
LA OBRA MÚLTIPLE EN BRAHMS: LAS FANTASÍAS OP. 116

Jonathan Dunsby

El presente estudio persigue un objetivo netamente histórico: la mejor comprensión de un aspecto de la forma musical en Brahms. En su percepción de la forma, la tradición analítica brahmsiana ha dirigido preferentemente su atención a obras “completas”, no fragmentadas. Esta tendencia ha desviado nuestro interés de aquella música compuesta de secciones que, en sentido estricto, no constituyen un todo, pero que no por ello dejan de estar relacionadas entre sí. Se puede hablar incluso de un género constituido por este tipo de música en el contexto de la música del siglo XIX. De dar esto por cierto, nuestra comprensión de los géneros musicales decimonónicos sería inadecuada y algo incompleta en una parcela importante de la producción musical.

El concepto de obra musical unitaria ha dado forma a todos los “sistemas” analíticos de la música tonal. Dicho de otro modo, todas las teorías sobre la naturaleza de la estructura tonal han sido suficientemente versátiles como para abarcar obras diversas con una misma terminología. El método *schenkeriano* es conocido por su capacidad para analizar obras de distintos estilos –obras de Bach o de Chopin, por ejemplo,– con un procedimiento análogo. También es característica de este método su preocupación por el *todo* musical. Sin embargo, esta cualidad no es privativa del sistema de Schenker y los continuadores de su obra: si bien la tradición schenkeriana constituye un momento álgido dentro de la concepción de la “unidad orgánica”, tal concepción ha estado presente en muchos otros de los ámbitos académicos del estudio musical. El concepto de “unidad orgánica” es, además, la premisa estética indispensable de todos los tipos de textos analíticos modernos, ya estemos hablando de Riemann, Tovey, Schönberg, Meyer, o de cualquiera de los estudios sobre Brahms, desde los más antiguos hasta los más recientes.¹

* *The multi-piece in Brahms: Fantasien op.116*. Del libro editado por Robert Pascall, *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Cambridge University Press, 1983; págs. 167-189.

1. Véase, por ejemplo la obra de Edward Evans, Snr, *Descriptive and Analytical account of the entire works of Johannes Brahms*, 4 vols. (Londres 1912-36), así como la tesis de Robert Pascall *Formal principles in the music of Brahms* (Diss. Universidad de Oxford, 1972).

El propio concepto de *obra orgánica* es una débil premisa para el estudio de la estructura musical, como lo demuestra el hecho de que la forma arquetípica de la música clásico-romántica es, intrínsecamente, seccional. La mayoría de los compositores de la época escribían predominantemente obras en varios movimientos. Sin embargo, el concepto de obra en varios movimientos no fue el mismo en los albores del clasicismo que en romanticismo tardío. Prueba de ello dan los testimonios que nos han llegado sobre la práctica interpretativa. Mientras que en el periodo clásico era permisible, habitual, y en algunos casos hasta deseable que algunos movimientos se ejecutaran independientemente, ni el propio Brahms ni su público hubiesen admitido tal fragmentación. Una reflexión sobre la historia de la composición musical basta para confirmar este hecho. Según la creencia generalizada, las obras en varios movimientos de Beethoven tienen mayor coherencia estructural que las de sus predecesores: incluso se podría argüir –en contra del concepto schenkeriano– que los movimientos de Beethoven no constituyen un todo hasta el punto requerido por la estética clásica anterior. Otra creencia más o menos establecida afirma que la composición de ciertas obras más extensas en un sólo movimiento siguió la línea evolutiva establecida por la *Wanderer-Fantasie* de Schubert o los poemas sinfónicos de Liszt, llegándose, en una evolución ulterior, a las formas musicales practicadas por Strauss o Schönberg. Todos estos argumentos son poco rigurosos, están restringidos a determinadas culturas y se topan con numerosas excepciones. Resultaría bastante difícil, por ejemplo, tratar de describir la música francesa del romanticismo haciendo uso de tales argumentos. Éstos nos permiten, no obstante, comprobar hasta qué punto es pobre la afirmación de que “la música, sencillamente, constituye o no constituye un todo”.

Esta pobreza se hace aun más manifiesta a la hora de abordar los aspectos más innovadores de la composición del siglo diecinueve. La miniatura, especialmente la pieza breve para piano, se erige como género característico; y esta miniatura no queda relegada a la música romántica de salón, o a conciertos benéficos en los que se alimentaba el culto virtuosístico, sino que constituía una preocupación estética seria para el compositor que perseguía *el arte por el arte*. Para Mendelssohn, Chopin o Schumann, este género no era meramente *Gebrauchsmusik*². Brahms aprendió de sus predecesores que podía ser una de las formas más elevadas de la expresión musical. Era tan digno escribir *gran música* en este género como lo pudiera ser en el género del *lied*. En términos hoffmannescos, era más digno si cabe, ya que sólo la música instrumental podía expresar *el espíritu más característico de la música pura*.³ La combinación del miniaturismo con la continuación de la tradición clásica origi-

2. Término acuñado por Hindemith en los años 20. Literalmente significa “música utilitaria” o “música de uso” y designa un estilo musical sencillo de intención primordialmente didáctica. Weill y el propio Hindemith son los representantes más destacados de este movimiento. (N. del T.)

