

BRAHMS Y EL SERIALISMO *

Alan Walker

"Quiero unir las ideas con otras ideas"
Schönberg

En el presente artículo nos proponemos demostrar dos cosas: la primera es que la disposición ideológica que condujo a Schönberg a la invención del sistema dodecafónico, se había manifestado ya en Brahms a un nivel consciente; la segunda, que las técnicas seriales del siglo XX nos permiten ver la música de los grandes compositores, especialmente la música de Brahms, con una nueva y significativa perspectiva.

El serialismo supone un intento consciente por parte de los compositores del siglo XX de hacer lo que ya hicieran los compositores anteriores de manera intuitiva. La ordenación en series de doce sonidos no es sino un deliberado acto de unificación. Toda obra de arte constituye una unidad en sí misma, y poco importa si ésta tiene su origen en una inspiración súbita, un arduo proceso de elaboración, o la aplicación objetiva de técnicas seriales. Lo verdaderamente importante es que llamemos a las cosas por su propio nombre cuando analizamos musicalmente, y que no permitamos que nuestros posibles prejuicios contra los *ismos* contemporáneos nos impidan ver la verdad. La existencia de un serialismo estricto es consecuencia más de una evolución que de una revolución; un examen atento de la música de Bach, Mozart, Beethoven y Brahms ha de poner de manifiesto, en gran medida, el germen de lo que más tarde se desarrolla en Schönberg. La música de Brahms nos ofrece, por diversos motivos, la mejor demostración de esto; pero la razón principal es que fue uno de los primeros compositores que musicalmente pensó en voz alta. Por así decirlo, su técnica unificadora de elementos diversos se manifiesta en la superficie de su propia música. Por ello nos resultará relativamente sencillo hacer que sea el propio Brahms quien hable por sí mismo en los ejemplos que siguen.

Uno de los errores más graves cometidos por los historiadores del siglo XX ha sido ver a Brahms como un reaccionario, cuando todo análisis crítico parece apuntar en la dirección opuesta. Quizás estemos siendo algo injustos

* *Brahms and Serialism*. *Musical Opinion*, vol. 81. Octubre 1958, págs. 17-21.

con los historiadores del siglo XX, ya que incluso los contemporáneos de Brahms eran de la misma opinión. En la segunda mitad del pasado siglo, había que tomar partido por Wagner el "revolucionario", o por Brahms el "reaccionario". Estas etiquetas, aplicadas a ambos compositores al calor de una polémica que ninguno de los dos deseaba particularmente, han perdurado desde entonces. Viena tardó en capitular ante Wagner: la capital austriaca era un bastión de la tradición musical, al frente del cual se encontraba Hanslick. Probablemente, la ocasión en que Viena estuvo más cerca de apartarse de su lealtad a los clásicos fueron los tres años en que Hugo Wolf ejerció como crítico musical para el *Wiener Salonblatt*. Es significativo que Schönberg se educara en Viena con el influjo omnipresente de Brahms. De hecho, fue siempre consciente de su deuda para con los compositores clásicos, llegando en una ocasión a referirse a sí mismo como a un "discípulo de Mozart" -afirmación que puede resultar algo extraña si, al aproximarnos a la figura de Mozart, no dejamos de lado la concepción decimonónica de la forma musical-. Schönberg también rindió homenaje a Brahms en su libro *Style and Idea*. El artículo *Brahms the Progressive* revela un aspecto relativamente desconocido de este compositor, pero elude, de modo algo frustrante, la conclusión lógica del argumento presentado. Por ejemplo, Schönberg conocía la *Sinfonía en mi menor* con la suficiente profundidad como para no dejar de señalar la conexión esencial entre los movimientos extremos. Y resulta incomprensible que, llegado a este punto, no fuera capaz de ver el serialismo que, de forma embrionaria, está presente a lo largo de la obra.

