

ten en un verdadero clásico, en un punto cimero en la evolución de la obertura operística y la de concierto. Son estas las razones por las cuales ha alcanzado un lugar predominante en el repertorio de conciertos sinfónicos, que comparte con otros fragmentos orquestales de las óperas y dramas musicales wagnerianos con méritos puramente musicales, que seguramente Brahms no dejaría de reconocer.

En la línea de evolución de la notable obertura de *Tannhäuser* se encuentran en el pasado la obertura de *Der Freischütz*, de Weber, las oberturas de *Leonora* y *Fidelio*, así como las de *Coriolano* y *Egmont* de Beethoven; también las grandes oberturas de Rossini y las de Mendelssohn. La obertura wagneriana representa, así, el apogeo y la culminación de la evolución de un tipo formal, al cual Brahms también, ya en la madurez, contribuiría con la obertura *Trágica*, op. 80, y su alegre y festiva hermana, la *Obertura para un festival académico*, op. 81 (1880). Esta última es justamente un ejemplo de cómo este género, nacido en el drama, puede llegar a la esfera de la música pura, aquella vez sustentada por una ocasión ceremonial —el otorgamiento al compositor de un doctorado honoris causa en la Universidad de Breslau—, utilizando temas de la tradición universitaria europea, entre éstos el conocido *Gaudeamus Igitur*. La forma que utilizó fue la de un *pot-pourri* de gran factura y soberbia orquestación, una de las pocas veces en la que aparecen en Brahms instrumentos de percusión, además de los timbales.

La presencia de la forma sonata

Volviendo a los años de juventud de Brahms, resaltamos que son los de los preludios, los nocturnos, los impromptus, las romanzas sin palabras; la época de las pequeñas obras

para piano que condensan todo un mundo expresivo intimista, el auge creativo de Chopin, Liszt, Mendelssohn y Schumann. Pero podemos hallar los modelos clásicos en las sonatas y baladas de Chopin e inclusive en algunas obras de Schumann. Cuando Schumann escuchó las primeras sonatas del joven Johannes, se refirió al entonces novel compositor como el profeta que debía venir. Estas primeras sonatas –probablemente estaba entre éstas la bella *Sonata N^o 3 en fa menor op. 5*– fueron sus únicos intentos en el modelo de la sonata para piano, lo que no deja de ser sorprendente.

El piano de Brahms –con un velado trasfondo orquestal– presenta desde sus primeras piezas acordes llenos, textura armónica compleja, recurrencia al coral; sin embargo, el estilo pianístico brahmsiano –que sigue al de Schumann– se desarrolla en la madurez a través de los valeses, los *intermezzi*, los caprichos, las rapsodias y las baladas. Son éstas una proyección de las pequeñas formas de sus antecesores románticos, pero es otra vez en las composiciones, también en el caso de su música pianística, en las que hace gala de recursos y procedimientos clásicos, como en las *Variaciones sobre Händel*, op. 24, o en las *Variaciones sobre Paganini*, op. 35, obras en las que llega a las cimas más altas en el ámbito pianístico.

La música de piano de Brahms partió de Schumann, que naturalmente estaba allí, más cerca como obra lograda, que el Beethoven de las últimas sonatas. La orquesta –de manera más marcada que en la música de piano del compositor del *Carnaval*– se esconde detrás del piano brahmsiano; no obstante, la música de cámara será la que perfile a la larga el arte sinfónico del maestro. La experiencia de la gran música de cámara de la tradición vienesa llevará a Brahms por la senda de las formas clásicas. Tal como observa H.C. Colles en la *Oxford History of Music* –como fue en Haydn, Mozart y

Beethoven—, el sentido orquestal de Brahms viene de la música de cámara. En las obras sinfónicas brahmsianas, como en los clásicos, la forma prima sobre la expansión y la fantasía, no obstante la notable factura orquestal, es una proyección del cuarteto.

De los años que pasó en Detmold son las dos serenatas para orquesta las que alcanzan notoriedad. La primera en Re mayor, op. 11, compuesta para ocho instrumentos de cuerda y vientos, luego reescrita como partitura sinfónica, es evocación de la música de los siglos anteriores y posee una gracia casi galante. La segunda en la mayor, op. 16, nos anuncia ya al Brahms de pensamientos profundos, aunque de manera no muy acentuada todavía, no obstante que también de aquellos años es el *Primer concierto para piano y orquesta*, op. 15, obra que sí es de gran hondura, majestuosa, vital, de alta exigencia musical y virtuosismo. Este primer concierto, a pesar de la hipertrofia formal que ya hemos señalado, muestra ya al compositor como poseedor de un sólido dominio de los modelos clásicos, que llega aquí a límites inalcanzados y a la frontera entre el concierto y la sinfonía, que quedará casi abolida, como ya lo hemos expuesto, con el portentoso *Segundo concierto para piano*.

La densidad como característica brahmsiana

Desde las primeras obras —sobre todo en el *Concierto*, op. 15— podemos observar que la densidad es un factor característico en la orquestación brahmsiana, que hace que estas obras sinfónicas del maestro hamburgués sean calificadas infelizmente, a veces, especialmente en el ámbito latino, como excesivamente germanas. Sin embargo, una buena interpretación debe lograr una transparencia y fluidez, sin detrimento

de aquel peso que caracteriza a la orquestación brahmsiana, resaltando la riqueza rítmica y el equilibrado tratamiento polifónico. Recordemos las acertadas versiones de Bruno Walter, que sin afectar esa densidad de la orquestación brahmsiana, resultan fluidas y en cierta forma ágiles y brillantes. Así como Abbado interpreta a Mendelssohn a la luz de Brahms —como profetizando al maestro de Hamburgo— Walter interpreta a Brahms como el heredero de Haydn, que recibió el legado a través de Mendelssohn.

El *macrotempo* brahmsiano es por supuesto naturalmente más lento que el de Mendelssohn: la polifonía, las frases amplias, el lirismo y los ritmos contrastados exigen un *tempo* no ligero ni liviano generalmente, sin precipitación, mas con energía vibrante, moderación y hondura, con brillante vitalidad. Un exigente reto para los intérpretes: el ímpetu romántico dentro del equilibrio clásico.

En el centro del ciclo sinfónico, próximo a Brahms, está justamente Mendelssohn, especialmente con la *Sinfonía Nº 3 en la menor*, op. 56, "Escocesa" (1842): colorismo, cavernas escocesas, frío nórdico, romanticismo sombrío, tempestades; sin embargo, la forma prima sobre la expansión y la fantasía. La estupenda factura de sus desarrollos, la sobriedad clásica, la controlada como densa integración de los timbres orquestales, la solidez estructural con base en la cuerda, hacen de esta sinfonía la verdadera antecesora de las de Brahms.

La influencia de Mendelssohn en Brahms —sin llegar a tener el peso que tiene la que ejerció sobre él Beethoven— es muy significativa. Pero si en la *Primera sinfonía* de Brahms las reminiscencias de la *Novena sinfonía* beethoveniana son marcadas, en la *Segunda sinfonía* en re mayor op. 73 (1877), podemos hallar algo del Mendelssohn de la *Sinfonía escocesa*. No sólo forzando semejanzas entre los temas líricos en los primeros movimientos, cuanto en el lirismo imperante a lo

largo de aquellas obras; claro está que en la sinfonía de Brahms, el colorismo romántico es más controlado y está tamizado por una rigurosa concepción funcional de la orquestación.

