a los que he llamado motto, lema como lo hace Kalbeck. Este motto se asocia a un grupetto, el primer elemento representa la tonalidad principal, en torno a Sol, con Lab y Fa # .(esto se verá frecuentemente verticalizado en una sexta aumentad) . He representado la figura melódica con el símbolo gráfico utilizado para el s ornamento grupetto). Nótese que el grupetto se repite, independientemente del motto, al final de ambas frases, anclándolas como pilares. Mientras tanto, la voz aguda rellena con progresiones lineales de sexta, éstas toman importancia motivica a través de repeticiones ocultas. De este modo, cada frase musical contiene un palíndromo motivico: grupetto, progresión de sexta, sexta, grupetto (el esquema sólo se rompe cuando la obra aclanza su punto crítico, en la tercera estrofa).

(Click on the image to download the full score)

La figura 1 también muestra que la segunda analogía estructural compara la espiral con la progresión armónica. Este elemento básico de la lengua tonal expone la combinación de la espiral de lo cíclico y lo progresivo. La progresión armónica es cíclica en su inevitable regreso al acorde tónico, y es progresiva en el hecho de que una ordenada secuencia unidireccional de armonías, se mueve de una tónica a la siguiente. Los términos *progresión armónica* y *ciclo armónico* expresan la dualidad entre el movimiento direccionado y su regreso obligado y acotado.

También se observa la Figura 1 la particular progresión armónica puesta en juego en esta pieza: un movimiento en tonalidad menor de I a III, IV o II6, pasando por V regresando a I. Esta progresión está presente *in nuce*, llevando a media cadencia, en los compases 3–4 (visible en el Ejemplo 1, pero no etiquetado). La progresión es ampliada por el resto de la frase antecedente. El ciclo completo sustenta la estructura de la primera y segunda estrofa al nivel máximo y, finalmente, al concluir la tercera estrofa, se convierte en el apuntalamiento armónico estructural para toda la pieza.

Esta y otras progresiones armónicas son una contrafuerza centrífuga al anclaje estático del grupetto, formando así en la estructura musical las dos tendencias encerradas dentro de una espiral. El ejemplo 2 postula progresiones armónicas posibles que podrían ocurrir si la fuerza defectiva del grupetto fuera suprimida. El Ejemplo 2a sugiere una continuación diatónica basada en el contorno de las voces extremas en el primer compás, llevando a una cadencia en MI *b*. El Ejemplo 2b presenta el sonido cromático del grupetto y sugiere de qué modo podría conducir a una media cadencia en Lab. Ejemplo. 2c da la apertura real: Fa# fuerza el grupetto en Do menor, casi coercitivamente. La muy inusual sonoridad de sexta aumentada en el cuarto tiempo del compás 1, junto con la apertura no tónica, refuerza el hecho de que el grupetto ha sido superpuesto sobre la armonía, que lo hace ceder a sus

exigencias.

(Click on the image to download the full score)

Example 2: Hypothetical harmonic progressions deflected by superimpositions of turn figures, and their actual realizations in *Im Herbst*

a) Diatonic continuation of opening chords



b) Continuation with chromatic sonority



c) Turn figure forces cadence in C minor in actual opening



d) Implication of letter b realized in m. 4-6



e) Implication of letter a continued in m. 10 with reference to harmonies of letter d



f) Turn figure forces closing of strophe in mm. 16-19



g) Turn figure superimposed on C major bass arpeggio in mm. 20-1



h) Augmented sixth forces chromatic progression in mm. 24-5



i) Augmented sixth yields to diatonic harmony in mm. 30-1



j) Augmented sixth overflows goal tone in m. 37



k) Augmented sixth allows G to persist through final cadence in mm. 40-2



Y aún la armonía resiste. Ejemplo 2d muestra que justo cuando el grupetto está a punto de materializarse, Fa# se convierte en Solb y se resuelve como se muestra en 2b. (Nótese cómo esta progresión armónica está textualmente relacionada con una reacción humana.) Ejemplo 2e realiza la implicación de 2a y hasta recupera algunas armonías ausentes en 2d. Un vistazo rápido al ejemplo 1 mostrará que yo interpreto el compás 10 como un acorde tónico con sexta (o un

Leittonwechselklang). Este acorde I y el acorde III siguiente representa una nueva confirmación persistentes de la progresión armónica básica, literalmente por debajo del grupetto sobrepuesto. Con esto último cierra la estrofa (ver ejemplo 2f) cuando el ciclo armónico alcanza su final.

