



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**LIEBESLIEDER OP. 52
PARA CUARTETO VOCAL Y PIANO A CUATRO MANOS
DE JOHANNES BRAHMS**

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN PIANO

PRESENTA

MARÍA DEL ROCÍO GARCÍA VILLANUEVA

MÉXICO, D.F. AGOSTO 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

265273



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

“...A las siete de la noche
ya anuncian resurrección
voces que aprenden el rezo;
sol nuevo para las palmas
y agua limpia para el río.

Tórtola se viste de oro
con luz que levanta el día,
bajo la cruz de sus alas
el universo cubrió...”

Gilberto García Camberos

Para tí Señor, principio de toda mi voluntad y elección, a quien entrego
con este trabajo, todo lo que de mi historia implica, con la total intención
y capacidad que para amrte, pueda yo tener.

A mis padres Gilberto y Carmen, mirada en la que encontré lo realmente
bello y valioso, primera intuición del amor trascendente. Que la eterna
bendición de ser su hija, les exprese el amor inenarrable que me habita
el alma.

AGRADECIMIENTOS

“...cuando te encontré, aprendió la nube a pasar, el ala a volar y el cielo a ser infinito...”

Pablo Milanés

A JOSÉ, PORQUE LLEGASTE A MI VIDA ANTES DE CULMINAR ESTA ETAPA. HACE ESTE MOMENTO MUY ESPECIAL, EL CONTAR CON TU APOYO Y CARIÑO; HOY, TODO SE UNE A LA ALEGRÍA DE ESTAR A TU LADO.

“...porque soy como el árbol, talado, que retoño: porque aún tengo la vida...”

Miguel Hernández

A MARICARMEN, GILBERTO, LOURDES, FEDERICO Y ANABEL, PORQUE LO QUE HOY NOS HERMANA ESTA MÁS ALLÁ DE TODO LO TERRENO, ES EL AMOR YA UNIDO AL ABSOLUTO.

“Somos lo que hacemos día a día. De modo que la excelencia no es un acto, sino un hábito.”

Aristóteles

A TODOS MIS MAESTROS DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA ENTRE ELLOS: TERESA FRENK, JOSÉ ANTONIO AVILA, NINOSKA FERNÁNDEZ; Y TAMBIÉN AL MAESTRO HUMBERTO HERNÁNDEZ MEDRANO, PUES ME ENTREGARON SU EJEMPLO, CONOCIMIENTOS Y CONSEJO. CON ELLO, HOY TENGO EL ENTUSIASMO Y COMPROMISO DE RESPONDER LO MEJOR POSIBLE COMO MÚSICO Y COMO SER HUMANO.

“No hay en todo el mundo un trinfo verdadero que pueda separarse de la dignidad en el vivir”

David Starr

A ESTELA FRANCO, MIGUEL MIER Y MANUEL RUBÍN, SOLAMENTE SE PUEDE MIRAR SI ES DE DÍA, Y LA ESPERANZA SE VUELVE POR FIN, LIBERTAD.

“La amistad multiplica los gozos y divide las penas”

A MARCELA NORIEGA, PORQUE PARA DEFINIR AMISTAD, PONDRÉ TU NOMBRE, PERO TAMBIÉN PARA VALORARTE Y APOYARTE, PARA LA ALEGRÍA Y PARA EL CONSUELO, SIEMPRE PODRÁS LEER EL MÍO.

...¿Quién nos separará del amor de Cristo?, ¿la tribulación?, ¿la angustia?, ¿la persecución?, ¿el hambre?, ¿la desnudez?, ¿los peligros?, ¿la espada?...Pero en todo esto salimos victoriosos gracias a aquel que nos amó. Pues estoy seguro de que ni la muerte ni la vida, ni los ángeles ni los principados, ni lo presente ni lo futuro, ni las potestades, ni la altura, ni la profundidad, ni otra criatura alguna, podrá separarnos del amor de Dios manifestado en Cristo Jesús Señor nuestro.

Rom. 8, 15-39

| | |
|---|----|
| I Introducción..... | 8 |
| II Marco biográfico del compositor..... | 11 |
| III Marco general de su obra..... | 16 |
| IV Lieder para una, dos y cuatro voces con acompañamiento de piano..... | 18 |
| V Análisis de los Liebeslieder Op.52 de Johannes Brahms..... | 21 |
| VI Traducción de los versos..... | 25 |
| VII Comentarios acerca de la interpretación pianística..... | 29 |
| VIII comentarios acerca de la interpretación vocal..... | 32 |
| IX Conclusiones..... | 35 |
| X Bibliografía..... | 37 |

I INTRODUCCIÓN



Dentro del vasto mundo de la música culta, resulta difícil la elección del tema de titulación. Muchos son los elementos para tomar en cuenta: la actividad profesional que se viene desarrollando, la que se piensa proyectar en el futuro y también, el gusto personal por la música de uno u otro compositor. En éste caso específico, la razón principal de dedicar este trabajo al análisis de los Liebeslieder Op. 52 de Johannes Brahms, es porque en la obra encuentro reflejadas las dos vertientes que he seguido a lo largo de mi preparación como músico: la coral y la pianística. Por otro lado, fue desarrollandose durante toda mi vida, un especial gusto por la obra del gran compositor Alemán; en ella podemos encontrar las formas de composición del que fuera el período clásico, llevadas a la perfección e integradas plenamente en el movimiento romántico del siglo XIX. Además, existe otra característica que me resulta muy interesante: en Brahms se da el sincretismo de tres culturas musicales muy importantes, por supuesto la alemana, la húngara y la austriaca. Por su gran amistad y trabajo de conjunto con el violinista Reményi, y mas adelante con Joaquín, ambos músicos húngaros, quedó en el maestro una huella indeleble del sentimiento y nostalgia húngaras. La influencia vienesa la debemos a que adoptó como segunda patria la capital austriaca, y un claro ejemplo lo tenemos en los vales que nos ocuparán a lo largo de este trabajo. Así en Brahms oímos la majestuosidad y arquitectura de las grandes obras alemanas, con un sello muy especial y distinto de todos los demás compositores de esta época, baste mencionar como ejemplo, el último movimiento del concierto N°2 para piano y orquesta, donde logrando un maravilloso equilibrio, escuchamos intercaladas frases musicales propias de la influencia húngara con frases muy propias de su temperamento anglosajón.

La finalidad que persigo con este trabajo es el estudio a fondo de esta obra, tanto de la parte instrumental como de la vocal, así como proporcionar un análisis, lo más completo posible, de la partitura. También me permito hacer algunos comentarios en torno a la interpretación de los Liebeslieder.

En el segundo capítulo se muestra, de manera breve, el marco biográfico del compositor. El tercer capítulo se ocupa de lo que el maestro compuso, los distintos géneros que abordó, así como el orden en el que fue terminando cada una de sus obras.

Anexo una gráfica donde cronológicamente aparece cada una, a manera de catálogo.

El cuarto capítulo está dedicado a profundizar, específicamente, en lo referente al Lied, ya que los Liebeslieder se encuentran en este género. Gran parte de la literatura de Brahms estuvo dedicada a las voces.

La parte central del trabajo se encuentra en el quinto capítulo, donde se anexa la partitura completa, el análisis armónico, fraseológico y formal. Pienso que puede ser útil para quien quisiera abordar esta obra, ya sea para cantarla o tocarla, pues con el análisis se conoce todo aquello que esta

más allá del momento mismo de la interpretación. También se incluye la traducción de los versos, por ser éstos la motivación central para que el compositor escribiera la música.

Finalmente, y de manera breve, se comentan algunos de los elementos importantes para la interpretación, así como las conclusiones a las que llegué como resultado de la investigación, y como resultado de la experiencia misma de tocar los valeses y dirigir al conjunto vocal.



II MARCO BIOGRÁFICO
DEL COMPOSITOR



Una extraña boda había de realizarse aquel 9 de Junio de 1830, cuando se unían un saludable y apuesto muchacho de veinticuatro años y una novia que ya había cumplido los cuarenta y uno, frágil y avejentada, con una pierna mas corta que la otra. Me refiero al matrimonio de Johan Jakob Brahms y Johanna Henrike Christiane. De esta especial unión nacieron tres hijos: primero fue una niña, Elizabeth; luego, el 7 de Mayo de 1833, un niño llamado Johannes; finalmente, Fritz Friederich en 1835.

Nuestro querido Johannes heredó muchos de los rasgos de sus padres; de su padre, principalmente, tres características: excelente salud, determinación para ser alguien en la vida y talento musical. De su madre, cualidades mentales y espirituales, heredando la bondad y generosidad que le caracterizaron. De ambos aprendió el amor por la naturaleza y la afortunada capacidad de apreciar las pequeñas alegrías que ofrece la vida.

En su infancia, recibió una buena educación dentro de los niveles normales educativos de aquella época. Pronto fue irresistible su inclinación por la música, para lo cual contó con el apoyo incondicional de sus padres. Los instrumentos de cuerda no le satisficieron e insistió en aprender piano. Su primer maestro fue Friederich Wilhem Cossel, alumno a su vez de Eduard Marxen, ambos muy respetados en Hamburgo. En su cátedra, Cossel dio preferencia al aspecto expresivo de la música por encima del técnico.

Marxen asumió toda la responsabilidad como profesor de piano, y además le impulsó en la composición, introduciéndolo en las formas del periodo clásico y romántico temprano, estando de acuerdo en la preferencia de su notable alumno por el arte popular de diferentes países, sobre todo de la canción popular alemana.

