
LA FORMA SONATA EN SCHUBERT Y LA PRIMERA MADUREZ DE BRAHMS (II) *

James Webster

Recordaremos al lector la hipótesis central de este estudio: la más viva tradición de forma sonata del siglo XIX, la tradición que trató de poner al día la herencia clásica con un nuevo lenguaje musical, se manifiesta de forma paradigmática en la influencia de Schubert en Brahms. Tal como escribe Tovey: “Encontramos en Brahms la cristalización de las nuevas formas instrumentales desarrolladas por Schubert; de esta influencia da fe la serie de obras que culminará en el *Quinteto con piano, op. 34*”.¹ No obstante, y como cabría esperar, Tovey nunca explicó detalladamente esta relación, y en vano buscaremos una argumentación más exhaustiva de dicha relación en lugar alguno.

En la parte primera se demostró que numerosos temas y grupos temáticos en Schubert son de carácter lírico, que se ajustan a diseños binarios cerrados o a esquemas A B A; que estas secciones de transición se resisten a abandonar la tónica, y cuando finalmente lo hacen, modulan de forma abrupta, frecuentemente a una tonalidad remota, o bien insinúan una tonalidad diferente de la tonalidad de destino. También se observó que los segundos grupos de Schubert frecuentemente se dividen en dos secciones distintas, de las cuales la primera presenta el segundo tema fuera de la región de la dominante, mientras que la segunda sección se sitúa, algo más convencionalmente, en torno a la dominante. Las páginas que siguen resumen la trayectoria musical de Brahms hasta el año 1865, estableciendo las obras de cámara de principios de los años 60 como inicio de su “primera madurez”, y siguiendo el desarrollo de su interpretación de los logros formales de Schubert. Centraremos nuestro comentario analítico en las tres obras que más profundamente acusan la impronta estética

* *Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity (II)*. *Nineteenth-Century Music* III (1979) págs. 52-71. La primera parte de este artículo se publicó en el núm. 7 de *Quodlibet* (Febrero 1997).

1. Donald Francis Tovey, *Franz Schubert* (1927), reimpresso en *Essays and Lectures on Music* (Londres, 1949), pág. 123. Compárense parecidos comentarios en *Tonality in Schubert* (1928), reimpr. *ibidem*, pág. 151.

Por sus valiosas sugerencias para la elaboración de este estudio quedo en deuda con George Bozarth, Robert Pascall y Flynn Warmington, quienes no serán responsables de mis posibles errores en cuanto a datos o interpretaciones.



de Schubert: el *Sexteto para cuerda en si bemol mayor op. 18*, el *Cuarteto con piano en sol menor op. 25*, y el *Quinteto con piano en fa menor op. 34*. Dentro de esta sección también tocaremos someramente la música instrumental de Brahms anterior a 1860, así como las obras inmediatamente posteriores al *Quinteto con piano*.

VI

El concepto de “primera madurez” de Brahms aquí utilizado abarca el periodo 1859-65, años que vieron la creación de una serie de voluminosas obras de cámara en forma sonata, sin precedentes en su producción anterior.² Hasta el verano de 1854, poco después de su vigésimo primer aniversario, había compuesto con notable fluidez, dedicándose principalmente a música pianística: el *Scherzo op. 4* (concluido en agosto de 1851); las *Sonatas en fa sostenido menor op. 2* (1851), *do mayor op. 1* (concluida en primavera de 1853) y *fa menor op. 5* (concluida en octubre de 1853); las *Variaciones Schumann op. 9*, y las *Baladas op. 10* (ambas del verano de 1854).³ De las varias obras de cámara mencionadas en el artículo de Schumann “*Neue Babnen*” (escrito en octubre de 1853), así como en su correspondencia, sólo dos piezas han llegado hasta nosotros: el *scherzo* de la *Sonata para violín Frei aber einsam*, compuesta colaborativamente (octubre de 1853) y la primera versión del *Trío con piano en si mayor op. 8* (terminado en enero de 1854).

Después del verano de 1854, esta juvenil creatividad llegó de pronto a un punto muerto. Durante los cuatro años siguientes, hasta 1858, las únicas obras instrumentales concluidas que escribiría fueron dos series de *Variaciones para piano*, las *op. 21*, obras cuya factura data de 1856.⁴ Esta crisis coincide con el declive y ulterior internamiento de Schumann, y la consolidación de la problemática relación entre Brahms y Clara Schumann. Puede también

2. Véase Tovey, *Brahms*, en *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. W.W. Cobett, vol. 1 (Londres, 1929), págs. 158-82; reimpresso como *Brahms's Chamber Music, Essays and Lectures*, págs. 243-44 (en lo sucesivo, las citas proceden de la reimpresión). El sentido dado por Tovey al término “primera madurez” se circunscribe a las grandes obras para piano y cuerda de estos años; aplico este término a toda su música de cámara escrita entre 1859 y 1865, así como a otros acontecimientos significativos de orden biográfico y artístico. La literatura brahmsiana existente refleja los cambios en la carrera compositiva de Brahms, pero no su relación con la música de Schubert.

3. Salvo indicación contraria, las fechas de las obras de Brahms están tomadas de las anotaciones de su propio catálogo, publicado en transcripción diplomática con comentario por Alfred Orel como *Ein Eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms, Die Musik* 29 (1936-37), págs. 529-41, y de la literatura estándar.

El *trío con piano en la mayor* publicado bajo la autoría de Brahms por Ernst Bücken y Karl Hasse, tomando como base una partitura anónima (Leipzig, [1938]), es omitido en esta discusión. La cuestión de su autenticidad no está cerrada todavía.

4. La *op. 21, n° 1*, fue concluida en enero de 1857. El propio Brahms catalogó la *op. 21, n° 2*, simplemente como “más temprana” (“früher”); esta obra ha sido situada, con cierta imprecisión, entre 1853 y 1855. El Dr. Pascall sostiene que la obra data de 1856 (su reciente estudio está todavía pendiente de publicación).

reflejar el peso de la responsabilidad que recayó sobre Brahms al erigirse éste en adalid del movimiento *Neue Bahnen*, y su deseo de obtener una preparación técnica más sistemática. Este deseo es bien representado simbólicamente por el estudio conjunto de contrapunto y composición con Joachim, aunque desde luego no cabe arguir que dicho estudio fuera únicamente una racionalización ante su imposibilidad de producir obras terminadas. Lo que es más importante, el caso de Brahms merece nuestra admiración por cuanto que no consideraba que sus composiciones tempranas pudieran constituir un cimiento suficientemente sólido para un ulterior desarrollo estilístico.⁵

Las grandes obras de estos años encontrarían serias dificultades. El *Concierto en re menor* fue comenzado como *Sonata para dos pianos* en 1854, y el primer movimiento fue orquestado ese mismo verano.⁶ Pero en ese momento Brahms no se sentía capaz de terminar la obra, no sólo por razones técnicas, sino por la génesis psicológica de ésta, vinculada a la crisis de Schumann,⁷ y también, quizá, por la problemática relación con la gran obra titánica en *re menor*, la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que Brahms había escuchado por vez primera en primavera de 1854.⁸ Resultó que la idea de convertir la sonata en concierto no surgió hasta principios de 1855, y le llegó al compositor “en un sueño”. No cobró forma reconocible hasta 1856-57, y no fue concluido hasta 1858.⁹

En 1856, Brahms compuso tres movimientos en *do sostenido menor* para cuarteto con piano; casi veinte años más tarde el primero de éstos se convertiría en el primer movimiento del *Cuarteto con piano en do menor op. 60*. Parece poco probable que pueda haber sobrevi-

5. La interpretación más persuasiva que he visto de este desarrollo es la de Hans Gal, *Johannes Brahms: His Work and Personality* (New York, 1963), cap.[5], *The struggle for Mastery*. A las habituales consideraciones, Gal añade la sincera confesión de Brahms a Joachim con respecto a sus sentimientos hacia Clara en el verano de 1854, tomada de Anton Holde, *Suppressed Passages in the Brahms-Joachim Correspondence Published for the First Time* en *Musical Quarterly* 45 (1959), pág. 314.

6. Julius Otto Grimm a Joachim, 9 de marzo de 1854, y Brahms a Joachim, 22 de julio de 1854 (*Johannes Brahms Briefwechsel*, 16 vols. [Berlin, 1907-22], V, págs. 28 y 52).

7. El escepticismo con que a veces es recibida esta hipótesis puede ser apropiado para la interpretación, ridículamente “programática”, de Max Kalbeck (*Johannes Brahms*, edns. rev. [Berlin, 1913-22], I, págs. 166-67). Pero Joachim es citado como autoridad para la comprensión del “sentido” del primer movimiento (I, pág. 166), y Brahms mismo describió el *Adagio* como “delicado retrato” de Clara (véase Clara Schumann-Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-1896*, ed. Berthold Litzmann [Leipzig, 1927; en lo sucesivo ‘Clara Schumann Briefe’], I, pág. 198); en el autógrafo del mismo movimiento hay una inscripción que reza *Benedictus qui venit in nomine Domini* –siendo “Dominus” uno de los apodos que Robert Schumann recibía dentro de su círculo–.

8. Brahms a Joachim, 1 de abril de 1854 (*Briefwechsel* V, pág. 32); compárese Kalbeck, I, págs. 164-165; Gal, págs. 111-17.

9. Brahms relata a Clara su sueño del 7 de febrero de 1855 (Clara Schumann *Briefe* I, pág. 76). En las cartas a Joachim publicadas, la siguiente referencia a la pieza data de 1856 (*Briefwechsel* V, pág. 124); una frecuente y pormenorizada correspondencia continuó hasta los estrenos de 1859. Véanse también las cartas a Clara de noviembre y diciembre de 1856 (Clara Schumann *Briefe* I, págs. 194-99). Alfred von Ehrmann, en *Johannes Brahms: Thematisches Verzeichnis seiner Werke* (Leipzig, 1933), parece confundir la orquestación de 1854 del primer movimiento con la versión del concierto ya terminado.

vido más producción de 1856; los documentos son contradictorios, y sus contradicciones apenas ha sido señaladas; trataré esta cuestión en un nuevo artículo. Y, dado que no sabemos hasta qué punto fue revisado el primer movimiento de 1856 hasta convertirse en el primer movimiento del *op. 60*, este primer movimiento (singular por su forma) será omitido en este estudio.¹⁰ En cualquier caso, el primer movimiento del *op. 60*, como el *concierto en re menor*, testimonian la vinculación que nuestro compositor sintiera -hacia los años 50- al movimiento *Sturm und Drang*. Cosa bastante extraña en él, el propio Brahms hizo alusión varias veces al suicidio del joven Werther de Goethe cuando revisaba el *op. 60*.¹¹ Nuevamente, una cierta opresión psicológica puede explicar en parte su incapacidad de finalizar la obra hasta mucho más tarde. De hecho, la necesidad de retrasar la conclusión de obras de gran envergadura resultó ser una dificultad crónica que no superaría totalmente hasta la conclusión de su *Primera Sinfonía* en 1876.¹²

En los años sucesivos de Hamburgo y Detmold, 1857-59, Brahms fue capaz de mantener una relación “estable” -léase *distanciada*- con Clara Schumann; adoptaba así un estilo de vida más asentado que le permitió llevar a término obras de gran envergadura. Igualmente saludable fue el contacto directo con la tradición sinfónica clásica que tuvo por vez primera en Detmold. Este entorno abonó la creación de las *Serenatas en re mayor op. 11* (1857-58, versión orquestal 1859), y la *mayor op. 16* (1858-60). Tal y como ya había hecho en sus estudios de Bach y técnicas contrapuntísticas con Joachim, Brahms volvió una vez más a la tradición en busca de inspiración compositiva, buscando las grandes obras escritas en forma sonata. De esta manera, las serenatas constituyen un perfecto ejemplo de *reculer pour mieux sauter*: aunque las obras con el título de *serenata* no presentaban a los compositores demasiados riesgos manifiestos, le permitieron sin embargo hacer considerables progresos compositivos.