En sus partituras sinfónicas destacan los clarinetes y los cornos –así también la viola que recibe especial atención en su música de cámara– y prefiere los tonos en general oscuros. Predominan la cuerda y los vientos de madera, utiliza los metales de manera moderada pero muy efectiva. Brahms prefería el antiguo corno de caza al moderno corno de llaves, que ya en su época había logrado imponerse en las orquestas sinfónicas. A pesar de la solidez estructural con base en la cuerda, los vientos de madera y las trompas cumplen un rol preponderante; se trata de un juego de planos sonoros entre el cuarteto y el grupo de vientos, en el cual los cornos franceses cumplen el mismo rol que en el quinteto clásico, pero les reserva frases de estupenda belleza. Es remarcable la sobriedad en el tratamiento de las trompetas y los trombones. Los timbales, como en Beethoven, refuerzan y coronan clímax o actúan como elementos de color, primordiales en la pedalización. Las pocas oportunidades en que aparece la percusión –triángulo y platillos– es coronando momentos de gran brillo e intensidad, como efectos sobriamente concebidos, sin excesos y reiteraciones. El arpa sólo aparece en el *Réquiem alemán* con un propósito funcional “arpegiando” discretamente, diametralmente lejana a cualquier intento colorista o descriptivo, sin ninguna conexión con las ondas acuosas de los ballets o las hadas de la *Märchenoper*, hijas del Rhin incluidas⁷.

7. Extraordinaria excepción es el caso de las *Cuatro baladas* para voces femeninas, trompas y arpa, op. 17, donde Brahms tributa plenamente al mundo romántico con sus evocaciones medioevales y boscosas.

Después de Beethoven y Schubert, el cuarteto de cuerdas como máxima expresión de la música de cámara perdió terreno —ya lo hemos señalado— y los compositores del primer romanticismo se sintieron plenos con las pequeñas formas, no tanto por ideología como por la dificultad que presupuso ir más allá de Beethoven y su gigantesca revolución en el plano del dominio de las formas. En la música sinfónica el colorismo y los programas literarios permitieron dar pasos adelante, pero en la música de cámara las dificultades fueron mayores. Fue providencial por eso que Brahms actuara como pianista de la corte de Lippe-Detmold entre 1857 y 1859, ya que en esa corte, carente de grandes recursos frecuentes para la música sinfónica, se practicaba mucho más la música de cámara. Fue así que la experiencia de Detmold le permitió al todavía joven compositor del norte, imbuirse del arte camerístico de los clásicos, que fuera del ámbito vienés no era muy conocido en el mundo germánico. Las ideas de Schumann, que creía tanto en la revolución como la recuperación de los mejores valores de la tradición —postura equilibrada extraña en un hombre con fuertes desequilibrios mentales— calaron en Brahms, y unida a un temperamento reflexivo y profundo, cimentó el interés por las formas clásicas. Estas ideas del compositor del *Carnaval* son parte del fundamento de la estética neoclásica y determinaron la formación de una suerte de escuela antitética a la de Weimar, Liszt y Wagner, que tuvo a Mendelssohn, al propio Schumann y al joven Brahms como sus más caracterizados representantes.

Como ya lo hemos señalado, y Schumann lo pudo notar, la primera música pianística de Brahms escondía sinfonías, pero el terreno de la sinfonía fue inquietante y difícil para el joven hamburgués. Schumann, con las cuatro que compuso, no abrió ninguna ruta nueva y no fue el mejor modelo para Brahms. No obstante el brillante inicio de la *Sinfonía N.º 1* en

si bemol mayor, op. 38 "Primavera" (1841); el imponente final de la *Sinfonía N.º 2* en do mayor, op. 61 (1845-46); la belleza de la *Sinfonía N.º 4* en re menor, op. 120, o la expresión majestuosa que alcanza en algunos momentos la *Sinfonía N.º 3* en mi bemol mayor, op. 97, "Renana", el modelo beethoveniano no pudo ser emulado, y la aventura lírica no llegó a plasmar una concepción sinfónica poderosa distinta a la épica del genio de Bonn. Sin embargo Schumann, a diferencia de Schubert, fue más allá de la *Segunda sinfonía* de Beethoven —su modelo fue siempre la *Quinta*—, pero el modelo fue una referencia y la realidad no dio frutos a su altura⁸.

Con Mendelssohn, reiteramos, hay coincidencias, pero no se sabe que Brahms fuera un profundo conocedor de esas sinfonías que como hemos citado son, con más justicia que las de Schumann, las antecesoras de las de Brahms. El trecho sería largo y exigente; después de las dos serenatas y el *Concierto*, op. 15, siguieron las *Variaciones* sobre un tema de Joseph Haydn, op. 56, primero concebidas para piano a cuatro manos, luego orquestadas, hasta llegar casi veinte años después a la portentosa *Sinfonía N.º 1* en do menor, op. 68. Habría de recorrer y recoger la experiencia y el legado camerístico de los clásicos y asimilarlo en obras como los magistrales sextetos, op. 18 y op. 36, los cuartetos op. 25 y op. 26, y el *Trío* op. 40, que son, sin duda, el resultado de un profundo conocimiento y dominio de los procedimientos de los clásicos que se vierten hacia el futuro: "Noble río que recibe sus aguas tributarias y las lleva adelante en un grande y majestuoso caudal".

8. La concepción orquestal de Schumann fue a veces deficiente y de penosa realización; en este sentido su mejor obra orquestal podría ser el *Concierto para piano y orquesta*, op. 54.

En Alemania y Austria, después de Liszt y Wagner, especialmente en la esfera de la música sinfónica, fue necesario recuperar el legado clásico un tanto relegado; en tanto en Rusia, en las nuevas naciones bálticas y nórdicas, el colorismo y la leyenda, tenían mucho que dar como música de programa en el ámbito de una estética imbuida de la afirmación de valores e identidades nacionales. En Austria y Alemania, después del monstruo de Bayreuth y su brillante y genial suegro, había que recuperar la estabilidad vía un retorno a Haydn y Mozart. Solamente quien hubiera bebido de la fuente de la música de cámara podría volver a recorrer el mismo camino hacia la orquesta sinfónica.

Los ideólogos, valga la redundancia, explicaron ideológicamente la reacción "formalista" de Brahms y el supuesto "antiwagnerianismo" del compositor hamburgués. Mas no fue la ideología lo que inspiró esta recuperación de los modelos clásicos, sino la propia experiencia histórica de la música. Los grandes fenómenos históricos de la música se explican sobre todo por razones estrictamente musicales, antes que por causas exógenas, no obstante el condicionamiento que puedan en algunos casos ejercer las ideas, los sucesos sociales o políticos, e inclusive los procesos estéticos en otras artes.