En 1853, sucedió uno de los acontecimientos más importantes de toda su vida: en compañía de su amigo Eduard Reményi visitó a Joseph Joachim, violinista de fama internacional, quien se impresionó con el talento de Brahms. Por recomendación de Joachim, Franz Liszt escuchó las obras del joven compositor, quedando también muy favorablemente impresionado. Liszt quiso ayudarle en el camino hacia la fama, siempre y cuando Brahms se adhiriera al credo artístico del gran pianista. Esto nunca sucedió, ya que Brahms prefirió la corriente conservadora representada por Mendelssohn y, especialmente, Robert Schumann. El encuentro con Schumann y su esposa Clara (consumada pianista y, poco después gran amiga de Brahms) se dio el 30 de Septiembre de 1853. Brahms interpretó para ellos su Sonata op. 1 en do mayor.

Convertido prácticamente en un nuevo miembro de la familia, Johannes conoció la felicidad y le escribía a Joachim que se sentía un hombre mejor y más elevado, más comunicativo y desbordante de alegría.

De 1854 a 1856, Brahms vivió una guerra interior debido a la enfermedad mental de Schumann, quien fue internado en un sanatorio el 4 de Marzo de 1854. Clara quedó sola con

seis hijos, embarazada y con un enorme sufrimiento. Brahms fue su apoyo en todo momento hasta la muerte de Robert, el 29 de Julio de 1856.

Schumann quedó conmovido con la obra del joven compositor, y publicó en el *Neue Zeitschrift für Musik* un artículo sobre Brahms, tan entusiasta, que él quedó abrumado por la responsabilidad que ello implicaba. Sin embargo, esto fue el comienzo de su enorme prestigio. De esta época son sus Variaciones sobre un tema de Robert Schumann op. 9 y las Baladas op. 10.

En 1857, en Detmold, obtuvo un puesto oficial como director de coros; gracias a esta experiencia su obra se benefició, pues encontramos numerosas obras para coro y coro con orquesta. En esta etapa encontramos serenidad y reconciliación expresadas en obras como las dos Serenatas op. 11 y op. 16, así como el Sexteto para cuerdas op. 18.

En cuanto a la composición de *Lieder*, muchos de ellos tenían dedicatoria pues habían sido inspirados por alguien especial, por ejemplo, la soprano Agathe Von Siebold, quien tenía una magnífica voz y de quien estuvo enamorado; otros fueron los dedicados a Julius Stockhausen quien además los interpretó en público por primera vez.

Sabemos que Brahms disfrutó mucho de su trabajo como director de coro de voces femeninas, labor que llevó a cabo en la primavera y verano de 1859, 1860 y 1861; en 1863, asumió en Viena la dirección de la famosa sociedad coral “Wiener Singakademie”.

Vale la pena mencionar las circunstancias bajo las cuales compuso y estrenó una de sus obras más importantes: *Ein deutsches Requiem*, para soprano y baritono solistas, coro y orquesta. Fue en 1865, cuando murió su madre y como todo sensible creador sólo pudo desahogarse en su trabajo. Fue un proceso purificador y su melancolía fue encontrando consuelo. El 10 de Abril de 1868 se llevó a cabo el estreno; al subir al podio a recibir la ovación, se sintió muy satisfecho; había sido todo un éxito. Además, habían presenciado este importante momento sus seres más queridos: su padre, Clara Schumann, Joachim y Stockhausen, entre muchos otros. Para entonces tenía 35 años y nunca olvidó la magnitud de su triunfo; al año siguiente el *Requiem* se interpretó no menos de veinte veces en Alemania.

A raíz de establecerse en Viena en 1869, los pensamientos dolorosos se habían disipado y la alegría recuperada se plasmó en los *Liebeslieder* (Canciones de amor para piano a cuatro manos y cuarteto vocal) y que son precisamente el objeto de este trabajo. Sabemos que Brahms quedó muy complacido con esta obra, ya que no era común que se elogiara a sí mismo, y con estas piezas lo hizo. De esta misma época es la *Rapsodia para Contralto Op.53* sobre un texto de Goethe.

En Enero de 1872, su padre se encontraba gravemente enfermo, por lo que Brahms viajó a su ciudad natal; ocho días después, Johan Jakob falleció. Este hecho desvinculó a Johannes todavía más de Hamburgo y favoreció la decisión de establecerse definitivamente en Viena. Ahí aceptó el puesto de director de la “Gesellschaft der Musikfreunde”, en el otoño de 1872, cargo que ocupó hasta 1875.

En el verano de 1873, estando en Tutzing, cerca de Munich, terminó los dos Cuartetos de Cuerda op.51 (1y2) y las brillantes: Variaciones sobre un tema de Haydn op.56 en dos versiones, una para orquesta y otra para dos pianos. También compuso la mayor parte de la serie de *Lieder* op.59. La segunda mitad de los años setenta se caracterizó por ser un periodo de numerosas giras. En general, había decidido dedicar los meses invernales a dar conciertos, el verano para

componer. Cabe destacar las giras por Holanda y Suiza realizadas en 1876. A partir de ese momento, Brahms se dedicó principalmente a componer, su actividad concertista disminuyó interesándose solamente en tocar las obras que iban quedando terminadas. Fue entonces cuando se decidió a terminar su primera Sinfonía en do menor. Este hecho es muy importante, ya que el maestro había retrasado su incursión definitiva en la forma sinfónica, pesaba mucho sobre él la figura de Beethoven, además de su acostumbrada autocrítica, de tal forma que esperó a tener los recursos suficientes, en su opinión, y el 4 de Noviembre fue el estreno en Sassenitz, en el Báltico. En el verano del siguiente año estando en Austria, escribió su segunda Sinfonía en la tonalidad de re mayor, fue muy importante el triunfo que también en Hamburgo alcanzó esta obra en septiembre de 1878. Brahms se sintió feliz, aunque no por ello olvidaba sus quejas en contra de su ciudad natal.

Veranos especialmente fructíferos fueron los de 1877 a 1879 en la Carintia; sin duda éste fue uno de los períodos donde el maestro desplegó mas intensamente su poder de creación, compuso el primer Motete op.74; las Baladas op.75 y muchos de los más bellos Lieder (op. 69 a 72). Durante los dos veranos siguientes se ocupó en varias de las obras de piano importantes, como los Caprichos e Intermedios Op.76 y las Rapsodias Op.79, así como la Primera Sonata para violín y piano. Sin embargo, la obra maestra de estos años fue el Concierto para violín y orquesta, pensado para su gran amigo Joachim, quien lo estrenó el día de Año Nuevo de 1879 en Leipzig.

En el verano de 1882 en Ischl, terminó dos importantes piezas de música de cámara: el Segundo Trío con piano en do mayor Op.87 y el radiante y alegre Primer Quinteto de cuerda en fa mayor Op.88. Sin embargo, en el verano del siguiente año terminó su tercera Sinfonía en fa mayor.

Finalizando este periodo, encontramos una nueva obra de gran envergadura: La Cuarta Sinfonía en mi menor. Bülow se encargó de dirigirla con tal éxito, que en su siguiente gira de conciertos esta extraordinaria obra fue la base de todos los programas.

El año de 1886 fue especialmente fructífero, dos nuevas sonatas para violín y piano se unieron a la primera. Nuevamente pensando en Joachim, escribió el Doble Concierto para violín y violonchello. También se unieron a estas obras la segunda Sonata para cello Op.99, el Trío en do menor Op.101, las Zigeunerlieder (canciones gitanas) y una serie de famosos Lieder (Op. 105 y 107).

En el año de 1890 terminó el Quinteto para cuerda Op. 111, esta obra se expresa una energía tal, que no denota que la edad había ya avanzado en el maestro, sin embargo, él sintió que con esta quedaban agotadas todas sus posibilidades, y decidió no escribir prácticamente ya nada más. Tenía 57 años y quería paz y tranquilidad, así como revisar toda su obra, terminar aquello que tenía empezado, destruir lo que consideraba sin valor (costumbre que tuvo siempre) y dedicarse a pensar en su situación material, incluso empezó a pensar en las cláusulas de su testamento. A raíz de su encuentro con Richard Mühlfed (eminente clarinetista de la Orquesta de Meinigen), cambio de opinión, y volvió a la composición. Surgieron las dos Sonatas para clarinete y pian, y el Trío para clarinete, violonchello (o viola) y piano; así como el Quinteto para clarinete, dos violines, viola y violonchello. Todas éstas obras maestras de la música de cámara.

Sufrió dos pérdidas irreparables en 1894, la de su gran amigo Billroth, de quien siempre tuvo una especial afinidad intelectual; y seis días después, la de su "fiel batuta" Hans von Bülow.

Sin embargo, en 1895, se celebraron grandes festivales Brahms. En Leipzig, en una sola semana se interpretaron tres conciertos que incluían, además de las obras de clarinete compuestas el verano anterior así como obras orquestales; el éxito desde luego superó todas las expectativas.

Solo se interpretaron además de éstas, obras de Bach y Beethoven, así el público constató que solo Brahms podía ocupar un sitio de honor a lado de estos dos grandes estando aún vivo.

Quizás esta fue una de las últimas grandes alegrías para el maestro, ya que el 26 de Marzo de 1896 su querida Clara sufrió una apoplejía. Brahms tuvo que resignarse a lo inevitable, y nuevamente como cuando compuso el Réquiem, solamente con trabajo creador pudo aliviar su pena, compuso así los Vierenste Gesänge (Cuatro cantos serios). El 20 de mayo exhalaba su último suspiro la que en palabras del propio Brahms “había sido la más hermosa experiencia de su vida, la de mayor riqueza y más noble contenido”. Toda esta situación de tensión física y emocional dañaron considerablemente la salud del maestro, pronto se le diagnosticó cáncer de hígado.

En Octubre emprendió su regreso desde Karsbad rumbo a Viena. Sin embargo, en su fuero interno debía prever que se aproximaba el fin. Ese verano solo compuso 11 Preludios Corales para órgano Op.122, publicados después de su muerte.