Todos estos factores nos permiten interpretar los años 1854-59 como periodo de auténtica crisis y renovación, y justifican la consideración de los años 1859-65 como *primera madurez* de Brahms. Dejando a un lado su frustración al no encontrar un lugar adecuado de residencia en Hamburgo o en la ribera del Rin, el compositor -ya en su treintena- empezó a organizar su vida de una manera que nos recuerda ya a la de su etapa de madurez (no llegó a establecerse en Viena hasta 1869, si bien los primeros coqueteos de Brahms con la ciudad empezaron en 1862). Su continua producción de música de cámara en estos años no tenía precedentes: el *Sexteto para cuerda en si bemol mayor op. 18* (1859-60), los *Cuartetos con*

10. Véanse Tovey, *Brahms*, págs. 254-55, y un temprano ensayo sobre la *op. 60* reimpresso en *Essays in Musical Analysis* (Londres, 1935-44), vol. supl., *Chamber Music*, págs. 205-9 (incluye algún comentario sobre características schubertianas del desarrollo).

11. Véanse Kalbeck III, págs. 11-12, y el prólogo de Wilhelm Altmann a la partitura de bolsillo de Eulenburg.

12. Gal, como en la nt. 5.

piano en sol menor op. 25, y la mayor op. 26 (concluidos en otoño de 1861),¹³ el *Quinteto con piano en fa menor op. 34* (compuesto en esencia como quinteto de cuerda en 1862, datando la versión definitiva de 1864), la *Sonata para cello y piano en mi menor op. 38* (primeros dos movimientos de 1862, movimiento final de 1865), el *Sexteto en sol mayor op. 36* (1864-65), y el *Trío con trompa op. 40* (1865). Los avances, tanto en cuanto a la calidad, como a la seguridad del trazo musical, son asombrosos. Por vez primera, Brahms amalgama las principales tradiciones musicales utilizando un lenguaje armónico contemporáneo, y consigue llevar a término obras de grandes dimensiones (un avance comparable se puede apreciar en las *Variaciones Händel, op. 24* [1861] y en la primera versión del *Allegro* de la *Primera Sinfonía* [1862], si es que realmente se parecía a su forma final). Otra indicación concluyente de que los años 1859-65 constituyen un periodo diferenciado en la producción de Brahms, la da el hecho de que durante los siete años siguientes Brahms no escribió obra instrumental alguna a gran escala.

Tal cambio de rumbo y tales logros sin precedentes presuponen nuevos estímulos e influencias. Si bien la música de Schubert en modo alguno fue la única influencia en esta magistral producción de música camerística, sin lugar a dudas se puede afirmar que fue la influencia más importante. Algunas de las grandes obras en forma sonata de Schubert que Brahms conoció desde mediados de los años 50 parecen haber moldeado algunos de los rasgos característicos de las formas sonata de Brahms. Sin la influencia de Schubert, quizá Brahms no hubiera encontrado algunos de los rasgos de su propio estilo.

VII

Desde el momento en que Brahms se establece en Viena, su amor por Schubert queda bien documentado. Muy tempranamente, ya desde su primera visita en 1862-63 –años de un significativo renacimiento schubertiano–, hablaba con gran entusiasmo de sus encuentros con personas que habían conocido personalmente a Schubert; en este tiempo estudió numerosas obras de Schubert, adquirió sus autógrafos, y mantuvo correspondencia con el editor Rieter-Biedermann sugiriéndole la posibilidad de publicar música de Schubert.¹⁴ Contactó con el edi-

13. La suposición de Kalbeck (I, págs. 232 y 445) de que los op. 25 y 26 hubieran sido comenzados junto con los movimientos en *do sostenido menor* asociados con el op. 60, también en Detmold, ha perdurado en la literatura más reciente. Pero esto se basa en una interpretación claramente errónea de la observación de Deiter según la cual la op. 60 fue originado antes de su fecha de publicación (no antes de la fecha de publicación de los op. 25 y 26), y en vagas reminiscencias de Joachim y Bargheer medio siglo después. No existe indicio alguno documentado de estas obras antes de 1861.

14. Ver Brahms a Adolf Schubring, 26 de marzo de 1863. (*Briefwechsel* VIII, págs. 196-97); Kalbeck II, págs. 77-81; Brahms a Rieter-Biedermann, 18 de febrero y 15 de mayo de 1863 (*Briefwechsel* XIV, págs. 77 y 79), y esporádicamente, después; véanse las cartas de Clara, 10 de agosto de 1863, y a Clara, 20 de febrero de 1865 (Clara Schumann *Briefe* I, págs. 428 y 495).

tor C. A. Spina, propietario de la mayor parte de los autógrafos que el hermano de Schubert, Ferdinand, había vendido a Diabelli (Fue Spina quien publicó por vez primera el *Quinteto de cuerda*); también contactó con el abogado Eduard Schneider (sobrino de Schubert), quien había heredado los restantes autógrafos de Ferdinand en 1859.¹⁵ En abril de 1863, Brahms escribió a Joachim para contarle que Spina le había ofrecido “todas las obras de Schubert” –refiriéndose, desde luego, principalmente a obras impresas. Antes de esto, Spina había ofrecido los autógrafos de Schubert a Joachim.¹⁶

Durante el resto de su vida, Brahms siguió muy interesado por la música de Schubert, su interpretación y publicación; adquirió autógrafos, cartas y retratos, y colaboró en labores de difusión de la obra del compositor austriaco.¹⁷ Su actividad como editor de la música de Schubert no se limitó a su bien conocida intervención en la edición completa de los años 80 y 90.¹⁸ Mucho antes se había hecho cargo de la primera edición de las tres *Klavierstücke, D. 946*, así como de la partitura vocal de la *Misa en mi bemol mayor* para Rieter-Beidermann.¹⁹ Orquestó al menos cinco de las obras vocales de Schubert.²⁰ Será de interés para el musicólogo saber que ofreció el catálogo temático schubertiano de Nottebohm a su editor Simrock.²¹

Kalbeck recoge la opinión de Brahms (1887) de que era Schubert, y no Schumann o Mendelssohn, el verdadero sucesor de Beethoven;²² aunque el contexto inmediato de Kalbeck era el del *Lied*, es improbable que Brahms hiciera tal declaración refiriéndose únicamente a los *Lieder* de Beethoven. A pesar de su fiel devoción a la memoria de Schumann y la celosa custodia de autógrafos y recuerdos de éste, Brahms nunca alabó la música instrumental de gran envergadura de Schumann con tanta espontaneidad como lo hacía con la de Schubert; la influencia de Schumann es patente en la escritura pianística y en el carácter de ciertos temas brahmsianos, pero no en cuestiones que afecten a la macroestructura de las obras. Apenas existe vestigio alguno de la influencia de Mendelssohn en las grandes obras instrumentales de Brahms.

15. Véase Maurice J. E. Brown, *Schubert: A Critical Biography* (Londres, 1958), págs. 312-17; Otto Friedrich Deutsch, *Schubert: Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order* (Londres, 1951), D. 956. Acerca de las relaciones de Brahms con Spina, véanse las referencias de la nota anterior.

16. *Briefwechsel* VI, pág. 8; V, pág. 280.

17. Véanse, por ejemplo, *Briefwechsel* III, págs. 159-60; VI, págs. 55-56 (pidiendo a Joachim que censure el trabajo de Grove sobre los bocetos “Gastein”[!]); IX, págs. 92-93, 132 y 207; X, págs. 129-30 y 139; XI, págs. 39 y 121-122; XIV, págs. 16-17; Kalbeck, *passim*; Orel, *Johannes Brahms' Musikbibliothek*, reimpresión Kurt Hoffmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms*, Hamburgo, 1974), págs. 161-62.

18. Véase, por ejemplo, *Briefwechsel* II, 46-47; Clara Schumann *Briefe* II, 270; Brown, p.335; Deutsch, D.366, 703, 790, 970, 975, y *passim*.

19. Deutsch, D. 946, 950. Comparar Donald F. McCorkle, *The N. Simrock Thematik Catalogue of the Works of Johannes Brahms* (Nueva York, 1973), pág. xlvii.

20. Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Works* (Londres, 1936), págs. 317-18; McCorkle-Simrock, pág. xlvi.

21. *Briefwechsel* IX, pág. 153 (octubre 1873).

22. Kalbeck I, pág. 220.

No obstante, no hallamos muestras del entusiasmo por la figura de Schubert y por su música antes de 1853 en Hamburgo. En la primera mitad del siglo, la reputación de Schubert era primordialmente la de un autor de *Lieder*. Sólo algunas de sus grandes obras en forma sonata fueron publicadas antes de 1850: la *Fantasia "Wanderer"*, los *Cuartetos en la menor y re menor*, las *Sonatas "op. 42" en la menor y re menor*, la *Sonata-Fantasia en sol mayor*, los *Tríos con piano en si bemol mayor y mi bemol mayor*, las tres *Sonatas "Póstumas" para piano* y el *Gran Dúo para piano a cuatro manos*, y la *Sinfonía en do mayor "La Grande"*, parcialmente.²³ (las sonatas de primera época en la mayor op. 120, en mi bemol mayor, y en si mayor, y el *Quinteto la "Trucha"* difícilmente podrían haber estimulado el interés de Brahms por la utilización de la forma sonata de Schubert).

Incluso este repertorio -cuando menos parcial- seguía siendo muy poco conocido en el provinciano Hamburgo, situado a unas mil millas de distancia. Brahms llegó a afirmar que no conoció bien la música de Schumann hasta 1853.²⁴ Y cuando, durante el desastroso encuentro de Brahms con Liszt en 1853, Joachim Raff señaló la similitud del comienzo del *Scherzo op. 4*, de Brahms con el *Scherzo en si bemol op. 31* de Chopin, Brahms alegó que esta similitud era casual, ya que jamás había escuchado obra alguna de Chopin (!).²⁵ Es comprensible que en un entorno musical tan atrasado como para no poder proporcionar al joven pianista-compositor más que un superficial conocimiento de Schumann, y absolutamente ninguno de Chopin, tampoco fomentase la difusión de la música instrumental de Schubert.²⁶

Los primeros programas de recital de Brahms en Hamburgo incluían la *Sonata "Waldstein"* de Beethoven y algún Bach, pero por lo demás su repertorio se puede clasificar como música de salón.²⁷ Quedan excluidos Field, Dussek, Mendelssohn, Weber, Schumann y Chopin -por no nombrar siquiera a Schubert-. La música para piano de Brahms de este periodo deja entrever pocas influencias explícitas de estas grandes tradiciones pianísticas del siglo XIX. El corolario es claro: el conocimiento y el amor de Brahms por la música instrumental de Schubert se originan a mediados de los años 50, los años de crisis y renovación que condujeron a su primera madurez.

23. Brown, Schubert, págs. 318-21; Deutsch como obras individuales.

24. Carta a Joachim, octubre de 1853 (*Briefwechsel V*, págs. 8-9); Kalbeck I, pág. 103.

25. Kalbeck I, págs. 81-83; las afirmaciones de Brahms fueron reproducidas por William Mason, (Kalbeck sugiere, a su vez, que puedan provenir de otra fuente: la obra *Hans Heiling* de Marschner). No hay que descartar que Brahms fingiera no conocer las obras de Chopin para defenderse de la acusación de "falta de originalidad"; es bien conocida la sensibilidad que mostró durante toda su vida a este respecto.