En este punto introduciré la tercera de las analogías destacadas en la Figura 1. Aquellos procesos naturales que se mueven por ascenso y caída sin la vuelta cíclica, simplemente he señalado progresiones; éstas caracterizan una vida humana en el poema. La analogía musical no es (como hemos visto) la progresión armónica, sino la progresión lineal en el sentido Schenkeriano. El nivel más alto de la progresión lineal, el *Urlinie*, encarna la progresión en el mayor grado: un movimiento individual hacia a un objetivo, no un cíclico retorno a un inicio. Para Schenker, las progresiones lineales a todo nivel, constituyeron los vehículos más poderosos de la música de causalidad y síntesis.

He señalado ya las progresiones lineales de sexta presentes en el Ejemplo 1. Estas progresiones representan factores de movimiento limitados por la recurrencia cíclica del grupetto que los liga en un palíndromo. Sin embargo, el ascenso por sobre los grupettos es una continuidad melódica al nivel más alto, indicada en el Ejemplo 1 por trazos horizontales sobre el pentagrama. A mi criterio, el *Kopfton* no es el Sol del compás 2, sino el Si culminante en el compás 35, una octava más alto. Lo que comienza en el compás 2 es un arpeggio gradualmente creciente que se extiende a través la separación formal de las dos primeras estrofas. El ejemplo 3 resume esto (e incluye la tercera estrofa). El arpegiado del Ejemplo 3b no consigue de modo inmediato vencer el cierre cíclico; es interrumpido en Ejemplo 3c y cadencia con una tercera progresión en 3d (antes de que la primera doble barra – los ejemplos 3e y 3f completan más plenamente el contenido.)

(Click on the image to download the full score)

Example 3: The progression of the structural top voice

The image displays a musical score for the 'structural top voice' in six parts, labeled a) through f). The score is written in a single treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the staff, a sequence of notes is marked with fingerings: 5, 4, b3, 2, 1̄. Part a) 'Background' shows a single note on the staff. Part b) 'First order arpeggiation' shows a line of notes starting from the first note and moving upwards. Part c) 'Arpeggiation interrupted and begun again' shows the line of notes being interrupted by a double bar line and then resumed. Part d) 'Third progression creates formal closure' shows the line of notes ending with a double bar line, with the first two strophes labeled 'Strophe 1 & 2' and the third labeled 'Strophe 3'. Part e) 'Interruptions divide strophes' shows the line of notes being further divided by double bar lines and parentheses. Part f) 'Sixth progressions and harmonic context' shows the line of notes with a double bar line and a dashed line indicating a continuation. Below the staff, the harmonic context is shown with Roman numerals: C: I, b III, IV, V $\frac{6}{4} = \frac{5}{3}$, I. The notes in the staff are connected by lines, and there are arrows indicating the progression of the line.

La estructura presentada en el Ejemplo 1 para las dos primeras estrofas se mantiene en cuanto a sus elementos esenciales en la tercera estrofa (al extremo de darle un sentido de entorno a la armonía III *b* en un contexto de tonalidad Mayor). La frase antecedente, sin embargo, se recompone drásticamente cuando una sorprendente serie de acordes de sextas aumentadas arrastra a la música fuera de su curso. La crisis se precipita debido a la cuestión fundamental del poema: tomar consciencia de que el proceso de la vida conduce a su final. La trascendencia de esto provoca un estremecimiento en la estructura tonal: la progresión armónica es inevitable (del compás 24); el arpeggio creciente se corta y alcanza un

callejón sin salida en el Do# del compás 26. Las octavas huecas que siguen son realmente paralelas: el Ejemplo 4 fundamenta aún más mi interpretación de este particular pasaje.

(Click on the image to download the full score)

Example 4: Voice leading sketches of mm. 22–9 in successive stages of elaboration

Three musical sketches (a, b, c) showing voice leading for measures 22-29. Each sketch shows a treble clef staff with notes and chords. Below each sketch are Roman numerals: a) I⁶ II[#] V, b) I⁶ II[#] V, c) I⁶ II[#] V. Circled numbers 26 and 29 are above the final notes of sketches c and b respectively.