En el mundo germano, por razones estrictamente musicales, la tendencia a construir sobre los grandes modelos de las obras maestras del pasado clásico e inclusive del barroco, alcanzó gran fuerza en la segunda mitad del siglo XIX⁹, continuando lo iniciado por Mendelssohn: Brahms fue consecuente con esta expectativa de la cultura germana e hizo lo que tenía

9. Esta tendencia de la música coincide con los movimientos de retorno a estilos pasados en la arquitectura, también extendidos en toda Europa. En la arquitectura esto es una prolongación del neoclasicismo, o más bien neohelenismo, de los primeros años del siglo XIX.

que hacer. Como el neoclasicismo se había convertido en una necesidad en el mundo musical germano, de su influjo no escapó ni el propio Wagner, a pesar de cuán difícil le hubiera resultado admitirlo. Nos hemos referido a su obertura *Tannhäuser* como un clásico del género; sin embargo, podríamos ir más allá y encontrar varios momentos "neoclásicos" en las óperas y dramas wagnerianos. En cierta forma la técnica del *leit motiv*, sin ser neoclásica por cierto, es un producto de la evolución del desarrollo motivico sinfónico clásico, especialmente el motivo de cómo es tratado en las sinfonías de Beethoven, que Wagner admitió y veneró como modelo. A pesar de las diferencias estilísticas, Brahms y Wagner tienen siempre puntos reales de contacto en la música pura. Es en *Los maestros cantores de Nüremberg* (1868) donde Wagner se sitúa a menor distancia del neoclasicismo.

Brahms: conciso, austero, melancólico y pleno

Al parecer la aventura de proseguir por la senda de las sinfonías de Beethoven —ya fuera desde la perspectiva de la música pura o de la programática— fue extremadamente difícil. Muchos intentos quedaron frustrados y existe una cantidad muy significativa de partituras que no han sobrevivido a esta aventura, ni forman consecuentemente parte del repertorio habitual de los conciertos. Seguidores de la tendencia programática de Berlioz y Liszt, como Scharwenka o Raff, o los que como Brahms siguieron a Mendelssohn, no lograron sobrevivir a su época como sinfonistas.

Un genial *naïf* como Bruckner había encontrado por su lado una manera de seguir la ruta de Beethoven y Schubert, bajo la impronta de Wagner, después de los cuarenta años de edad; sin embargo, las obras definitivas del místico campesino austriaco tampoco llegarían con facilidad. Aun fuera del

ámbito austro-alemán, compositores de la generación de Brahms, como Camille Saint Saëns (1835-1921), y de la siguiente, como Antonin Dvorak (1841-1904), habían incursionado —antes de la aparición de la *Primera sinfonía* del compositor alemán— en el mundo de la sinfonía. Saint Saëns lo hace en 1853 y Dvorak en 1865, procurando en cierta medida la recuperación de los modelos clásicos, claro está, sin obtener los resultados que lograrían en la madurez: Dvorak hacia 1880 y Saint Saëns sólo con su *Tercera sinfonía* en 1888. Al principio de sus trayectorias como sinfonistas sólo lograron producir ensayos y pruebas.

Otros compositores como Max Bruch, algo menor cronológicamente que Brahms, se adhirieron también a la denominada escuela de Leipzig, inspirada por la recuperación de los modelos clásicos. Pero sólo sería Brahms —en sentido estricto— quien discurriría por el camino riguroso del neoclasicismo. Brahms y su antípoda Bruckner fueron quienes consiguieron efectivamente hacerse del legado beethoveniano; Brahms en la concisión beethoveniana, Bruckner en la expansión.

Así como el compositor alemán aparece como heredero de Mendelssohn, el austriaco se manifiesta más como tributario o epígono de Schubert. El sinfonismo de Bruckner no encaja estrictamente en una propuesta neoclásica y se acerca más en todo caso a un neobarroco. A diferencia del de Brahms, es más rapsódico y no se sostiene en el cuarteto de cuerdas, sino en el órgano que no aparece en sus sinfonías —las sinfonías del compositor austriaco parecen grandes improvisaciones para órgano— y en armonías cromáticas derivadas del lenguaje de Liszt y Wagner.

Las manifestaciones musicales de los espíritus religiosos de Brahms y Bruckner también son comparables y contrastantes. En el primero se manifiesta un espíritu austero, luterano, que prefiere los timbres sombríos y la sonoridad de los

vientos de madera; en el segundo predominan los acordes solemnes de los metales que evidencian un espíritu religioso católico, tendiente más a lo suntuoso y a lo ornamental.

Debemos remarcar que estrictamente en el plano formal, las sinfonías de Bruckner tienen un carácter de improvisación que no presentan las de Brahms, en tanto la estructuración formal del compositor alemán es mucho más sólida.

Contemporáneo del maestro hamburgués y de su antípoda austriaco, es el belga Cesar Franck —católico, místico y religioso como el maestro austriaco—, cuya sinfonía en re menor (1888) se adhiere a las cuatro de Brahms y a las nueve (más dos fuera de numeración) de Bruckner, para representar conjuntamente los logros más altos de la época. En Franck la técnica de la transformación temática que proviene de Liszt, se fusiona con los procedimientos formales de la forma cíclica, que establecen el retorno a un tema principal después de un desarrollo más o menos vasto a lo largo de los movimientos de una obra; un antecedente podría ser encontrado precisamente en los conciertos de piano de Liszt, especialmente en el primero.

El recurso del tema cíclico también está presente en Brahms y puede ser hallado en la *Sinfonía N.º 3* en fa mayor, op. 90 (1883), cuyo último movimiento, de intenso dramatismo, después de un desarrollo enérgico y heroico —se ha llamado a esta sinfonía la "Heroica" de Brahms— concluye en una calmada reexposición del motivo que da inicio a la obra (en el primer movimiento). En esta obra logró Brahms, en la forma sonata, un resultado equiparable al que obtuvo con el tema y variación en su siguiente sinfonía. La libertad y el interés rítmico que poseen los temas de esta obra es remarcable. El bellissimo tercer movimiento de esta sinfonía, *allegretto*, que incluye una de las más hermosas melodías del romanticismo germano, presenta al típico Brahms romántico, nostálgico y sombrío, que se encuentra igualmente pleno en las formas grandes como en las

"pequeñas". Escribo entre comillas la palabra "pequeñas", puesto que en este movimiento, como en sus *intermezzi*, el compositor logra expresiones grandiosas y nobles, no obstante concisas, contenidas y equilibradas.

Prosiguiendo con las obras contemporáneas de las últimas sinfonías de Brahms, tenemos la *Sinfonía Nº 3* en do menor de Saint Saëns –del fructífero 1888, año de la sinfonía de Franck, de la quinta de Tchaikovsky y de la primera de Mahler– un verdadero tratado de orquestación con una utilización magistral del órgano y también un paradigma de la época; sin embargo la forma recuerda más a Schumann que a los clásicos, con los cuatro movimientos unidos y un cierto tratamiento rapsódico. La *Quinta sinfonía* en mi menor, op. 64 de Tchaikovsky es –desde Rusia y desde el eclecticismo del compositor– otra expresión notable que realiza en cierta medida el ideal de la perfección clásica en las postrimerías del romanticismo, con recurrencia a la ideas fijas (el tema del destino) a la manera de Berlioz, o a un lirismo exacerbado, conectado a intenciones autobiográficas y programáticas, como ya lo hemos expuesto anteriormente, llevando recursos de la música de programa por la vía de la abstracción.

Tchaikovsky, compositor que aspiraba siempre a las formas perfectas y a la emulación del modelo mozartiano-beethoveniano –desde una perspectiva romántica, rusa, cosmopolita y ecléctica–, fue un verdadero maestro de la técnica de la variación, que cultivaba como improvisador al piano, a pesar de que en sus obras no aparece con frecuencia; un ejemplo excepcional lo tenemos en las *Variaciones* sobre un tema rococó para cello y orquesta, op. 33 (1876).