El 26 de Marzo ya no pudo levantarse de la cama, muchos momentos los pasaba inconsciente, y el 3 de Abril de 1897 falleció, afortunadamente sin grandes sufrimientos.

Las exequias funerales eran elocuentes, se conducía a la tumba a un gran artista, la ciudad de Viena y la Gesellschaft der Musikfreunde organizaron todo cuanto pudieron para honrar a maestro que se iba para siempre. De muchas ciudades como París, Amsterdam y Londres, entre otras llegaron representaciones. En Hamburgo todas las banderas ondearon a media asta. Brahms recorrió el sendero de la vida dando a todos la riqueza de su espíritu, de su inteligencia y de su arte.



III MARCO GENERAL DE SU OBRA



Es posible distinguir cuatro períodos de evolución artística en la vida de Johannes Brahms, cada uno de ellos con su propio carácter. Un primer período abarca hasta 1855; fue la época de su gran amistad con Joachim, con Shumann, y más tarde, su amor por Clara. Aún siendo un joven aspero y difícil, las obras de ésta etapa están llenas de sencillez y ternura.

En el segundo período, tras haber estudiado contrapunto con Joachim, su obra tuvo cambios considerables. Sus composiciones fueron más íntimas, maduras y meditadas. Aún no había encontrado el equilibrio entre la melancolía romántica, y la serenidad clásica. Fue común en este período (aunque fue una costumbre de toda su vida) rehacer alguna obra que tuviera totalmente terminada; por ejemplo el Trio para violín, violonchello y piano, cuya primera versión data de 1853, y fue revisado en 1890.

El tercer período lo abre la composición del Requiem Alemán. Es en ésta época donde llegó a la cima en el uso de los recursos musicales, su estilo denota, en su culminación, la peculiar combinación “brahmsiana” de la música de los siglos XVI al XIX. Todas sus grandes obras corales y orquestales fueron concebidas en período.

Un estilo más serio y taciturno, sin dejar de ser espontáneo, aparece en el cuarto y último período (1890), donde Brahms volvió, principalmente, a la música de cámara, al piano y al Lied, como en su juventud. Entre las últimas composiciones, es muy importante mencionar el Trio y Quinteto para clarinete; así como los corales para Órgano, estos últimos expresan, sin duda alguna, madurez consumada y serenidad espiritual.



| AÑO | OBRAS PARA PIANO | OBRAS PARA ORGANO | OBRAS DE MUSICA DE CAMARA |
|------|--|--|--|
| 1851 | Scherzo en Mi bemol menor op 4 | | |
| 1852 | Sonata en Fa sostenido mayor op 2 Rondo a la manera de Weber (Final Sonata Do mayor) Estudio en Fa menor a la manera de Chopin | | |
| 1853 | Sonata en Do mayor op 1 Sonata en Fa menor op 5 | | |
| 1854 | Variaciones sobre una Canción Húngara op 21 Variaciones sobre un tema de Robert Schuman op 9 10 cadencias de conciertos para piano (1854-6) | | Scherzo en Do menor Violín y Piano escrita con Robert Schumann y Dietrich Trio en Si mayor. Piano, violín y violonchelo (1855, revisado 1890) |
| 1855 | 2 Gigas 2 Zarabandas | | Cuarteto en Do menor. Piano, violín, viola y chelo (1855-74/75) |
| 1856 | Variaciones sobre un tema original op 21 | Preludio y Fuga No. 1 en La menor Fuga en La bemol menor (1856-7) | |
| 1857 | | Preludio y Fuga No. 2 en Sol menor Preludio coral y Fuga en La menor "O Traurigkeit" | |
| 1858 | | | |

| AÑO | OBRAS PARA PIANO | OBRAS PARA ORGANO | OBRAS DE MUSICA DE CAMARA |
|------|---|-------------------|--|
| 1859 | | | Sexteto en Si bemol mayor. 2 Violines, 2 violas y 2 chelos (1859-60) op 18 |
| 1860 | Tema y variante en Re menor (lento del sexteto op 18) | | |
| 1861 | Variaciones sobre un tema de Robert Schumann Mi bemol mayor op 23 | | Cuarteto en sol menor para piano, violín, viola y chelo op 25 |
| 1862 | Variacions sobre un tema de Händel op 24 | | Cuarteto en La mayor para piano, violín, viola y chelo (1861-2) op 26 |
| 1863 | Variaciones sobre un tema de Paganini (1862-3) op 35 | | Sonata en Mi menor para piano y violínchelo (1862-5) op 38 |
| 1864 | | | Quinteto en Fa menor para piano, 2 violines, viola y chelo op 34 |
| 1865 | 16 Valses op 39 | | Sexteto en sol mayor para 2 violines, 2 violas y 2 violonchelos (1864-5) op 36 |
| 1866 | | | Trio en mi bemol mayor para piano, violín y trompa (o chelo o viola) op 40 |
| 1867 | | | |
| 1868 | Liebeslieder (arreglo para 2 pianos) op 52 | | |
| 1869 | Valses (2 arreglos; al segundo de la op 39) | | |
| 1870 | 21 Danzas húngaras Series 1 y 2 (1869 o antes) | | |

| AÑO | OBRAS PARA PIANO | OBRAS PARA ORGANO | OBRAS DE MUSICA DE CAMARA |
|------|--|-------------------|--|
| 1871 | 8 Piezas (1871 -8) op 76 Gavota en La mayor de Paris y Elena de Gluck | | |
| 1872 | 10 Danzas húngaras (arreglo de las series para 2 pianos) | | |
| 1873 | Variaciones sobre un tema de Josep Hyden (Dos pianos) op 56 | | 2 Cuartetos para violines, viola y violonchelo op 51 |
| 1874 | Sonata en Fa menor (arreglo del Quinteto en Fa menor para cuerda) op 34 Neve Liebeslieder (arreglo para dos pianos) op 65 | | |
| 1875 | | | Cuarteto en Si bemol mayor para 2 violines, viola y chelo op 67 |
| 1876 | | | |
| 1877 | | | |
| 1878 | | | Sonata en Sol mayor para Piano y violín (1878-9) op 78 |
| 1879 | 2 Rapsodias op 79 Presto a la manera de J.S. Bach (Sonata para violín en sol mayor BMW 1001) 2 versiones | | |
| 1880 | 51 Estudios (1880-3) 21 Danzas húngaras Series 3 y 4 (antes 1880) | | Trio en So mayor para piano, violín y violonchello (1880-2) op 87 |
| 1881 | | | |
| 1882 | | | Quinteto en Fa mayor para 2 violines, 2 violas y vchelo op 88 |
| 1883 | | | |

| AÑO | OBRAS PARA PIANO | OBRAS PARA ORGANO | OBRAS DE MUSICA DE CAMARA |
|------|------------------------------------|--|--|
| 1884 | | | |
| 1885 | | | |
| 1886 | | | Sonata en Re menor para piano y violín (1886-8) op 108 |
| 1887 | | | |
| 1888 | | | |
| 1889 | | | |
| 1890 | | Trío en Do menor para piano, violín y violonchelo op 101 | Quinteto en Sol mayor para 2 violines, 2 violas y violonchelo op 111 |
| 1891 | Fantasias op 116 (1891-2) | | Trío en La menor para piano, clarinete (o viola) y violonchelo op 114 Quinteto en Si menor para clarinete, 2 violines, viola y violonchelo op 115 |
| 1892 | 3 Intermezzi op 117 | | |
| 1893 | 6 piezas op 118 4 piezas op 119 | | |
| 1894 | | | 2 Sonatas para piano y clarinete (viola o violín) op 120 |
| 1895 | | | |
| 1896 | | 11 Preludes de coral | |
| | | | |

| AÑO | OBRAS PARA ORQUESTA | OBRAS PARA VOZ, VOCES Y PIANO | OBRAS CORALES |
|------|--|---|---|
| 1851 | | 6 Lieder op 3 (1851-53) 6 Lieder op 6 (1851-53) 6 Lieder op 7 (1851-53) | |
| 1852 | | | |
| 1853 | | | |
| 1854 | Primer concierto para piano y orquesta en Re menor op 15 (1854-59) | Mondnacht (1854-?) | |
| 1855 | | 7 Lieder op 48 (1855-68) | |
| 1856 | | | Geistliches Lied Lass dich nur nichts davern op 30 Ein deutsches Requiem op 45 (1856-68) Canon para voz y viola (1856-58) |
| 1857 | Serenata en la mayor para pequeña orquesta (sin violines) op 16 (1857-60, revisada 1875) Variaciones sobre un tema de Joseph Hayden en Si bemol mayor op 56 | 4 Lieder op 43 (1857-68) 4 Lieder op 70 Volks-Kinderlieder (1857-58) | |
| 1858 | | 8 Lieder y Romanzas op 14 5 Lieder op 19 (1858-59) 5 Lieder op 47 (1857-68) 28 Deutsche Volkslieder 3 Dúos para soprano y contralto op 20 (1858-60) | Ave María (Coro femenino) op 12 Bräutigamsgesang op 13 13 Cánones para coro femenino op 113 (1858-88) |