26. Eduard Marxsen, profesor de Brahms, había estudiado en Viena con Seyfried y Bocklet (un amigo de Schubert); se postula que él podría haber introducido a Brahms a la música de Schubert. Pero no parecen existir pruebas que respalden esta hipótesis.

27. Kalbeck I, págs. 44 y 51; Ehrmann, *Johannes Brahms: Weg, Wert und Welt* (Leipzig, 1933), págs. 18-20.

Parece seguro que el primer estímulo para la admiración hacia Schubert le llegó por su amistad con el matrimonio Schumann. Robert Schumann, que había admirado a Schubert bien antes de la muerte de éste, publicó muy tempranamente una descripción de la colección de autógrafos de Ferdinand Schubert en la revista *Neue Musikzeitschrift* en 1853, y alimentó la reputación de Schubert de muchas otras maneras.²⁸ En 1837 Clara escribió a Robert, informándole sobre la decisión de Diabelli de dedicarle la inminente publicación del *Gran Dúo* a ella; antes de febrero de 1838, Schumann ya había visto el autógrafo (que Diabelli había dado a Clara). El mismo año, Diabelli dedicó la publicación de las tres *sonatas póstumas* de Schubert al propio Schumann.²⁹ La historia de la visita “informal” de Schumann a Ferdinand Schubert el día de año nuevo de 1839 parece así un poco artificiosa, aunque no se puede dudar de la sorpresa que le supondría el hallazgo del autógrafo de la *Sinfonía en do mayor, La Grande*, ni restar mérito a la perspicacia con que supo comprender el valor de la obra.³⁰ Schumann también publicó el *Andante* de la *Sonata Reliquia* basándose en el autógrafo.³¹ Podemos estar seguros de que el matrimonio Schumann dio a conocer todas estas obras a Brahms en 1853, al igual que muchas de las obras para piano mencionadas más arriba. Igualmente decisiva debió ser la entusiasta admiración que ellos profesaban hacia Schubert: seguidor de Beethoven, verdadero romántico, miembro de honor de la *cofradía de David* en lucha contra los *filisteos* –a cabeza de la cual, siguiendo el manifiesto *Neue Bahnen*, y especialmente después de la caída de Schumann, se erigiría Brahms como adalid–.

Después de Schumann, Schubert encabeza la lista de los compositores cuya música era interpretada después de 1854 en la casa de los Schumann, y en público por Joachim y Brahms. En la primavera y verano de 1854, Clara reseñó en su diario la interpretación de Brahms de una de las *sonatas en la mayor* (suponemos que la *op. 42*), de la *Sonata en re mayor*, y la *Sonata Póstuma en si bemol mayor*, elogiando la maravillosa manera de interpretar esta última. Brahms estuvo presente en la celebración del aniversario de bodas de Clara; sus hijas Marie y Elise tocaron el *Gran Dúo*, y Brahms tocó la *Sonata-Fantasia en sol mayor*.³² La correspondencia está repleta de referencias a interpretaciones públicas de obras de Schubert.³³ Quizá la más interesante de estas referencias sea la carta de Brahms a Joachim de

28. Véase Leon Plantinga, *Schumann as Critic* (New Haven, 1967), págs. 96-97 y 219-26, y referencias allí dadas. Los primeros diarios tempranos de Schumann están ahora disponibles en una moderna edición académica: Robert Schuman: *Tagebücher*, ed. Georg Eismann, I (Leipzig, 1971).

29. Litzmann, *Clara Schumann: Ein Künstlerleben*, ed. rev. (Leipzig, 1920-23), I, págs. 161 y 179; Brown, *Schubert*, pág. 319; Deutsch, D.958.

30. Deutsch, *The Discovery of Schubert's C Major Symphony: A Story in Fifteen Letters*, *Musical Quarterly* 38 (1952), pág. 528.

31. Deutsch, D.840; Brown, *Schubert*, pág. 190.

32. Litzmann, *Schumann II*, págs. 314-16 y 388.

33. Por ejemplo, *Briefwechsel V*, pág. 234; VI, págs. 40-44; Clara Schumann *Briefe I*, págs. 111, 152, 189 fn. y 253; Kalbeck I, págs. 251, 252, 278-79, 304, 306 y 312-13.

diciembre de 1853, en la que Brahms describe su primera audición de la *Sinfonía Grande* de Schubert con gran entusiasmo (por la obra, si no por su ejecución, harto mediocre; Brahms había asistido a un ensayo), e insta a su amigo a programar su propio concierto en otra fecha de modo que pudiera asistir a la audición de la sinfonía (esta petición fue gustosamente complacida por Joachim).³⁴ En enero de 1856, Brahms pidió ayuda urgentemente a Clara para obtener todas (!) las sonatas de Schubert: “Quiero reflexionar sobre ellas [darauf reflektieren]; no quiero estudiar otra cosa durante esta visita [a Hamburgo]”.³⁵

Otra obra clave fue el *Gran Dúo*. Hemos visto que el matrimonio Schumann tenía derecho a considerar esta obra casi como “suya”. Schumann mismo cometió el fatal error crítico de suponer que esta sonata era una sinfonía disfrazada³⁶ (suposición que sedujo a Joachim, Brahms y Tovey –un error terrible–). Aunque no existen pruebas documentadas, es difícil resistirse a la conclusión de que el propio Schumann instigara el plan para la orquestación de la obra por Joachim. Esta orquestación fue llevada a cabo durante 1855 y su primera ejecución tuvo lugar en Hannover el 9 de febrero de 1856; Brahms estuvo presente.³⁷ De hecho, Brahms retocó detalles de esta orquestación (posiblemente más tarde).³⁸ En 1858, intentó organizar una ejecución en Hamburgo, pero ésta fue suspendida debido a la hostilidad de los músicos: Brahms se lamentaba de este fracaso: “Grund explicó, ‘La obra es aburrida y carece de melodías...’ ¡Aburrida!, ¡Carece de melodías!”.³⁹ En 1860, Joachim entregó el manuscrito a Spina, que prometió publicarlo bajo la insólita condición de que el honorario fuera pagado en autógrafos de Schubert –condición que Joachim aceptó encantado–.⁴⁰ De hecho, la publicación no se realizó hasta 1873, por el sucesor de Spina, Schreiber; el estímulo fue sin duda alguna la propia interpretación de Brahms de la obra, durante su primer concierto como director de orquesta en la *Gesellschaft der Musikfreunde*, el 10 de noviembre de 1872.⁴¹ El *Gran Dúo* incluso aparece en los ejercicios de contrapunto de los dos amigos. En 1856, Joachim escribe: “(aquí tienes) un par de cánones entre tus ejercicios. Los dos proceden de la

34. *Briefwechsel* V, págs. 18 y 22.

35. Clara Schumann *Briefe* I, pág. 166.

36. Litzmann, *Schumann* I, pág. 179; Plantinga, pág. 222; Brown, *Schubert*, págs. 186-88 y 319-20. Para la crítica de Schumann véase *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4ª edición, ed. T. Gustav Jansen (Leipzig, 1891), II, págs. 108-11.

37. La mención de Brahms de “die Schubertsche Sinfonie” en una carta a Clara el 30 de octubre de 1855 (Clara Schumann *Briefe* I, pág. 139) se refiere sin duda a esta orquestación.

38. Tovey, *Essays* I, pág. 216.

39. Clara Schumann *Briefe* I, pág. 216; en términos parecidos a Joachim (*Briefwechsel* V, pág. 197), quien contestó con disgusto (pág. 201) que los músicos en Köln habían resultado igualmente filisteos.

40. *Ibid.* pág. 289; compárese también con la nota 16.

41. Deutsch, D. 812; *Briefwechsel* VI, págs. 61, 67, 68, 70 y 71 (con meticuloso comentario de Brahms); Kalbeck II, págs. 413-14. Brahms conservó el autógrafo de Joachim; se encontraba en su Nachlass (Orel, *Musikbibliothek*, reimpresso, Hoffmann, *Bibliothek*, pág. 155).

sinfonía del *Dúo* de Schubert que tú querías tener junto a otras cosas mías, si no te he entendido mal".⁴² Los cánones debieron ser los del *trío* del *scherzo* (después de la doble barra) y los del movimiento final (mitad del segundo grupo).

En suma, parece que hacia la mitad de lo años 50, Schubert se convirtió de repente en uno de los compositores predilectos de Brahms. Este acontecimiento precedió inmediatamente a la "primera madurez" que ya hemos descrito. Difícilmente le hubieran sido accesibles otros modelos en estilo sonata, con excepción de Beethoven y, hasta cierto punto, Schumann y Joachim. Si -como veremos ahora- algunos aspectos importantes de su estilo y forma de este periodo guardan estrecha relación con características formales de Schubert, la tesis de la influencia de Schubert será realmente convincente.

VIII

Las primeras sonatas para piano de Brahms apenas muestran traza alguna de un contacto con la música instrumental de Schubert. Quizá la única reminiscencia posible -probablemente mera coincidencia- sea el contrasujeto imitativo cromáticamente ascendente del tema principal en la *op. 1*, cc.17-25, que recuerda la estructura del tema de la fuga del último movimiento de la *Fantasia Wanderer*, también en *do mayor*.⁴³ Se podrían también considerar las séptimas disminuidas finales sobre pedal de tónica en la *op. 2*, y las elaboraciones de sexta aumentada dentro de las cadencias del *Andante* de la *op. 1*, como reflejos de los "acordes apoyatura" cromáticos, sin verdadera función armónica, de Schubert.⁴⁴ Pero esta técnica se encuentra con frecuencia en la música vocal de Schubert, y los acordes en la *op. 1* son especialmente parecidos a los de *Am Meer*, pieza que se encuentra en la misma tonalidad, y que Brahms también cita en el movimiento lento del *Trío en si bemol mayor* (1853-54).

Estas primeras sonatas están escritas con maestría y talento admirables. Los primeros movimientos no son largos (tienen una media de 230 compases). La sensación de proceso dinámico que emanan sus temas principales, de corte beethoveniano, una sensación especialmente clara en la *op. 5*, no les impide desarrollarse convincentemente en diáfanos pasajes dentro de una dialéctica clásica. La forma es cualquier cosa menos esquemática. Por ejemplo,

42. *Briefwechsel V*, págs. 128-9: "Als Nachtrag ein paar Kanons, mit Deinen Arbeiten. Beides liegt in der Schubertschen Duo-Sinfonie, die Du zu dem übrigen von mir zu legen wünschtest, wenn ich Dich nicht missverstanden" [o: "si no hubiera entendido mal tus intenciones" (?)].

43. Como en la parte I de este estudio, las referencias son siempre a los primeros movimientos, salvo indicación contraria.

44. véase Joseph Kerman, *A Romantic Detail in Schubert's Schwanengesang*, *Musical Quarterly* 48 (1962), 36-49; véase la parte I de este estudio, (Quodlibet nº 7, pág. 72).

el tema principal es siempre alterado en la recapitulación⁴⁵ por medios netamente armónicos en las *op. 1* y *2*, y disfrazado como retransición en la *op. 5*.⁴⁶ Podemos atribuir esta característica en parte a las recapitulaciones alteradas y culminativas de Beethoven (un ejemplo ilustrativo es la famosa recapitulación que asemeja una retransición en la *Sonata Appassionata*, a la que parece deber mucho un pasaje similar -en la misma tonalidad- de la *op. 5* de Brahms). Desde luego, en el siglo XIX era una tendencia general el evitar la repetición literal en favor de procesos que se desarrollen continuamente, incluso -o quizá especialmente- en puntos de gran importancia estructural.