Brahms por su parte llevó la técnica clásica de la variación a niveles inigualables y aparece así como una de las máximas expresiones de esta técnica, sólo comparable a Beethoven; allí están de ejemplo las citadas *Variaciones* sobre un tema de

Joseph Haydn, op. 56 –que fue su primera obra para orquesta sola de real importancia– y fuera del ámbito sinfónico las escritas para piano sobre temas de Paganini o Händel –que ya hemos citado–; pero es sobre todo en la serie de treinta variaciones que constituyen el final de la *Cuarta sinfonía* en mi menor, op. 98 (1885), donde manifiesta el maestro su dominio portentoso de esta técnica. Sobre un tema de ocho compases –que es una simple sucesión de seis notas entre el primero y quinto grados de la escala de mi menor, con adición de una cuarta aumentada reforzando la tensión sobre la dominante y luego en octava baja el paso de dominante a tónica–, tomado de la *Cantata 150* de Bach, el compositor elabora las variaciones como un homenaje a sus ancestros musicales, siguiendo el modelo barroco del *ground* (variaciones contrapuntísticas sobre un bajo), el pasacalle y la chacona.

Estas treinta variaciones, sólidamente conectadas entre sí, culminan en una imponente coda en mi menor. A lo largo de la racional arquitectura de este movimiento el lirismo romántico se manifiesta libre y pleno, a través de una forma pura, arcaica, genialmente renovada. Por otro lado, un recurso que parece empezar en la *Quinta sinfonía* de Beethoven, que se convierte en lugar común en los románticos, que es concluir optimistamente las obras en modo menor con últimos movimientos, secciones o codas en modo mayor, es abandonado por Brahms en el grandioso final de su *Cuarta sinfonía*. Así, si en la *Primera sinfonía* en do menor había concluido en un exultante do mayor –a la luz después de las tinieblas–, majestuoso y monumental, en la *Cuarta*, sin ceder en absoluto en vigor y energía, culmina la secuencia de variaciones en la gravedad pesimista y en la oscuridad otoñal de la coda en modo menor, subrayando así el carácter melancólico predominante en toda la obra, y en general en la mayoría de sus últimas composiciones, otoñales y crepusculares.

Brahms es el otoño del romanticismo, con Max Bruch (1838-1920) son los últimos exponentes de ese estilo; entre ellos y Gustav Mahler (1860-1911) o Richard Strauss (1864-1949) hay un vacío muy significativo. El romanticismo concluye así en la expansión wagneriana, en el sinfonismo también expansivo de Bruckner y en el neoclasicismo brahmsiano. Los compositores nacidos en Alemania y Austria entre Bruch y Mahler, que representan un oscuro túnel entre el romanticismo y el posromanticismo, no tienen relevancia. Allí están los nombres de Ernst Nessler (nacido en 1841), que compuso *Der Trompeter von Säkkingen*, ópera muy apreciada por Strauss, o Emil Kaiser (nacido en 1853), que llevó la tradición de las marchas militares austriacas al mundo de la ópera, compositores apreciados entonces ahora definitivamente olvidados, como lo sería el propio Bruch de no ser por su hermoso *Concierto para violín* en sol menor, op. 26. Precisamente en Bruch puede percibirse también el lirismo tendiente al sentimentalismo y la honda melancolía tan propio del romanticismo otoñal, pero no fue él seguidor del compositor de Hamburgo en estricto sentido de la palabra; lo más probable es que sus coincidencias se fundamenten en el espíritu de la época, en las fuentes de las que ambos beben.

Si Brahms tuvo un seguidor inmediato fue —con alguna salvedad— Antonin Dvorak, no precisamente un germano alemán o austriaco, sino un bohemio, nacido en un país que entonces pretendía afirmar su nacionalidad sobre Austria y Alemania. Dvorak se quería sacudir del germanismo y, siguiendo también a su maestro, Smetana, compuso poemas sinfónicos y obras impregnadas de temas de corte folclórico; en ese sentido no sería un estricto seguidor del maestro alemán, sin embargo, sus sinfonías, que se adhieren también a su poética nacionalista, prosiguen en alguna medida por la senda de la tradición clásica, bajo el directo modelo de Brahms. Es así que en varias obras

compuestas en la década de los ochenta, el compositor checo acusa una influencia brahmsiana bastante marcada, especialmente en la *Sexta sinfonía* en re mayor op. 60 (1880), que en el último movimiento no oculta aún reminiscencias del final de la *Segunda sinfonía* de Brahms. En la *Octava sinfonía* en sol mayor op. 88, Dvorak –un tanto ecléctico– dejó de lado el modelo clásico en sentido estricto y se alejó del concepto tradicional del desarrollo, aproximándose más bien a la técnica de tratamiento melódico de Wagner. No obstante, el influjo brahmsiano en esta magnífica partitura –una de las mejores del compositor– sigue presente y se constata especialmente en la exposición del tema principal del último movimiento.

Fallecidos Brahms y Dvorak, el sinfonismo clásico parecía que había muerto también; Mahler, por ejemplo, no había conseguido todavía reinterpretar plenamente el legado de la sinfonía clásica. Tampoco existían buenos augurios para la subsistencia de las formas clásicas y de la música absoluta, cuando Richard Strauss había definido un nuevo camino a seguir con sus poemas sinfónicos. Sin embargo, a partir de 1898 Strauss dejó de componerlos y cuando concibió el penúltimo de la serie, *Don Quixote* op. 35 (1897), subtulado “Variaciones fantásticas” sobre un tema de carácter caballeresco, recurrió justamente a la forma tema con variaciones, más estrictamente a la variación de dos temas contrastados¹⁰.

10. Era un síntoma más bien de que lo que caducaba después de Strauss era el género programático de origen lisztiano, no así la sinfonía y los procedimientos de la música pura. No podemos negar por supuesto la importancia que este género tuvo, por ejemplo, en la música de ballet donde prosiguió dando frutos al empezar el nuevo siglo: los grandes ballets del siglo XX, de Stravinsky, Ravel, Falla, Prokofiev o Khachaturian, se basan en recursos generados por la música de programa o heredados de la misma.

El influjo brahmsiano

Sibelius y Nielsen en los países nórdicos, tal como Elgar en Inglaterra, prosiguieron empezado el siglo XX en el camino de recuperación de la sinfonía clásica. Jean Sibelius (1865-1957) compuso también poemas sinfónicos, género que se adecuaba a su propuesta nacionalista y a la revaloración de las leyendas finlandesas que perseguía, para contribuir con su música a la afirmación de la nacionalidad de su patria y como sinfonista siguió más a Tchaikovsky que a Brahms. Sin embargo, sus sinfonías fueron cada vez más concisas y abstractas, más cercanas al espíritu clásico, sin llegar a plantear en un sentido estricto renovaciones de la forma sonata. Sibelius presenta en sus sinfonías los temas en pleno desarrollo y los transforma permanentemente hasta en la misma reexposición. En las sinfonías del compositor finlandés no parece reflejada la dinámica de los sentimientos, mas sí los fenómenos naturales, la naturaleza con sus formas agrestes, o el mito con titanes y dioses. Podría Sibelius coincidir con Brahms en la evocación naturalista y en un panteísmo que se desprende de la concepción de la naturaleza, totalizador y evidente en Sibelius, discretamente manifestado en el universo Brahms.