| AÑO | OBRAS PARA ORQUESTA | OBRAS PARA VOZ, VOCES Y PIANO | OBRAS CORALES |
|------|---------------------|--|--|
| 1859 | | 3 Cuartetos con piano (1859-63) | Salmo 13 para coro femenino, órgano o piano y cuerdas op 27 Marienlieder para 4 voces mixtas op 22 3 Geistliche chöre voces femeninas op 37 3 Canciones para 6 voces mixtas con piano (1859-61) |
| 1860 | | 4 Dtos para contralto y barítono op 28 | 12 Canciones y Romanzas para coro femenino con piano op 44 (1859-63) |
| 1861 | | 15 Romanzas de Die schone Magelone op 327 (1861-9) | 2 Motetes para 5 voces mixtas op 29 Canciones para coro femenino 2 trompas y arpa op 17 Soldatenlieder para voces masculinas op 41 (1861-27) |
| 1862 | | Mennon (Schubert op 6) An Seewager Kronos (Schubert op 19) 3 cuartetos con piano op 64 (1862-74) | Grausam erweist si Amor Canon para coro femenino (antes 1862) |
| 1863 | | 2 Lieder para contralto, viola y piano op 91 (1863-84) | O wie snft Canon para coro femenino (antes 1864) |
| 1864 | | 9 Lieder op 32 4 Lieder op 46 (1864-8) 5 Lieder op 49 (1864-8) 14 Deutsche Volkslieder coro a 4 voces sin acompañamiento (1864-7) | 2 Cánones para coro mixto |
| 1865 | | | O Heiland, reiss die Himmel aut op 74 Motete para coro mixto (18657) |
| 1866 | | | |
| 1867 | | | |
| 1868 | | 18 Liebeslieder para piano a 4 manos op 52 (1868-9) | Schicksalslied para coro y orquesta op 54 (1868-71) |
| 1869 | | | Rapsodia (Fragmento de Harzreise im winter) op 53 |
| 1870 | | 8 Lieder op 59 (1870-3) | Triumphenlied para barítono, coro 8 voces y orquesta op 55 (1870-1) |

| AÑO | OBRAS PARA ORQUESTA | OBRAS PARA VOZ, VOCES Y PIANO | OBRAS CORALES |
|------|--|--|--|
| 1871 | | 8 Lieder op 57 9 Lieder op 63 (1871-4) 8 Lieder op 58 | Gruppe aus dem Tartarus (Schubert op 24/1) coro masculino y orquesta Ellens zweiten Gesang (Schubert op 52/2) Soprano, coro femenino, 4 trompas y 2 fagotes |
| 1872 | | | |
| 1873 | | 5 Canciones de Ofelia de Hamlet | |
| 1874 | Danzas húngaras Nos. 1, 3 y 10 (También Dúos para piano) | 4 Dúos para soprano y contralto op 61 12 Neve Liebeslieder con piano a 4 manos op 65 4 Cuartetos con piano op 92 (1874-84) 5 Dúos para soprano y contralto op 66 | Kleine Hochzeitkantate para coro y piano op 7 7 Canciones para coro mixto op 62 |
| 1875 | | | |
| 1876 | Primera Sinfonía en Do menor op 68 (terminada en 1876) | 5 Lieder op 72 (1876-7) | |
| 1877 | Segunda Sinfonía en Re menor op 73 (terminada en 1877) Concierto para violín y orquesta en Re mayor op 77 (1877-8) Obertura Trágica op 81 (1877-8) | 9 Lieder op 69 5 Lieder op 71 6 Lieder op 85 (1877-82) 6 Lieder op 86 (1877-8) 4 Baladas y Romanzas op 75 (1877-8) | Warum ist Licht gegeben den Mühseligen Motete para coro mixto op 74 |
| 1878 | | | |
| 1879 | | | |
| 1880 | Obertura para Festival Académico op 80 | | Nänie para coro y orquesta op 82 (1880-1) |
| 1881 | Segundo concierto para piano y orquesta en Si bemol mayor op 83 | 5 Lieder y Romanza op 84 | Mir Lächelt Kein Fröhling Canción para coro femenino |
| 1882 | | | Gesang der Parzen para coro y orquesta op 89 |
| 1883 | Tercera Sinfonía en Fa mayor op 90 (terminada en 1883) | | 6 Canciones y Romanzas para coro mixto op 93 (1883-4) |

| AÑO | OBRAS PARA ORQUESTA | OBRAS PARA VOZ, VOCES Y PIANO | OBRAS CORALES |
|------|---|---|--|
| 1884 | | 5 Lieder op 94 7 Lieder op 95 4 Lieder op 96 (1884-6) 6 Lieder op 97 | |
| 1885 | Cuarta Sinfonía en Mi menor op 98 (terminada en 1885) | | |
| 1886 | | 5 Lieder op 105 5 Lieder op 106 5 Lieder op 107 | Fest ind Geden Ksprüche para coro mixto (1886-8) op 109 |
| 1887 | Doble concierto en La menor para violín y violonchelo op 102 | II Zigeunerlieder op 103 | 5 Canciones para coro mixto a 5 voces op 104 (1887-8) |
| 1888 | | 6 Cuartetos con piano op 112 (1888-91) | 3 Motetes para coro mixto op 109 |
| 1889 | | | |
| 1890 | | | |
| 1891 | | | |
| 1892 | | | |
| 1893 | | | |
| 1894 | | 49 Deutsche Voelkslieder (terminadas 1894) | |
| 1895 | | | |
| 1896 | | Vier ernste Gesänge op 121 | |
| | | | |

IV LIEDER PARA UNA,
DOS Y CUATRO VOCES CON
ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO



Se tiene registro de 380 Lieder para una, dos y cuatro voces, 300 para solista, 20 dúos y 60 cuartetos, todos con acompañamiento de piano, y encontramos muchas similitudes entre ellos. En general, se valoraba ante todo la línea melódica fluida, rítmica y expresiva, adaptada al texto. Si el fluir melódico se afectaba, Brahms estaba dispuesto a sacrificar la correcta declamación (cosa que en general respetaba escrupulosamente). En segundo lugar de importancia se encontraba el bajo, con interesantes contrapuntos, no sólo era fundamento armónico, sino aludía a la parte vocal con vitalidad y expresividad. El resto del acompañamiento pianístico resulta de menor importancia, aunque no por ello carente de creatividad y belleza.

Rasgo importante en los lieder brahmsianos es la unidad orgánica, perfecto acabado, enlazadas las diversas partes de la composición, así como el empleo de motivos similares entre la parte vocal y el piano. Desde el punto de vista arquitectónico, encontramos simetría y formas hermosamente estructuradas.

Podemos señalar como primer período los años de 1851 a 1857, son los Lieder de la juventud de Brahms, sin embargo, está en ellos la promesa de la perfección que vendría en su madurez.

Por mencionar un ejemplo de este período, el Lied “Die Traurde “ (La Afligida) Op15, manifiesta su preferencia por las armonías renacentistas y de principios del Barroco. Otro ejemplo, lo tenemos en una de las obras más importantes, y que Brahms colocó al principio de todos sus Lieder, me refiero “Liebestreu” (Amor Fiel), a pesar de la economía de recursos, es de gran ternura y emoción. Podemos citar con relación a este lied la observación hecha por Wagner cuando conoció las Variaciones sobre un tema de Händel, “¡Cuántas cosas se pueden decir aún con las formas antiguas, cuando llega alguien que sabe manejarlas!”

En el segundo período que va de 1858 a 1864, se vio acentuado el interés por las canciones populares. Brahms tomó melodías y textos de la colección (muy apreciada por él) de Kretschmer y Zuccalmaglio; y con el acompañamiento que les compuso, mostró la belleza hasta entonces no apreciada en las mismas. Estas canciones también influyeron en la propia obra del maestro; por ejemplo: los 8 Lieder del Op. 14, fueron escritos para textos de canciones populares, y algunos como los números 1, 6, y 8, fueron en el estilo melódico de la canción popular. Un gran número de las obras maestras de éste género lo encontramos en éste período.

También en ésta época hay muchos elementos y armonías pasadas, por ejemplo el Lied Op. 14/2 “Vom verwundeten Knaben” (Del muchacho herido), sin embargo al paralelo de éste, el maestro parecía ir más lejos, hacia el futuro, como por ejemplo el Op.32/2 “Nicht mehr zu dir zu gehen (No verte ya más), cuyo realismo deja atrás las concepciones convencionales de la belleza musical de la época.

El tercer período se llevó casi un cuarto de siglo, de 1866 a 1887. Esta época la abre precisamente los 18 Liebeslieder Op. 52 (objeto de éste trabajo) escritos aproximadamente entre 1868 y 1869, y los Neue Liebeslieder Op. 65 para cuarteto vocal y piano a cuatro manos.

La característica principal de éste período es que muchos de los ciclos de Lieder deben ser relacionados con el segundo, o incluso con el primer período creativo, es decir que observamos la misma situación que con las obras orquestales: el maestro, ya en su madurez, volvía siempre a sus primeras ideas, dando como resultado que su música alcanzara la más alta perfección, sin desarrollar ningún nuevo rasgo fundamental.

Aunque siempre se sentía atraído por la música de Alemania del Norte, hay muchas alusiones al arte de su país de adopción: Austria; ejemplo de ello son precisamente los Liebeslieder Op 52 que analizaremos más adelante, con ellos Brahms rindió un homenaje al arte de la capital austríaca. Podemos encontrar un espontáneo y fresco “pendant” de las romanzas de estos Liebeslieder, que por cierto, en una primera edición tenían la indicación “ad libitum”, en referencia a que las voces tuvieran libertades en cuanto al tiempo de su interpretación. Esta indicación no fue escrita por Brahms, sino por el editor, de manera que después desapareció. El maestro no quería que perdieran su encanto estas piezas sin el efecto de las voces cantando en estricto compás de Vals. Considero muy importante señalar la proximidad entre estos cuartetos vocales y los dos cuartetos de cuerda Op. 51 / 1 y 2. Existía desde el siglo XVIII el aprecio de lo bien equilibrada y expresiva que es la combinación de cuatro voces, no es de extrañar que en su madurez, el maestro se sintiera fuertemente atraído por el cuarteto, tanto vocal como instrumental. No podemos encontrar en los Liebeslieder el perfecto acabado orgánico de los cuartetos de cuerda, pues son un conjunto de Lieder separados uno de otro, que se fueron insertando poco a poco en su lugar en la serie, hasta tener su forma definitiva.