En estas obras de su primera época, Brahms siempre acorta y altera el primer grupo en la reexposición. El segundo grupo, por otra parte, retorna intacto. Particularmente notable es la costumbre de Brahms, habitual pero nunca estereotipada, de permitir a la coda desarrollarse sin solución de continuidad desde la última frase del segundo grupo, siendo así omitidas o pospuestas las cadencias finales de la reexposición. En la *op. 5*, esta técnica crea una notable reinterpretación de la orientación tonal de todo el segundo grupo, que fluctúa vacilantemente entre dos tonalidades: en la exposición, *la bemol* termina por ser la dominante de *re bemol*, pero en la reexposición, *si bemol* sigue siendo la subdominante de *fa*.

A diferencia de las sonatas tempranas, el *Trío en si mayor* es realmente una obra de grandes dimensiones, y se caracteriza por sus melodías líricas de fraseo regular poco aptas tanto para llegar a un fin, como para entrar en relación coherente con el resto de un movimiento estilo sonata. El hecho de que Brahms mismo llamara la atención con respecto al *Trío op. 8* al revisarlo casi al final de su vida, ha dado lugar a que esta obra haya sido frecuente objeto de debate.⁴⁷ No obstante, sus grandes diferencias con las sonatas que la precedieron no han sido adecuadamente señaladas. Parece posible que este cambio radical de estilo refleje el contacto inicial de Brahms con la música de Schubert en la casa del matrimonio Schumann en 1853.

Hay uno o dos aspectos del *op. 8* original que merecen ser mencionados aquí. A pesar de su longitud y su lirismo, el hermoso tema principal es bastante irregular en su construc-

45. En este estudio (incluyendo la parte D), el término "recapitulación" denota la reexposición del primer tema inmediatamente después del desarrollo. El término "reexposición" es utilizado en todas las demás acepciones convencionales.

46. Comparar Robert Pascall, *Formal Principles in the Music of Brahms*, Ph. D. diss., Oxford University, 1973, pág. 149. Arno Mutschka, en *Der Sonatensatz in den Werken vom Johannes Brahms* (Gütersloh, 1961), pág. 195, subraya el carácter "retransicional" de los cc. 131-37. Los valiosos estudios de Pascall y Mutschka tratan ambos a la forma sonata de Brahms temáticamente y no cronológicamente, aunque Mutschka también incluya explicaciones muy útiles de sus antecedentes históricos y desarrollo cronológico.

47. Véase [Eusebius Mandyczewski] en la *Deutsche Musik-und Kunstzeitung* (Viena), 1 de marzo de 1890, parcialmente reimpresso en Kalbeck IV, págs. 206-07; Tovey, Brahms, págs. 222-30; Gal, *Brahms*, págs. 157-63; Mutschka, págs. 14-20, 103-07 y 170-73.

ción y en sus frases (desde el c. 29); su *crescendo* continuo, articulado en una serie de culminaciones parciales cada vez más intensas, garantiza que este tema no pueda ser melódicamente conclusivo: ha de ser irremisiblemente elegido para dar paso a la transición. Como en la *op. 1*, el segundo grupo está en la tonalidad del relativo menor, preparado por una transición conducida a través de su dominante, existiendo también un *purple patch*.⁴⁸ Pero éste suena como de lejos, apenas audible sobre una pedal de tónica inmóvil, estático, como de otro mundo. Su *mi mayor* es a un tiempo romántico (submediante de *sol sostenido menor*) y pasivo (subdominante de *si*).⁴⁹ Todos estos elementos recuerdan a cierto tipo de segundo tema schubertiano, normalmente asociado con el piano y con las tonalidades de *mi* o *fa mayor*: la *codetta* de la *Sonata en la menor op. 164* (D. 537); el segundo tema de la *Sonata en la menor op. 143* (D. 784); e incluso el segundo tema de la *Sonata "Póstuma" en la mayor D. 959*, especialmente en el momento anterior a la doble barra (aunque este tema no tenga pedal). Brahms recupera este tipo temático en el tema conclusivo de la *Sonata para cello y piano op. 38*, también en un contexto pianístico y utilizando las tonalidades de *mi* y *si mayor*.

Como resalta Tovey, este largo (y tedioso) segundo grupo no puede ser reexpuesto, y el instinto de Brahms fue por tanto sabio al sustituir el desafortunado fugato, de efecto tan pobre⁵⁰ (el efecto podría haber mejorado bastante si se hubieran suprimido las apariciones del mismo como sujeto de la falsa fuga en la exposición, y omitido la fuga desde el desarrollo). Con la emoción que produce el retorno -con carácter de coda- del tema principal, la extraña referencia del cello al segundo tema original (y a la tonalidad de *sol sostenido menor*) en los cc. 413-14, pasa más desapercibida. Parece como si el compositor, consciente de que su *fugato* hubiera fracasado en su intento de conferir unidad al movimiento, quisiera ahora plegarse a las leyes del "principio sonata" que, por otra parte, estaba violando de forma tan evidente.

Las *Serenatas op. 11* y *16* fueron compuestas unos cinco años más tarde. La *op. 11* en *re mayor* emana una refinada atmósfera retrospectiva derivada de la sinfonía y serenata clásicas. Con frecuencia se han puesto de manifiesto las concomitancias de los movimientos primero y quinto con la *Sinfonía n.º 104* de Haydn y con algunas obras beethovenianas como el *Septeto*, la *Sonata para piano y violín en fa mayor op. 24*, la *Sinfonía n.º 2*, y el *Andante*

48. [N. del T. : este término, literalmente traducible algo así como "parche púrpura", es utilizado en la musicología angloparlante desde los escritos de Tovey, y se emplea para denotar un pasaje con un repentino cambio de color y/o tonalidad sin gran relevancia formal.]

49. Mitschka (pág. 111) llama este pasaje "tema conclusivo". Bien es cierto que llega aproximadamente hasta la doble barra, pero su contexto y carácter lo caracterizan como *purple patch*, y, de hecho, *sol sostenido mayor* vuelve en el c. 148, *a tempo*, con *la sostenido 2* en el violín. (El *mi* grave del cello en el c. 147 parece ser un error o errata en lugar de *sol sostenido*: el contexto sugiere doblar la mano izquierda del piano; el *mi* genera quintas paralelas con el violín).

50. *Brahms*, pág. 227.

molto mosso (“*Junto al arroyo*”) de la *Sinfonía “Pastoral”*.⁵¹ Sea como fuere, pueden haber otras referencias de este tipo. La *Segunda Sinfonía* tiene que haber influido también en la prominencia del *fa* # en el primer movimiento (cc. 27-51), en el *trío* del segundo *scherzo*, y en el tema del *rondó*; el *decrescendo* hacia la subdominante en la coda del último movimiento, cc. 302-20, emplea el mismo motivo del pasaje homólogo en Beethoven, cc. 354-71. Un *Ländler* schubertiano parece animar el contratema en el segundo movimiento (c. 55); la retransición en el primer movimiento (cc. 337-53), recuerda, en sus secuencias cromáticas descendentes sobre pedal de dominante, a la retransición en el último movimiento de la *Sinfonía Grande* (c. 515). Otra clara referencia beethoveniana aparece al final del tema principal del movimiento lento, donde la repetida cadencia melódica hacia *re* sobre la figuración ondulante *fa-sol* *b* en el bajo es casi una cita literal del movimiento lento de la *Novena Sinfonía* –en el final del tema principal y en la misma tonalidad–. El final de la coda (cc. 242-45) trae una asombrosa cita del final del movimiento lento de la *Sinfonía n.º 2* de Schumann. Es más, la reexposición exhibe un típico principio formal schubertiano: el primer grupo original consta de dos secciones, cada una de las cuales presenta alternativamente las mismas dos ideas (cc. 1,7; 17, 25). En la reexposición, la primera sección comienza, vacilantemente al principio pero después con seguridad, en la tonalidad napolitana, *si mayor* (cc. 135,141); seguidamente la segunda sección, maravillosamente transformada, reestablece la tónica.⁵²

Así, la *op. 11* constituye un compendio de saludables influencias. Aquí Brahms rinde tributo formal a la gran tradición instrumental; y lo que es admirable es que su música casi siempre mantiene su fuerza y su frescura.⁵³ En el tratamiento de la forma sonata, Brahms no muestra incertidumbre alguna y sólo ocasionalmente sale a relucir algún pequeño error de cálculo. El clímax que hay al inicio de la coda del primer movimiento, por ejemplo, parece decaer demasiado rápidamente, y la atractiva sorpresa del final en *pianissimo* dura demasiado tiempo. En el último movimiento, la “explosión” a la que conduce el *crescendo* en los cc. 335-46 es demasiado grandiosa para su contexto, de manera que la breve conclusión subsiguiente en la tónica suena algo anticlimática.

La *op. 16*, por contra, presenta muy pocas reminiscencias de estilos anteriores. La retransición (cc. 191-216) está en la tónica más que en la dominante, pero la reexposición comienza “como si nada extraño hubiera ocurrido”. El movimiento lento en *la menor* es nota-

51. Fue el amigo de Brahms, Dr. Theodor Billroth, quien descubrió, por primera vez, las referencias a Haydn: *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, ed. Otto Gottlieb-Billroth (Berlín y Viena, 1935), pág. 498. Compárese Kalbeck I, págs. 319-23; Ehrmann, *Brahms*, págs. 75-76; Tovey, *Essays* I, págs. 123-31; Mitschka, págs. 23-27.

52. Compárese con la parte I de este estudio (Quodlibet n.º 7, pág. 81)

53. Tovey (ver nota 50), da la interpretación más perspicaz.

ble por su forma (ver ej. 1).

A	Transición	B	Desarrollo	A	Coda	<i>Ejemplo 1</i>
I-III		# VII		i (iv)	i	
1	18	23	57	76	89	

Serenata en la mayor, op. 16. Tercer movimiento.

Hasta el mismo final se puede apreciar su forma sonata: primer grupo, transición modulante disonante, un enorme segundo grupo en cuatro secciones en *la bemol*, desarrollo, reexposición del primer grupo con coloración de subdominante..., punto en que cuatro compases de coda ponen fin al movimiento. Retrospectivamente, uno se da cuenta de que el primer grupo ya ha cadenciado al relativo mayor (aunque no exista todavía una sensación de segundo grupo), y que el “segundo grupo”, aparte de estar en una tonalidad bastante insólita, es tan largo y heterogéneo que difícilmente podría soportar una reexposición completa. Ya que los cc. 18-56 no son reexpuestos, el “principio sonata” es quebrantado, y el movimiento mismo se revela como magnífica síntesis entre estructura A B A y la forma sonata. No nos cabe prácticamente la menor duda de que Brahms fue influenciado por otro movimiento lento en *la menor* y ritmo compuesto; un movimiento basado en melancólicos *ostinati*, y que también presenta una difícil síntesis entre forma sonata y forma A B A: el movimiento lento del *Cuarteto en do mayor op. 59 n° 3* de Beethoven.⁵⁴

He aquí tres tipos de obras -sonatas, un trío con piano, serenatas- radicalmente distintos por su instrumentación, magnitud, estilo, y vinculación con la tradición, aunque ninguna represente plenamente la dirección estilística de la sonata de la segunda mitad del siglo XIX.⁵⁵ Sin duda alguna, Brahms estimó que había llegado la hora de alcanzar y mantener una cota artística del más alto nivel.

