

## José Quezada Macchiavello

### El universo Brahms

Homenaje en el centenario de su muerte

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

W.H. Hadow ha caracterizado metafóricamente el sentido histórico de la obra de Johannes Brahms afirmando: "En él convergen todas las corrientes y tendencias previas, no como en una poza, estancadas, pasivas, sin movimiento, sino como en un noble río que recibe sus aguas tributarias y las lleva adelante en un gran y majestuoso caudal" (Hadow, 1931). Brahms no fue un revolucionario y pudiera ser cierto que si no hubiera vivido, el curso de la historia de la música occidental no se hubiese modificado, pero el mundo se hubiera privado de una obra que, en su conjunto, es notable y sorprendentemente homogénea en su calidad intrínseca.

Con excepción de la ópera y la música para el teatro, géneros en los que no compuso, que resultaban más bien opuestos a su poética, la obra del compositor alcanza el resto de los géneros musicales clásicos. La música de Brahms representa la síntesis de gran parte de los conceptos, recursos formales y expresivos que establecieron una tradición y un ciclo histórico de la denominada música culta europea, desde fines del barroco hasta los últimos años del romanticismo. En ese sentido es el compositor central de una época de tensión entre el positivismo y el romanticismo, época que postula la historicidad de la música, la racionalidad de sus procesos evolutivos y, sobre todo, su carácter eminentemente formal y asemántico. Brahms fue reconocido por la crítica científica positiva como el compositor por antonomasia. Esto se debió a que su concepción de la música, o más bien lo que los críticos de entonces deducían como su poética, respondía perfectamente a una serie de valores y conceptos formales incuestionables por su solidez, que resultaban compatibles con las ideas positivistas sobre la música, aunque Brahms no tenía claramente formulada una concepción estética que pudiéramos calificar como positivista, menos como antirromántica.

Para comprender el significado y sentido histórico de Brahms conviene revisar de manera retrospectiva la música en la cultura germana, a la luz de la oposición entre el romanticismo y el positivismo; del mismo modo cabe repasar la forma como enfocaban en aquella época, filósofos, escritores y compositores, la entonces ya antigua polémica sobre la naturaleza del lenguaje musical.

Debemos reconocer en principio que la polémica acerca de la naturaleza del lenguaje musical se remonta al siglo XVII —específicamente al momento del florecimiento de la cultura iluminista francesa—, y que en Alemania el lenguaje musical recién fue tema polémico al final del barroco. No obstante,

conceptos racionalistas franceses sobre la música habrían de pasar a la cultura germana, tamizados por el nuevo movimiento literario y artístico que fue el romanticismo.

Es verdad que la aparición del movimiento romántico representó un duro embatē contra el racionalismo imperante en la historia de las ideas y del arte desde el Renacimiento; no obstante, los principios racionales, como sustento de la ciencia y la praxis, no perdieron totalmente su vigencia y recuperaron ampliamente su valor instrumental en forma paulatina. La profunda relación histórica entre el arte y las ideas sustenta el hecho de que la recuperación racionalista reapareciera también en el arte. Por más que los románticos se definieran como antirracionalistas, el romanticismo, al menos después de la era napoleónica, admitió el valor de muchas ideas de fondo racionalista, especialmente en lo que respecta a la concepción del arte, de la historia y de la historia de las ideas. En cierta medida los románticos recuperaron una visión del mundo impregnada de una *ratio* ciertamente *sui generis* y compleja.

Es menester advertir que solemos hablar de una generación de músicos románticos —considerada generalmente como la primera— que cronológicamente es contemporánea con una segunda generación de poetas o escritores; esto tal vez puede confundir. Así, Novalis fue contemporáneo de Beethoven y murió veintiséis años antes que el compositor; Fichte, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann y Kleist también fueron contemporáneos de Beethoven, y, como Novalis, murieron antes que el compositor de *Fidelio*. Entre los más importantes literatos románticos alemanes, Goethe fue uno de los pocos que sobrevivió a Beethoven; como entre los filósofos Hegel, que fue contemporáneo del compositor alemán. Schelling, también contemporáneo del genio de Bonn, fue uno de los más importantes inspiradores del romanticismo, aunque murió olvidado en

1854; entonces sus ideas habían perdido vigencia. Los músicos románticos de la generación de 1810 comienzan a componer cuando la filosofía está en tránsito entre el romanticismo y el idealismo, y aparece el positivismo; en la literatura está surgiendo entonces el naturalismo. Los compositores de la Generación de 1810, por su lado, son los primeros en prestar interés y comprometerse de alguna forma con los textos de los poetas románticos —poesía que seguirá siendo preferida durante todo el siglo— que utilizaron para componer sus *lieder*; en ese sentido aquella generación de músicos es la primera que se reconoce como romántica, bajo el modelo de inspiración musical de Beethoven y Schubert.

En el terreno de las ideas el inspirador del romanticismo germano fue Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), que redujo las oposiciones kantianas entre razón y naturaleza, ciencia y moral, fenómenos sensibles y fenómenos inteligibles, a la oposición entre el *yo* y el *no-yo*. Para Fichte el *yo* es capaz de crear, en contacto con las cosas, un mundo, que es su *yo* absoluto; en algunos genios creadores este *yo* llega a visiones poderosamente originales del universo. A partir de Fichte, con Schelling y luego con Hegel se sustenta el mito del genio germano, opuesto al espíritu racionalista francés; sin embargo, es así, contradictoriamente, que el individualismo extremo contiene en sí el germen de un "socialismo estatista" profundamente diferente del individualismo occidental y de las tradiciones liberales, impregnado de un carácter nacionalista. Goerres (1776-1848) en directa ascendencia de Schelling y Fichte es el más característico representante de la teutomanía antifrancesa.

Por otro lado, la expansión del concepto del artista como genio original, como personalidad única, es perfectamente consecuente con este individualismo contradictorio; pero este individuo es también quien traduce el espíritu de su naciona-

lidad. El individuo no es considerado aisladamente sino como ligado a la historia y al medio. En el contexto de la historia se da la evolución natural: paradoja y parábola del romanticismo desde Beethoven hasta Wagner, que por cierto involucraría también a Brahms.

Las ideas estéticas de los músicos románticos y su poética se manifiestan en un mundo que vuelve a admitir el valor de la razón, ciertamente desde la perspectiva distinta de las propuestas dialécticas idealistas, en la línea de la reducción de Kant y del intento de superación de una dicotomía de Fichte y Schelling. Se recupera también la idea del progreso y del sentido de la historia característica del iluminismo. La recuperación del predominio de la razón coincide con un retorno de la burguesía al principio de autoridad después de la revolución de 1830. Así, el romanticismo alemán, que empezó siendo revolucionario, con el paso del tiempo se hizo conservador. En el terreno político el romanticismo teutón se orientó hacia la oposición al liberalismo y retornó a las ideas del Sacro Imperio; sin embargo, bajo una gran sombrilla, con el predominio de las ideas hegelianas, en torno a las cuales se reagrupó toda la filosofía alemana, entraron perfectamente conservadores y revolucionarios, dialécticos e irracionalistas, que tenían en común la disposición a lo individual y la apertura al sentimiento. Sería mejor hablar de sensibilidad romántica antes que de ideas románticas, ya que si bien aquella sensibilidad es sumamente distinguible, las ideas son diversas y a veces hasta opuestas.

No obstante la abierta identificación de los compositores de la Generación de 1810 con la poesía y con las ideas románticas, en la música la línea divisoria entre el clasicismo y el romanticismo no es muy clara. Esta línea la conciben recién, de manera más o menos arbitraria y paulatinamente más nítida, los neoclásicos, los antirrománticos y los posrománticos.