3. R. Murray Schafer, *E. T. A. Hoffmann and Music* (Toronto 1975), pág. 83.

nó la experimentación con un nuevo tipo de procedimiento musical: la yuxtaposición de piezas breves y heterogéneas para formar una obra mayor y homogénea. Aunque esta novedad haya sido objeto de más bien escasa atención por parte de los estudiosos, no se puede negar su evidencia tanto en las fuentes histórico-musicales, como en la percepción que hoy seguimos teniendo de buena parte de la música romántica. Así, resulta claro que ciclos de *lieder* como el *Frauenliebe und leben* de Schumann fueron concebidos como estructuras musicales autónomas y no como obras instrumentales en distintos movimientos. En el terreno instrumental, este género se remontaría por lo menos a las *Bagatelas* de la última época de Beethoven, perdurando hasta el presente siglo y la música posterior al serialismo. La pieza breve es particularmente característica de la producción pianística de Schumann. Podremos cuestionarnos si la *Kreisleriana* constituye un todo de la misma manera que el *Carnaval*; pero para muchos músicos la ejecución aislada de números de dichas obras sería poco pertinente. No es necesario demostrar que la "obra múltiple" está presente en muchos de los ámbitos musicales del diecinueve. Sin embargo, es necesario tener el concepto muy presente y no confundirlo con la "colección". Schumann pudo haber negado la existencia o importancia de un concepto unitario en el *Carnaval*, pero sin duda estaríamos perdiendo la perspectiva crítica si pretendiéramos hallar semejanzas entre la estructura global del *Carnaval*, y la de las *Mazurkas op. 17* de Chopin, por poner sólo un ejemplo.

Con el fin de plantear preguntas que verdaderamente nos permitan conocer la música de Brahms a este respecto, sustituiremos la familiar distinción entre *piezas* (incluyendo tanto las que forman parte de "obras múltiples", como las integradas en colecciones que no constituyen un todo), por una nueva distinción entre *piezas*, *piezas en varios movimientos*, *obras múltiples*, y *colecciones*. Esta nueva categorización es tan imperfecta como la primera, pero tiene la virtud de incluir, dentro del campo del análisis de "lo unitario", tipologías musicales que tradicionalmente habían sido pasadas por alto. Podemos entender esto por analogía: no hay sino que preguntarse hasta qué puntos son útiles las teorías existentes sobre la forma variación. Se ha debatido sin cesar la coherencia del *Carnaval* o el ciclo *Dichterliebe*, y muchos son los especialistas que han planteado duros retos al analista sobre la cohesión interna de estas obras; sin embargo nadie se atreverá a poner en duda la "organicidad" formal de las variaciones. Las técnicas de la variación suelen ser bastante bien comprendidas, y constituyen una materia de interés más general. Sin duda, la variación es una de las parcelas menos susceptibles de controversia dentro de la ciencia analítica.⁴ Se acepta que las variaciones puedan tener escasa relación las *archiformas*, o con categorías formales tales como la sonata y el rondó. Por ello, tanto teóricos de la música como profesores de composición admiten la exis-

4. Para un estudio pormenorizado del tema, véase la obra de Robert U. Nelson *The Technique of Variation* (Berkeley, 1948).

tencia de una supuesta "forma variación". Sin embargo, es difícil explicar por qué una determinada obra musical está escrita en forma de variación. Los schenkerianos nunca se han preguntado la razón de que el propio Schenker no pudiera o no quisiera tratar en profundidad este aspecto de la historia de la estructura tonal, como tampoco sus detractores le acusaron de tratar de eludir el tema. Una teoría de la estructura musical clásica o romántica que no explique satisfactoriamente la estructura variativa deberá ser tratada con la máxima reserva, a no ser que de entrada postule que las llamadas "formas aditivas" (entre las que podría figurar la variación) no forman, en buena ley, parte de la historia de la práctica tonal.

Si bien en el presente estudio nos limitaremos a tocar el tema de las variaciones por analogía con la naturaleza de las colecciones de piezas de Brahms, resulta interesante ilustrar hasta qué punto existe la limitación a la que acabamos de hacer alusión en los escritos de Schenker. Para ello podríamos referirnos a uno de sus estudios analíticos: *Las variaciones y fuga sobre un tema de Händel op. 24*: estas variaciones son analizadas una tras otra, y las referencias a una estructura general de la obra son más bien escasas. En el "suplemento" hay representaciones gráficas de cada una de las variaciones, que muestran diferentes formas de la estructura fundamental del *aria*. Hay bastante diversidad en estas estructuras: los conocedores de *Composición Libre* y los *Cinco Análisis Musicales Gráficos* de Schenker encontrarán para su sorpresa que el modelo de una *línea fundamental* descendente desde la dominante resulta aquí trocado por elaborados ascensos y estructuras incompletas. Por ejemplo, encontramos $(\hat{1} \hat{2}) \hat{3} (\hat{3} \hat{4}) \hat{5} \hat{4} \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ en la *variación n.º 5*, mientras que la *n.º 3* es $\hat{3} \hat{5} \hat{4} \hat{3}$. La *variación n.º 21* es el lugar más prometedor en nuestras expectativas de que la interpretación de Schenker nos pueda mostrar una direccionalidad musical, ya que esta variación presenta la particularidad de no estar en la tonalidad inicial de la obra:

"Esta variación, bastante distinta de la inmediatamente precedente, da inicio a un nuevo grupo de variaciones que se apoyan en una línea de bajo más bien estática. Además, es la única que abandona la tonalidad inicial de *si bemol*, para situarse en *sol menor*. Pero de hecho, la voz que presenta la *línea fundamental* se sigue comportando de la misma manera que antes, es decir, como si hubiera permanecido en *si bemol mayor*. Observada aisladamente, dicha línea produciría la impresión de que la tonalidad del tema no ha sido abandonada. (...) Supongo que Brahms tomó como modelo para esta variación la sexta de las *Variaciones Eroica op. 35* de Beethoven, en la cual la tonalidad real de la voz superior (*mi bemol mayor*) queda contradicha por una artificial armonización (en *do menor*). Podría parecer que tal artificialidad está un tanto fuera de lugar, aunque por otro lado comprendemos la tentación que supuso para el compositor escribir una figuración musical casi como si perteneciese simultáneamente a dos tonalidades diferentes. En el caso que nos ocupa, no sucede que la tonalidad de *sol menor* se tenga que descartar; ésta sigue siendo la tonalidad en que está escrita la variación. Lo que sucede, sencillamente, es que la maestría del artista confiere a esta tonalidad un matiz oculto, atractivo y contradictorio que, en último término, se deriva de la escala de *si bemol mayor*."⁵

5. Heinrich Schenker, *Variationen und Fugue...* 'Der Tonville IV 2/3 3-46 y Suplemento (Viena 1924) págs. 25-26; traducción al inglés del autor del artículo.

Se dejan de lado ulteriores consecuencias de tal anomalía armónica (por ejemplo, su relación con la estructura armónica de la fuga). Es evidente que Schenker no está pensando en términos de estructura fundamental para toda la obra, como sí hace con la estructura tonal de otras formas musicales. Hacia el final de su análisis, hallamos un pasaje muy elocuente en este sentido:

"Las imágenes de las variaciones no quedan flotando en la percepción sensorial como pueden hacerlo las imágenes de un panorama (...), ni se basan únicamente en efectos de contrastes yuxtapuestos o de animación cada vez más veloz. Formalmente, las variaciones se asemejan a las sucesiones generacionales, en la genealogía del Antiguo Testamento: *Y la primera engendró a la segunda, la segunda a la tercera, la tercera a la cuarta, y así sucesivamente. Y nada de lo creado, por pequeño o pasajero que sea, dejará de engendrar una nueva generación.*"⁶

No es esta una teoría que resulte particularmente útil como acercamiento a la forma variación, ya que se ocupa de la conexión de las ideas musicales, pero no del resultado aditivo de tales conexiones. No puede ser demasiado sólida desde el momento en que implica la idea de que, en razón de la capacidad de conexión de una variación con la siguiente, una obra puede constar tanto de dos como de cien variaciones. Tampoco suelen resultar demasiado esclarecedoras las exégesis de los compositores de sus propias obras; son muchos los casos en que se ha hecho muy difícil esbozar la estructura de una obra basándose principalmente en las explicaciones de su autor -ya estemos hablando del *Cuarteto op. 130* de Beethoven, o de Lulu de Berg-. Si la única explicación del número y del orden en que se suceden las variaciones en el *op. 24* de Brahms resulta ser el caprichoso designio del compositor, más valdría concluir que la obra no es analizable, al menos no en el sentido en que lo es cualquiera de sus sinfonías. La enseñanza que podemos extraer, tras este somero pero frustrante encuentro con el análisis de la forma variación, es que la tradicional perspectiva analítica unificadora puede desviar tanto nuestra atención de aspectos importantes de la música del s.XIX, que éstos aparezcan como de poca importancia. Vista nuestra deficiente comprensión de las variaciones como forma musical, no es de extrañar que no exista un modelo teórico de los géneros musicales que arroje alguna luz sobre los aspectos más oscuros de lo que es, en realidad, una *obra múltiple* o una *colección*.

6. *Ibidem* pág. 35. Existen dos fuentes más que abundan en lo tratado por Schenker acerca de las variaciones. La primera de ellas es *Ein Gebenbeispiel: Max Reger op. 81* en *Das Meisterwerk in der Musik* (Hildesheim 1974) II págs. 171-92. En esta ocasión el argumento principal de Schenker es que la variación debe conformarse a la estructura "orgánica" de la conducción de voces del tema, además de poseer una estructura orgánica autónoma (cosa que, según él, no logra Reger en las *Variaciones y Fuga sobre un Tema de J. S. Bach*). La segunda fuente, también perteneciente a *Das Meisterwerk*, es el análisis del *Finale* de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven que se encuentra en el ensayo *Beethovens Dritte Symphonie zum ersten Mal in ihrem wahren Inhalt dargestellt* III págs. 25-101. Aquí Schenker interpreta el movimiento en términos orgánicos, con un primer nivel $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$, disminuciones en los niveles segundo y tercero. Las articulaciones entre las distintas variaciones quedan tratadas como fenómenos formales secundarios (págs.74-84).

En el extremo opuesto, se ha sometido a las *colecciones* a un análisis de la unidad que sería mucho más propio de piezas, o de obras en varios movimientos. A este respecto, la aportación más decisiva a la literatura brahmsiana la ha hecho Réti. Aunque no abordó de forma exhaustiva las colecciones de Brahms, en su análisis de las *Rapsodias op. 79* Réti proporciona un modelo analítico que engloba todas las colecciones bajo la denominación de piezas.⁷ No parecen existir pruebas documentales que apoyen la hipótesis de Réti, según la cual el *op. 79* constituye una obra unitaria. Pero tampoco se puede rebatir su teoría con el argumento de que en otras colecciones brahmsianas no se da la misma coherencia interna; pero tal tipo de “pruebas” analíticas negativas suele ser de escaso interés, pues sólo serán sólidas hasta que aparezcan otros resultados analíticos positivos –una posibilidad que nunca se puede descartar–. Réti propició un proceso análogo: al señalar el sentido unitario del *op. 79*, silenció de manera efectiva a aquellos que ni sospechaban que existía tal unidad: o se cree o no se cree lo que dice Réti. ¿Cómo podría demostrar un análisis opuesto que la diversidad, en el seno del *op. 79*, es más importante que el sentido de unidad que defiende Réti? Para Réti habría sido sorprendente encontrar una obra de tales características en Brahms, el mismo Brahms que se mostrara reacio a escribir un ciclo completo de *Lieder*, a pesar de los muchos precedentes en la tradición, y que escribiera una nueva rapsodia que se publicó con tres *intermezzi* (*op. 119, n.º 4*). Por otro lado, Réti basó sus afirmaciones en el análisis de un número más bien reducido de obras de Brahms. Dentro de su producción instrumental, los únicos ejemplos de agrupaciones de piezas cuyo material puede estar vagamente emparentado son los *opp. 10, 76, 116, 117, 188, 199, 122* y, tal vez, los *Valses op. 39* y las *Danzas Húngaras*.