Carl Nielsen (1865-1931) estuvo en sus orígenes cerca del modelo formal de Brahms; esto se percibe todavía en su *Segunda sinfonía* "Los cuatro temperamentos", op. 16 (1902), donde más que describir estos temperamentos, la música los evoca y simboliza musicalmente. Pero no es por esto que Brahms esté presente, sino por la adhesión a los tipos tradicionales sinfónicos y las referencias sutiles pero innegables al estilo, al lirismo brahmsiano en general. Inclusive en obras de plena madurez, como la *Quinta sinfonía*, op. 82 (1921-22), siguen presentes estas referencias en frases, en la realización de algunos *tutti*, que con detenimiento pueden percibirse.

Si en Nielsen las evocaciones a la lírica brahmsiana son veladas, en Brahms las imágenes naturalistas tan propias del compositor danés se presentan de manera sugestiva y muy sutil.

Edward Elgar (1857-1934), británico de formación victoriana, presenta una mayor afinidad con el mundo espiritual de Brahms. En 1905 el compositor inglés afirmaba lo siguiente:

Creo que la sinfonía no programática simboliza el más alto desarrollo del arte. Puesto que el más grande genio de nuestros días, Richard Strauss, reconoce que el poema sinfónico es el vehículo más apropiado para sus logros, algunos escritores se sienten inclinados a dar por muerta la sinfonía. Tal vez la forma haya sido abatida por el mal uso de alguno de sus admiradores, aunque varias sinfonías modernas testifican todavía su vitalidad; pero cuando el músico de genio se enfrenta a esta forma, se puede afirmar que renace por entero.

El maestro inglés con sus dos sinfonías superó, en la práctica, el escepticismo que imperaba respecto de las posibilidades de supervivencia de la sinfonía, y en general de los modelos y tipos formales clásicos al empezar el siglo XX. Fue otro caso –tal como él mismo afirmó– el que dio testimonio de la capacidad del músico para recrear y revitalizar unas formas que no se agotaban fácilmente, no obstante los sencillos principios en que se basaban, gracias a que poseían la suficiente versatilidad para adaptarse a diversas poéticas, estilos, concepciones, y universos expresivos, así como para tratar materiales melódicos y motivos diversos, incluyendo los de origen e inspiración folclórica.

La coincidencia espiritual de la épica eduardiana de Elgar con el universo Brahms es natural, en cuanto la poética del músico inglés se manifiesta como una adhesión profunda a la

autoridad de la tradición, a la sobriedad de lo formal y a la valoración de lo absoluto. Las *Variaciones Enigma*, op. 35 (1899) y la *Primera sinfonía* en La bemol mayor, op. 55 (1908) son las mejores muestras de la clara proximidad entre el compositor británico y el alemán.

El nacionalismo y el neoclasicismo fueron inicialmente tendencias románticas, pero conforme el romanticismo se extinguía cobraron autonomía como movimientos, coincidiendo en múltiples oportunidades, especialmente fuera del ámbito austro-alemán. Sin embargo, no son pocos los casos en los cuales representan –ya en pleno siglo XX– una forma de supervivencia de ideales, recursos y procedimientos, paradójicamente disfrazada a veces de antirromanticismo o de objetivismo.

En el mundo germánico el romanticismo fue más difícil de superar; el expresionismo mismo no puede negar de donde proviene y que es la radicalización –en cierta forma decadente– de toda la sobrecarga emotiva del romanticismo, específicamente del tristanismo –es una idea muy generalizada que en *Tristán e Isolda* empieza un camino que lleva a la disolución de la tonalidad– y de toda la parábola wagneriana. El expresionismo, hijo o nieto de *Tristán e Isolda*, presenta en Berg al exponente más contundente de esta filiación.

La crisis de la sociedad alemana después de la era cesárea, la tragedia de las dos guerras mundiales, explican la casi imposibilidad de proseguir por una senda que finalmente concluyó en Wagner y en Brahms –he allí otra coincidencia de estos supuestos opuestos– y se disolvió en Strauss, en Mahler y en la escuela vienesa de Schönberg, Berg y Webern.

El seguidor real del neoclasicismo brahmsiano en el ámbito germánico fue Max Reger (1873-1916). Unido por hilos íntimos a Brahms y Bach, este compositor fue un severo representante de la música absoluta y de la fidelidad a los

modelos clásicos. Las armonías audaces de Reger y su tratamiento excepcional del contrapunto lo sitúan en las fronteras entre el romanticismo y la música del siglo XX, pero también como un baluarte que preservó y revivió el legado musical de los siglos XVIII y XIX. Reger merecería un mayor reconocimiento con la ejecución actual de sus composiciones. Obras como su *Salmo C* y el *Prólogo sinfónico a una tragedia*, no han alcanzado la difusión de las *Variaciones* sobre un tema de Mozart, que es la obra sinfónica relativamente ejecutada con más frecuencia del maestro. Con estas partituras y con su magnífica música para órgano, Reger se revela como un Brahms más alejado del espíritu romántico y más radicalmente absoluto; tal vez eso explique el distanciamiento de su música del éxito y la preferencia del público, sobre todo en el ámbito americano y latino.

También en el mundo germano el propio Mahler participa del universo Brahms con sus búsquedas neoclásicas, a partir del *tempo de minuetto* de la *Tercera sinfonía* en re menor (1896) —toques de arpa y pinceladas tímbricas de la percusión aparte— en el que una cierta sugestión de Brahms está presente, la del Brahms del *cuasi andantino* de la *Segunda sinfonía*, manifiesta en el contrastado contrapunto rítmico, en la superposición entre ritmos binarios y ternarios, en el carácter controladamente lírico con preferencia por los timbres del oboe, los cornos y las violas, y la atmósfera delicada y románticamente moderada que lo acercan espiritualmente al universo Brahms. Pero es sobre todo en la notable y bellísima *Sinfonía Nº 4* en Sol mayor (1900) —que conecta y se desprende en cierta forma del movimiento que hemos citado de la sinfonía anterior— donde el neoclasicismo da un espléndido fruto, a pesar de que en la *Cuarta* más que a Brahms, Mahler evoca a Schubert, a Haydn y a Mozart —sus verdaderos ídolos— y hay menos elementos directamente brahmsianos en esta sinfonía.

Para Mahler el lirismo y la sencillez melódica de Brahms estaban muy cerca como para seguirlos a pie juntillas. No obstante, la propuesta neoclásica alcanzaría en esta *Cuarta sinfonía* una nueva vigencia, cobrando una magistral realización y dando otro testimonio —como por entonces Elgar decía— de que “cuando el músico de genio se enfrenta a esta forma, se puede afirmar que renace por entero”. Haydn es el punto de encuentro más claro entre Brahms y Mahler, tanto para el que culminaba con el fin del siglo como en el que ascendía entonces: lo seguro estaba en los clásicos¹¹.