Poco después de terminados los Liebeslieder, Brahms recibió de un amigo, Ernest Rudorff, la petición de orquestrar la parte pianística de los mismos. Así en invierno de 1869 y 1870, escribió una pequeña suite de nueve vals con orquesta reducida. Ocho de ellos fueron tomados del Op.52, y el noveno fue una nueva pieza, incorporada más tarde por el propio Brahms como el N°9 de sus Neue Liebeslieder op.65.

La suite orquestal de los Liebeslieder fue estrenada en Berlín el 19 de marzo de 1870 y constaba de los siguientes vals: N° 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, y 11 del Op.52; y N° 9 del Op.65. Fue deseo del maestro suprimir de esta suite la parte vocal, pues pensó que el coro hubiera oscurecido la transparente orquestación que constaba solo de la siguiente dotación: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes y dos trompas.

Esta versión, cuyo resultado es una serie de breves vals, de auténtico estilo vienés, fue publicada hasta 1938, tomando como base el manuscrito del compositor.

A partir de 1877 y hasta 1887, se ubica la segunda parte del tercer período creador de Lieder del compositor. En estas obras, se encuentran, en términos generales, los mismos rasgos señalados en la primera mitad de éste período. Sin embargo, hay algunos cambios en ciertos detalles menores, por ejemplo, elementos que -artísticamente hablando- se encontraban en primer término, retroceden haciéndose más visibles otros, en algunos sentidos el resultado musical es distinto.

Por otro lado, aunque en estas obras ya no es tan obvia la unión de Brahms con la canción popular, siempre aparecen pequeños rasgos, aún en los lieder más elaborados, que demuestran como el maestro ya había adoptado profundamente el lenguaje de la música folklórica.

Al cuarto y último período creador, solo pertenecen tres obras: los 49 Deutsche Volkslieder (Canciones populares alemanas), los Vierernste Gesänge (Cuatro cantos serios) y los seis Cuartetos vocales Op.112.



ANÁLISIS DE LOS
V LIEBESLIEDER OP. 52
DE JOHANNES BRAHMS



En este capítulo se dedicará íntegramente la análisis composicional de la obra que nos atañe; directamente en la partitura se encontrará el análisis tanto armónico, como fraseológico y formal.

Considero importante anexar, de manera resumida, la nomenclatura que se utilizó para el análisis armónico:

A) Primero encontramos el grado de la escala del que se trate junto con la inversión en la que se encuentre el acorde, ejemplo: I, I₃, y I₄; para fundamental, 1ª, 2ª, y 3ª inversión respectivamente.

Ejemplo para el caso de acordes con séptima: V₇, V₆, V₄, y V₂; para fundamental, primera, segunda, y tercera inversión. 5 3

Ejemplo para el caso de acordes con novena: V₉, V₇, V₅, V₃, V₁; para fundamental, 1ª, 2ª, 3ª, y cuarta inversiones. 6 4 2

B) La letra "H" se refiere al acorde en modo homónimo de la tonalidad en curso.

C) Para establecer modulaciones se hace conforme a 4 formas a saber:

- ❖ Planteo clásico: I=X, X=I, VI=X, X=VI, en la música de Brahms también se encuentra este planteo con otros grados de la escala.
- ❖ Cromatismo ascendente a través del nuevo 7º, nuevo 6º, y nuevo 4º.
- ❖ Por enarmonía
- ❖ Modulación según el grado de parentesco tonal.
- ❖ El último caso se da con el "corte libre", cuando se propicia un cambio de tono sin ninguna de las explicaciones anteriores.

D) Figuración melódica.- Para todas las notas "extrañas" al acorde cifrado, se ha puesto sobre ellas una +, tienen intención ornamental y se desglosan según su papel rítmico:

- ❖ Antes del acorde: anticipo.
- ❖ Con el acorde: Apoyatura ó retardo.
- ❖ Después del acorde: Notas de paso, bordados (superior ó inferior), notas de escape.
- ❖ Notas de paso, bordados, apoyaturas, retardos, anticipos y escapadas dobles.

E) En lo referente a la armonía cromática tenemos lo siguiente:

- ❖ -5 para cuando aparezca la quinta descendida.
- ❖ II6 Frigio para el acorde de sexta napolitana.

Ejemplo para acordes de dominante auxiliar:

II 7, II 6, II 4, II 2, para fundamental, 1ª, 2ª, y 3ª inversión respectivamente.

Da 5 3 Da

Da Da

Ejemplo de acordes de dominante auxiliar con generador omitido:

II -9, (II)7, (II)5, (II)3 y (II)1.

Da Da6 Da4 Da2 Da

-9 -9 -9

El paréntesis significa generador omitido.

Ejemplo para acordes con sextas aumentadas:

(II)4 sexta italiana, II4 sexta francesa, (II)5 sexta alemana.

Da3

Da3

Da4

-5

-5

-5

-9

Liebeslieder

Love songs (Op. 52 / 1868-9)

Waltzes for four solo voices and piano four hands
on texts from Georg Friedrich Daumer's *Polydora*

E Rede, Mädchen, allzu liebes. a b b' text.

Im Ländler-Tempo

Sopran
Alt
Tenor
Baß

Re.de, Mäd - chen, all-zu lie - bes, das mir in die Brust, die

Im Ländler-Tempo

I
Pianoforte
II

p dolce

Tenor
Baß

küh - le, hat ge - schleu - dert mit dem Bli - cke die - se wii - den Glut - ge - füh - le! Willst du

I
II

g#m

simile

I 6/8 *VI 6/8* *II 7* *II 6/5* *V7* *I*

B

Ra - sten oh - + ne trau - + te
 willst - du, willst - du daß - ich kom - me?
 Won - ne, nicht so bit - - ter will - ich bü - - ßen. Kom - me

p
p dolce

I
 II
 31
 37

(9)
 (6)
 (3)

I⁷
 II⁶
 I⁶
 V⁷
 I
 V⁷
 IV⁶₃
 V⁷
 IV⁶₃

Da
 H
 H

I⁷
 (II⁶₃ / IV⁶₃ / H)
 V⁷
 I
 (II⁶₄ / IV⁶₄)
 I
 III⁶₃
 IV⁶₃
 V
 (3)
 I

ST
 ST

am

2

Am Ge-stei - - ne rauscht die
 Am Ge-stei - - ne rauscht die Flut,
 Am Ge-stei - - ne rauscht die

I

II

V I II₅ IV₇ I V₇

Flut, hef - tig an - - ge - trie - - ben;
 Flut, hef - - tig an - ge - trie - - ben;
 hef - tig an - - ge - - trie - - - ben;
 Flut, hef - - tig an - ge - tric - - - ben;

1. 2.
 1. 2.

I

5

II

(I/IV) II₅ I₆ V₇ (I/IV) (I/IV)

Liebeslieder 5

Tenor *p*
Baß *p*

O die Frau - en, o die Frau - en, wie sie Won - ne, Won - ne

I

II

tau - en! Wä - re lang ein Mönch ge - wor - den, wä - re lang ein

I

II

Mönch ge - wor - den, wä - ren nicht die Frau - en, die Frau - en!

I

II

(F)

4

a | b.

Sopran
Alt

Wie des A - bends schö - ne Rö - te möcht ich

I *p*

II *p*

am

ar - me Dir - ne glüh, glüh, Ei - nem, Ei - nem

espress.

I

6

II

1. *II₆* 2. *V₇*

I VI

zu Ge - fal - len son - der En - de Won - ne sprühn. sprühn.

I

11

II

1. 2.

VII₆ *I₃* *#I₃* *V₇* *I* *(III)* *V₇* 1. *IV₆* 2.

VII₇
STDa

V₇ — *I₇* *Da* *II₆* *I₆* *V₇* *I*

hö - be sich die Ran - ke, der kei - ne Stü - tze Kraft ver - leiht?

I *poco cresc.*

19

II *poco cresc.*

IV₃ I_{ST} V₃₋₅ II⁴Da₃ (VII²)V₃ III₃ I₆ V₅ I II⁴Da I₃Da II⁴Da

Wie wä-re die Dir - ne fröh - lich, wenn ihr der Lieb - ste weit? Wie

Wie wä-re die Dir - ne fröh - lich, wenn ihr der Lieb - ste weit?

I *p*

28

II *p*

6 I₆ II₆ I IV₃ + III_{ST} IV I₆ V₇ I

wär, ich säumte nicht, ich tä - te so wie der.

Leim.ru.ten - Arg.list

wär, ich säumte nicht, ich tä - te so wie der.

I

16

II

#m

sf tr

V V(3)(2) I₃ V₃(VI) I VII₃⁶ I₃⁶ VII₃⁴ I₃⁶

der ar - me Vo - gel konnte nicht mehr fort, -

lau.ert an dem Ort, - der ar - me Vo - gel konnte nicht mehr fort, -

I

23

II

I VII₃⁶ I₃⁶ VII₃⁴ I₃⁶ II₇ I₃ II₇ I₃ II₇ Da Da

Da Da

8

Wenn ich ein hübscher,
 ich ein hübscher, kleiner Vogel wär, ich säumte doch, ich täte nicht wie der,

Wenn ich ein hübscher,

I

43

II

simile

kleiner Vogel wär, ich säumte doch, ich täte nicht wie der,
 nicht wie
 nicht wie
 kleiner Vogel wär, ich säumte doch, ich täte nicht wie der,

I

52

II

da tat es ihm, dem Glück-li-chen, nicht
 da tat es ihm, da tat es ihm, dem Glück-li-chen, nicht

74

I

II

VI II V VI II V7 I VI6 I III6 I VI6 IV

am F

and.

and.