Diversos especialistas en la obra de Brahms han especulado sobre la unidad de estas colecciones, aunque sin la entregada perseverancia que Réti mostró por un caso puramente analítico. La obra de Kalbeck está a la cabeza de los estudios sobre este tema. En lugar de llegar a alguna conclusión sólida sobre la naturaleza formal de los grupos de piezas para piano, cambiaba de “diagnóstico” continuamente. No obstante, su voluntad de reflejar sus dudas por escrito da buena prueba de la importancia que atribuía a esta cuestión. Sus comentarios acer-

7. Rudolph Réti: *The Thematic Process in Music* (Londres, 1951). No se debe menoscabar la dedicación de Réti a este tema. Considérese lo lúcido de su afirmación: “Daremos por cierto que cuando un compositor con clara conciencia estructural agrupa dos o más piezas bajo un mismo número de opus, debe dar a entender –y con frecuencia lo hace– que dichas piezas constituyen, en su conjunto, una sola unidad artística, y que representan un nivel arquitectónico superior de material temático común.” (pág. 70). En su obra sobre las *Kinderszenen* (*Escenas de Niños*), resalta que el diseño estructural se aproxima al tema con variaciones, y que “difícilmente los *Estudios Sinfónicos* podrían acercarse más a la forma variación.” Menciona también el *Carnaval*, la *Davidsbündlertänze* y la *Kreisleriana* como “otros ejemplos”. El comentario más significativo en relación a nuestra tesis es que “en realidad, estas obras quedan a medio camino entre una simple suite y una forma pura de variación.” Réti revela aquí una certera comprensión de la magnitud del problema que aquí tratamos, aunque estaríamos tentados de preguntarle qué es, para él, una “forma pura de variación”.

ca del *op. 116* son bastante representativos a este respecto, y el más revelador de ellos parece válido para las siete piezas que componen el opus: "El núcleo de cada pieza parece estar presente en las demás; o al menos tener un brote en otra pieza que produzca una nueva ramificación [en alemán *Tochterpflanze*]".⁸ La observación más aguda de Kalbeck sobre las cuatro últimas colecciones para piano es, sin duda, que todas ellas están claramente interconectadas (la división en cuatro números de opus diferentes carecería de relevancia). A consecuencia de esto, Kalbeck resta importancia a historia de la composición y publicación del *op. 116*, y al hecho de que Brahms propusiera originalmente a Simrock, su editor, la publicación de esta obra en un sólo volumen con cinco números. Está probado, por tanto, que Brahms añadió dos de las piezas del *op. 116* en una fase relativamente avanzada del proceso de publicación. Dado que Kalbeck estima que el *op. 116* no constituye un compendio completo y del todo lógico en su forma final, aventura que las piezas añadidas a posteriori fueron las *núms. 6 y 7*, pero no explica por qué. En términos generales, no parece que el resto de la literatura sobre Brahms haya llegado, a este respecto, mucho más lejos que Kalbeck: la tendencia es a pensar que las últimas piezas para piano flotan en una especie de espacio común. Un analista advertirá correspondencias motivicas,⁹ otro la posibilidad de un ciclo tonal,¹⁰ y otro aun la coherencia expresiva de las piezas de un mismo opus.¹¹ Procuraremos no levantar la suspicacia de las generaciones anteriores de estudiosos de Brahms, al examinar -algo más profundamente de lo que se ha hecho hasta ahora- la colección más unitaria en virtud de los procesos estructurales cohesivos que se encuentran en las obras múltiples o, incluso, en piezas aisladas.

En una investigación de esta índole, son pocos los convencionalismos existentes sobre una norma metodológica a seguir. Ya que nos enfrentamos a un problema estético un tanto espinoso, lo mejor será abordar un análisis más detallado partiendo de las cuestiones más sencillas que se suscitan, *prima facie*, en la observación del sentido unitario del *op. 116*. La pri-

8. Max Kalbeck: *Johannes Brahms IV* (Berlín, 1915), pág. 286.

9. Para un análisis del *Op. 116* basado primordialmente en la correspondencia motivica, pero también con referencia al plan tonal de la obra, véase la obra de Thomas Owen Mastroianni, *Elements of Unity in Fantasies, Op. 116 by Brahms* (Diss. Universidad de Indiana, 1970). Debe decirse que se trata del primer estudio de este aspecto concreto del *Op. 116*.