Algunos historiadores la marcan al empezar la segunda década del ochocientos y otros después de 1820. Pensamos más bien que hacia la mitad de esta segunda década aparecen las primeras obras de Schubert y Beethoven, que pueden considerarse plenamente románticas. Pero el romanticismo, en sus rasgos musicales esenciales, fue apareciendo desde fines del siglo XVIII. Hay una continuidad que viene desde el *Sturm und Drang*, que hacia la séptima década del Siglo de las Luces galvanizó la literatura germana, y llegó a influir en la sinfonía en una fase relativamente temprana. Existen alrededor de treinta sinfonías compuestas por Haydn entre 1763 y 1775 que tienen, en algunos casos más y en otros menos, marcadas influencias del *Sturm und Drang*, que se perciben en acentos dramáticos, en la manifestación de recursos que acentúan el *pathos* o el mundo de los afectos y, consecuentemente, se remarcen en las sinfonías escritas en modo menor por el maestro austriaco. Esto ocurre especialmente en las sinfonías Nº 39 en sol menor; Nº 44 en mi menor, "Trágica"; en la numerada como 45 en fa sostenido menor, "Despedida" (la más conocida de las de esa época temprana de la producción de Haydn); las Nº 49 en fa menor, "La Pasión" y 50 en do menor. Haydn no describe, no caracteriza, no hace música de programa, pero se abre con candor a un nuevo universo expresivo. Una excepción un tanto forzada podría ser *Las siete palabras de Cristo en la cruz*—en sus versiones para cuarteto y para orquesta— que concluyen después de los comentarios musicales a las referidas palabras del Salvador, con la descripción o evocación musical del gran temblor. Podríamos volver a nuestra cita de Kant para decir que las sinfonías de Haydn conmueven al espíritu "de manera más variada, y más íntimamente, pero solamente con pasajero efecto"; he allí el "lenguaje de los afectos" en pleno.

El *Sturm und Drang* —o prerromanticismo— está también en los adagios introductorios de las sinfonías tardías de Haydn, en las intenciones descriptivas de *La Creación*, en sus atmósferas de claroscuros, en su marcada y denotativa expresión. Pero más presente está en Mozart, recordemos los conciertos Nº 20 en re menor, el Nº 23 en la mayor —en su segundo movimiento— o el Nº 24 en do menor; y qué decir de la *Sinfonía* Nº 40 en sol menor, y de tantas obras, especialmente las últimas, incluyendo por cierto el *Réquiem* y naturalmente muchos instantes de sus óperas, especialmente *Don Giovanni* (1787) y *La flauta mágica* (1791). Se dice que toda ópera es romántica, porque la ópera es exótica, fantástica, proclive al drama; pero *La flauta mágica* tiene una fantasía, un misticismo, un heroísmo humano —ritos masones incluidos— que la acercan demasiado al mundo romántico, así como las escenas fantásticas de *Don Giovanni* sitúan a esta ópera también al borde de la música romántica, más o menos veinte años antes de la arbitraria línea divisoria entre clasicismo y romanticismo.

Desde la perspectiva romántica el arte es capricho, fantasía, una extrapolación de lo humano, una exageración de la realidad; más aún, una transgresión de lo real hacia lo fantástico. El arte es la manifestación de una naturaleza enfermiza, decía Heine, "una corona de espinas". Así, para Goethe el romanticismo fue un principio de enfermedad; este concepto puede ser discutible, pero constata una falta de equilibrio espiritual, una situación permanente de tensión y conflicto, de tormenta y arrebato.

Compositores románticos, como Mendelssohn y Brahms, sin dejar de reconocer el valor de la fantasía, la magia de la transgresión y la fascinación por la tensión, el conflicto y la tormenta, procurarían restablecer el equilibrio espiritual y el valor de la forma, redentora en cierto sentido.



**Doña Paulina**

**Acuarela**  
73 x 54 cm.



Lo clásico como lo rococó y lo romántico se van distinguiendo con el paso de los treinta primeros años del siglo XIX, conforme se afirma el "principio de enfermedad". La humanidad clara, jovial y libre predominante en Mozart, da paso a lo sombrío, a la expresión compulsiva. Se acentúan los rasgos expresivos y una mayor afección —aquellos claroscuros de las sinfonías *Sturm und Drang* de Haydn o de la obra del genio de Salzburgo— en tanto lo galante se va extinguiendo; pero ¿cuánto del estilo galante aún se puede rastrear en Beethoven, Schubert o Mendelssohn? Sin embargo, lo clásico como aspiración a la perfección formal y el recurso a determinados tipos formales tradicionales permanecerá a lo largo de todo el romanticismo.

Al menos desde la perspectiva conceptual e ideológica, para los románticos el momento revolucionario fue el de Beethoven. Al correr los años treinta del siglo XIX los músicos románticos habían empezado a discurrir por un camino más conservador; inclusive antes, ya en la propia época de Beethoven, Carl Maria von Weber establecía distancias ante aquello que consideraba como "la fantasía demasiado rica" del genio de Bonn. El compositor de *Der Fretschütz* (1821) afirmaba:

Difiero demasiado de Beethoven en mis puntos de vista para que pueda jamás encontrarme con él. El don increíble de invención que lo anima va acompañado de tal confusión en las ideas, que solamente sus primeras composiciones me agradan, mientras que las últimas no son para mí más que un caos, un esfuerzo incomprensible para encontrar nuevos efectos por encima de los cuales brillan algunos destellos celestiales, que dejan ver cuan grande sería si quisiera domar su fantasía demasiado rica. Mi naturaleza no me inclina a disfrutar del genio de Beethoven.

La confusión formal, la divagación es lo que más se ha reprochado a los románticos; no obstante, tanto Weber primero como Mendelssohn después, aspirarían a plasmar una fantasía domesticada dentro de parámetros formales que se remiten a Mozart y Haydn antes que a Beethoven. Hasta Brahms nadie comprendería que en las últimas composiciones de Beethoven la forma no había sido llevada al caos, sino más bien hacia sus máximas posibilidades; cierto es que también a pocos pasos del camino hacia la disolución de los principios formales, como los de la sonata tradicional. Pero no podríamos decir lo mismo en lo referente a la técnica de la variación: es un hecho que sonata y variación alcanzan en esas últimas obras beethovenianas altísimas cimas, las que Brahms—continuando lo propuesto por su antecesor—conquistará también.

En cierta medida, contra lo que las poéticas planteaban, la sensibilidad será la que afectará la solidez de la forma y dará lugar a que los tipos formales de mayor envergadura sean dejados de lado por formas más pequeñas y aparentemente más libres; sin embargo, esto no fue tampoco algo inexorable y sólo se trató de una tendencia muy marcada. Bajo una misma sensibilidad "enfermiza"—como la caracterizó Goethe—se presentan como románticas, poéticas musicales formalistas y antiformalistas: diríamos más bien pro clásicas o anticlásicas; no obstante en líneas generales es posible afirmar que el romanticismo fue la época de la música y que ésta, como la más romántica de las expresiones artísticas, cobró entonces una posición de privilegio en la jerarquía de las artes.

Si negamos la oposición extrema entre el clasicismo y el romanticismo, ¿cómo caracterizar entonces lo romántico en la música?, ¿sólo como una acentuación de lo sombrío; como una manifestación de una sensibilidad enfermiza? Sin la pre-

tensión de agotar un tema tan complejo, ya que tratamos sobre un movimiento que engloba aspectos políticos, psicológicos, individuales y sociales, así como ideológicos y estéticos muy diversos, vamos a establecer a manera de hipótesis para nuestro análisis once notas diacríticas, características en términos generales de la música romántica:

### *1. Individualidad de estilo*

El romanticismo temprano, siguiendo a Beethoven, puso énfasis en la individualidad del estilo, así como en el predominio de la sensibilidad y la libertad de esta sensibilidad para manifestarse en forma libre e individualista. Sin embargo no se sobrevaloró la novedad por la novedad. El ideal fue el logro de una expresión original construida sobre cimientos seguros. El estilo individual se configura sobre la base de la reinterpretación de los recursos técnicos y formales del pasado que cada compositor realiza, y la manera como estructura la música, de acuerdo con su sensibilidad particular.

### *2. Armonía compleja y colorista*

La técnica de la armonía tradicional se enriquece con la inclusión de disonancias, cromatismos y acordes alterados que generan un mayor movimiento y tensión —armonía errante en los neorrománticos—, contribuyendo paulatinamente al debilitamiento de la estructura tonal. La armonía contribuye a generar una mayor expresividad satisfaciendo o frustrando de manera más marcada expectativas auditivas generadas en el discurso musical, acentuando el ambiente expresivo colorístico.