Wenn ich ein hüb-scher, klei-ner Vo-gel wär, ich

85

I

II

p p

am A

VI2 I (VI IV) VI IV3 (V7 V7) I6 V7 I simile

CM

Sopran
(A)

Wohl schön be-wandt war es vor-e-he mit mei-nem Leben, mit mei-ner Liebe
 durch-ei-ne Wand, ja durch zehn Wän-de er-kann-te mich des Freun-des

I *espress.* *p*

II *p*

Se-he, doch je-tzo, we-he, wenn ich dem Kal-ten auch noch so dicht vorm Au-ge

I *CM* *A*

II *Da*

ste-he, merkts sein Au-ge, sein Her-ze nicht.

I *Fm* *CM*

II *p*

VII7 (IV) II6 Fr I6 V7 I

A

Die-ser Lie - be schö - ne Glut, laß sie nicht ver -
 Die-ser Lie - be schö - ne
 Die-ser Lie - be schö - ne Glut, laß sie nicht ver - stie -
 ver - stie -

I
 18
 II

(Handwritten annotations: F, C, I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII)

stie - ben! Nim-mer wird, wie ich, so treu dich ein And - rer lie - ben.
 - ben! Nim-mer wird, wie ich, so treu dich ein And - rer lie - ben.
 ben!

I
 25
 II

(Handwritten annotations: Db, Ab, poco cresc.)

(Handwritten annotations: II, VII, I, I7, VI, II, V2, V7, V6, V7, I, IV, V7, V2, I)

aus. Das Mädchenes ist wohl gut ge - hegt,

aus. Das Mädchenes ist wohl gut ge - hegt,

cantando

I 17 II

pp *p* *pp* *p*

I *cantando* IV⁶ I IV⁷ I V⁷ I IV⁷

zehn ei.ser.ne Rie - - gel sind vor die Tü-re ge - legt.

zehn ei.ser.ne Rie - - gel sind vor die Tü-re ge - legt.

I 26 II

pp *p* *p*

I IV⁷ I⁶₃ IV IV II⁶₅ I⁶₄ V I IV⁶₉

stran - - de, da steht ein Haus, da
 de, da steht ein Haus, da schaut, da
 stran - - de, da steht, da steht ein Haus, da schaut, da

I
 49
 II

simile

schaud ein ro - - si - ges Mäd - chen aus.
 schaud ein ro - - si - ges Mäd - chen aus.

I
 56
 II

pp rit.
rit. *pp*

B

findet! O wie schön, wenn Lie.be sich
 Lie.be sich zu der Lie - - - be fin - det!
 det! O wie schön, wenn Lie.be sich zu der
 schön, wenn Liebe sich zu der Lie - be fin - det!

I
 17
 II

IV7 I I7 Da IV V7 / V I6 4 VI7 I

zu der Lie - be findet, zu der Lie - - - be fin-det!
 O wie schön, wenn Liebe sich zu der Lie - be, zu der Lie - - - be fin-det!
 Lie - be fin - det, zu der Lie - - - be fin-det!
 O wie schön, wenn Liebesich fin - det, zu der Lie - - - be fin-det!

G

I
 25
 II

IV7 I6 4 VI7 I I7 Da IV V7 I7 IV VI7 I Da

B

cresc.
irr aus Lie - be, irr aus Lie - be. Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten,
cresc.
irr aus Lie - be, irr aus Lie - be. Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten,
cresc.
cresc.

I
15
II
cresc.

cm *Eb*

cresc.

cresc.

I₆ V₇ I₆ V₇ I₆ VI₃ VI₃ V₆ IV₃ V₇ I V₇ (I VI)

Al - les wissen sie so gif - tig aus zu deu - ten. aus - zu - deu - ten.
Al - les wissen sie so gif - tig aus zu deu - ten. aus - zu - deu - ten.

I
22
II

cm

1. 2.
1. 2.

VI₇ I / V₇ I II Da V I II V I
Da

A

will ich schlie-ßen, will ich schlie-ßen,
 will ich schlie-ßen, will ich schlie-ßen,
 schlie-ßen, schlie-ßen, will ich schlie-ßen,
 will ich

10
 I
 II
 I II I V7 I V7 VII₂ VII₃ (II)
 -9

denn die bö-sen Mäuler will ich schlie-ßen, schließen all-zu-mal! mal!
 denn die bö-sen Mäuler will ich schließen all-zu-mal! mal!
 denn die bö-sen Mäuler will ich schlie-ßen all-zu-mal! mal!

15
 I
 II

V I V₃ VI (II₃ I₃) (I II) V₂ I V7 I V I

Sieh, wie ist die die Welle klar

E_b

Tenor

p + *dol.* +

Sieh, wie ist die Wel - le klar, blickt der Mond her - nie - der!

Baß

p dolce *pp*

p dolce *pp*

I $\frac{II^6}{I}$ $\frac{V^2}{I}$ I $\frac{VI}{H}$ $\frac{II^4}{H^3}$ V^7

A

Die du mei - ne Lie - be bist, lie - be du mich wie - der!

E_b

p *pp*

(BbV_7) (EbV_7) (AbV_7)

$\frac{IV^3}{2}$ II^7 V^7 I^7 IV VI V I

Da Da Da

Nachtigall, sie singt so schön

Ab

Vocal line: Nachtigall, sie singt so schön
 Piano accompaniment: p

Piano accompaniment: p, dolce

Handwritten notes: VI, 7, V7, II

Vocal line: schön, wenn die Sterne funken.
 Piano accompaniment: p

Piano accompaniment: p, dolce

Handwritten notes: Eb, I3, IV, I4, V7

I, V6/3, I, V6/4, II7, Da (V/I)

1. Dun - - - kein!

Dun - - - kein!

1. 8. *pp*

19 1. *pp*

V₇ I Da IV⁶₄ H I

2. Dun - - - kein!

Dun - - - kein!

2. 8. *pp*

23 2. *pp*

V₇ I Da IV H I

mer, kann we - der hö - ren noch sehn, nur den - ken an mei - ne
 mer, kann we - der hö - ren noch sehn, nur
 hö - ren noch sehn, noch sehn

14

Won - nen. an mei - ne Won - nen, nur stöh -
 nur den - ken an mei - ne Won - nen, nur stöh -
 den - ken an mei - ne Won - nen, nur stöh - nen, nur stöh -
 nur den - ken an mei Won -

21

I
II

p *espress.*
fp *espress.*
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

Handwritten annotations:
 (ehm) (7m) (E)
 + I IV₃ VII₃ I₃
 (I VII₁) (IV₃ H) (V₇) (V₇) [B]
 (Bb) (Am)
 (I₃ V₃) I + V₅ V₇ (I₃ VI₇) (IV₃ MEL)

ESTA TESIS NO PUEDE SALIR DE LA BIBLIOTECA

(Db)

Mit Ausdruck Tenor +

Nicht wand - le, mein Licht, dort au - ßen

Mit Ausdruck

p dolce

im Feur - be - reich die Fü - ße wür - den dir, die

p dolce

zar - ten zu naß, zu weich Nicht

p

Bhm

Lebhaft *pp*

Es be - - bet das Ge -

Es be - - bet das Ge -

Lebhaft *pp* *non legato*

I II I II I II VI₃ I II I II

sträu - - che, ge - streift hat es im Flu -

sträu - - che, ge - streift hat es im Flu -

pp

II₃ 2 Da V I II I I II II₃ 2 Da

espress.
 glei - cher Art er - be - . - bet die See - le mir, er - schüt - .
espress.
 glei - cher Art er - be - . - bet die See - le mir, er - schüt - .

I
 19
 II
p *p*
 I_3^6 II_5^6 I_3^6 II_5^6 I II_5^6 I_3^6

tert von Lie - be, Lust und Lei - de, von Lie - be, Lust und Lei - .
 tert von Lie - be, Lust und Lei - de, von Lie - be, Lust und Lei - .

I
 26
 II
pp *pp*
 $C\#m$ $F\#$

II_5^6 I_3^6 VI_3^6 MEL
 (I_3^6 / IV_3^6) II_2^3 Da V I II_3^4 VI_7^6 II_2^3 VI_3^6 V_7^6 VII_2^6 H
 I I I

LIEBESLIEDER OP. 52 DE JOHANNES BRAHMS

ANÁLISIS FRASEOLÓGICO Y FORMAL

Vals N° 1.-3/4 2 + 4+4 4+4 | 4+4 4+4 | 4+4 4+(4+1+1)+(1+2+1) ||
 ___a___ ___b___ ___b'___ ___ext___.

Vals N°2.- 3/4 3 octavos ||: 4+4 : ||: 4+4+(3+3 octavos) : ||
 ___a___ ___a' var___.

Vals N°3.- 3/4 ||: 4+4 : || 4+4+(4+2) : ||
 ___a___ ___a'___.

Vals N°4.-3/4 3 octavos ||: 4+3+1: || 1 ||:4+3+1 : ||3 octavos ||.
 ___a___ 1^a 2^a ___b___ 1^a 2^a

Vals N°5.-3/4 1 octavo || 2 ||: 4+4 4+(3+1): || 1 ||: 4+(2+2+1+1) 4+(2+1+1): || 2 oct ||
 ___a___ 1^a 2^a ___a'var___ ___a''var___ 1^a 2^a

Vals N°6.-3/4 1 octavo || 2+2 || 4+4 4+4 || 4+4 4+4 ||(4+2)|| 4+4 4+4 4+(3+2 oct ||
 intro. ___a___ ___b___ trans ___a'___ ___ext___

|| 1 octavo + 4+3+2 octavos : ||: 1 oct. 4+4+3+2 octavos : || 1oct+4 || 4+4 4+4 (4+2 oct ||
 ___c___ F.P. ___c___ F:P trans ___a___ ___ext___.