Example 5: *Der Herbst [sic]*, 1886 version, excerpts (transposed up a minor third from the original)

Two musical excerpts (a and b) from "Der Herbst [sic]". Excerpt a) mm. 24-9 shows a piano accompaniment with a vocal line. Excerpt b) mm. 35-9 shows a piano accompaniment with a vocal line. Both excerpts include lyrics and chord progressions.

a) mm. 24-9

er ahnt, er ahnt, er ahnt, er ahnt, er ahnt, er ahnt, des Le- bens wie des Jah- res Schuß.

C - C# (cf. Ex. 4) 6th

D - E C# - D

b) mm. 35-9

Blin- ken ent- strömt des Her- zens se- lig- ster er- zuß.

6th

Así, todo lo que representa la franca progresión es minimizado. La revisión de Brahms de este pasaje deja claro que esta era su intención. El Ejemplo 5a muestra este mismo pasaje en la versión de 1886. Aunque los elementos comunes permanecen, la muy destacada progresión de sextas (escrita entre paréntesis) fue quitada de la versión posterior. Momentáneamente, lo cíclico triunfa sobre la progresión.

Volveré ahora al Ejemplo 2, a partir de donde lo había dejado. El ejemplo 2g ilustra nuevamente la superposición del grupetto cíclico sobre una armonía aparentemente incompatible. La sexta aumentada detonante de la crisis en la progresión del compás 24 (Ejemplo 2h) se suaviza en el compás 30 (Ejemplo 2i) y llega al éxtasis en el compás 37 (Ejemplo 2j). El grupeto más habitual de *Lab* a *Sol* se ha transformado en *Sol#* agudo para desencadenar un ensanchamiento del grupetto (ver las letras debajo del pentagrama), ahora sustentado por una progresión armónica completa. Los tres procesos estructurales se agrupan en este punto.

Sin embargo, hay un dilema: el cierre de la cadencia, tan básico en el lenguaje tonal, se presenta aquí para simbolizar la muerte. Pero el cierre total es evitado: la pendiente de *Urlinie* es sepultada entre las voces centrales y absorbida por el extasiante final. Para concluir, es el *Sol* del grupetto que continúa sonando, evitando el cierre completo. Otra vez la revisión de Brahms es significativa: el Ejemplo 5b muestra que una sexta lineal, un elemento progresivo, tomó el lugar del grupetto en la versión más temprana. La transcendencia sólo puede ser alcanzada aceptando y hasta abrazando la inevitabilidad del ciclo.

Para concluir, Brahms crea, con esta obra, analogías musicales que no son sólo ilustraciones contingentes de un detalle textual, sino evocaciones de las metáforas fundamentales de procesos tonales. La sutil ausencia de un cierre en el final era apenas extremista para los años 1880, pero lo que es radical es la manera en que el cierre, como norma tonal, es simultáneamente reafirmado y puesto en duda. ¿Era el modo de este Brahms de reafirmar la vitalidad de su estilo en su época? Probablemente. Teorizar sobre la obra de uno mismo es algo poco sólido, pero es difícil escapar a ello. Brahms, en el otoño de su vida, pudo haber estado buscando la transcendencia: parece haberla encontrado en *Im Herbst*.

Frank Samarotto, Profesor Asociado de Teoría de Música en la Universidad de Indiana Bloomington desde 2001, y anteriormente en el Conservatorio del Colegio de la Música en la Universidad de Cincinnati. Dirigió Workshops en el Instituto Mannes de Estudios Avanzados en Teoría de Música, en el Instituto de Verano en Teoría y Análisis Schenkerianos en 2002. Fue presentador y dirigió Workshops en las primeras conferencias en Alemania dedicadas a teoría y análisis Schenkeriano llevadas a cabo en Berlín, Saueu, y Mannheim en el junio de 2004. Se desempeñó como docente invitado en la Universidad de Emory, la Escuela de Música de Penn, Universidad Estatal Bowling Green, y Notre Dame, y participó como invitado en la Tercera Conferencia Internacional sobre Teoría de Música, Tallin, Estonia en 2001. Sus publicaciones han sido presentadas en *Schenker Studies II*, el *Beethoven Forum*, *Theory and Practice*, *Music Theory Spectrum*, *Music Theory Online* y en conferencias, así como un festschrift para Carl Schachter. Correo electrónico: fsamarot@indiana.edu



Traducción del inglés por Ariel Vertzman, Argentina