### 3. *Tendencia a la monumentalidad o a la miniatura. Recuperación de la tradición formal o disolución de las formas tradicionales*

El siglo de contradicciones que fue el XIX, osciló entre el monumentalismo y la miniatura, entre la expresión grandilocuente y el lirismo intimista; esto llevó frecuentemente al detrimento de las formas en aras de la expresión. Tipos formales más libres y de menor extensión tuvieron capacidad para "encerrar" universos expresivos muy ricos; el virtuosismo se manifestó de manera notable en esas pequeñas formas. Después, con la aparición del neorromanticismo, algunos compositores abandonarían abiertamente los modelos clásicos, la forma sonata llegaría al borde de la disolución; sin embargo, la tendencia a la monumentalidad revaloraría también las técnicas de variación y transformación temática, para hacer posible una mayor variedad dentro de la unidad; también la fusión de movimientos o secciones sería recurso para lograr que los procedimientos formales y estructurales se adecuaran a necesidades expresivas. Sin embargo, no siempre los románticos fueron opuestos a las formas clásicas; es más, existió en forma extendida una aspiración de continuar la tradición, aunque en la práctica la forma sonata se fuera disolviendo en muchos casos.

### 4. *Tendencia al sinfonismo colorístico*

La construcción de los instrumentos de viento se perfecciona; se enriquece la sección de los vientos de madera con la incorporación más frecuente de instrumentos como la flauta piccolo, el corno inglés, el clarinete piccolo o el contrafagot. La sección de metales crece sustentada en su contundente fuerza —apropiada para la expresión monumental— y con la adición de válvulas y llaves en los cornos y las trompetas. La

percusión aporta fuerza y dramatismo, asimismo acentúa la variedad de color. Crecieron las orquestas y las sinfonías en duración. Lo sinfónico colorístico se impone sobre lo camerístico. La orquesta sinfónica se traslada de los palacios y castillos a las salas de concierto, y se convierte paulatinamente en un instrumento con variados recursos colorísticos. Las intenciones descriptivas o evocativas presentes desde el romanticismo temprano debilitan la construcción funcional sobre el cuarteto clásico. La música de cámara pasa del ambiente aristocrático al salón burgués, y en cierta medida se debilita en este tránsito.

##### *5. Expansión de la tesitura orquestal*

La incorporación de nuevos instrumentos favorece el colorismo en tanto refuerza y amplía la tesitura orquestal: con la inclusión del corno inglés y del clarinete bajo se llena el registro medio de la orquesta. La incursión del contrafagot y la tuba —reforzando generalmente los contrabajos— lleva la tesitura orquestal a alcanzar en el registro grave la extensión del piano, que fue —cosa muy sabida— el instrumento favorito del romanticismo, en el que los compositores improvisan y prueban sus obras. El piccolo, el clarinete en mi bemol, y los violines aventurados hacia al registro sobreagudo, amplían también la tesitura orquestal. Algunos instrumentos, como el violoncello por ejemplo, empiezan a ser explotados en sus posibilidades expresivas y en su tesitura hacia el agudo, no solo como solistas sino también en conjunto en las partituras orquestales.

##### *6. Expansión del rango de la dinámica*

Se amplía el campo de los contrastes dinámicos. El colorismo, el desarrollo técnico de los instrumentos y el monu-



mentalismo llevan al desarrollo de un rango de dinámica que va del *fortissimo* más poderoso al *pianissimo* más leve, pasando por una gama más diversa de matices. El recurso de los *crescendi* y los *decrescendi* que comenzó a ser utilizado a mediados del siglo XVIII por la Escuela de Mannheim, se desarrolló de forma más marcada casi hasta llegar a un manierismo. Contrastes entre el *forte* y el *piano*, acentos poderosos y otros efectos dinámicos de articulación y de producción del sonido, se fueron incorporando amparados en el mejoramiento en las técnicas de fabricación de los instrumentos y en un más extendido virtuosismo para ejecutar música con ellos.

### 7. Agógica y expresión

El microtempo y el macrotempo se manifiestan con mayor libertad y con modificaciones sustentadas en necesidades expresivas. El *Rubato* como aceleración y desaceleración libre del tempo afirma la libertad del intérprete y conjuga perfectamente con los contrastes dinámicos y el colorismo.

### 8. Exotismo y nacionalismo

La naturaleza radiante de Italia y el mar Mediterráneo, o la lúgubre y fría de Escocia, se convierten en temas recurrentes. Aparece la fascinación por España y se refuerza la que ya existía —desde el inicio de la Edad Moderna— sobre lo asiático y lo oriental, tanto por la presencia del Gran Turco, como por la síntesis cultural veneciana, o más tarde por la mitificación del *bon savage*. España, el Oriente, las tierras extrañas, pintorescas y remotas son fuente de inspiración como lugares misteriosos y exóticos. Se desarrolla un interés "cientí-

tífico" por la identidad de las naciones y las razas. La aparición del folclor como sabiduría de los pueblos y como estudio de las manifestaciones tradicionales y populares, sustenta una nueva fuente de inspiración. La recopilación de leyendas, poesías y canciones populares es una fuente profundamente renovadora. Se incorporan al lenguaje musical europeo materiales procedentes del folclor húngaro, eslavo y ruso, entre otros. La orquesta evoca instrumentos del folclor –gaita y guitarra– si no los incorpora.

El fenómeno político del surgimiento de los estados nacionales, la unificación de Alemania e Italia, las ideas republicanas y socialistas, las revoluciones burguesas, incrementan el interés por lo popular. Los países más cercanos al mundo austro-alemán más influenciados por la cultura germana son los que más requieren afirmar un patrimonio cultural propio. Surgen los nacionalismos en las naciones eslavas, en Noruega, Hungría y Rusia.

#### 9. *Exploración constante en el universo de inspiración*

Siguiendo a Beethoven, el compositor recurre fundamentalmente a sus experiencias personales, al intento de comunicar su mundo interno, sus propias experiencias amorosas y pasionales. La música pasa de ser lenguaje de los afectos a lenguaje de los sentimientos por excelencia. Lo demoníaco, el *épatée le bourgeois*, el mundo de la leyenda y la fantasía, el misterio, los dramas y personajes de Shakespeare, la Edad Media, son variadas fuentes de inspiración de vasta riqueza.

#### 10. *Tendencia a lo dramático y literario*

El fenómeno Goethe –*El Fausto* como la obra por antonomasia–, el desarrollo de la literatura en el *Sturm und Drang* y

el romanticismo inglés, germano y francés, desvían la atención del músico a lo extramusical. Compositores y críticos revaloran la supuesta capacidad semántica de la música. El dramatismo de la ópera —arte burgués por excelencia— invade otros géneros como la sinfonía y la obertura de concierto, entre otros. Todas las características reseñadas en los puntos anteriores confluyen en el desarrollo de la música de programa —que tiene en Berlioz y Liszt a sus primeros grandes exponentes— y en el drama musical wagneriano, que transforma el sentido de la historia del melodrama y revoluciona la ópera tradicional.

### *11. Incremento de la importancia del intérprete*

El intérprete es el llamado a recrear y descubrir el mensaje y la expresión contenida en una obra, se convierte en chamán intermediario entre la verdad de la obra —que se revela a través de él— y el gran público; es el sumo sacerdote de un misterio, el de la interpretación musical. El desarrollo de la técnica da lugar a la aparición del virtuoso, en el piano, en el violín, en el canto y en la dirección de orquesta —aparece la figura autocrática del virtuoso de la batuta— y poco a poco los conciertos se convierten en el reino de los intérpretes más que en el de los compositores.

Estas once características —sin pretender excluir otras que probablemente pudieran establecerse— que configuran el romanticismo, las encontraremos más acentuadas en un caso que en otro en los músicos de la época; en ciertos casos estarán ausentes algunas, o aparecerán como tendencias o presencias veladas, en forma más o menos contradictoria —recordemos que se vive un siglo de contradicciones— y de manera ecléctica. La cultura musical europea llega a fines del romanticismo a presentar sus primeros síntomas de agotamiento, no obstante

vivirse –paradójicamente– el siglo de la música y la proliferación de tantos nuevos recursos expresivos.