En la ciencia del análisis musical, las explicaciones verbales suelen constuir más un obstáculo que una ayuda. Por lo que se refiere a las obras que aquí tratamos, hemos intentado obviar las descripciones de palabra y, en su lugar, ofrecer dos tablas de relaciones formales (ejemplos 1 y 3); sugerimos al lector que las examine detenidamente y las contraste con las partituras en cuestión. Ambos ejemplos corresponden a dos de las obras más conocidas de Brahms, las *Sinfonías en re mayor* y en *mi menor*, y muestran los motivos básicos que generan varios de sus temas principales.

La *Segunda Sinfonía en re mayor* es un prodigio de ingeniería musical. Sus temas principales surgen casi siempre de un motivo base de tres notas. El ejemplo 1 se explica casi por sí solo. Los corchetes **A** y **B** muestran las versiones *original* e *invertida* del motivo; debajo de ellos se encuentran, a cada lado de la línea central, los temas que generan. Al pie de las tablas se ofrecen las referencias en movimientos y compases. Hay algo importante: todas las ideas que se citan marcan el comienzo de temas importantes, y no han sido seleccionadas al azar.

Los corchetes **Y** y **Z** guardan el mismo tipo de relación entre sí que **A** y **B**. El único punto que no cuadra de inmediato es la conexión entre los corchetes **C** y **D**. Tóquese **C** varias veces al piano (c. 246), para después tocar **D**: desistiré de persuadir a aquellos que siguen sin

percibir la relación. Les insto a volver a los cc. 90-93, en la que tal relación melódica, mostrada por los violoncellos, no sólo resulta audible, sino *visible*.

Ejemplo 1

Sinfonía en Re mayor

1) *Bass clef, 3/4 time, key of D major. Brackets A and Y are below the first two measures.*

2) *Treble clef, 3/4 time, key of D major. Bracket Y is below the first two measures.*

3) *Treble clef, 3/4 time, key of D major. Bracket Y is below the first two measures.*

4) *Treble clef, 3/4 time, key of D major. Bracket Y is below the first two measures.*

5) *Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bracket Y is below the first two measures.*

6) *Treble clef, 3/4 time, key of D major. Brackets B and A are above the first two measures.*

7) *Treble clef, 3/4 time, key of D major. Brackets D and A are below the first two measures.*

8) *Treble clef, 3/4 time, key of D major. Bracket B is above the first two measures.*

9) *Treble clef, 3/4 time, key of D major. Bracket Z is below the first two measures.*

10) *Treble clef, 2/4 time, key of D major. Bracket Z is below the first two measures.*

Z = inversión melódica de Y

1) I	1	6) IV	78
2) I	44	7) I	82
3) I	66	8) I	187
4) I	127	9) III	1
5) III	51	10) III	33

Ejemplo 3

Sinfonía en Mi menor

1)

2)

3)

4)

5)

6)

1) I 1
2) I 73
3) I 80

4) I 57
5) III 48
6) IV 232

No parece cuestionable que las seis partes del ejemplo 3 estén relacionadas las unas con las otras. Aunque el tratamiento que hace Brahms de la serie de terceras es predominantemente melódico, en al menos un punto de la obra (4) esta serie realiza la función de un bajo. Ahora bien, esta no es la armonización más normal –léase *clásica*– de una melodía de tales características. La armonía clásica se basa en el círculo de quintas, y las líneas de bajo clásicas también siguen este esquema. Esta serie descendente de terceras crea una línea de bajo cuya artificiosidad se ve incrementada por el severo contrapunto que aparece en el compás 4 a la altura del asterisco. Otra sorpresa nos aguarda en la parte (6), donde la serie se relaciona con el tema de la *passacaglia*. Objetará el lector la inclusión de (2) y (3) en nuestra lista de derivaciones. Se argumentará sin duda que muchos temas están contruidos sobre tríadas, y que atribuir a las tríadas una importancia especial resulta inapropiado como argumento. Pero dejaremos que sea el propio Brahms quien responda sobre este particular; contamos con la colaboración del amable lector para dirigirse al c. 184 del primer movimiento y seguir atentamente el discurso musical durante unos dieciséis compases (préstese especial atención al compás 191). Tenga la bondad, si tiene la partitura delante, de ir al c. 317 del tercer movimiento, punto en el que Brahms introduce el tema de la *passacaglia*: otra vez la técnica de la variación.