54. Véase la descripción que hace Kerman del movimiento de Beethoven en *The Beethoven Quartets* (Nueva York, 1967; reimpresión. 1979), págs. 145-50. La descripción de Tovey del tercer movimiento de la op. 16/iii de Brahms (*Essays I*, págs. 135-36), parece confundir el bosque con los árboles. Mitschka (págs. 228-30) establece comparaciones formales con los movimientos lentos de las *Sinfonías n° 2 y n° 3*, el *Concierto para violín*, y el *Concierto para piano en si bemol mayor*, pero no hace mención alguna de la op. 16.

55. Dejaremos de lado el *Concierto en re menor*. Los problemas aquí discutidos son suficientemente complejos como para ocuparse además de la forma concierto.

IX

El *Sexteto en si bemol mayor op. 18*, inaugura la serie de composiciones camerísticas que integran la primera madurez compositiva de Brahms. El grandioso tema inicial del primer movimiento recuerda a Schubert bastante explícitamente por su tono lírico, su *purple patch* dirigido hacia la mediante rebajada, *re bemol*, y su apacible final con cadencia perfecta; el comienzo de la *Sonata "Póstuma" en si bemol mayor* es su ancestro más claro. Pero el inicio de Brahms parte del habitual esquema schubertiano A B A; es una forma de *Lied* en cuatro frases, A A B C.⁵⁶ La primera mitad no es un periodo completo de antecedente-consecuente, como lo son los temas aparentemente similares de la *Sonata en si bemol mayor* y el *Quinteto de cuerda* de Schubert, sino una semicadencia doblemente expandida; las modulaciones, el ritmo fraseológico más veloz, y las expansiones rítmicas en la tercera frase contribuyen a la sensación de clímax; y la última frase no es un retorno, sino una expansión culminante de la dominante estructural (esta última característica también se relaciona armónicamente, si no melódicamente, con la *Sonata en si bemol mayor* de Schubert). La única cadencia completa se encuentra en el mismo final del tema, y éste, a su vez, es elidido con el pasaje que introduce la transición. El ritmo de fraseo es bastante libre (9+[1 libre]+9+12+13) y nada podría ser más sutil que la transición del compás n° 10, meramente conectivo (ya que es el c. 11 el que corresponde al c. 1), con el verdadero comienzo de la tercera frase, c. 20 (ya que los cc. 20-23, y no los cc. 21-23, son repetidos en secuencia). Una transformación análoga aparece en el *Cuarteto de cuerda* de Schubert -curiosamente en los compases idénticamente numerados 10 y 20.

El más típico toque schubertiano se reserva para el inicio del segundo grupo. La transición se dirige a una dominante de la dominante por medio de una progresión en dos fases (cc. 43, 51), en la que cada paso es coloreado con su modo menor. Quizá como reacción a la insistencia del intervalo *sol#la* de los cc. 59-60, una modulación por enarmonía sobre *la* nos remonta repentinamente hasta colocarnos en la lejana mediante mayor de *fa*, *la mayor*, donde un nuevo tema ondulante da comienzo al segundo grupo.⁵⁷ Este tema se mueve a través de *re menor* con una tentativa cadencial sobre *fa*, pero la tonalidad de la mayor es restaurada de inmediato, más perceptible ahora por la adición de sonoridades relacionadas con *re mayor*. Un segundo intento de alcanzar *fa mayor* queda asimismo truncado, pero el tercero

56. Véanse los recientes estudios de Dénes Bartha sobre este esquema: por ejemplo, *On Beethoven's Thematic Structure* en *Musical Quarterly* 56 (1970), págs. 759-78 (reimpreso en *The Creative World of Beethoven*, ed. Paul Henry Lang [Nueva York, 1971], págs. 257-76); *Liedform-Probleme*, Nils Schiørring y otros, ed. Festskrift Jens Peter Larsen 14.VI 1902-1972 (Copenague, 1972). págs. 317-37.

57. Mitschka (pág. 107) destaca la derivación del tema en *la mayor* de los cc. 41-42.

llega finalmente a su destino, y el pasaje concluye en *fa mayor* en el c. 85. El resto del segundo grupo comprende tres ideas relacionadas, en *fa mayor*, derivadas sobre todo de los cc. 31-33; cada una de estas ideas es elidida con la siguiente.

Todo este proceso deriva de la exposición, típicamente schubertiana, en tres tonalidades, de las cuales una es lejana. Las concomitancias se cumplen al detalle: la preparación de Brahms de esta tonalidad lejana remeda con exactitud la preparación de *re bemol mayor* en la *Sonata para piano a cuatro manos D. 617*, de Schubert, también en *si bemol mayor*.⁵⁸ El pasaje en *la mayor* recuerda un modelo todavía más probable, un pasaje flotante en *mi bemol mayor* en el *Quinteto de cuerda*: Brahms alcanza *la mayor* por medio de una modulación por notas comunes; la remota tonalidad no se puede mantener con firmeza, de modo que Brahms explota esta ambigüedad a través de varios intentos de alcanzar la dominante, de los cuales sólo el último llega a su objetivo. También es bastante schubertiano el contraste entre las “tonalidades en bemoles”, *fa menor* y *do menor*, en la transición y la “tonalidad en sostenidos”, *la mayor*, en el segundo grupo.⁵⁹ Por otro lado, el pasaje en *la mayor* no interrumpe la actividad musical; mantiene el espíritu de *Ländler* del movimiento como un todo unitario y, generalmente, con un ritmo armónico de un solo acorde por compás. Además, en lugar de de las dos frases idénticas en longitud de Schubert, las tres aproximaciones de *la a fa* son de diferente longitud y con distintos detalles melódicos y armónicos; el pasaje permanece firmemente anclado en sus dos tonalidades, evitando cualquier indicio de la tónica, *si bemol* (a Schubert le gustaba, como se recordará, volver a tocar brevemente la tónica en el curso de sus modulaciones del segundo grupo [véase parte I]). Como vemos, Brahms acata fielmente los principios schubertianos en la utilización de temas líricos, formas casi cerradas, tonalidades lejanas, y el doble segundo grupo, pero los integra en una coherente gran exposición en forma sonata que recuerda más bien la manera de hacer de Beethoven.⁶⁰

El resto de este movimiento no presenta otras características schubertianas dignas de mención. Siguiendo la tendencia de sus obras más tempranas, Brahms altera el tema principal en la recapitulación, preparándolo con una larga nota pedal sobre *sol b*, la cual, de forma algo previsible, se convierte en una sexta aumentada que conduce a la primera frase, en *forte*, después de caer sobre la dominante (esto parece ser consecuencia del *sol b* en el c. 7, la primera nota cromática del movimiento). La repetición de esta frase es omitida, la tercera frase se alarga y altera armónicamente, y todo se desarrolla -no sin cierta sensación de tensión- para culminar en el clímax principal del movimiento. La transición se repite compás por compás con

58. Esta sonata fue ya publicada en vida de Schubert. No tenemos certeza de que Brahms la conociera, aunque parece más que probable.

59. Compárese con la parte I de este estudio (Quodlibet nº 7, págs. 72-73).

60. Esta opinión sobre las relación de Brahms con Beethoven y Schubert aparece continuamente en Mitschka.

cambios armónicos muy simples; el segundo grupo es reexposto intacto en las tonalidades de *re bemol* y *si bemol*. Otra clara reminiscencia de Schubert llega al final mismo del movimiento en forma de variaciones. En este caso, esa especie de repique de campanas que describe la pedal de tónica en las partes extremas, así como la cadencia con *tercera de Picardía* y elaboraciones plagales es, prácticamente, una cita textual del final del *Lied* de Schubert *La Muerte y la Doncella* también en *re menor*, posiblemente sugerido a Brahms por las variaciones en *sol menor* que hace el compositor austriaco de su propio *Lied* en el *Cuarteto en re menor*.

Los *Cuartetos con piano* en *sol menor* y *la mayor* *op. 25-26*, van incluso más lejos en el sentido de una construcción musical más pausada, especialmente en su tendencia a construir cada pasaje partiendo de una exposición duplicada del tema con instrumentación contrastante –esta técnica es ya empleada en el segundo grupo del *Sexteto en si bemol*– o incluso partiendo de dos temas desarrollados dentro de una pequeña sección autónoma.⁶¹ Exceptuando esta característica y algunos otros aspectos estilísticos, la influencia de Schubert en el primer movimiento de la *op. 26* parece escasa. Por otra parte, la figura arpegiada de la séptima disminuida introducida en el c. 15 del *Poco adagio* evoca claramente la figuración similar que representa la fría brisa del lago en el *Lied* de Schubert *Die Stadt*, donde se observan igualmente su posición como un acorde de apoyatura sobre tónica y su asociación a una figuración fluctuante de dos corcheas. Desde luego, la referencia llega a ser explícita en el mismo final del movimiento, donde la expresiva séptima disminuida del c. 153 resuelve en el acorde de tónica de los cc. 154-55, tal y como resuelve en *Die Stadt*, de forma más elemental y misteriosa, en una desnuda nota de tónica en el bajo (acordes similares finalizan el *intermezzo* propiamente dicho [que no la coda] en el *Cuarteto en sol menor*). El motivo principal del *scherzo* del *op. 26* está emparentado con el primer movimiento del *Cuarteto en mi bemol mayor* *op. 127* de Beethoven, y con el primer tema del *trío* en el *scherzo* del *Cuarteto en la menor* *op. 132*. Pero en el c. 25 Brahms prácticamente cita textualmente el *scherzo* del *Trío con piano en si bemol*, especialmente los cc. 83-89. Y el segundo tema en *do mayor* en el movimiento final se dirige hacia otra típica exposición de tres tonalidades.

Pero estas reminiscencias schubertianas parecen nimias comparadas con la profunda exploración de la forma sonata schubertiana del primer movimiento del *Cuarteto con piano en sol menor* (ver ej. 2-3).⁶² El primer grupo comprende dos temas diferenciados: 1) un

61. Tovey, *Brahms*, págs. 241-43; compárese *Chamber Music*, págs. 185-202.

62. Para comodidad del lector, la presente explicación utiliza los mismos términos y abreviaturas de temas y motivos de Tovey, en *Chamber Music*, págs. 185-88. (No todos los términos están incluidos –de ahí que ocasionalmente haya espacios vacíos–; algunos errores de imprenta han sido corregidos, y se ha añadido el motivo [h]).

Doy por supuesta la capacidad de Brahms de transformación temática, que dominaba –en palabras del propio Tovey– “con riqueza inagotable y sin vestigio alguno de artificialidad desde sus primeras obras” (*Brahms*, pág. 240).

Ejemplo 2

The musical score consists of five staves of music in a single system, all in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The first staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature change to one flat. It is marked *p espressivo* and contains a melodic line with a slur over the first four notes, labeled (a). The second staff starts with a measure rest, then continues the melodic line with slurs and labels (d), (e), (h 1) de (d), (h 1), (h 2), and (d). It is marked *p dolce*. The third staff continues the melodic line with slurs and labels (a), (f), and (f), with the annotation '(f) ¿disminución doble de (a)?' below it. It is marked *ff*. The fourth staff continues with slurs and labels (g), (g'), (h 1'), (h 1'), and (h), with a fermata over the final note. It is marked *mf espressivo*. The fifth staff continues with slurs and labels (g), (f), and ¿(h 1)?, with a fermata over the final note. It is marked *f*. The word 'etc.' is written below the staff.