Es posible constatar que en Beethoven se manifiestan gran parte de las características citadas: la individualidad de estilo –en forma extrema–; la armonía compleja; la tendencia a la monumentalidad –contrapuesta al interés por las bagate-las y las pequeñas piezas de salón–; la expansión de la tesitura orquestal y del rango de la dinámica; la importancia de la agógica y la expresión; la presencia de un interés por lo folclórico –escocesas, danzas alemanas, polonesas, etc.–, y lo nacional, así como naturalmente la exploración constante en el universo e inspiración –sobre todo en el plano interno y en la relación con la historia y la humanidad–. Naturalmente a estas características hay que agregar el interés por lo dramático y lo literario –cabe recordar que una obertura, la que compuso para *Egmont*, de Goethe, es un antecedente del poema sinfónico–.

Seguramente resulta reiterativo resaltar la importancia de la *Sinfonía pastoral* para la evolución de la música de programa, ¿cuántas veces volverán a presentarse las tormentas y los amaneceres, hasta convertirse en lugares comunes a lo largo de todo el siglo? Recordemos la Obertura de Guillermo Tell y las tormentas de la ópera italiana, o las de la música sinfónica. Resaltemos también el recurso de la fusión de movimientos y la reaparición de motivos y períodos completos de un movimiento en otro –como en el caso de la *Quinta sinfonía*– que se convierten en recursos constructivos frecuentes en la música de programa. Cabría preguntarse, después de este análisis, si Beethoven es simplemente un prerromántico o fue más bien el primer gran romántico, que llevó las formas clásicas hasta sus extremos y, como ya lo hemos propuesto, fue más revolucionario que muchos de los primeros románticos “oficiales”.

## El lenguaje musical en Brahms

En Brahms estas características también se presentan, aunque tal vez no más marcadas que en el propio Beethoven. La individualidad del estilo es notable; la armonía compleja, aunque no presumamos fines colorísticos. Hay también una tendencia a la monumentalidad –para testimonio bastan los dos conciertos de piano– contrapuesta a la “miniatura” de los *intermezzi*, caprichos, valeses y rapsodias –obras pequeñas sólo en lo aparente ya que poseen siempre una expresión grandiosa– o los *lieder*, que son muchas veces verdaderos dramas en miniatura. Si bien en la orquesta de Brahms no se expandió la tesitura ni el rango de la dinámica –más allá de lo que hicieron sus antecesores– utilizó plenamente estos recursos, frecuentes en su época. En su música la expresión moderada no desestima tampoco la importancia de la agógica y la expresión.

La presencia de un interés por lo folclórico tiene un valor más auténtico ya que en su juventud vivió la música popular gitana –Bartok demostró que no era la estrictamente húngara– acompañando en giras al violinista zingaro Eduard Reményi, lo que se transparentará en la plenitud de su carrera con la muy apreciada y difundida serie de *Danzas búngaras*, los *Zigeunerlieder*, op. 103, op. 112, así como los diversos valeses para piano y para coros –tal el caso de los *Liebeslieder Waltzer*, op. 52 y los *Neues Liebeslieder Waltzer*, op. 65– que testimonian su respeto e interés por la música popular. Apenas al salir de la infancia Johannes tocaba en burdeles y bares de marineros de Hamburgo y más de ciento cincuenta piezas y arreglos pianísticos de corte popular y escaso valor artístico, que se publicaron en ediciones baratas como compuestas por G.W. Marks o Karl Würth, fueron en realidad trabajos del



joven Brahms, que se presentaba con esos seudónimos seguramente en previsión de un prestigio futuro.

El universo Brahms es principalmente el de la música pura, como forma e idea plasmada en un lenguaje abstracto, ajena a textos literarios, a intenciones descriptivas o simbólicas; sin embargo, toda aquella música de tipo dramático o programático que aparece y se desarrolla en los años de infancia y juventud de Brahms, cuenta también para la experiencia creativa del maestro. Schumann, su maestro y mentor, fue tolerante con la música de programa, cabe recordar su entusiasmo por la *Sinfonía fantástica* de Berlioz o las obras de Liszt, actitud que desvirtúa la supuesta oposición radical de los integrantes de la escuela de Leipzig –Schumann, Mendelssohn– hacia los de Weimar con Liszt a la cabeza. Esta tolerancia y apertura de Schumann tiene correlato en su discípulo, que así, años más tarde, admitiría que fue utilizado contra Wagner por los antiwagnerianos, pero no se consideraba antiwagneriano.

Si bien la actitud de Brahms ante la música no absoluta es crítica, no deja de reconocer el valor formal y los méritos puramente musicales de las obras de Wagner o Liszt. Mucho de todo aquello que es esencialmente musical en Wagner y Liszt podría ser hallado o comparado con recursos y logros semejantes que se encuentran en la música de Brahms; por ejemplo, la transformación temática lisztiana o la técnica del *leitmotiv* wagneriano tendrían un correlato en la técnica de la variación –más concordante con los modelos clásicos– que ostenta el gran maestro de Hamburgo.

La obra del compositor del *Réquiem alemán* no resulta totalmente libre de recursos dramáticos y evocativos, un claro ejemplo es la *Obertura trágica*, op. 80 (1880) que nació según el compositor "de su alma melancólica", y que a pesar de no tener un programa suscita la evocación de la lucha trágica

contra el destino, con su atmósfera sombría y el tema principal de carácter impulsivo, que indudablemente nos trae a la mente el carácter de las tragedias griegas, que por entonces el compositor leía con gran admiración. El texto de Hölderlin que Brahms utilizó para su *Schicksalslied*, op. 54 (1869), imbuido de un pesimismo romántico, que habla de una humanidad sufriente cuyo destino es no hallar reposo —totalmente en sentido contrario a la consolación que del *Réquiem alemán* unos años más tarde— podría esclarecer el sentido de la *Oberatura trágica*; sin embargo, creemos que la obertura posee más interés expresivo por la ambigüedad y la ausencia de texto de soporte o programa.

Recordemos también los primeros compases de la *Rapsodia* para contralto, coro masculino y orquesta, op. 53 (1869); la correspondencia que existe entre el texto de Goethe con la intencionalidad dramática de la música es notable.

Es cierto que no se encuentra en sus obras un pasaje abiertamente descriptivo, una tormenta, por ejemplo, tan cara a los compositores románticos, incluyendo a los de la escuela de Leipzig<sup>1</sup>; pero el dramatismo no es ajeno totalmente a Brahms, que lo admite ya sea como evocación abstracta o en razón de un texto, siempre bajo el total control de la forma. Inclusive el sentido dramático no escapa al mundo de sus sinfonías; así por ejemplo, el último movimiento de la *Primera sinfonía* en do menor, op. 68 (1876), empieza con un pasaje que podríamos sugerir que es la abstracción de la tormenta romántica, que concluye precisamente en un “amanecer”, tal vez con la evocación del retorno a la luz y a la calma: el compositor reconoció una intención evocativa —hasta vela-

---

1. No olvidemos la *Tercera sinfonía* en la menor, “Escocesa”, op. 56 de Mendelssohn, de la que hablaremos más adelante.

damente descriptiva cuando dijo: "Así sonó el cuerno de los Alpes—. La tendencia a la abstracción de los recursos y efectos propios de la música de programa, que en las sinfonías de Tchaikovsky y especialmente en las de Mahler se manifiesta de manera cabal, podría encontrar un antecedente en ese inicio del cuarto movimiento de la *Primera sinfonía* de Brahms.

Por otro lado, nuestro compositor vive una época que rinde culto a la tradición, que valora la historicidad de la música, la supuesta racionalidad del proceso evolutivo de un estilo a otro; una época en la que aparece la *Musikwissenschaft* como el conocimiento científico del arte musical. En esa medida Brahms posee también un universo que hace suyo y plasma críticamente en su obra, aunque no pretenda un rigor científico en su aproximación al pasado, como sí lo hicieran entonces los pioneros de la musicología, quienes sometieron a un exhaustivo análisis epistemológico las ideas del iluminismo y el romanticismo sobre la música.

Desde Mersenne y Descartes hasta Hanslick y Reimann, se cumplió un ciclo de continuo debate entre concepciones opuestas sobre la naturaleza del lenguaje musical. No obstante, la polémica no se agotó; siendo más estrictos podríamos encontrar que estos temas siguieron en debate, inclusive a lo largo del siglo XX. Pero fue justamente en la época de la crisis del romanticismo cuando se llegó a la formulación de una concepción que por su coherencia y mayor rigor epistemológico, permitió la aparición de la musicología. Gran parte de estos conceptos, sobre todo los que expuso Eduard Hanslick, mantienen aún una vigencia como criterios e instrumentos teóricos.