Las dos sinfonías de las que se han extraído los ejemplos musicales no constituyen, ni mucho menos, casos aislados en la producción de Brahms. Su música es rica en estructuras igualmente interesantes, y cualquiera de ellas hubiera servido a nuestro propósito. De lo que estas obras hacen gala es de una firme coherencia de las ideas –cualidad por otra parte consustancial al serialismo–. O, por decirlo de una forma más elocuente, la diferencia entre las técnicas unificadoras de Brahms y las de Schönberg es sólo una diferencia de grado.

Ni las sinopsis ni las notas de concierto al uso reflejarán jamás lo que espero que los ejemplos 1 y 3 dejen perfectamente claro: la interdependencia entre las partes de una obra. No nos hemos desprendido todavía de las medias verdades acerca de la forma musical que heredamos de los teóricos del siglo XIX, juicios que nacieron de las deficiencias estructurales de los románticos. Cuando Beethoven “liberó” la música de las convenciones del siglo XVIII, el resultado no fue del todo distinto al de la evasión masiva de una especie de “Alcatraz” artístico. Fue un *sálvese quien pueda*. Esto, por encima de otros factores, contribuyó al enorme interés por la problemática estructural, que fue una característica esencial de la era romántica. Los compositores comenzaron a buscar sus propias soluciones estructurales, y en esta tarea encontraron procedimientos unificadores como el *leit-motif*, *l'idée fixe*, la metamorfosis temática, o las obras *orgánicas* en las que los movimientos se suceden sin solución de continuidad. Todas estas técnicas se convirtieron en procedimientos consolidados durante los veinte

años posteriores a la muerte de Beethoven (algunos de ellos ya se habían consolidado en vida de éste); se impuso un nuevo *statu quo*, uno de cuyos principios básicos era que el contenido debe prevalecer sobre la forma. Los románticos no aceptaron –bastante acertadamente– los esquemas establecidos, y creían –bastante erróneamente– que tales esquemas constituían la esencia del clasicismo. De ahí su deficiente comprensión de la música de Mozart y Haydn. Su creciente interés por el poder unificador de lo temático es importante en relación con el presente artículo. Conforme la coherencia temática interna se va haciendo más estrecha, la única vía posible es un estricto serialismo. Partituras tales como la *Segunda Sinfonía* de Brahms o el *Tristán* de Wagner representan el límite hasta el que la música no serial puede integrarse temáticamente sin pasar a ser serial. El problema de la atonalidad no surge porque haya algo que impida que una pieza estrictamente serial se escriba tonalmente, salvo el deseo del compositor.

Poca duda puede haber de que el sistema compositivo de Schönberg esté firmemente enraizado en las prácticas del pasado, y de que éste es la consecuencia natural de la creciente conciencia formal del siglo XIX. El curso de la evolución musical es tan inexorable, que con certeza habría surgido un sistema análogo al de Schönberg en las mismas circunstancias espacio-temporales, incluso aunque el compositor austriaco no hubiera nacido.

La historia nos enseña que la revolución es realmente una evolución que no anda, sino que corre. Los acontecimientos se han sucedido rápidamente en nuestro siglo, pero son, sin lugar a dudas, el resultado directo de lo ocurrido en el siglo XIX. Por lo visto, los que califican de “arbitraria” la música de Schönberg estiman que los efectos pueden existir independientemente de las causas. Tal vez deberían escuchar a Brahms con nuevos oídos. ■

Traducción: **Ramón Silles**