Esta capacidad es analizada (por citar solamente estudios de forma musical) por Viktor Urbantschitsch, *Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms* en *Studien zur Musikwissenschaft* 14 (1927), págs. 271-76; Friedrich Brand, *Das Wesen der Kammermusik von Brahms* (Berlin, 1937); Mitschka, págs. 27-32, 39-40, 41-43, 52-58, 62-64, 84-87 y 94-99 (incluye citas de literatura anterior e interpretación histórica); Werner F. Korte, *Bruckner und Brahms: Die Spätromantische Lösung der Autonomien Konzeption* (Tutzing, 1963); Werner Czesla, *Studien zum Finale in der Kammermusik von Johannes Brahms* (Bonn, 1968); Pascall, págs. 99-100, 102-07, 119-20, 123-24 y 136-41. Pero el escrito que mayor difusión ha alcanzado ha sido el de Arnold Schönberg, *Brahms the Progressive*, en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, 2ª ed. (Londres, 1975), págs. 398-441. No cabe duda de que la concentración en los procesos temáticos de Brahms tiende a oscurecer la percepción de Schönberg de otros aspectos formales de su música.

periodo de 10 compases en austero unísono, seguido de un tema 2) lírico contrastante en *si bemol mayor*, el relativo mayor, que alcanza por sí mismo una semicadencia después de otros diez compases. Una “explosión” del motivo (a) sobre la misma fundamental, *fa*, lleva por grado cromático a una contestación de 1 en tónica, *fortissimo*, acompañado por un nuevo motivo (f) en semicorcheas; este pasaje se desarrolla hasta llegar a una primera culminación.

Ejemplo 3

Exposición

1 ^{er} grupo	Tr.	2 ^o grupo	grupo final
-----------------------	-----	----------------------	-------------

i	III		i	i (VI)	V/v	v	V/v	V/v	V	V/V	V	V	V				
1	11	20	21	27	35	40	41	50	67	77	79	92	101	103	130-60		
1	2		(a)	1(f)	(f)		1	4	(h)	(f)	6	7	8	9	10(a)	(a)	
	237	258	259	265	273						279	281	295	304	316	332	343-73

Recapitulación

I	V	V	i	i			VI	V ⁷	i
---	---	---	---	---	--	--	----	----------------	---

Coda

Cuarteto para piano en sol menor op. 25. Exposición y reexposición

Aquí Brahms escribe un primer grupo con una forma A B A' nítidamente articulada: la primera sección es completa en sí misma y queda resaltada por una cesura; la sección intermedia contrasta por su tonalidad, su material sonoro, y su carácter; a A' se le añade una cadencia final (c. 35).

Afortunadamente, esta sección es elidida con nuevos desarrollos de (f), los cuales, después de cadenciar dos veces más en la tónica, se dirigen rápidamente a la dominante de *re menor*, empleando *mi bemol* como acorde modulador (VII = II rebajado). Un derivado de (a) continúa explorando la tonalidad de *re menor* y la lleva a una firme cadencia en el c. 50. De esta manera la transición tiene dos elementos diferenciados: uno que se dirige hacia la dominante de la dominante, y otro que confirma la tonalidad de *re menor*. Ambos desarrollan motivos del primer grupo.

En este punto hallamos uno de los más largos segundos grupos -musicalmente logrados- de la historia: seis secciones, de las cuales todas excepto una contienen dos exposiciones de un largo tema nuevo con instrumentación variada o contrastante (ver ej. 3. Sería fascinante hacer un estudio de los medios con los que Brahms evita el desmoronamiento de esta gigantesca sección). La tónica sigue siendo *re* en todo momento; pero existe un fuerte contraste entre el modo menor de 4 (c. 50) y la restante sección extensa (cc. 79-160) en la dominante mayor, la cual -con respecto a la tónica menor- difícilmente puede ser considerada una tonalidad con derecho propio, y por tanto genera una especie de una exaltación forzada y algo artificial. El efecto estético es similar al de un doble segundo grupo, especialmente a causa de la segunda transición en los cc. 67-77, que lleva a la dominante de *re mayor* y, simultáneamente, al motivo de semicorcheas (f) que animó la transición original. Por otra parte, tanto el hecho de conservar una sola tónica como la conexión interna del material refuerzan la sensación de contraste, ya que el tema 6 comienza como una variante de 4 y es siempre acompañado por (f).

Pero la genialidad de este movimiento se manifiesta en la reexposición. Debido a la doble estructura temática 1 2 del primer grupo y la elección de 1 para el desarrollo, Brahms tenía la libertad de articular la reexposición con el tema 2 (no se puede decir que esta técnica carezca de precedentes. Hemos comprobado ya que Brahms procuraba siempre evitar la repetición literal en este momento). Lo que es destacable es que preserva la función estética original de este tema como un contraste de carácter, satisface las exigencias tonales de la forma, y al mismo tiempo sigue el "principio sonata" para el tema 2, transportando 2 a la tónica mayor. El dramatismo es más sutil, si bien menos efectivo, que las sublimes transformaciones que hace Schubert en la recapitulación del *Cuarteto en sol mayor*. Que estas dos obras compartan la tónica *sol* no parece ser una mera coincidencia. Incluso las retransiciones, ambas

extinguiéndose en una dominante con *pizzicato* en *pianissimo*, son similares. La abierta alternancia inicial entre tónica menor y relativo mayor de Brahms es análoga a la elemental alternancia schubertiana de los paralelos mayor y menor; y en ambos casos este contraste da lugar a trascendentales transformaciones en la reexposición.

Es ahora cuando la estructura A B A del primer grupo original acude en ayuda de Brahms. Con un toque exquisitamente sutil, el tema 2 es extendido como si estuviera en la tónica menor (c. 249), pero tal extensión se encuadra de hecho dentro de una semicadencia de un nivel jerárquico más alto, de nuevo en modo mayor (cc. 255-58). Así, su sencilla idea de contraste entre los paralelos mayor y menor, hasta ahora presente de forma algo velada, se hace manifiesta. El motivo (a) irrumpe ahora en la dominante y se dirige, exactamente como lo había hecho en la exposición, hacia 1 en tónica; todo el primer grupo es así conveniente -y líricamente- reexpuesto. Las frecuentes críticas a esta reexposición por ser demasiado corta carecen de fundamento.⁶³ El motivo (a), retornará todavía para dar fin al movimiento, no sólo como tema conclusivo 10, sino también como parte de la coda; ésta, como llega a ser habitual en Brahms, arranca desde el propio tema conclusivo.

Brahms difícilmente podría haber tolerado una repetición literal de este gigantesco segundo grupo. La transición toma un nuevo rumbo en los cc. 277-79; el acorde que originalmente servía como acorde moduladorio, *mi bemol*, se convierte ahora en meta tonal del pasaje entero. Más aun, la similitud de los temas del segundo grupo 4 y 6 y la continuidad de (f) permiten un pequeño juego de manos: Brahms se aproxima al c. 277 como si correspondiera al c. 41, pero lo abandona de forma análoga a la del c. 77, y continúa directamente con el tema 6 en modo mayor y en la tonalidad de *mi bemol* (el efecto de violín y viola retornando al unísono en el mismo registro es sorprendente). Esto acorta el segundo grupo en 36 compases (más tarde se producirán escisiones más breves). Por otra parte el retorno de 6, por su similitud con 4 permite que se cumpla el "principio sonata" (ya que *mi bemol* es mucho más cercano a la tónica, *sol menor*, que *re mayor*, tonalidad en la que apareció 6 por vez primera). Pero también conduce a un auténtico doble segundo grupo, presente sólo implícitamente en la exposición; ahora Brahms transpone los restantes temas del segundo grupo a la tónica menor (como hubiera hecho Mozart). Después del dramatismo del *sol mayor* de la recapitulación, ciertamente hubiera sido absurdo reexponer el segundo grupo en correspondencia

63. Por ejemplo, Edwin Evans, *Handbook to the Chamber and Orchestral Music of Johannes Brahms* (Londres, 193-), I, págs. 41-44. Por otra parte, Pascall interpreta el retorno del tema 1 al comienzo del desarrollo junto a la recapitulación de 2 como la creación de un tipo especial de forma sonata con "desarrollo desplazado" (ver Pascall, *Some Special Uses of Sonata Form by Brahms*, *Soundings* 4 [1974], págs. 58-63; compárese con Geiringer, Brahms, pág. 231). Esta idea me parece poco convincente, ya que no permite distinguir esta posibilidad de otras, tales como el *rondo-sonata* de Mozart con recapitulación omitida del tema principal, o la sonata sin desarrollo con expansión de la reexposición. Compárese Mitschka, págs. 273-92.

tonal literal, es decir, en la tónica mayor. El efecto de la progresión originaria del segundo grupo, de menor a mayor, es así reexpuesto a la inversa.⁶⁴

Más relevante todavía es el hecho de que este *mi bemol mayor* "reexponga" -a la quinta inferior, como exige el "principio sonata"- la tonalidad de *si bemol* del primer grupo original, que no pudo ser acomodada en la reexposición a causa de la transposición del tema 2 a la tónica. Cada una de las relaciones tonales guarda un equilibrio exquisito con todas las demás. El primer grupo originariamente yuxtapone los relativos mayor y menor; el segundo grupo, los paralelos mayor y menor en la dominante. En la reexposición, el primer grupo contrapone los paralelos mayor y menor en la tónica, y el segundo grupo finaliza el ciclo contrastando la tónica menor con la tonalidad a la quinta inferior del relativo mayor. Y sin embargo, cada uno de los temas 1, 2, y 6 vuelve a presentarse en su propio modo. Brahms nunca investigó más profundamente sobre las relaciones tonales de las que depende la forma sonata.

El *Quinteto con piano en fa menor op. 34* es la obra más schubertiana de la primera madurez de Brahms.⁶⁵ Amén del famoso final *re b-do* del *scerzo* -véase el *Quinteto* de Schubert- nos encontramos con característicos acordes apoyatura en el mismo movimiento, por ej. en los cc. 39-40. En el movimiento final, la forma expandida de "sonata sin desarrollo", el grupo segundo A B A en *piano-forte-piano*, y quizá incluso el mismo tema principal, parecen todos emparentados con Schubert.⁶⁶ Y en el primer movimiento, los principios formales de la *op. 25* son combinados con otros también derivados de Schubert, pero se encuentran en una relación más orgánica y cercana al material musical (ver ej. 4).⁶⁷

La relación melódica y motivica central es el semitono *re b-do* ($\hat{6}$) como nota vecina superior de $\hat{5}$). Este semitono es esencial para la frase inicial (a), en la que *re b* es la única nota enfatizada que no pertenece a una tríada. En la frase contrastante (b), el latente contenido motivico de este semitono (a4) se hace manifiesto en la cuerda, en oposición a la disminución que hace el piano del motivo completo (a) (que también recalca el *re b*). El motivo (b) también aparece en el desarrollo de la contestación de (a) (ver ej. 4, segunda línea). Es entonces cuando la cadencia climática introduce un nuevo motivo (c) basado en la *nota vecina* que introduce el tema de la transición.

64. La inusual aparición de una única tónica en el segundo grupo de la exposición y dos tónicas en la reexposición -es más común a la inversa- encuentra precedentes en la *Sinfonía Incompleta* de Schubert y el *Cuarteto en si bemol mayor op. 130* de Beethoven. Pero Brahms no podía conocer esta sinfonía, y el cuarteto parece guardar poca relación con en este caso.