Hanslick no oculta su filiación positivista; su interpretación del fenómeno musical parte de las ideas de Augusto Comte (1798-1857), quien llegó a la conclusión de que era preciso limitarse a la separación de las leyes de los fenóme-

nos tal como pueden ser concebidos por el espíritu, y rechazar los razonamientos a priori. El mundo es "objetivo" y el saber no es una finalidad, puesto que no puede llegar a la verdad absoluta; sin embargo, primero están las ideas que hacen posible la cohesión social y cultural. La historia será la historia de las ideas.

Desde el positivismo, Hanslick reinterpretó las ideas estéticas musicales de los siglos anteriores, sometiendo al tamiz de su poderoso sentido crítico las ideas del romanticismo. A diferencia de Schumann, que sostenía que todas las artes podían participar de una misma estética, en *Von Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854), Hanslick sostuvo que cada arte tenía su propia estética y que "las leyes de lo bello en todo arte son inseparables de las características particulares de su material, de su técnica". Dio así lugar a la fundación de una estética musical autónoma.

Si algo tienen de general todas las artes, es el concepto del arte como algo que no es esencialmente lenguaje, en la medida en que su función no es expresar ideas cuanto producir formas bellas, engendrar belleza, conmover al espíritu que las percibe. El artista no tiene por qué pretender traducir lo real; en todo caso lo suyo es recrear lo real, no repetir lo que existe. Si la poesía o la narrativa se expresan en y con el lenguaje, lo hacen transformándolo en algo que es esencialmente distinto, más aún la música cuyo material y cuya estructura la alejan del mundo de la semántica. Etienne Gilson ha escrito en *Matières et Formes* —coincidiendo con Hanslick:

Es casi imposible oír una música cualquiera, sin que ella no haga 'pensar' en alguna cosa, por lo cual uno concluye que, ya que ella hace pensar en eso, ella lo expresa. Uno admite implícitamente que es eso lo que ella 'quiere decir', pero la música no 'dice' nada; porque ella no habla ni es un lenguaje.

Las ideas del esteticista danés constituyen la superación del wagnerianismo y de sus ideas de fondo nihilista-schopenhaueriano, que más que originales tuvieron el mérito de resumir genialmente un conglomerado de conceptos expresados durante más o menos cincuenta años, que podrían sintetizarse en lo que el compositor de *El Anillo de los Nibelungos* dice en *Oper und Drama* (1850): "El lenguaje de los sonidos como pura emanación del sentimiento expresa precisamente lo que el lenguaje de las palabras no puede expresar".

Los compositores, a pesar de la decadencia del romanticismo tras la frustrada revolución de 1848, habían continuado una corriente estética con valores esencialmente musicales, definida como neorromanticismo, que surge en el centro de las dos grandes revoluciones burguesas del siglo XIX —entre 1830 y 1848— y que por lo menos tres décadas después de la segunda, se mantendrá con pleno vigor, más o menos hasta la muerte de Wagner en 1883.

Por su parte, Friedrich Nietzsche, verdadero sismógrafo de la decadencia del romanticismo, desmantelaba el mito wagneriano horrorizado por el *Parsifal* y sus metáforas cristianas; el filósofo de la desilusión había pasado del culto más exacerbado a Wagner a la crítica despiadada del romanticismo; pero así como el romanticismo no construyó nada, sino más bien remeció los ideales clásicos e iluministas, el autor de *Así hablaba Zaratustra* fue la tormenta de la propia tormenta romántica, "el terremoto de la época", como lo llamó Gottfried Been. Otra paradoja de entonces fue la caída del ídolo Wagner —tantas veces calificado de inmoral— en manos del profeta de la amoralidad que fue Nietzsche; más aún, que este ocaso sirviera para cimentar a un antípoda de Wagner —Brahms— que practicaba una fe luterana conservadora. El *anticristo*, que destruía al gran mago, había sido alguna vez prácticamente expulsado de la casa de Wagner, en Bayreuth, por la



corte del compositor al haber tenido la osadía de aparecerse allí con un vals de Brahms.

Dejando lo anecdótico aparte, Hanslick, años antes en plena era de apogeo del neorromanticismo, preparaba la "demolición" del romanticismo, en el campo de la estética musical, como una operación mejor calculada que produjo en la misma medida en que sentaba las bases de una nueva visión de carácter más objetivo del fenómeno musical: Hanslick construye allí donde Nietzsche sólo destruye y al realizar esa minuciosa tarea quedan superadas no sólo las ideas de Wagner, sino la del propio Schopenhauer: "la función del arte musical es revelar al alma el sentimiento puro de sí misma"; las más antiguas de Wackenroder: "la música es el sentimiento mismo"; o de Jean Paul: "La música es 'un eterno y silencioso éxtasis'"; y las de los compositores románticos como Mendelssohn: "los pensamientos que expresa la música que yo amo no son demasiado indefinidos como para ser expresados en palabras, antes al contrario, demasiado definidos", o Schumann: "la música habla el lenguaje más universal, por el que el alma es libre e indeterminadamente excitada". Después de algunos años las poéticas musicales románticas se desmoronaban y perdían vigencia, así como habían perdido prestigio la filosofía y los conceptos que sustentaban la praxis política romántica, idealista o utópica, tanto por la aparición de nuevas ideologías —el positivismo o el marxismo— como por la frustración de la revolución de 1848.

Sería válido tentar un paralelo entre lo realizado por Hanslick en el terreno de las ideas y lo que logró Brahms en el campo de la creación musical; ambos son ríos caudalosos donde convergen diversos afluentes. La *Recta Ratio Factibiltum* brahmsiana dio lugar a una síntesis crítica de la historia musical alemana, recuperando y renovando recursos formales sin detrimento de la inventiva, que en su caso fue verdaderamente

notable. Las obras de Brahms y Hanslick manifiestan un evidente fondo de reinterpretación y crítica que ensambla felizmente la tradición y la novedad. Hanslick sería a Kant —guardando distancias y naturalmente sólo en el específico campo de la estética, más aún en la aplicada a la música— lo que Brahms a Beethoven; sin embargo, hay que hacer algunas salvedades: Johannes Brahms es la figura central del universo musical neoclásico que culmina una tendencia muy marcada en la música alemana; por su lado Hanslick no postula necesariamente un neoclasicismo. Eduard Hanslick es radicalmente formalista y consecuentemente antirromántico, con una mentalidad imbuida en la gran corriente positivista que sustentó el intenso desarrollo de las ciencias en la segunda mitad del siglo XIX. Brahms no es antirromántico; fue más bien un hombre sensible, emotivo, espiritual y religioso, practicante de una fe luterana tradicional e inquebrantable, opuesto en gran medida a la personalidad analítica, científica y antiliteraria de Hanslick.

Las acertadas ideas estéticas de Hanslick, con el fondo empirista que siempre manifiesta el positivismo, se sustentan en lo que el gran filósofo de Königsberg propuso en su *Crítica del juicio*. Un ignorante en materia musical como fue Emmanuel Kant, refleja en unas pocas páginas —en la *Crítica del juicio*— las ideas en boga al final del Siglo de las Luces. Kant resume con sencillez las dos concepciones opuestas imperantes en la cultura iluminista:

Si bien este arte nos habla por mera sensación, sin conceptos, y no deja por lo tanto, contrariamente a lo que sucede con la poesía, nada a la reflexión, en cambio conmueve al espíritu de manera más variada, y más íntimamente, pero solamente con pasajero efecto; se trata más de placer que de cultura (...) juzgada la música por la razón tiene menos valor que cualquiera de las otras bellas artes.



Maruja e Isabel

Acuarela  
54 x 73 cm.

Desde la perspectiva de la razón, la música sería la más baja de las artes porque no comunica nada, pero desde la perspectiva del placer sería la primera, "el lenguaje de los afectos". Esta sencilla propuesta implica el reconocimiento de un valor formal de la música y de su sentido expresivo puramente musical, que Hanslick revalora en su estética, utilizando en sus razonamientos, claro está, el enorme edificio de la filosofía kantiana.