Vals N°7.-3/4 1 octavo ||: 4+3+1 : ||: 1+4+(4+1)+(4+1+1): || 2 octavos+ 1 octavo ||.
 ___a___ 1^a 2^a ___a'___ 1^a ___2^a___ (fermata).

Vals N°8.-3/4 1 ||: 1+4+4 4+3: ||: 1+4+4 4+3: || 1 ||
 ___a___ ___a' var___.

Vals N°9.-3/4 1 octavo 2+2 || 4+4 4+(2+2) 4+4 4+1 ||: 1+2 4+4 2+2 4+4 4+1: || 1+1 ||
 intro. ___a___ ___a'___ ___a''trans___ ___a'''___ ferm.

Vals N°10.-3/4 || 4+(4+1+1) : || 4+(4+1+1) || 4+(4+2)+3 ||
 ___a___ ___a'___ ___a''___.

Vals N°11.-3/4 ||(1+3)+(1+3): ||: 4+(4+2) || (1+3)+(1+1+2): || 2 ||.
 ___a___ ___b___ ___a'___ 1^a 2^a

Vals N°12.-3/4 2 octavos + 1 ||: 2+2 + 2+2: || 1 ||: 1+ (4+2)+(2+1): || 1 octavo ||
 ___a___ ___a' 1^a 2^a ___ 1^a ___ 2^a___.

Vals N°13.-3/4 ||: 4+4 : ||: 4+2+2: || 2 ||.
 ___a___ ___b___ 1^a 2^a___.

Vals N°14.-3/4 ||: 4+4 : ||: 4+4 : ||.
 ___a___ ___a var___.

Vals N°15.-3/4 2 ||: 4+4 : ||: (4+2) + 2+2+2 : || 3+1+1 ||.
 ___a___ ___a'___ 1^a ___2^a___.

Vals N°16.-3/4 1 octavo || 4+ 3+ 2 octavos: ||: 1 oct. (4+2)+(2+2)
 ___a___ ___a'___

(2+2)+(2+2) 4+2+2+1+2 octavos: || 2+1+2 octavos ||
 ___a''___ ___a'''var___ 1^a ___2^a___.

Vals N° 17.-3/4 2 ||: 4+4 4+(4+1+1): || 1 ||: 4+2+2 (2+4) +2+2: || 2+1 ||.
 ___a___ 1^a 2^a ___b___ ___a var___ 1^a 2^a___.

Vals N° 18.-3/4 1 octavo + 2 ||: 4+4 4+3+1: || 1 ||: 4+4 4+4 4+3+1: || 3+1+1+2 oct. ||
 ___a___ 1^a 2^a a var ___a'___ 1^a 2^a___.



VI TRADUCCIÓN DE LOS VERSOS



LIEBESLIEDER OP. 52 DE JOHANNES BRAHMS

I

Habla muchacha amadísima,
que a mi pecho helado
lanzaste con la mirada
estos salvajes ardores.
¿no quieres ablandar tu corazón?
¿deseas tu, mas que casta,
descansar sin íntimo deleite,
o quieres que vaya?
¡No quiero pensar tan amargamente!
Ven, pues, ojinegro;
ven cuando nos salen las estrellas.

II

Junto a la roca murmura la corriente
impulsada con violencia.
Quien allí no sepa suspirar,
lo aprenderá en el amor.

III

¡Oh, las mujeres, las mujeres!
¡Como dan placer!
Hace mucho que me
hubiera vuelto monje
si no existieran las mujeres.

IV

Como el bello crepúsculo del atardecer
yo, pobre muchacha,
quisiera arder y cintilar
con encanto sin fin
para gustarle a alguno

V

El verde sarmiento de lúpul
serpentea sobre la tierra.
(¡Qué triste está la joven y bella muchacha!)

Escucha, verde sarmiento,
¿porqué está tan afligido tu corazón?
¿cómo podría levantarse el sarmiento
sin un sostén que le dé fuerza?
(¿Cómo podría estar alegre la muchacha,
si esta lejos de su amado?)

VI

Un lindo pajarillo emprendió el vuelo hacia el jardín,
donde había bastante fruta.
(Si yo fuera ese lindo pajarillo, haría como él)
La infame vareta acechaba aquel lugar:
el pobre pájaro no pudo irse.
(Si yo fuera un lindo pajarito me detendría,
no haría como el).
El pajarillo fue a dar a una bella mano entonces,
dichoso, no lo resistió.
(Si yo fuera un lindo pajarillo, no me detendría,
sí haría como él)

VII

Hace tiempo mi vida y mi amor
estaban bien ordenados;
a través de un muro o diez que fueran,
me reconocía la mirada de mi amigo.
En cambio ahora,
¡ay! Aunque me ponga ante los ojos él, frío,
no me siente ni con la vista ni con el corazón.

VIII

Cuando tus ojos me miran tan dulce y amablemente,
huye cualquier última aflicción que me hubiese ensombrecido.
Este bello ardor del amor, no dejes que se disipe;
¡nunca te va a amar otro tan fielmente como yo!

IX

A orillas del Danubio se yergue una casa
donde se asoma una rozagante muchacha.
La moza está muy bien cuidada;
diez trancas de hierro, guardan la puerta.
Diez trancas de hierro, ¡qué chiste tiene eso!
¡Las haré saltar como si fueran tan sólo de vidrio!

X

¡Oh, que dulcemente serpentea la fuente a través del prado!
¡Oh, qué hermoso cuando el amor se encuentra con el amor!

XI

¡No, no hay manera de llevarse bien con la gente!
¡Todo lo saben interpretar en forma venenosa!
Si estoy alegre, dicen que tengo impulsos libertinos;
si estoy tranquilo, dicen que estoy loco de amor!

XII

Cerrajero, levántate y hazme miles de candados,
que quiero cerrar de una vez por todas las malas bocas.

XIII

El pajarillo rasga el aire buscando una rama.
El corazón anhela un corazón donde repose feliz.

XIV

Ve qué transparentes están las olas cuando la luna mira hacia abajo.
Tú, que eres mi amor, ¡correspóndeme con amor!

XV

¡Qué bello canta el ruiseñor cuando cintilan las estrellas!
¡Ámame, adorado corazón, bésame en la oscuridad!

XVI

Una zanja oscura es el amor,
un pozo peligrosísimo.
Allí dentro caí yo,
pobre de mí: no puedo oír ni ver,
sólo pensar en mis placeres,
sólo suspirar en medio de mis dolores.

XVII

No vayas, lucero mío, allá por la pradera;
los delicados piecillos se te humedecerían y ablandarían demasiado.
Caminos y veredas están todos anegados
¡tan abundantes fueron las lágrimas que mis ojos ahí derramaron!

XVIII

El matorral tiembla: un pajarillo lo ha rozado en su vuelo.
Del mismo modo se me estremece el alma conmovida por el amor,
el placer y el sufrimiento se acuerda de ti.



VII COMENTARIOS A LA
INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA



Los Liebeslieder Op. 52 de Johannes Brahms fueron escritos originalmente, para piano a cuatro manos y cuarteto vocal, sabemos que recibió una petición para escribir una pequeña suite orquestal de los mismos (sin voces), lo cual hizo inmediatamente después de terminar la partitura original. No existe ninguna razón especial por la cual el maestro haya escrito los Liebeslieder para piano a cuatro manos, al menos en lo relacionado con el timbre del piano utilizado de esta manera; sin embargo se acostumbraba que en las familias con posibilidades económicas, se tuviera por lo menos un solo piano. Muchas personas eran aficionadas a tocar en casa, de manera íntima y familiar, inclusive, se solía encargar obras específicamente con este objetivo. De esta manera los Liebeslieder cumplieron perfectamente con las costumbres de la sociedad cultural del siglo XIX.

Por otro lado, estamos hablando de una obra con todos los requerimientos de ensamble en cuanto a los dos intérpretes, y de balance en cuanto al acompañamiento de la parte vocal.

En general, el piano primo hace referencia a la parte de las voces, casi permanentemente; de tal forma que es muy importante para el interprete conocer a fondo lo que las voces van a hacer. Elementos como la intención del texto, así como respiraciones y fraseo son de relevante importancia para lograr unidad con el coro. No solo es el hecho de acompañarlo, (eso inclusive concierne mas a la parte del piano secondo); es el que se tenga la misma intención de matices y logre en lo posible, los efectos que por conocer el texto se requieran. Todo esto lo considero muy importante para la ejecución de la parte del piano primo, porque el resultado musical es muy distinto si se acompaña a las voces con la conciencia de lo que significa el texto. Muy característico de la combinación a cuatro manos en un solo piano es que ambas manos del piano primo tocan en octavas, en un principio esto provoca una sensación extraña; estamos acostumbrados a lo contrario, a coordinar dos movimientos distintos que exigen independencia de las manos.

En cuanto al piano secondo de los Liebeslieder, una de sus principales funciones será mantener el carácter rítmico propio del *tempo* de vals. Por lo general, el bajo aparece en octava en el primer tiempo del compás, siempre con conducción melódica muy bella. Recordemos que este era uno de los elementos más importantes para el maestro después de las voces. Para la mano derecha del secondo, encontramos que también en repetidas ocasiones hace referencia a alguna de las voces, generalmente las masculinas, como lo ejemplificaré mas adelante.

Finalmente, considero importante señalar que ambos pianistas tendrán que realizar un trabajo de estudio independiente previo al trabajo con las voces, el objetivo será ensamblarse adecuadamente para lograr el diálogo melódico y rítmico de manera óptima, así como los contrastes dinámicos de tal forma que se escuche como un solo pianista.