Por otro lado, es un hecho anecdótico pero que vale la pena remarcar, que el tema del *finale* de la *Primera sinfonía* de Brahms, aparece deformado rítmicamente, en el inicio de la *Tercera sinfonía* de Mahler. ¿Una manera de citar al viejo maestro?, ¿un homenaje?, ¿una parodia?, o tal vez simple coincidencia. El exigente solo de trombón en ese movimiento mahleriano tiene también un parentesco melódico muy marcado con el primer solo del barítono del *Réquiem alemán*. ¿Coincidencias?... ¿Ironía?... No parece sorprendente encontrarlas en una sinfonía en que la voz de la contralto canta la *Canción de la noche* de Nietzsche, con giros melódicos que recuerdan a *La paloma* de Yradier, una canción símbolo para los anarquistas de fines del siglo romántico.

Mahler fue un final definitivo de todo aquello que había culminado en Brahms y Wagner, que revivió, al menos aparentemente, en sus obras y en las de Richard Strauss. Fue la definitiva y genial decadencia del ciclo clásico; la disolución

11. Sólo es aparente la filiación wagneriana en Mahler, que cesa en sus primeras obras como *Das Klagende Lied* —galardonada con un premio Beethoven y Brahms en el jurado— y que se dirige más bien desde temprano a búsquedas clásicas, en Schubert y en la construcción sobre el *lied*—sus propios *lieder*—, así como en el culto a Mozart y Haydn.

de los grandes valores formales, precisamente en la paradójica exageración de sus procedimientos, en la hipertrofia de los desarrollos y su dialéctica expresiva llevada hasta el paroxismo.

Si en Mahler se descontrolan todas las fuerzas contenidas y domadas en Brahms, avanzado el siglo XX el control se recupera con Paul Hindemith (1895-1963), en la década de 1930. De su propuesta neoclásica resultaría una música estilísticamente más armónica, concisa, expresiva, consecuentemente asequible —el mejor ejemplo es *Mathis der Mahler* (Sinfonía, 1934)— sin detrimento alguno de los valores estéticos, pero que críticos como Theodor Adorno calificarían de manera poco justa como la manifestación del rebelde pequeño burgués que, en la madurez, tanto más ansiosamente se identificó con la autoridad.

Principio de autoridad y afirmación de la autoridad aparte, la recuperación de la tradición formal brahmsiana y de todos los epígonos del compositor de Hamburgo, fue uno de los más grandes logros de la música de la segunda mitad del siglo XIX y de los primeros lustros del siglo XX. Fue también —como ya lo hemos manifestado— una de las maneras como el gran movimiento ideológico y artístico romántico culminó o se prolongó. En Brahms no sólo se trataba de la manifestación de un proceso cultural e histórico en su poética de compositor, sino también de la profunda expresión de un proceso espiritual interno, lógicamente con implicaciones históricas, sociales y culturales. Resulta así —como ya lo hemos sugerido— que en el fondo de toda esta recuperación formal hay la personalidad, la psicología y el espíritu de un hombre profundamente religioso, que manifiestan también las ideas de una época que necesita y clama por la estabilidad, una época de ruptura y crisis tanto en lo estético como en lo religioso, que anticipa los abismos de nuestro siglo. La aspiración

neoclásica es un anhelo de mantener una estabilidad ante revoluciones que si bien son estrictamente musicales, concuerdan con cambios y rupturas en el mundo de las ideas y con transformaciones sociales y políticas que traerían graves consecuencias al inicio del nuevo siglo, hechos que remecerían implacablemente la cultura europea, poniéndola al borde de sucumbir frente a una inminente decadencia, después de siglos de esplendor: tiempo de contradicciones el de Brahms.

Brahms y el oficio cuasi sacerdotal

Antes de emprender la aventura de ahondar en el espíritu implícito en la música de Brahms, reflexionemos con Eduard Hanslick, que había reconocido que: "Pensamientos y sentimientos fluyen como sangre en las venas del bello y bien proporcionado cuerpo sonoro", para concluir que la música revela sólo su propio ser. Sin embargo, no podríamos negar que la obra como sistema sonoro refleja algo o mucho del autor, algo o mucho de aquella "sangre". El proporcionado cuerpo musical, bello como forma, como cuerpo, sería frío, pálido e inanimado sin sangre en las venas. Pero, ¿cuánto podemos saber de esta sangre que fluye?, ¿cuánto podemos conocer del mundo interior, de los sentimientos y las creencias y precisar además si ha pasado o no a la obra? ¿Cómo y cuánto el compositor ha dejado pasar deliberadamente a la obra? ¿Cuánto del mundo afectivo, de la historia personal del compositor ha pasado involuntaria e inconscientemente? No lo podemos saber, ni menos podemos juzgar si fue o no fue sincero el compositor, pero la composición es un conjunto muy complejo de operaciones intelectuales que necesariamente implican múltiples elecciones que obedecen a crite-

rios que no son predominantemente objetivos; a preferencias, actitudes críticas ante la época, ante el pasado y las obras y los compositores anteriores, que el artista toma como modelo o referencia. La operación mental del compositor es finalmente construir formas más o menos desarrolladas sobre la base de sonidos; formas que tienen sentido a pesar de ser sólo música, formas expresivas de sí mismas, formas con una fuerza emotiva que están en relación directa con la necesidad de expresarse y de decir del músico, con la fuerza y el genio que posee; pero que son vitales porque son contenido —no son algo distinto al contenido—, son sangre, son el gran texto que sin significar, representa y se expresa vitalmente.

Quien escriba su sueño, dice Valéry, debe estar "infinitamente despierto", entonces ya no lo describe, lo imagina. Las pasiones, los sentimientos, las creencias originan realmente una obra cuando ya han trascendido; el compositor no escribe "en caliente". Entonces la música, que no expresa nada fuera de sí, se sostiene en el mundo interior del artista para cobrar fuerza. Carl Maria von Weber sostenía que:

No es cuando el compositor está más contento cuando escribe la música más alegre, ni la mejor marcha fúnebre cuando está triste. El momento más adecuado para la composición es aquel en el cual el espíritu conoce el equilibrio y la serenidad (...) la inspiración más legítima no es nada sin un trabajo asiduo y un recogimiento silencioso.

Las ideas de Brahms sobre la música deben haber estado en sus orígenes más cerca de Weber, Schumann, Hegel o Schelling, que de Hanslick. Las ideas hegelianas que suscitan en los románticos tantas reflexiones, y que finalmente en el mundo de la estética musical se resumen en dos grandes tendencias: música como lenguaje privilegiado, o música como

forma que es expresión de sí misma. Si Hanslick afirmaba que la música es asemántica e intraducible al lenguaje ordinario, para Schumann la música era un lenguaje verdadero, capaz de expresar toda clase de matices, a cada expresión musical correspondería una expresión literaria:

Los hombres poco refinados no suelen captar de la música sin texto más que dolor, alegría o =lo que está en el medio= dulce melancolía, y no son capaces de notar los más finos matices de las pasiones, como allí la cólera, el arrepentimiento, allá los momentos de intimidad familiar, el bienestar, etc; por esto les resulta también difícil comprender a maestros como Beethoven o Franz Schubert, que pudieron traducir a la lengua de los sonidos cada momento de la vida.

Pero esta concepción de Schumann estaba ya en crisis hacia la muerte del maestro, agotada por las derivaciones programáticas de Liszt y las ideas wagnerianas.