65. Tovey, *Brahms*, pág. 244.

66. Pascall y Mitscka, como en la nota 62 (comparar Tovey, *Brahms*, pág. 244), y Tovey, *Essays I*, pág. 217. Por otra parte, la introducción al último movimiento cita casi textualmente (cc. 8-11) otra introducción de un movimiento final de una obra de cámara en la misma tonalidad: la del *Quarteto Serioso op. 95* de Beethoven (cc. 6-7).

67. Acerca de este material, compárese Rudolf Gerber, *Johannes Brahms* (Potsdam, 1938), pág. 47; Mitscka, págs. 39-40; Tovey, *Brahms*, págs. 239-40.

Ejemplo 4

(a)
cc. 1-2

1 2
3 4
Λ 5 Λ 6 Λ 5
(a 4)
cf. (a 1)

(b)
c. 5

(a) (a 4)
Λ 5 6
(a 2) (a 4)
cc. 16-18
(a 4) disminuido
fz

(c)
cc. 22-24

(a 2) (a 4)
ff

(d)
cc. 33-37

(d 1) (d 3) (d 3)
f f p > pp
Λ 5 Λ 6 Λ 5
Λ 5 Λ 6 Λ 5
(d 2) (d 3)
i

(e)
cc. 39-47

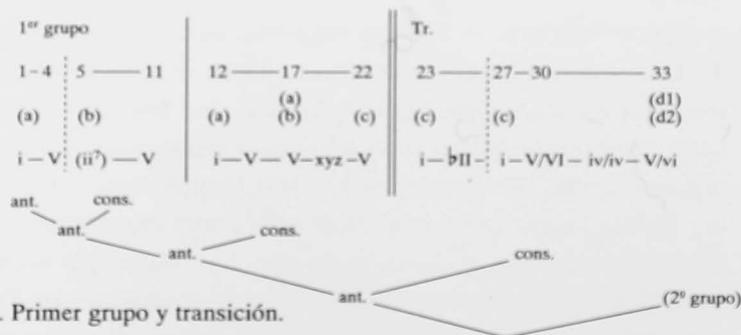
39 40 41 42 43 44 45 46 47
3 3 3 3 3 3 3 3
Λ 6 Λ 5 Λ 6 Λ 5
Λ 6 Λ 5

(f)
cc. 50-54

(d 3) (a 3) (a 3) (f) = (a 3)
p

El segundo grupo sigue desarrollando esta idea de $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$. Con la llegada de una nueva dominante en el c. 33, dos nuevos elementos formales aparecen simultáneamente: el primero es una melodía en corcheas, (d1) en el ej. 4, y el segundo un diseño en tresillos en el bajo (d2); ambos continúan actuando a lo largo del segundo tema (d). Más importantes son los cambios armónicos en los cc. 36-37, donde el motivo del bajo (d2) alterna *sol*♯ y *la* sobre una pedal de *do*♯, y la melodía alcanza el *la* 2 en lugar del *sol*♯ 2 en la segunda parte del c. 36. Es decir, la idea de la *nota vecina* controla ahora la armonía y el movimiento lineal de las partes intermedias. El "lamento" de la viola (e) comienza realmente en $\hat{6}$, que es relacionado después con $\hat{5}$ en distintos intervalos de tiempo, instrumentación y registro. Los mismos gestos melódicos perduran durante la transición hacia *re bemol mayor* en el c. 74.

Ejemplo 5



Quinteto con piano en fa menor op. 54. Primer grupo y transición.

La estructura formal del primer grupo y de la transición engloba una serie de antecedentes a una escala cada vez mayor (ver ej. 5). Tanto el primer tema (a), de carácter tranquilo, como la idea de la respuesta en *forte* (b) llevan a semicadencias con cesura. Este antecedente de once compases es contestado por otra compleja frase de otros once compases que repite el material temático de una manera intensificada, pero, a causa del solapamiento temporal de (a2) y (b) y la inestabilidad armónica en los cc. 15-18, no puede ser dividido en frases distintas (así, sería erróneo analizar este inicio como una estructura A B A. Cada frase funciona como antecedente, la repetición de (a) no puede ser arrancada de su contexto, y el impulso de todo este conjunto en el c. 22 -que es también una semicadencia- resulta reforzado por la continua expansión de registro y dinámica). Dado que la transición se desarrolla a partir de algo muy cercano al gesto inicial ($\hat{5}$ y $\hat{6}$ sobre tónica, en *piano*),⁶⁸ que su meta es otra dominante, y que se también se experimenta un incremento en intensidad y en dinámica, podemos considerarla como un consecuente modulante comprimido de todo el primer grupo. La modulación propiamente dicha comienza en los cc. 29-30, donde *mi bemol*

68. Compárese con el procedimiento análogo del *Sexteto en si bemol mayor*. Se deriva de la técnica clásica de hacer surgir la retransición de una "contestación" del tema principal.

menor (compárese c. 25) y el acorde de séptima sobre *la bemol* funcionan como II-V7 en *re bemol*. Los compases siguientes que prolongan el *la* en el bajo se estrechan hacia *fa sostenido menor*, la napolitana menor (compárese c. 26) -la misma conversión en tónica intermedia que encontramos en la transición del *Gran Duó* de Schubert-.⁶⁹ Al mismo tiempo *fa sostenido menor* funciona como la subdominante menor de *re bemol* y así prepara su transformación en *do sostenido menor*.

La elección de Brahms de la lejana submediante menor para el segundo grupo sólo puede derivarse de Schubert. Por otra parte, en este movimiento la tonalidad de *do sostenido menor* no es sino consecuencia de largo alcance del énfasis que recibe *re bemol* desde el mismo principio (incluso el final *re b-do* del *scherzo* puede aparecer ahora con una luz diferente). Las implicaciones napolitanas de este semitono son todavía desarrolladas cuando el tema del "lamento" se traslada mediante una progresión de *do#* a *re* (cc. 39-46; compárese ej. 4). La tríada de *la mayor* de los cc. 45-46 -no un acorde de séptima como en los cc. 41-42- funciona no solamente como V/II *re b*, sino también como un sencillo VI, y así el c. 47 no hace sino retroceder hacia *do sostenido menor* (de nuevo, *la-sol#*) y hacia la reexposición del segundo tema. Estos compases tienen importantes consecuencias en la reexposición. En los cc. 48-52 el tema (d3), que ahora revela más claramente su derivación de (a3), vuelve a utilizar *la* como tónica, y conduce en el c. 53 a su propia aumentación (f), que cobra el valor de nueva idea (ej. 4). Los siguientes veinte compases desarrollan (e) y (f), con (b) en el piano, en una maravillosa combinación de rigurosa lógica motivica y de dulzura armónica: siguiendo la inflexión de los cc. 41-42, el modo mayor se reafirma, vacilantemente al principio pero bastante poderosamente después, hacia los cc. 65-68, y la cadencia en el c. 74 muestra al fin su calidad de héroe vencedor. El largo pasaje conclusivo se asienta entonces firmemente en *re bemol mayor*.

Como en el *op. 25*, este segundo grupo se basa en el contraste entre las tonalidades paralelas mayor y menor, pero la técnica de Brahms es ya suficientemente sólida como para que una "juntura" tan visible como la del c. 77 del *op. 25* ya no sea necesaria. Todo el material audible como primer plano y gran parte de lo que aparece como segundo plano deriva de la idea $\hat{5}-\hat{6}-\hat{5}$ inicial, y la mutación de *do#* a *re* es un proceso perfecto, sin fisura alguna, de transformación tonal. La poesía y el triunfo callado de *re b* en los cc. 53-74 también se relacionan con la inversión a gran escala de la idea original de la *nota vecina*, aquí *mi b* ($\hat{7}$) con respecto a *fa* ($\hat{8}$), sobre *re b* (ver ej. 6). Desde luego, es la propia tónica la que pugna por recuperar su lugar legítimo como tercera mayor sobre la tónica prevaleciente, *re b*, para de esta manera finalizar la exposición en una exaltación diatónica con una inversión de las implica-

69. Compárese con la parte I de este estudio (Quodlibet n° 7, ej. 3, pág. 67).

ciones armónicas del inicio. Con todo, se produce un audaz e irónico contraste tan sólo cuatro compases después del triunfo de *re bemol mayor*. El tema nuevo es repetido como *purple patch* (c. 78) sobre el acorde en segunda inversión de la misma tónica (ver ej. 6).

Ejemplo 6

Chord diagrams above the score:

F#: $\overset{\wedge}{6}$ ————— $\overset{\wedge}{5}$

G: $\overset{\wedge}{6}$ —————

Chord analyses below the score:

F#: $\overset{6}{ii^3}$ I V (no V²)

G: $\overset{6}{I^4}$ V

F#: VI $\overset{6}{i^4}$ V

f: $\overset{6}{bii^4}$ VI $\overset{6}{i^4}$

Quinteto con piano op. 34. Primer movimiento.

El resto de la exposición y del desarrollo se sitúa en un plano expresivo igualmente vehemente (aunque el clímax del desarrollo, una austera exposición en *do menor* del segundo tema, no logre lo que parece haber sido su efecto intencionado, y sea de lamentar que Brahms no haya elidido el inminente clímax del c. 149 directamente con el *subito piano* de la preparación imitativa de la recapitulación en el c. 154). Esta recapitulación recuerda la *Appassionata* de Beethoven y la propia *Sonata n.º 3 op. 5* de Brahms, ambas en la misma tonalidad, en tanto que surge como tentativa búsqueda sobre pedal de dominante. Por lo demás, el primer grupo y la transición vuelven sin cambios; la transición es transportada a la subdominan-

te, y por tanto se dirige a la dominante de *fa sostenido menor*. De esta manera es lógico, y consecuente con la práctica de Beethoven y Schubert en sus reexposiciones de tonalidades lejanas, que el segundo grupo comience en *fa sostenido menor*, la tonalidad napolitana menor.⁷⁰

Pero ahora Brahms se enfrenta a un problema: ¿cómo restaurar la tónica? Una transposición literal del grupo entero en *fa sostenido* sería inadecuada psicológicamente, y postergaría para la coda el difícil problema de la restauración de la tónica.⁷¹ Un cambio a *fa mayor* coincidente con la llegada del grupo conclusivo se aveniría bien con las diferencias entre grupo conclusivo y el segundo grupo propiamente dicho, y la coda simplemente tendría la tarea habitual de restaurar la tonalidad menor tónica. Pero si el tema completo (correspondiente a los cc. 35-73) estuviera en *fa sostenido*, este *fa mayor* ya no se sucedería lógicamente del “dulce-amargo” pasaje precedente. Igualmente, si *fa* retornase al inicio del pasaje “dulce-amargo” (correspondiente al c. 53 ó 57), tal pasaje no surgiría lógicamente del segundo tema propiamente dicho.

La solución de Brahms pasa por la doble presentación del segundo tema (cc. 35, 47) y de las relaciones napolitanas del tema de “lamento” (e). Al principio, el proceso parece convencional: el tema de “lamento” retorna en *fa sostenido menor*, y la frase que contesta comienza en su tonalidad napolitana, *sol* (véase ej. 7, y compárese con ej. 4). Pero la doble semicadencia (cc. 206-7, correspondientes a los cc. 45-46) llega a la tónica prevaleciente, *fa sostenido menor*, un compás antes de lo esperado, de modo que puede descender todavía otro semitono en la secuencia hacia la verdadera tónica, *fa menor*. La contestación de (d) se prolonga ahora como si nada hubiera sucedido, en una forma ligeramente variada que recuerda a (d3), y por ende, al registro y carácter de (a) y (c).