10. W. Siegmund-Schultze: *Johannes Brahms* (Leipzig, 1966), págs. 112-18. Siegmund-Schulze trata del esquema tonal global del *op. 116*, n° 7. También hace mención del plan tonal del *op. 119: si menor-mi menor-do mayor-mi bemol menor(mi mayor?)*, pero no explica la relevancia de tal plan. Sí que habla de una relación tonal existente, por ejemplo, en el *op. 116*, n° 1 (desarrollo: *re menor-la menor-do sostenido menor-si bemol mayor*), e indica algunos rasgos armónicos recurrentes que conducen algunas trayectorias armónicas aparentemente errantes en Brahms; también relaciona el final en modo menor del *op. 119*, n° 4 con el modo de la pieza primera. No obstante, los diagnósticos críticos con tan pocas explicaciones analíticas suelen confundir la perspectiva del lector, más que enriquecerla. Sobre las piezas *op. 119* no se dice nada más que lo que, de forma genérica para todas las piezas de madurez, apuntaremos a continuación.

11. Denis Matthews: *Brahms Piano Music* (Londres, 1978); por ejemplo, en la pág. 70.

mera de estas cuestiones es hasta qué punto el título de Brahms respalda o contradice la noción de que estamos ante una obra múltiple, en lugar de una mera colección. A la luz de la evidencia histórica aportada por Kalbeck, podemos suponer que *Fantasien* es más un título genérico que formal. Por otro lado, es también muy posible que, mediante la adición de dos piezas, Brahms contemplara la posibilidad de convertir una simple colección en una obra múltiple algo más extensa, es decir, que viera una cualidad latente en la colección que había escrito. De todos modos, parece improbable que ésta fuera la razón que le impulsó a utilizar el título *Fantasien*, a no ser que tal título tuviera para Brahms algún significado oculto y desconocido para los demás. Los títulos de las piezas individuales también sufrieron cambios: si bien en su forma definitiva todas las piezas del *op. 116* se llamaron *capriccio* o *intermezzo*, la *pieza n.º 4* se denominó *notturmo* (luego sería un *intermezzo*). Si el término *Fantasien* permite englobar las designaciones *capriccio*, *intermezzo* o *notturmo*, queda bastante claro que el título permite marcados contrastes expresivos.

El contraste con otras colecciones del mismo autor permite extraer algunas conclusiones más. La denominación más neutra que utiliza Brahms es *Klavierstücke*; aparece en los *opp. 76, 118 y 119*. Tanto el *op. 117 (Drei Intermezzi)* como el *op. 79 (Zwei Rhapsodien)* entrarían en una categoría similar a la de los *Klavierstücke*: dado que en ambas colecciones las piezas pertenecen a los mismos géneros respectivamente, Brahms se limita a emplear el término genérico. Entre Réti y Kalbeck surge una interesante comparación. Del mismo modo en que para Réti el *op. 79* constituye una obra unitaria, Kalbeck observa que el *op. 117 n.º 2* se relaciona temáticamente con las piezas núms. 1 y 3 (Kalbeck, pág. 280). Aunque Kalbeck no se explaya precisamente en una justificación de por qué esto es así, resulta claro que para él, el *op. 117* no es, en modo alguno, un grupo heterogéneo de piezas del mismo género.

Además del caso del *op. 116*, tenemos otro título genérico en las *Balladen op. 10*. La relación entre el título genérico y el título particular parece significativa, ya que *Balladen* tiene connotaciones identificables. La *op. 10 n.º 3* se llama *Intermezzo*, y el hecho de que también -atendiendo al título genérico- sea una balada nos indica que, al igual que las demás piezas de la colección, puede ser de inspiración literaria, o aludir de algún modo a la literatura. Esto es indudable en el caso de la *op. 117 n.º 1*, en el que aparece una inscripción poética; pero *Balladen* es el título en el que una connotación identificable se encuentra de forma más clara. Como paso siguiente, debemos preguntarnos qué indica realmente el título *Fantasien*, por analogía con *Balladen*. No cabe duda de que el *op. 116* se relaciona con una etapa anterior de la biografía de Brahms, el mundo "kreisleriano" de la extravagancia estética. Para el propósito del presente estudio, cuyo punto de vista es la crítica del estilo musical, baste afirmar que el título de Brahms se refiere a un conjunto de piezas caracterizadas por un trata-

y unas ideas un tanto singulares (la pieza *n*° 5, relativamente disonante y con unos patrones un tanto obsesivos, constituye un buen ejemplo). Ulteriores especulaciones podrían conducirnos a relacionar el *op. 116* con el mundo hanslickiano de la "Phantasie" como verdadera naturaleza estética de la música. Desde esa perspectiva, Brahms tal vez quisiera indicar que es este caso no se trata de piezas sentimentales, sino de piezas con una intención compositiva muy seria.

También es posible que la forma de la fantasía esté presente en cada una de las piezas. Pero la fantasía abarca tipos formales muy diversos, desde "pseudosonatas" (Schubert *op. 15*, Mendelssohn *op. 28*, Schumann *op. 17*) hasta las llamadas "colecciones" (*Fantasie-Stücke op. 16* de Schumann, la Kreisleriana), pasando incluso por la omnipresente fantasía basada en temas de óperas, o la forma *pot-pourri*. Si, en el caso del *op. 116*, el título *Fantasien* se refiere a la forma, su empleo genérico no tiene implicaciones muy precisas. Sin embargo, una descripción de las formas individuales –e, idealmente, de la forma global– será de gran utilidad a la hora de comprender la naturaleza de esta colección. No sólo pondrá de manifiesto la cualidad tradicionalmente "cerrada" de las formas de cada pieza, sino también lo singularmente "cerrado" de la forma global.