A continuación, quisiera ejemplificar lo que anteriormente se señaló:

❖ N° 1. La mano derecha del piano primo va haciendo la misma melodía que el tenor, mientras la mano izquierda hace un contrapunto ornamental. En el piano secondo encontramos por un lado que se establece el ritmo de vals, y que a partir del tercer compás, la mano derecha repite el motivo rítmico-melódico que propusieron las voces masculinas anteriormente. Se logra un bello diálogo entre voces y piano.

❖ N° 2. El carácter ahora es enérgico, y esto lo logra, principalmente, el piano secondo, vale la pena resaltar los “*sf*” escritos para el piano *secondo* y el *primo*. La parte *b* cambia un poco el carácter, creando poco a poco tensión que desembocará en el *forte* de la frase final.

❖ N° 5. El piano *secondo* crea una atmósfera muy especial, como un tanto misteriosa, con ella Brahms da el marco para el texto que dice: “El verde sarmiento de lúpul serpentea sobre la tierra, ¡Que triste esta la joven y bella muchacha!”

❖ N° 8. La presencia constante de octavos en el piano *primo* da un bello contraste con la línea vocal que se propone mas ligada, además, es muy importante la indicación de que la repetición de la primera parte se cante *piannísimo*.

❖ N° 9. Este Lied es de carácter contemplativo y dulce, es muy claro el diálogo propuesto para ambos pianos.

❖ N° 15. Quisiera resaltar como el acompañamiento pianístico sugiere un diálogo con el mismo motivo rítmico principal de las voces, dicho motivo queda armónicamente intercaldo entre ambas manos del piano *primo*, y la mano derecha del piano *secondo*.



VIII

COMENTARIOS A LA
INTERPRETACIÓN CORAL



Sabemos que esta obra fue escrita para cuarteto vocal, aunque esto no limita el empleo de un conjunto vocal más numeroso. Existen versiones con ambas dotaciones. Por el carácter íntimo de la obra, lo más conveniente, si se interpreta con coro, es que éste sea “coro de cámara” (aproximadamente 16 voces). Pienso que un coro más numeroso sacrificaría el ambiente que el compositor propone.

En el catálogo de las obras de Brahms, podemos constatar que gran parte de ella fue escrita para voz solista, duetos, cuartetos y coro. El maestro tenía un profundo gusto y conocimiento de la voz humana, sus requerimientos y necesidades, así como la manera de potenciar sus cualidades.

Encontramos en los Liebeslieder, que para Brahms después de obtener el giro melódico deseado, lo más importante era el respeto al texto, a partir de estos dos elementos estructurar el resto de las voces y el acompañamiento.

La voz humana es el instrumento más apto para el reflejo de los distintos estados de ánimo, a través de la búsqueda de un registro específico, una dicción exagerada o suave del texto, la intervención de una sola sección del coro, o bien de las cuatro secciones o “cuerdas”.

Como se comentó en referencia a la parte de piano el resultado musical óptimo de esta obra, depende de una buena ejecución de música de cámara, es decir, del trabajo conjunto de las voces, se dará plena atención a lo que realizan los demás; que parte del texto están cantando los otros, y como se logra la congruencia entre todos los participantes.

Evidentemente, se requiere de las voces una muy precisa afinación, así como una preparación de técnica vocal suficiente para dar el “color” que cada a “cuerda” corresponde. No encontramos en esta obra especiales dificultades de registro, cada parte vocal está escrita con pleno conocimiento de sus características, de tal forma que no considero que estos Lieder resulten cansados vocalmente. Las exigencias, por llamarlas de alguna manera, serán el conservar el carácter del auténtico vals austriaco, y el lograr una interpretación totalmente acorde con lo que el texto nos dice en cada caso. De lograrse el acoplamiento necesario de las voces entre sí, así como de las mismas con el piano, el resultado es una obra que goza de unidad, diversidad de ambientes y de caracteres; que incluyen la dulzura, el humor y la desilución inherentes al amor de pareja. Lo que se le propone al escucha, es simplemente gozar estos versos de amor, bellamente cantados y acompañados con la fluidez y gusto que proporciona el tempo de vals.

A continuación, menciono los Lieder para los cuales propongo algún comentario específico de interpretación:

❖ En general cuidar en todos, el que las voces no acentúen la última nota de la frase, al contrario, pensarla como débil en su emisión, aún y cuando se encuentre en el tiempo fuerte del compás de $\frac{3}{4}$.

❖ En el N° 3, es muy importante respetar los reguladores de las primeras tres frases. Para la segunda parte, propongo que las voces masculinas para las que fue escrito este Lied, no pierdan el tono humorístico relacionado con el texto.

❖ En el No. 4 la contralto tiene una nota ornamental en este caso una apoyatura. Esta nota pide precisamente un poco mas de apoyo vocal, ya que con ello se favorece el giro melódico así como el carácter rítmico.

❖ Para el N°5, por su armonía de tipo modal, sugiero cuidar que los timbres de voces femeninas, sobre todo, cuiden su unificación, ya que van cantando por terceras paralelas casi continuamente, esto nos pide especial homogeneidad para lograr una “textura” suave a pesar de intervalos difíciles de afinar, y que podrían oírse lastimosos. Como lo comenté en el capítulo anterior, esta pieza cuenta con una ambientación diferente y característica para lograr.

❖ N°7, El maestro propone cualquiera de las dos voces femeninas para este Lied, ya sea soprano o contralto, sin embargo en mi opinión, la conducción melódica así como el texto, nos sugieren una voz no muy ligera, mas bien gruesa y con pasta que dé el carácter dramático que exige el texto.

❖ N°8, aunque la partitura de Brahms indica muy claramente sus intenciones en cuanto a la interpretación de la obra, es conveniente exagerar el legato, y aún mas en la seconda volta, donde es importante lograr el piannísimo. Es una pieza tranquila, en la parte *b* pareciera inquietarse, pero pronto regresa al ambiente anterior.



André Liba.

Liebeslieder-Walzer
von
JOHANNES BRAHMS
für
Clavier
bearbeitet
von
THEODOR KIRCHNER.

Erstes Heft. Op. 52. Zweites Heft. Op. 53.

Preis 3 Mk. 4 Pf.
Zust. 30 Pf. Nachl.

Verlag und Eigenthum
v.
H. SIMROCK in BERLIN.

IX CONCLUSIONES



Pienso que no podemos dejar de considerar a Brahms como uno de los compositores más importantes y fecundos de obras que incluyen la voz humana. Si bien no escribió una sola ópera (no fue su interés), no dejó de abordar ninguno de los otros géneros existentes en la composición para las voces. No perdamos de vista esta consideración todos aquellos para quienes, en nuestra labor como músicos, va implícita la relación con el canto.

❖ Brahms se sentía instintivamente atraído por la música popular de Alemania del Norte, y es esta la razón por la cual dedicó mucha de su inspiración a componer en torno al folklore de su país natal, dando a conocer universalmente parte de su cultura, y llevando a la sala de conciertos todas estas melodías populares.

❖ Aunque la anterior fue una característica en su música, también se encuentran numerosas alusiones al arte nacional de su país de adopción, Austria. Precisamente los Liebeslieder son un homenaje rendido por Brahms al arte de la capital austriaca.

❖ Además del interés por estas dos corrientes musicales, nunca abandonó su afición por el arte musical del pasado, en especial tenía una extraordinaria comprensión del estilo del siglo XVI.

❖ Brahms tenía un sentido de lo histórico, raramente desarrollado por ningún otro compositor, sin embargo –antes que nada- era un artista romántico, y seleccionaba los textos y las melodías en función de su valor expresivo. Buscando la verdad histórica en cuanto a lo que se refiere a la canción popular alemana, no cesaba de estudiar comparativamente todas las recopilaciones hechas por conocedores como Kretzschmer y Zuccalmaglio, para obtener una lectura más bella y correcta del texto y las melodías. Así, sabemos que prestaba igual atención a tanto a la fidelidad histórica como a la verdad artística.

❖ Como conclusión personal, quiero agregar que ha sido de lo más enriquecedor y formativo el realizar esta investigación y análisis. No sólo por lo importante que fue el estructurar el trabajo en sí, sino porque en él, quise aprovechar la oportunidad de entrar en la historia, acercarme a la parte teórica de mi interés, así como utilizar todo el aprendizaje de análisis obtenido a lo largo de mi formación musical.

❖ Por otro lado, creo que hoy tengo mas elementos con los cuales seguir abordando las obras que impliquen la ejecución pianística unida a la dirección coral. Me alegra haber escogido esta partitura para la culminación de este nivel de estudios, y siento que encontré en los Liebeslieder la conjunción de lo que más me apasiona: tocar, dirigir y analizar desde el punto de vista compositivo.



X BIBLIOGRAFÍA



LIBROS

COPLAND, Aaron;
Cómo escuchar la música
Brevarios, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1986

CHISSELL, Joan;
Clara Schumann
Javier Vergara Editores, Buenos Aires, Argentina, 1985

GEIRINGER, Karl;
Brahms, su vida y su obra
Altalena, Madrid, España, 1984

RAENDEL, Don Mitchael;
Diccionario Harvard de Música
Diana, México, 1984

SCHOMBERG, Harold;
Los Grandes Compositores
Javier Vergara Editores, Buenos Aires, Argentina, 1987

TAYLOR, Ronald
Schumann
Javier Vergara Editores, Buenos Aires, Argentina, 1987

S/A
La Gran Música
Asuri, Bilbao, España

PARTITURAS

BRAHMS, Johannes
Liiebeslieder op. 52
Dover publications, Muneola, New York, 1997