Ejemplo 7

Exposición						Dev.				Recapitulación				Coda													
Grupo 1		Tr.	Grupo 2		final del grupo	Grupo 1		Tr.	Grupo 2		final del grupo	Grupo 1		Tr.	Grupo 2		final del grupo										
(a)	(b)	(b)	(c)	(d)	(e)	(f)	(a)	(b)	(c)	(d3)	(e)	(f)	(a)	(b)	(c)	(d3)	(e)	(f)									
1	5	11	23	33	34	74	78	79	94a	122	150	160	173	183	184	195	208	235	299								
5-6-5		5-6-5		7-8		7-8		7-8		7-8		7-8		7-8		7-8		7-8									
i		V/vi		vi		VI		iv		v		V		i		iv		V/N		bII		i		I		i	

70. *Ibid.*, págs. 79-81.

71. Esto sucede en la op. 60. Pero allí el segundo grupo está originalmente en el ortodoxo relativo mayor, así que no es necesario “cimentar” tonalidad remota alguna. Y como destaca Tovey (*Chamber Music*, págs. 209-10), el *scherzo* siguiente (que se aferra a la tonalidad de *do menor*) compensa la precipitada restauración de la tónica.

Brahms aquí perpetúa el procedimiento de Beethoven y Schubert de reexponer un segundo tema que originalmente quedaba fuera de la dominante en las dos "tonalidades posibles": a la quinta descendente, y a la tónica. El napolitano menor recuerda al *Trío con piano en mi bemol mayor* y la *Sonata en si bemol mayor* de Schubert, del mismo modo en que la transformación del segundo tema de una sola tonalidad en dos evoca la *Sinfonía "Grande"*. La libre constitución de progresiones napolitanas con engarce de tonalidades parece tener su origen en la *op. 95* de Beethoven, también en *fa menor*.⁷² Cada una de las relaciones internas está justificada; el efecto estético y psicológico es siempre el apropiado; y el pasaje "dulce-amargo" llega a la tónica tan inexorablemente como si hubiera estado predestinado a ello. Pero no lo estaba: este callado golpe de genio dependía exclusivamente de la inteligencia artística de Brahms. Quizá su aspecto más notorio es que la crucial modificación llegue a medio camino de 85 compases de reexposición literal.

X

Con un ritmo creativo imparable, las demás obras de la primera madurez de Brahms consolidan su dominio sobre los territorios recién conquistados. El *Sexteto en sol mayor*, la *Sonata para piano y cello en mi menor* y el *Trío con trompa* alcanzan incluso una cota artística más alta, pero son obras de menores dimensiones. La sensación un poco forzada que se percibe en algunos puntos de las obras precedentes, que se puede atribuir en igual medida a su gran dimensión como a los difíciles problemas a los que se habían enfrentado, queda ahora ampliamente superada. Asimismo exhiben pocas desviaciones de la forma sonata. Brahms sigue cultivando el tipo formal según el cual las dos secciones se encuentran en los modos mayor y menor de una misma tónica. La *Sonata para cello y piano* es un caso inusualmente paradigmático (podría incluso verse un triple segundo grupo si se cuenta el tema que funciona como transición en *do mayor*); el agitado tema en la dominante menor cede paso sin transición alguna al etéreo tema conclusivo en modo mayor, que recuerda lejanamente al tema en *mi mayor* del *Trío en si mayor* descrito anteriormente. El segundo grupo entero es reexpuesto en transposición literal en las tres obras.⁷³ En el *Trío con trompa*, sólo el movimiento final está en forma sonata (aunque a ningún buen conocedor de las relaciones tonales

72. Véase Tovey, *Some Aspects of Beethoven's Art Forms* en *Music and Letters* 3 (1927), págs. 131-55; reimpresso en *Essays and Lectures*, pág. 295. El movimiento final del *Cuarteto en do sostenido menor* también reexpone el segundo tema, primero en la tonalidad de la sexta napolitana, y después en la tónica; pero en la exposición estaba en el ortodoxo relativo mayor.

73. De hecho, Brahms siguió decantándose por esta posibilidad a lo largo de su vida. Compárese Mitschka, págs. 197-99; Pascall, págs. 154-56; sección VIII de este estudio.

schubertianas le pasaría inadvertido el primer movimiento); este *finale* tiene también un inconfundible doble segundo grupo en la dominante.

El *Sexteto en sol mayor* fija todo el segundo grupo en la dominante. Sigue el ejemplo del *Cuarteto con piano en sol menor* en lo tocante a ciertas ideas nacidas de la confrontación del modo mayor con el menor, ideas que ya exploró Schubert en el *Cuarteto en sol mayor*. El tema inicial está construido mediante la yuxtaposición de *sol mayor* y *mi bemol*, en lugar de los paralelos mayor y menor que utiliza Schubert. El primer grupo es un A B A, despreocupado y schubertiano; la sección intermedia logra su contraste, entre otras razones, gracias a su comienzo en la mediante mayor aumentada, *si mayor* (esta tonalidad es "justificada" por una progresión descendente siguiendo el círculo de quintas). De esta manera, Brahms utiliza de nuevo el principio schubertiano de relación complementaria entre "tonalidades en sostenidos" y "tonalidades en bemoles". La sección A' evita el colapso total hacia la inactividad por medio de su expansión y crescendo hacia el tema elidido de la transición en el c. 95.

Después de alcanzar la dominante de la dominante en los cc. 111-19, Brahms entra y sale sigilosamente de otro *purple patch* en "tonalidad de sostenidos" sobre la sensible en el bajo, *do #*, antes de llegar al segundo grupo en el c. 135. La misma conjunción de *do #* y *la* aparece en el desarrollo: la larga sección central en *do sostenido menor* que comienza en el c. 253 sigue al clímax sobre *la* de la sección precedente. Aunque en el c. 283 el *do #* parece quedar atrás, más tarde aparece de nuevo como tritono inesperado, en *subito piano*, dentro de un áspero acorde de novena sobre la nota *sol* (c. 323). La razón es clara: se dirige directamente hacia la dominante (por esta razón, el *do sostenido* es tratado de la misma manera que lo fuera el *si mayor* anterior: se escucha entonces una sonoridad lejana, cromática, llena de expresividad y misterio; pero es entonces cuando Brahms la "racionaliza", poniéndola en relación lógica con la tónica. Este procedimiento es típico de su armonía cromática).⁷⁴ La retransición está tan claramente relacionada con el *Cuarteto en sol mayor* de Schubert como la de la *op. 25*, anteriormente descrita.

La reexposición no aporta demasiadas sorpresas, pero la coda nos compensa con dos. En primer lugar, las dos reexposiciones del tema, *poco sostenuto*, reemplazan a la cálida "tonalidad en bemoles" de *mi bemol* con un luminoso *si mayor*, completamente inesperado. (La resolución del subsiguiente clímax, en los cc. 587-95, vuelve a traer la versátil nota del bajo, *do #* -ahora una simple dominante de la dominante- y los descensos cromáticos de la retransición). En segundo lugar, los compases finales recurren otra vez a *mi bemol*, utilizándolo más claramente que nunca como un acorde de apoyatura schubertiano, emulando de forma inconfundible los análogos compases del *Cuarteto en sol mayor* de Schubert. Así, la

74. Véase Mitschka, págs. 11-14.

coda de Brahms logra conciliar las tonalidades de sostenidos y de bemoles, integrar *do* # en el contexto diatónico, y finalizar el movimiento tal y como comenzó, convirtiendo el dramático *sol mayor/sol menor* de Schubert en un cálido brillo de la submediante. Como en cada una de las obras que hemos examinado, Brahms consigue sintetizar las aportaciones artísticas más visionarias en un contexto de perfecta lógica musical.

Después de las obras de 1859-65, Brahms abandonó la forma de sonata instrumental hasta los años 70. Cuando la retomó, no dejó de utilizar las tonalidades lejanas en los grupos primero y segundo (ver el *Quinteto en fa mayor op. 88*) o el doble segundo grupo, bien fuera haciendo uso de los paralelos mayor y menor (*Sinfonía n.º 3, Obertura Trágica*), o de la exposición en tres tonalidades (*Sinfonía n.º 2*, la *Obertura para un Festival Académico*, la *Sonata para cello y piano en fa mayor op. 99*, el *Trío con clarinete*, y la *Sonata para clarinete y piano en fa menor, op. 120 n.º 1*, así como los últimos movimientos de varias obras). Pero estos rasgos ya no son tan característicos en la mayoría de sus obras posteriores; Brahms tendrá otras preocupaciones e influencias que desempeñarán un papel más importante.

En la primera madurez de Brahms, los recursos armónicos, tonales, formales, y expresivos que aprendió de Schubert –yuxtaposición de tonalidades mayores y menores, la amplitud del gesto lírico y lo cerrado de la forma, el doble segundo grupo, el uso estructural de tonalidades lejanas, y la transformación de todos estos elementos en la reexposición– modelan lo más profundo de su forma sonata (en los últimos aspectos quizá haya que atribuir a Beethoven una influencia igualmente poderosa). Sin embargo, también hay que decir que no hubo ningún compositor importante que osara o pensara convertir estas técnicas en principios determinantes de la forma sonata, por consustanciales que estas técnicas fueran a la estética romántica.

Avisado por Joachim, aunque seguramente hubiera llegado a descubrirlo por sí mismo, Tovey fue el primero en señalar estas influencias. Pero ni sus análisis de principios de siglo –como pionero de la investigación brahmsiana– ni sus importantes ensayos sobre Schubert y Brahms de 1928-30 lograron desentrañar completamente estas influencias. La mucho más abundante literatura alemana –que prácticamente ha dado la espalda a Tovey– nunca se ha centrado en esta cuestión. El presente estudio habrá alcanzado su objetivo primordial si logra convertir la “perspicacia” de Tovey (Tovey probablemente se sonreiría con sarcasmo si hubiera podido leer este cauto término), su mera hipótesis, en firme conclusión.

Aunque no nos quede espacio aquí para tal empresa, merecería la pena analizar las formas sonata de Brahms como *ensayos críticos* de Schubert y no sólo como reflejos de su influencia. Este sería el lugar idóneo para examinar detenidamente la creencia generalizada de que Brahms sintetizó las inspiradas innovaciones de Schubert, infundiéndoles la lógica estruc-

tural beethoveniana.⁷⁵ Si tal investigación requiriese la comparación entre el incuestionable genio natural y fecundidad de Schubert, y el metódico trabajo de Brahms, los defensores de éste último no tienen nada que temer: los logros de Brahms en las obras aquí descritas prueban sobradamente su genialidad, una genialidad no menos auténtica por el hecho de haber estado abocada a una dura lucha por la coherencia musical. Los historiadores tal vez prefieran decir que, pese a tenerlo todo en su contra, Brahms renovó con éxito la gran tradición de la música de cámara, y restauró el estilo sonata al lugar de honor que había disfrutado en tiempos de Beethoven y Schubert. Fue a esta tradición a la que se refería Hermann Levi cuando, felicitando a Brahms por su versión final del *Quinteto con piano*, escribiera: "Es una delicia para el amante de la música, una obra maestra de la música de cámara; no hemos visto nada parecido desde 1828" -el año de la muerte de Schubert-.⁷⁶ Hoy, más de un siglo después, no hay nada que quite vigencia a tal afirmación. ■

Traducción: **Claudio Martínez y Ramón Silles**

75. Este punto de vista es expresado con particular contundencia por Mitschka.

76. *Briefwechsel* VII, pág. 11 (9 de noviembre de 1864).