Por otro lado, estaba la generalizada idea de que la música se bastaba sola como la más grande de las artes desde la perspectiva del placer, por lo tanto el prestigio de la música instrumental "abstracta" sería cada vez mayor. El siglo XVIII había traído la emancipación y desarrollo en grado sumo de la música instrumental, así como la consecuente aparición de tipos formales de música, que con el paso del tiempo se convirtieron en modelos dignos de ser imitados, en las denominadas formas clásicas. Esta emancipación de la música instrumental produjo como correlato un interés más significativo y una valoración, también mayor, de su importancia y sentido.

Friedrich Wilhelm Schelling había dicho que en la obra de arte "lo infinito es expresado de modo finito, y esto es la belleza". Para Hanslick —siguiendo el realismo de Herbart en su *Psychologische Bemerkungen zur Tönehre* (Leipzig, 1811)— el arte es forma y no expresión. En todo arte deberá buscarse sólo los elementos propios, ya que su valor reside en las relaciones formales presentes en una obra; nada externo cuenta, ninguna expresión de algo que está fuera, sea finito o infinito. Hanslick llega a formular —a partir de Herbart y Kant— una estética musical original, que plantea que en la música no se puede distinguir entre forma y contenido: todo es forma. La música sólo se refiere a sí misma; siendo significativa y expresiva, agota en sí misma toda su significación y significado: se expresa a sí misma. Opuesto totalmente a Schumann —que



afirmaba que la música era un lenguaje capaz de ser traducido al lenguaje literario—, el padre de la musicología afirma que ésta es asemántica y por lo tanto no puede ser traducida al lenguaje ordinario.

Hanslick y Brahms liberaron a la música de contenidos extramusicales de orden emotivo, sentimental, descriptivo y literario; no obstante, no se podría negar que la música de Brahms es emotiva y sentimental, aunque no es descriptiva ni literaria. El pensador danés explica esto cuando dice que las ideas de los compositores son ante todo música, pero la música puede representar la dinámica de los sentimientos, "imitar el movimiento de un proceso psíquico según sus diversas fases: *presto adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo*. Pero el movimiento no es más que una particularidad del sentimiento, no el sentimiento mismo". En todo caso, la música no representa ni expresa sentimientos, la relación con ellos es más bien de tipo simbólico, puede así aludir a éstos: creciendo, disminuyendo, reforzando o *dulcificándose*. Las mismas palabras como *dolce, appassionato, grave*, son simples símbolos de algo que sucede musicalmente, más o menos en forma análoga a la dinámica de los sentimientos. Franz Liszt —opuesto a los formalistas y clasicistas— coincide en cierta medida con Hanslick cuando expresa: "El sentimiento ingénito, sin adulteraciones, vive y destella en la música, sin transustanciación pictórica, sin ataduras de acción y pensamiento".

Hanslick dejó abierto el problema de cómo el espíritu se puede plasmar en formas sonoras animadas y dinámicas, cómo vive y "destella" en la música y cómo se configura, o cómo opera en la mente humana esta actividad objetiva y formadora; Brahms sin embargo resolvió musicalmente este problema, componiendo música pura que plasma un espíritu en formas musicales de manera dinámica. Pudo hacerlo gracias a su conocimiento de una tradición, a su dominio de tipos formales



con una trayectoria histórica y a su capacidad para no compli-  
carse en búsquedas de mundos inusitados. En todo caso, el  
problema de cómo explicar esta operación intelectual defini-  
tivamente real es lo que no quedó resuelto.

Cuando Liszt sustentaba la existencia de un programa  
manifestando: "Esto habrá de ahorrar dilucidaciones erróneas,  
interpretaciones caprichosas, estériles disputas para refutar  
intenciones que quizá nunca anidaron en la mente del com-  
positor, y comentarios interminables carentes de fundamen-  
to", reconoce que su música —como toda gran música— nace  
por móviles puramente musicales. Finalmente el gran oposi-  
tor, el líder de la renovación, bebe de la misma fuente y  
coincide con Brahms y Hanslick en que finalmente la música  
se basta en sí misma; en todo caso lo literario es una fuente  
de inspiración y si la *Sinfonía Fausto* hubiese sido titulada  
simplemente como "Sinfonía", valdría lo mismo y estaríamos  
igualmente ante una obra maestra. El subtítulo de esta obra  
coopera con las intenciones de precisión de Liszt —"una sinfo-  
nía fáustica en tres bocetos caracterológicos, según Goethe"—  
y tal vez los tres formidables movimientos no describen el  
carácter de Fausto, Gretchen o Mephisto; pero son música  
que posee un carácter que admitiría analogías con los de  
estos personajes.

Finalmente la oposición Liszt-Brahms no se sustenta en  
que uno practicara la música de programa y el otro no lo  
hiciera, sino en lo estrictamente formal. Liszt con sus poemas  
sinfónicos, sus sinfonías y algunas de sus obras para piano  
como la *Sonata en si menor*, llegó al umbral de la disolución  
de los principios formales clásicos; en tanto Brahms perse-  
guía la recuperación de aquellos tipos formales que para él  
constituían valores fundamentales. La música de Brahms es  
más aséptica y pura que la de Liszt; de esto no cabe duda, y  
por lo mismo estaría más cerca de las ideas de Hanslick en

ese sentido, no por la adhesión a las formas clásicas. No debe, pues, confundirse formalismo con neoclasicismo.

Aquello que Hanslick —como lo hemos señalado— dejó sin resolver, fue resuelto musicalmente —sin palabras— por el compositor. Quien crea la música cuenta más que quien establece o intenta establecer cómo opera el creador y qué es lo que produce; por eso nos atreveríamos a hablar de este universo —en el que están el crítico y el compositor— como Universo Brahms, que comprendería todas las obras tributarias de la gran tradición formal clásica comprendidas entre Beethoven y la generación del compositor de Hamburgo, que son antecedentes de la propuesta neoclásica brahmsiana y también todas aquellas que, siguiendo la línea trazada por el compositor germano, representan el neoclasicismo posromántico. El crítico tendría cabida en este universo por sus aportes intelectuales en pro de la revaloración de la música pura.

Brahms posee de manera más amplia que cualquier compositor de su época todo aquello que integra el universo musical que va desde Bach hasta fines del siglo XIX. La gran tensión de su época es entre la recuperación y la disolución. El Universo Brahms es el posbeethoveniano, con ese fondo tensional, pero le corresponde más al gran maestro de Hamburgo que vive el clasicismo como un romántico, desde el ocaso del romanticismo, antes que al genio de Bonn que dejó el clasicismo allí donde recién el romanticismo empezaba. Brahms resolvió y sintetizó aquello que Beethoven propuso. El genio de Bonn está más cerca de los abismos y la disolución que el de Hamburgo; quizá sería en ese sentido más romántico que Brahms.

Pero si tomamos al romanticismo como una prolongación necesaria del clasicismo, como una corriente que completa un gran ciclo, ya fuera en la vía de la disolución o de la recuperación, será más fácil comprender la vastedad y el

sentido de este Universo Brahms. Así por ejemplo, la música de cámara brahmsiana aparecerá como la culminación y la síntesis del proceso que iniciaron Haydn y sus contemporáneos de la Escuela de Mannheim, que alcanzó una primera plenitud en Beethoven y Schubert. Los *lieder* de Brahms también siguen la ruta de la tradición trazada por Schubert y Schumann, con una elaborada escritura pianística que excede el marco del simple acompañamiento de la voz para configurar un microuniverso dramático. Tanto en los *lieder* para voz y piano como en sus notables *lieder* para coro *a capella*, Brahms sigue comprometido con la poesía de los románticos: Goethe, Kleist, Hölderlin y Tieck, entre otros. Sus obras corales religiosas, por otro lado, se ubican en una línea que viene desde Bach, e inclusive de los grandes maestros anteriores como Buxtehude o Schütz.

Brahms fue más novedad que tradición en su música de piano. Su concepción de la escritura pianística parte de Schumann y se manifiesta como una nueva propuesta, en cierta forma crítica al *paganinismo* de Liszt o al *bellinismo* de Chopin. Sin dejar de incorporar recursos técnicos de los grandes pianistas del primer romanticismo, crea un nuevo estilo, una nueva forma de tratar el piano, con novedades que posiblemente estaban delineadas en las últimas sonatas de Beethoven, pero que Brahms desarrolla de forma poderosa y original a la luz del piano de Schumann.