Los números 1 y 7 son las formas "cerradas" más elaboradas. La primera pieza es una forma sonata simétrica –simétrica por la disposición del material conforme a un esquema A-B-B-A–, y forma sonata por el trazado armónico I-III-VI-I de dicho esquema y la riqueza del desarrollo de la sección central. La *n*° 7 tiene, en un sentido lato, forma ternaria, pero también variativa (en el mismo sentido en que lo tiene el *op. 119 n*° 2), con una amplia zona de transición –en un estilo algo cadencial– que conduce a una recapitulación. Las núms. 2 y 6 son formas ternarias con modificaciones equivalentes: ambas tienen una recapitulación bastante variada. Las núms 3 y 5, ternaria y binaria respectivamente, son las más sencillas desde el punto de vista de la forma, aunque el principio de la segunda sección en la pieza *n*° 5 introduce un nuevo tema, que insinúa una forma ternaria a pesar del final, típicamente binario, de la primera sección en la dominante (véase un caso análogo en la pieza *op. 119 n*° 1). La pieza central, la *n*° 4, no es fácilmente encasillable según los esquemas formales tradicionales; puede verse como una forma en dos secciones, cuya división se encuentra en los cc. 35-36. Constituye un buen ejemplo de lo que Schönberg llamaría "variación en desarrollo". Dos ideas, que en un principio se comportan como antecedente y consecuente (cc. 1-4 y 10-14), son variadas de forma independiente, y cada una de ellas es transformada en extensos pasajes cadenciales. Al final de la pieza, las dos ideas han intercambiado sus papeles. El antecedente, que originalmente formaba parte de una frase que conducía a la dominante (c. 9), cierra ahora la penúltima frase en la tónica (cc. 56-61); el consecuente es utilizado en la coda (cc.

67-71). En suma, parece haber variedad formal cuando cuatro tipos formales son utilizados a lo largo de siete piezas. Por otro lado, no se puede negar que hay una disposición simétrica de estas piezas; la *n*º 4 pertenece a un tipo único, y está rodeada por pares: las piezas núms. 3 y 5 son formas relativamente sencillas, las núms. 2 y 6 son formas modificadas, y las núms. 1 y 7 son formas relativamente complejas.

Otra cuestión importante que se suscita al considerar el sentido unitario de esta colección, es la naturaleza de la unidad de sus elementos, es decir, de cada una de las siete piezas. Unos de los aspectos más importantes, si bien uno de los menos examinados, es que la unidad de cada pieza, dentro de estas estructuras en varios movimientos, es tan sólida como la unidad de todo el conjunto. Schenker intenta abordar este problema analítico mediante el procedimiento de reduplicación, la transferencia de las unidades estructurales de un nivel a otro.

En caso de las *Variaciones Händel* las "estructuras fundamentales" –si aceptamos la existencia de tales estructuras en esta obra– pueden ir dispuestas en sucesión. Pero en el análisis que hace Schenker de las obras en varios movimientos, las estructuras fundamentales de cada pieza han de integrarse en la globalidad de la obra, por un proceso reduplicativo. Así, por ejemplo, un primer movimiento de sonata formalmente sólido y con un sentido cohesivo de unidad, debe encuadrarse en una sonata igualmente sólida formalmente y con un mismo sentido cohesivo unitario.

La más frecuente objeción a la teoría schenkeriana suele ser el cuestionamiento de que todas las piezas necesariamente tengan una misma estructura fundamental; esta objeción, a su vez, nos lleva a preguntarnos por qué cada movimiento tiene que ser una obra formalmente cerrada en sí misma.

En el caso de las colecciones, el punto de vista es más bien el contrario. Se espera que las piezas, individualmente, sean una unidad completa y conclusa. Si esto no es así, parece justificable esperar su conclusión en otro punto, más avanzado, de la serie de piezas. Y éste es ciertamente uno de los principales indicios que nos permiten diferenciar una obra múltiple de una mera colección. No son pocos, sin embargo, los problemas que surgen. Encontramos un caso muy característico en los *Dichterliebe* de Schumann, donde el primer lied termina (sobre el grado V, o el V del VI) de una forma tal que requiere su conclusión en el comienzo del segundo. Sin embargo, pocas pruebas documentales parecen existir de que Schumann concibiera los *Dichterliebe* como ciclo estructuralmente coherente.¹² Incluso de ser así, se generaría un serio problema analítico a la hora de explicar una conexión tan clara pero, al propio tiempo, tan aislada.

12. Rufus Hallmark: *The Genesis of Schumann's Dichterliebe: A source Study* (Ann Arbor 1980).

La cuarta pieza del *op. 116*, que es, como ya hemos dicho, el eje formal de las *Fantasien*, presenta un grado de unidad menor. Su inicio se deriva de la pieza *nº 1*. Aquí la noción de Kalbeck de *Tochterpflanze* (lit. "brote, ramificación") parece de lo más apropiada, ya que lo que en la pieza *nº 1* era un momento meramente incidental (derivado de las líneas cromáticas de los cc. 21 y siguientes) deviene en la *nº 4* la idea principal (véase el ejemplo *nº 1*).

Ejemplo 1

En la pieza *nº 1*, esta figuración origina el primero y el más poderoso de los movimientos armónicos hacia una tonalidad lejana. Con una representación esquemática global del movimiento de fundamentales, el ejemplo *nº 2* muestra cómo la armonía de *do #* que introduce dicha figuración puede interpretarse como progresión de terceras entre el grado V del V (*mi mayor*) y el VI (*si bemol mayor*), que hemos señalado entre los cc. 79 y 103. Es un momento expresivamente muy intenso, pero que no altera la coherencia de la estructura general, de por sí bastante clara (véase el ejemplo *nº 2*).