En coherencia con estas ideas estéticas, los valores de Brahms, tanto humanos como religiosos estarían cargados tanto de idealismo por el mundo intelectual del que participaba, como de pietismo por su religiosidad y sus creencias. Existe un trasfondo religioso en la recuperación de la tradición musical en pleno romanticismo. Cabe recordar que el racionalismo, el romanticismo, la filosofía de Hegel afectaron poderosamente a las iglesias luteranas en Alemania, y las pusieron en crisis. Sin duda hay un fondo catequético, espiritual y religioso en el mismo renacimiento al culto de Bach, que fue alentado por los movimientos de renovación espiritual protestantes. La reposición de la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach en 1829, a cargo del joven Mendelssohn, marcó un hito en la restauración de los valores tradicionales de tipo musical del antiguo protestantismo, que conjugaba muy bien

con la recuperación de valores espirituales que habían decaído como resultado, sobre todo, de la repercusión de las ideas racionalistas en los últimos años del siglo XVIII y primeros del siglo XIX en Alemania.

Johannes Brahms, luterano como Schütz, Bach y Mendelssohn, fusionó en una síntesis brillante el espíritu religioso de Bach y de la tradición musical luterana, con el culto a las formas clásicas y la expresión intimista y lírica romántica. Espíritu profundamente religioso y fiel a su formación evangélica, vivió bajo el predominio de una concepción pesimista sobre el hombre, derivada de la teología moral luterana. Cabe recordar no obstante que, hombre de su tiempo, durante algunos años de madurez fue en cierta medida agnóstico.

Las ideas de Sören Kierkegaard (1813-1855), probablemente el filósofo más importante del siglo XIX desde la perspectiva cristiano-luterana, no fueron difundidas después de su muerte e inspiraron recién a filósofos del siglo XX (Unamuno, Jaspers, Heidegger); seguramente Brahms, hombre conservador, medianamente ilustrado —una suerte de *self made man* en el plano intelectual— no tuvo seguro noticias de Kierkegaard ni habría conocido su filosofía. Sin embargo, estas ideas —sin desmedro alguno de su originalidad— provienen de una concepción del mundo imperante entre los creyentes luteranos más rigurosos de los países nórdicos y Alemania durante el siglo pasado, y sintetizan mucho de la teología moral luterana. Kierkegaard presenta el concepto del hombre estético, en cierta manera hedonista, que busca el placer, la novedad, la dispersión —porque el placer no dura— y la experiencia; es el hombre romántico —tipos como Don Juan y Fausto— que viven en un estadio que conduce al tedio, porque la sensualidad no dice ya nada. Naturalmente el austero Brahms se esmeraba a su modo en superar a este hombre romántico, en sublimarlo en la búsqueda de lo permanente, procurando

acceder a un estadio superior: el del hombre ético, que es un modo de situarse ante lo eterno, de escapar de la dispersión y la inautenticidad. En este estadio del hombre ético, lo fundamental es la obediencia al deber; no ha calado en la idea del pecado, es amante de lo general, indudablemente de lo sólido y lo formal. Sin embargo, es un hombre del mundo. Kierkegaard afirmará que este hombre ético debe ser casado, pero para el compositor del *Réquiem alemán* el matrimonio sería imposible: Brahms vive en el recuerdo obsesivo de la madre a quien idolatró, débil y enfermiza, mucho mayor que el padre. Vive también en la veneración apasionada por Clara Schumann, una mezcla de amor platónico y de tabú, que no se explica sólo por el respeto a la memoria de su maestro. Brahms no se casa a pesar de que lo intenta varias veces, pero él mismo con sarcasmo, con dureza y una torpeza aparentemente injustificable destruye varios romances a las puertas del matrimonio.

Para Brahms el ser compositor musical es un oficio cuasi sacerdotal; crea desde un sentimiento de asombro ante lo que la providencia deja pasar a través suyo. La música es su propia elevación del pecado. Así, el asiduo concurrente de los burdeles vieneses llora cuando compone, porque está expresando algo grande, divino, extramusical, y porque es su manera de elevarse sobre la bajeza de la condición humana, de su propia desesperación, de la desesperación como forma de no querer ser sí mismo a la desesperación como debilidad elevada a la suma potencia. Para Kierkegaard justamente, el pecado es la elevación de la potencia de la desesperación; pero ésta se corrige con la fe, dice el filósofo danés. La fe consiste en que el yo, siendo sí mismo y queriéndolo ser, se fundamente lúcido en Dios: ser delante de Dios siendo nada. La naturaleza del hombre no está herida por el pecado —como postula el catolicismo— sino corrompida irremediablemente.

La naturaleza no puede nada ante la gracia, ni la razón ante la fe. La capacidad de crear es un regalo de Dios.

Finalmente está la idea de la angustia que es la posibilidad de la libertad; el estado de inquietud que acompaña y sigue al ejercicio de la libertad, que acompaña al decidirse como al no decidirse. Hay una angustia ante el bien por no hacerlo y esto es demoníaco. Añade Kierkegaard: "No se quiere meditar seriamente en la eternidad, sino que se siente angustia de ella y la angustia busca cien escapatorias. Mas esto cabalmente es lo demoníaco". La angustia es una pasión que con ayuda de la fe educa al individuo para que descansa en la Providencia. El creyente vive en el instante la eternidad. Se hace contemporáneo de Cristo hecho Hombre que es "la novedad del día". Angustia, pasión, fe; libertad, resignación, forma: he allí una coincidencia en sentido entre la filosofía de Kierkegaard y la poética brahmsiana.

Indudablemente Brahms no trató de expresar ideas en música —las que hemos propuesto no las tuvo seguramente formuladas siquiera— sin embargo los conceptos de Kierkegaard nos sirven para interpretar, a la luz de un fenomenal pensador cristiano luterano, el modo de sentir de un compositor que tenía una sensibilidad y una profundidad espiritual, templada en una formación religiosa semejante a la que tuvo el filósofo.

El filósofo austriaco Franz Brentano (1838-1917) exponía desde la perspectiva del retorno al realismo neoaristotélico, en la línea de reacción al idealismo romántico: "No hay audición sin algo oído, ni creencia sin algo creído, ni esperanza sin algo esperado, ni aspiración sin algo a que se aspira"; podría agregarse: ni expresión sin algo que se expresa. Postularíamos entonces que si bien no se pretende que la música de Brahms exprese unas ideas religiosas o morales determinadas, es música cuya indudable fuerza expresiva está sus-

tentada en la existencia de un mundo de sentimientos e ideas que la sustenta. No olvidemos con Hanslick que los pensamientos y sentimientos "fluyen como sangre en las venas del bello y bien proporcionado cuerpo sonoro"; pero no es menester develar esa expresión ni es posible hacerlo sin caer, como decía Liszt, en "dilucidaciones erróneas, interpretaciones caprichosas o estériles disputas para refutar intenciones que quizá nunca anidaron en la mente del compositor, y comentarios interminables carentes de fundamento". Por tanto, admitamos los límites del conocimiento de "la verdad" de la expresión musical, como conjetura, sugerencia y posibilidad; dejemos que quede gran parte de la expresión de la música brahmsiana cubierta con el velo del misterio. No obstante que la historia del arte –incluyendo por supuesto la música– es parte de la historia de las ideas, existe un impedimento para decantar, aislar y precisar las ideas subyacentes en la música, precisamente porque estas ideas se representan en las obras, más allá de la propia voluntad del compositor, y se transforman en formas esencialmente asemánticas. En todo caso la validez de nuestra limitada aproximación se sustenta en la medida en que pueda contribuir a enriquecer y abrir perspectivas a la interpretación y a la apreciación musical, a dar vida al hecho de la ejecución o la audición y a la percepción de lo bello musical: nada en la música necesita ser sometido a verificaciones o falseamientos.