En el ámbito sinfónico, su orquestación aparentemente es menos avanzada que la de Wagner o Liszt, podría decirse que no aporta grandes novedades, pero a pesar de la austeridad de medios y procedimientos, así como de las distancias con el estilo de Wagner, el de Liszt o Berlioz, la orquestación de Brahms es poderosa y de gran interés; el brillo orquestal brahmsiano es intenso y exige mucho a los directores y a las orquestas para obtenerlo. El hecho es que el sinfonismo

brahmsiano parte indudablemente del último Beethoven, pero cambia el sentido épico por un intimismo y un lirismo que por primera vez en sus sinfonías –no sin haberle demandado mucho tiempo y esfuerzo– toma la posta y sigue el camino, con la fuerza de la novedad y la riqueza de la tradición, precisamente allí donde lo dejó su genial antecesor.

En todos los géneros, ya sea en el pianístico, en el sinfónico o en el camerístico, la música del compositor alemán posee gran riqueza, sobre todo en el aspecto rítmico, tal vez más que cualquiera de sus contemporáneos. Sus ideas rítmicas exceden el compás, con frases irregulares y síncopas; la superposición contrastada entre ritmos binarios y ternarios es una característica muy frecuente en sus obras. El interés melódico también es constante; así, es posible cantar todo un largo movimiento brahmsiano, sin embargo no se le puede imputar desbordes melódicos en contradicción con el carácter sinfónico tradicional, que se basa siempre más en motivos cortos que en expansivos floreos melódicos. Brahms estructura sus melodías, de gran sencillez, control y riqueza lírica, sobre motivos muy precisos que desarrolla con maestría. A través de una polifonía a veces intrincada, aparece siempre una invención melódica claramente distinguible. Es frecuente la superposición melódica de sextas o terceras.

En síntesis: la adecuación entre sus ideas y la realización instrumental es excepcional. Sin exageraciones virtuosísticas, las exigencias técnicas en la ejecución son del más alto nivel. No obstante, el centro de interés de las obras está en la profundidad musical, que exige madurez espiritual, nobleza y sentido de la auténtica grandiosidad.

La libertad rítmica y la inspiración melódica se manifiestan a través de una férrea concepción formal, sobre bases armónicas y tonales sólidas que incorporan con sobriedad y en dosis muy controladas, materiales melódicos cromáticos y

acordes alterados. Las modulaciones pasajeras e improvisas tienen mucho interés y una participación muy significativa en la estructura de sus obras. El tratamiento de los motivos, la variación y la transformación temática se basan en recursos de inversión y en procedimientos de elaboración, ornamentación y amplificación de gran fantasía como entroncamiento en la tradición. El tratamiento contrapuntístico, así como la alternancia de temas libres con relevancia e interés, le facilitan desarrollos más fluidos y de mayor dimensión. Difícilmente se le puede imputar excesos, y la hipertrofia formal que algunas de sus obras juveniles manifiestan, queda de lado en la madurez. Por cierto lo rescatamos del infierno imaginario en el que lo confinó Hermann Hesse por sus notas excesivas.

Consecuentes con el valor puramente musical de su obra, no creemos oportuno detenernos en aspectos anecdóticos y extramusicales que pudieran haber influido en la creación de la música, o en aquellas que se pretenden postular como juicios de valor —excesivamente alemana, densa, sobreabundante y reiterativa— sin mayor sustento técnico. Creemos —siguiendo las ideas de Hanslick y de Brahms— que la música del compositor vale por todos aquellos aspectos específicamente musicales que hemos resaltado, elementos que una portentosa como original personalidad estructuró en obras de inmensa belleza.

El impulso hacia el futuro que su obra representa también es importante. Si bien la música de Wagner pretendió y logró en alguna medida colocarse como el arte del futuro<sup>2</sup>, la

---

2. Ciertamente fue tristésca gran parte de la música que se escribió por casi sesenta años hasta los años intermedios entre las dos guerras mundiales.



solidez formal de Brahms lo sitúa como un modelo para las propuestas neoclásicas posrománticas que imperaron a fines del siglo pasado y en las primeras décadas del siglo XX. Su influencia no fue siempre directa; sin embargo, resultó muy marcada en Dvorak, en Reger y en Nielsen, e inclusive –tal vez ya no de forma tan directa y marcada– en Sibelius, Prokofiev y el propio Shostakovich. Sin duda los grandes sinfonistas y compositores de música de cámara rusos del siglo XX, así como Hindemith o Britten, tienen muchas páginas tributarias del neoclasicismo brahmsiano. Es importante referir que en los primeros ensayos creativos del propio Schönberg al lado del inevitable influjo tristanesco –tan frecuente en los compositores nacidos en las últimas décadas del siglo pasado– estuvo el acercamiento a Brahms, que marcó tempranamente en el creador del método dodecafónico una simpatía por la música pura, reconociendo además que aprendió de Brahms a ser asimétrico y libre en el aspecto rítmico. De la misma manera facilitó el desarrollo de una actitud que lo ayudó a descubrirse a sí mismo, y le permitió con el paso de los años crear una estética poderosamente original. Esto explica también sus reinterpretaciones de las arquitecturas musicales clásicas hacia los años treinta.

## El sinfonismo en tiempos de Brahms

Antes de ahondar en lo que fue el futuro a partir de Brahms, hagamos una rápida vista de su pasado inmediato, y tratemos de indagar, especialmente, cuáles fueron los antecedentes del neoclasicismo en los años mozos del joven compositor hamburgués. Brahms nace el año en que Mendelssohn presenta su *Sinfonía* Nº 4 en la mayor, op. 90, "Italiana"<sup>3</sup>. En esa sinfonía Mendelssohn lleva el modelo haydeano-mozartiano, unos pasos más allá de los que recorrió Schubert en sus seis primeras sinfonías. Hasta la *Tercera sinfonía* de Beethoven, los movimientos finales de las sinfonías no tienen la misma importancia de los primeros –salvo algunas pocas de Haydn y Mozart– y esto se percibe también en las seis primeras de Schubert. Fue así que Schubert dejó inconclusa su *Octava sinfonía* en si menor, tal vez porque lo que logró en los dos primeros movimientos no lo pudo o supo continuar; basta observar los esbozos del tercer movimiento para comprobar que retornaba irremediabilmente al camino de sus primeras sinfonías: no más allá de la segunda del genio de Bonn.

Dentro de la tradición sinfónica germana será Mendelssohn el primero en lograr este equilibrio entre los dos movimientos polares, lo que se plasma cabalmente en la *Quinta*, *Cuarta* y en la *Tercera* sinfonías. Mendelssohn recurre en su *Segunda sinfonía* en si bemol mayor, op. 52, "Canto de Alaban-

---

3. En realidad no fue esta la cuarta si nos atenemos al orden de composición sino la tercera; anteriores son la primera y la quinta titulada "La reforma". La segunda y tercera sinfonía son las últimas, a pesar de que la numerada como tercera –subtitulada "Escocesa"– fue iniciada muchos años antes que la cuarta.

za" (1840) —compuesta justamente entre la cuarta y la tercera— a la cantata modelo Bach para concluir. El arquetipo implícito es naturalmente la *Novena sinfonía* de Beethoven, aunque los resultados son de otra factura y el fondo religioso lo lleva a preferir un ordenamiento más estricto y menos fantástico. Mendelssohn logró un equilibrio clásico indudable, pero tampoco asimiló en términos expresivos el impacto beethoveniano posterior a la *Tercera sinfonía*, "Heroica". En realidad la asimilación del fenómeno de las sinfonías del genio de Bonn —de la *Tercera* en adelante— no se percibe en ningún compositor romántico antes de Brahms. Como ya lo hemos manifestado Beethoven fue demasiado revolucionario para los primeros románticos, que fueron más conservadores.

Siguiendo a Beethoven, el sinfonismo ortodoxo alemán se basa, sí, en el tratamiento motivico; puede reconocerse una variante con el sinfonismo austriaco —desde Mozart, pasando por Schubert hasta Bruckner y Mahler— donde la expansión melódica es más predominante sin poner de lado lo motivico. Mendelssohn y Schumann, en líneas generales, evidencian un fuerte predominio lírico, propio de la época, que debilita en cierta medida la construcción sustentada en el motivo. Tal vez por esto sus obras no alcanzan a emular la solidez del modelo beethoveniano: sólo Brahms plasmará la síntesis entre el lirismo romántico y la herencia beethoveniana.