Ejemplo 2

No obstante, en la pieza *nº 4* el desarrollo de esta idea parece poner en tela de juicio la cohesión tonal de toda la pieza. Entre los cc. 32 y 50, el desarrollo de la idea principal se puede caracterizar como "amalgama" entre las sucesiones I-V, y IV-I (véase el ejemplo *nº 3*).

En el primero de los casos, el contexto tampoco produce ambigüedad alguna. Después de la cadencia perfecta sobre *sol sostenido menor* en el c. 36, hay un pasaje de carácter cadencial que, de forma bastante ortodoxa, conduce a la tónica en el c. 49. Sin embargo, en el segun-

Ejemplo 3

do desarrollo importante de la idea principal, no se da el mismo tipo de continuidad después de la sustitución del acorde de *do sostenido mayor* (c. 52). La tónica retorna, con la misma prontitud, a los cc. 53 y siguientes, como era de esperar tras una semicadencia. Nos queda siempre la posibilidad -según el argumento expuesto anteriormente en relación a Réti- de que el análisis de una pieza posterior complete la trayectoria armónica y tonal de otra anterior. Aun así, la complejidad del análisis en relación a las relaciones conectivas de todo el *op. 116* sería notable. No habría discontinuidad alguna si se entiende esta particularidad de la *n.º 4* como elaboración de lo que ocurre, de forma implícita, en la pieza *n.º 1*.

La progresión armónica a una tonalidad lejana, que queda sin resolución en la pieza *n.º 4*, es retomada en la *n.º 6*, donde *do sostenido mayor* es otra vez el objetivo armónico sustituido (cc. 7-8). Sin embargo, está más integrada en la región de la tónica: la armonía se mueve, con una progresión variada, hacia la subdominante (c. 12), para dirigirse -en el final de la primera sección de la pieza- a la tónica, mediante acordes cromáticos de supertónica y el uso de la dominante. Hay dos datos que nos permiten concluir que en la pieza *n.º 6* existen aspectos formales que completan las piezas anteriores. En primer lugar, a la primera sección, con su sustitución de *do sostenido*, le sucede una sección intermedia en *sol sostenido menor*, de esta forma se invierte el proceso *sol sostenido-do sostenido* de la *n.º 4*. En segundo lugar, la reexposición de la *n.º 6* evita a toda costa una progresión hacia la submediante mayor. La pieza *n.º 7* contiene un gesto muy claro de conclusividad tonal. En la pieza *n.º 1*, la armonía de *do sostenido* arrancaba de *la*, es decir, la dominante de *re*. En la sección intermedia de la *n.º 7*, la armonía de *do sostenido* vuelve a aparecer en un contexto similar. La sucesión armónica *la menor* (c. 29) -*si menor* (c. 31)- *do sostenido menor* (c. 33), reconduce a *la menor* para finalizar la sección intermedia; y este *la menor* es, por supuesto, la dominante de *re menor* en la tonalidad predominante en la pieza *n.º 7*. La pieza *n.º 5*, con su sencilla armonía en torno al centro tonal de *mi menor*, no interfiere en la relación tonal entre las núms. 4 y 6, y la contigüidad de las núms. 6 y 7 contribuye a reforzar el proceso final, que es particularmente efectivo, en el sentido de que la *n.º 1* -de la que se deriva-, y la *n.º 7* -en la que resuelve- están íntimamente emparentadas.

La relación entre las piezas primera y séptima va mucho más allá del hecho de que compartan la misma tonalidad de *re menor* (éste es un aspecto estructural que será discutido

más tarde). La correspondencia más obvia, desde el punto de vista del detalle, se produce con la coda de la *n*º 7, en compás de 3/8. Esto no sólo transforma el material de la pieza *n*º 7 con la estructura métrica y los patrones rítmicos de la pieza *n*º 1, sino que tal transformación comienza con la sonoridad más característica de la *n*º 1, un acorde aumentado (en síncope).

El ejemplo *n*º 4 muestra dicha correspondencia, así como otros puntos del *op.* 116 donde aparece el expresivo acorde aumentado.

Ejemplo 4

The musical score consists of six excerpts from Brahms's Op. 116, arranged in two rows. Each excerpt is shown in a grand staff (treble and bass clefs).

- Top Row:**
 - nº1:** Measures 5-7, marked *f*. Features a syncopated augmented chord in the bass.
 - nº7:** Measure 74, marked *f*. Features a syncopated augmented chord in the bass.
- Bottom Row:**
 - nº2:** Measure 7, marked with an asterisk (*).
 - nº3:** Measure 31, marked with an asterisk (*).
 - nº4:** Measure 14, marked with an asterisk (*).
 - nº4:** Measure 8, marked with an asterisk (*).
 - nº6:** Measure 57, marked with an asterisk (*).

Podemos comprobar la gran afinidad entre las piezas núms. 1 y 7 si las interpretamos de forma consecutiva. Si comparamos este caso con el *op. 79*, que según un autor sería "interpretable como un par contrastante, a pesar de algunas similitudes ocasionales",¹³ el parentesco entre los dos *Capriccios* es notorio.