Ein Deutches Requiem, op. 45 (1857-1866), compuesto ante la muerte de la madre –aquella débil mujer que siempre idealizó– y también ante la de Schumann, entre la tercera y la cuarta década de su vida, es el más logrado testimonio musical de su fe luterana. La angustia, en esta obra, –retomemos las ideas de Kierkegaard– como pasión que con ayuda de la fe, educa al individuo para que descansa en la Providencia aparecería superada finalmente por la resignación, la espe-

ranza y la consolación: *Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden* (bienaventurados los que sufren porque ellos serán consolados). Esto parecería ser la esencia espiritual del *Requiem* de Brahms, obra cumbre de la literatura sinfónico-coral, que es además una de las que mejor caracteriza al compositor, no sólo por sus extraordinarios valores musicales —entre éstos los recursos contrapuntísticos y armónicos de los que el maestro hace gala— cuanto por el profundo espíritu religioso que la sustenta. El sentido de resignación permanecería a lo largo de sus obras; sería el mismo espíritu que imperaría al final de su vida en los últimos *Motetes a capella*, op. 110, en las *Ernste Gesänge*, op. 121, o en los *Preludios para órgano*, op. 122. La consolación religiosa se impondría sobre la angustia y la tormenta romántica, sublimadas y superadas en “la novedad del día”, en Cristo, en la resignación y en la aceptación “pesimista” —desde Lutero por cierto— de que la libertad es sólo angustia. Pero, ¿se trata de música pesimista?, ¿resignada? Podemos reconocer un fondo luterano en la música de Brahms, precisamente como sublimación de la angustia en la resignación; pero su música es luterana no tanto porque exprese determinadas ideas evangélicas, valores morales o sentimientos religiosos, o porque se inspire en determinados conceptos teológicos; es luterana más bien porque está inscrita en una tradición. Porque el compositor prefiere unos timbres austeros, unos procedimientos que provienen del coral protestante, porque tiene una manera de cantar que reconoce la herencia de la antigua música de la reforma, en síntesis: porque posee una estructura y se basa en unos procedimientos, recursos y valores puramente musicales, que provienen de una tradición que se remonta a principios del siglo XVI.

Ciertamente en el trasfondo de esta obra genial, y en gran medida en la de varios de los compositores que partici-

pan del posclasicismo y el neoclasicismo romántico en Alemania, estaría el sometimiento a lo formal como manifestación de una necesidad de seguridad. Lo romántico sería aferrarse a algo insignificante, el temor al presente y al fin del mundo. En ese sentido lo clásico habría sido para los más religiosos, sobre todo para los luteranos, una manera de salvarse: *Ein Feste Burg*. El culto a la tradición aparecería como expresión o manifestación de un modo de ser religioso; una forma de superar los abismos románticos: un intento de prevalecer del *ethos* sobre el *pathos*; desde el pietismo: una manera de redimir, o mejor de dejar morir cristianamente al Fausto.

Johannes Brahms fue siempre un hombre tendiente a la reflexión, a la meditación, a la resignación religiosa y al recogimiento silencioso; fue el artista que no buscaba lo insólito, lo inusitado, lo libre, lo angustioso, lo fáustico, sino el que hallaba lo seguro, lo pleno, lo probado, lo que es. La coherencia de su vida artística y de sus ideas religiosas es profunda. Bach, Beethoven, la tradición representan para el maestro lo permanente, lo que siempre será. Probablemente en el fondo de esta concepción lo ético se imponga sobre lo estético; sin embargo los resultados puramente musicales cobran un valor permanente y revaloran lo estético.

Para el compositor la armonía se basa en leyes universales y traduce una armonía universal. Es así que probablemente tras la música de Brahms esté la misma concepción pitagórico-agustiniana que sustentaba a Bach. Pero también hay un panteísmo proveniente de Spinoza —tiempo de contradicciones— extendido en la Alemania romántica por Hegel, que postulaba la existencia de una sustancia única que se expresa en infinitos modos; también que "sin el mundo, Dios no sería Dios", idea proveniente de Boehme —el místico protestante que creía que Dios tiene que devenir para ser Dios—.

Finalmente, haciendo honor a la paradójica parábola romántica citamos a Schopenhauer, tal vez situado en la otra ladera desde la perspectiva de Brahms, pero aquel filósofo del pesimismo y del resentimiento ha vertido una de las ideas más poéticas y hermosas sobre el arte musical, diciendo: "La música es aquella melodía cuyo texto es el mundo". ¡Quién podría decodificar y traducir semejante texto! No nos proponemos debatir un concepto que quizá no resiste ya un riguroso análisis epistemológico, cuanto evocar, desde su belleza como metáfora, aquella privilegiada música del gran maestro alemán, que como él mismo, como la persona Brahms, es profunda, serena, sobria, pero contundentemente expresiva: música que posee un mundo como texto, un universo que suscita nuestra capacidad de asombro y que no podemos develar en su profundidad. Nuestro conocer es sólo conjetural y así nos aproximamos a la música de Brahms, como a toda música poseedora de belleza en grado sumo, desde el asombro y la contemplación, porque es forma pura cargada de una expresión que no es en absoluto distinta a sí misma y que tiene la capacidad de vivir, más allá del límite de lo temporal y de lo contingente.

Bibliografía

- Apel, Willi *Harvard Dictionary of Music*. Boston: Harvard University Press, 1944.
- Colles, H.C. *Symphony and Drama*. *Oxford History of Music*. Vol. 7. London: Oxford University Press, 1934.
- Cross, Milton *Encyclopedia of the Great Composers and their Music*. New York: Doubleday & Co., Garden City, 1963.
- Dannreuther, E. "The Romantic Period", en *Oxford History of Music*. Vol. 6. London: Oxford University Press, 1932.
- Della Corte, A. [y]
G. Pannaiene *Historia de la música*. Barcelona: Labor, 1965.
- Fubini, Enrico *La estética musical del siglo XVII a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1971.
- Geiringer, Karl *Brabms: His Life and Work*. New York: Oxford University Press, 1947.
- Hadow, W.H. "The Viennese Period", en *Oxford University Press*. Vol. 4. London: Oxford University Press, 1931.
- Hanslick, E. *Vienna's Golden Years of Music: 1850-1900*. New York: Simon & Schuster, 1950.
- . *Von Musikalisch-Schönen*. (Leipzig 1854). New York: Simon & Schuster, 1950.

- Hommer, Ulrich *Chamber Music*. New York: Columbia University Press, 1948.
- Hutcheson, Ernest *The Literature of the Piano*. New York: Alfred A. Knopf, 1948.
- Pahlen, Kurt *La música sinfónica*. Buenos Aires: Emecé, 1963.
- Niemann, Walter *Brabms*. New York: Alfred A. Knopf, 1963.
- Salazar, Adolfo *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid: Aguilar, 1958.
- Schloezer, Boris [y] Marina Scriabine *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