El análisis del proceso de la música alemana en los años que justamente van de Mendelssohn a Brahms, ayudará a comprender el alcance y significado de la obra brahmsiana en ese sentido, ya que las sinfonías brahmsianas continúan directamente lo propuesto por las de Mendelssohn en lo referente a la apertura hacia el lirismo y a la recuperación de la tradición —en plena coherencia con los ideales culturales de la Alemania romántica—, pero se sostienen en la profunda asimilación del modelo sinfónico beethoveniano.

Los años de la infancia de Brahms son los de las grandes óperas, de la música de teatro, de la obertura dramática de concierto —antes que de la música sinfónica pura— principalmente fuera de Alemania. Después de Mendelssohn, hasta Bruckner y Brahms, nadie intentó con éxito la recuperación de la tradición formal clásica; cabe recordar que entre la tercera de Mendelssohn y la primera de Brahms hay más de treinta años<sup>4</sup> y en el medio están las sinfonías programáticas de Berlioz y Liszt, los poemas sinfónicos de Liszt y algunos primeros intentos en la forma sinfonía de Saint Saëns, Dvorak y el propio Bruckner, que no representan precisamente nada más que ensayos.

He allí a Berlioz con *Benvenuto Cellini*, op. 23 (1838), así como la obertura *El Corsario*, Op. 21 (1839), o la del *Carnaval romano* op. 9 (1844). Al propio Mendelssohn con su obertura *Ruy Blas*, op. 95 (1839) y con el *Sueño de una noche de verano*, op. 21 y op. 61 (1826-1843). En los años jóvenes de Brahms, Berlioz culminó su definición del modelo programático con *Harold en Italia*, op. 16 (1834) y *Romeo y Julieta*, op. 17 (1839). Hablar aquí de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz nos alejaría demasiado de nuestro análisis de la evolución del modelo clásico —presente también en cierta medida en esta gran obra, aunque resuelto de manera penosa—, y nos llevaría al otro extremo, al de la música de programa, cuyo esplendor será recién en la quinta década del siglo: en la consumación de este estilo antitético al neoclásico de Liszt con la *Sinfonía Fausto* (1854-57) y sus *Poemas sinfónicos*, compuestos a partir de 1850.

---

4. El tiempo transcurrido en relación a Bruckner también es extenso; hay veinticuatro años entre la tercera de Mendelssohn y la primera de Bruckner.

Las grandes obras sinfónico-corales de la época van también por el lado dramático. Destacan así en este período *Stabat Mater* (1842), de Rossini; *La condenación de Fausto* (1846), de Berlioz, y *Eltijab*, op. 70 (1847), de Mendelssohn. Esta última obra encierra una visión retrospectiva hacia Händel, que sin duda podría entrar en el marco de los antecedentes del neoclasicismo, que no siempre implica sólo un retorno a las formas clásicas, sino también a algunos modelos barrocos, especialmente en el campo coral, así como en lo que a procedimientos y técnicas contrapuntísticas se refiere. El *Réquiem alemán* de Brahms llegará a ser ciertamente el *sumum* de ese construir sobre el modelo de los grandes oratorios del barroco tardío; pero, ¿el *Réquiem* de Mozart, los oratorios de Haydn y más tarde la *Misa solemne* de Beethoven no fueron también acaso un redescubrir el barroco en pleno clasicismo?

En el género de los conciertos, la continuidad de los principios formales clásicos es más clara. Los dos exponentes más importantes de la época serían el *Concierto en mi menor* para violín y orquesta, op. 64 (1838-44), de Mendelssohn y el *Concierto en la menor* para piano y orquesta, op. 54 (1841-46), de Schumann, mucho más cercanos a los modelos clásicos que el "hipertrofico" *Concierto N.º 1 en re menor* para piano y orquesta, op. 15 (1857) de Brahms, que fue primero un boceto de sinfonía —que asimiló luego el *Benedictus* de una proyectada misa— y obligó al compositor a superar serios escollos tanto durante el largo proceso de la composición, como para imponer ante el público esta obra que hoy reconocemos como magistral. Entre los conciertos de Mendelssohn y Schumann y el primero de Brahms están situados los dos conciertos de piano de Liszt (1848). El proceso continuaría y años más tarde, el *Segundo concierto para piano en si bemol mayor*, op. 86 (1878-1881), aparecerá como una de las obras culminantes del modelo



clásico,<sup>5</sup> pero estará más cerca de realizar el ideal de una sinfonía concertante para piano y orquesta —de alguna forma como fue también el primer concierto— antes que un concierto en el sentido estrictamente clásico, modelo que más bien el Concierto en re mayor para violín y orquesta op. 77 (1878), realiza a plenitud como uno de los más notables conciertos para violín compuestos en el siglo pasado, solamente comparable al de Beethoven. El denominado *Concierto doble* en la menor para violín, cello y orquesta, op. 104 (1887) —la última obra sinfónica del maestro— se aproxima simultáneamente también al modelo de los *concerti grossi* del barroco.

Si para los románticos, e inclusive para Brahms, fue difícil y lento asimilar las sinfonías del genio de Bonn, más lo fue seguir la ruta de sus cuartetos, con su abstracta metafísica y su compleja como sólida y peculiar concepción formal. El cuarteto cayó relegado en el primer romanticismo, y si Schumann o Mendelssohn compusieron algunos, no fue el medio con que se expresaron de manera cabal; fue más bien el cuarteto una forma que les mereció una secundaria consideración. Las mejores obras de música de cámara de los maestros de la escuela de Leipzig son aquéllas en las cuales el piano tiene un rol preponderante y virtuoso, tal el caso del *Quinteto en mi bemol mayor*, op. 44, de Schumann. Brahms compone justamente su *Quinteto en fa menor*, op. 34, como un émulo del magistral quinteto de su maestro.

- 
5. Entre los más importantes conciertos de piano de aquella época, el de Grieg (1868), el segundo de Saint Saëns (1868), el primero de Tchaikovsky (1874) y el cuarto de Saint Saëns (1875), se ubican entre los dos de Brahms. Los de Saint Saëns siguen el modelo libre —a lo Liszt— y los de Grieg y Tchaikovsky representan una aproximación a la forma clásica, con debilidades que han sido frecuentemente señaladas, que no afectan la preferencia, el interés virtuosístico y el éxito de estas obras, así como sus innegables valores musicales.

Relegados el cuarteto y la sinfonía de arraigo clásico como su proyección, la música sinfónica se internó en el camino del colorismo, la descripción y el drama, como es el caso de la música de programa de Berlioz o Liszt; colorismo y descripción, literatura y drama: en resumen, el influjo de la ópera, como el *summum* del arte burgués, en el terreno de la música sinfónica con la obertura de concierto, la música escénica, y especialmente con la sinfonía programa y el poema sinfónico. La ópera ganaba otra batalla. Por entonces culminan Bellini y Donizetti, Rossini ha salido de escena, y en Italia aparece Verdi que alcanza su primer éxito con *Nabucco* (1842)<sup>6</sup>.

Nuestro compositor aparecerá años más tarde como un enemigo abierto del género operístico en defensa de la música pura —muy a regañadientes, en los años próximos a su corta ancianidad, asistirá en Budapest a una función de *Don Giovanni*, donde la maestría de Mahler, que dirigía la obra, doblará sus fobias contra el arte lírico—; sin embargo, también en la ópera, incluyendo la wagneriana, se puede percibir la herencia clásica, no sólo en su propio ámbito —*Fidelio*, *Der Freischütz* o *Die Zauberflöte* en el caso del compositor de *El anillo de los nibelungos*— sino también en el estrictamente sinfónico. La obertura de *Tannhäuser*, de Wagner (versión de Dresde de 1845), es sin duda la más acabada expresión de la obertura sinfónica de ópera, que posee un alto valor formal. Su notable orquestación —a pesar del criticado trémolo en el platillo suspendido— es de gran poder y colorido; su contundente fuerza expresiva, la belleza de sus temas y el magistral tratamiento y desarrollo de los mismos, la convier-

---

6. Del mismo año de *Nabucco* es *Ruslan y Ludmilla*, de Glinka, y *Rienzi*, de Wagner.