Los elementos unificadores que hemos examinado hasta ahora son más prominentes, quizás, que omnipresentes. Debemos ser cautos a la hora de señalar los elementos comunes y recurrentes de una obra múltiple, ya que -en cierto modo- es precisamente la ausencia de contraste deliberado lo que caracteriza a una colección (a diferencia de una obra múltiple). La noción más sencilla de colección sería la de una compilación de piezas de un mismo género e instrumentación, que pueden ser indistintamente dispuestas o escogidas por el intérprete. Puede ser una experiencia musicalmente agradable escuchar todas las piezas seguidas y de una sola vez -los *Valses op. 39* de Brahms, por ejemplo-. Pero por otro lado tal sucesión de piezas tiene sus limitaciones, por su ausencia de la "lógica musical" que procure la tensión entre la unidad y el contraste en un ámbito macroformal: así, resulta claro que los *Preludios Corales op. 122* de Brahms no están concebidos para una ejecución conjunta. En la tensión entre unidad y contraste que caracteriza la genuina lógica estructural "de largo alcance", los elementos unificadores pueden ser rasgos relativamente intermitentes -aunque muy importantes en la jerarquización del discurso musical-, como lo son los del *op. 116*; pero también pueden aparecer en la superficie del discurso musical como elementos conductores del mismo. Estos últimos pueden aparecer en las colecciones, como lo hacen en las variaciones, pero no en combinación con una un sentido profundo de unidad. En las estructuras tonales más extensas, se suele considerar que una buena interacción entre los distintos niveles de la obra constituye una prueba de riqueza y coherencia musical.

En el *op. 116* encontramos una célula motívica de tres notas que está presente en todos los temas principales (véase el ejemplo nº 5).

Ejemplo 5

The image shows three staves of musical notation, labeled nº1, nº2, and nº3. Each staff illustrates a three-note motif. Staff nº1 is in 3/8 time, staff nº2 is in 3/4 time, and staff nº3 is in 3/8 time. Brackets above the notes in each staff indicate the specific three-note motif being discussed in the text.

13. D. Matthews: *Brahms Piano Music*. Pág. 56 (el énfasis de la letra cursiva es nuestro).

Se caracteriza por la repetición de notas, un rasgo que aparece en la superficie de las piezas. En los *n° 5 y 6*, esto se revela algo más profundamente que en el primer plano; sin embargo, esto no supone un gran cambio de perspectiva analítica, ya que se trata de examinar la relación entre las ideas melódicas, y no tan sólo las notas adyacentes. También hay que decir que, de todas las piezas breves de la madurez de Brahms, estas piezas *op. 116* no son las únicas que contienen esta célula motívica. El ejemplo *n° 6* muestra únicamente los casos más obvios, de entre otros números de opus, en que dicha célula aparece como un importante elemento musical en un primer plano. Incluso la progresión cromática del ejemplo *n° 1*, de la que ya hemos dicho que constituye un efectivo agente unificador en una de las colecciones, aparece de forma prominente en al menos una de las veinte piezas restantes de este periodo (véanse el ejemplo *n° 1* y el *Intermezzo op. 119 n° 1*, cc. 17-18).

Ejemplo 6

Amén de las mencionadas células motivicas que aparecen en el primer plano, existe en el *op. 116* otro tipo de unidad temática todavía más poderosa. Casi todo el material temático se relaciona con dos diseños y sus transformaciones, como se muestra en el ejemplo 7 (x e y/Y).

Ejemplo 7

nº1

The musical score for Example 7 consists of several systems of staves in 3/8 time. The first system shows a piano introduction with a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part features a descending line with notes marked 'x' and 'y'. The second system, starting at measure 37, shows a melodic line with notes marked 'Y' and 'x', with a note 'b' indicating a flat. Below this system is the text 'completese oc. 23 a 24 y nº4 (tj. 1)'. The third system shows a piano accompaniment with chords and a bass line with notes marked 'x' and 'x‡', with the instruction 'ver ej.1'. The fourth system, starting at measure 51, shows a melodic line with notes marked 'x' and 'y'. The fifth system, starting at measure 19, shows a melodic line with notes marked 'y' and 'etc.'.

LA OBRA MÚLTIPLE EN BRAHMS

nº3

c. 35

c. 5

nº4

c. 15

8vb

nº5

c. 11

y

The image displays four examples of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'x' and 'y'.

- Example n°6:** Shows a treble staff with a melody starting at measure c. 6 and a bass staff with a accompaniment. A 'y' marking is above the bass staff.
- Example n°2:** Shows a treble staff with a melody starting at measure c. 24 and a bass staff with a accompaniment. A 'y' marking is below the bass staff. There are also markings 'n°2' and 'n°1' with arrows pointing to specific measures.
- Example n°7:** Shows a treble staff with a melody starting at measure c. 19 and a bass staff with a accompaniment. A 'y' marking is below the bass staff.
- Example n°1:** Shows a treble staff with a melody starting at measure c. 20 and a bass staff with a accompaniment. A 'y' marking is below the bass staff.

La relevancia de este tipo de unidad no reside tanto en la mera presencia de cierto tipo -un tanto básico- de material temático (una progresión de terceras, y una figuración arpeggiada integrada en un acorde de cuarta y sexta), sino en la estructura de los temas como combinación de los elementos de este material. La *n° 2* es especialmente ilustrativa. Su tema a dos voces combina *x* e *y* en un contrapunto de los más sencillos que se pueden hacer con este material. En la sección en la mayor, desde el c. 51, Brahms presenta este tema de un modo tal que -según Kalbeck- "traiciona la fuente principal de este tema, el *länder* austriaco" (Kalbeck, pág. 284). También traiciona la base contrapuntística de la variación temática de Brahms, ya que se trata de una sencilla inversión del material a dos voces del principio (véase

el signo * del ejemplo nº 7). Éste es sólo el ejemplo más elocuente del proceso de combinación que –en mayor o menor grado– está presente en todas las piezas. El ejemplo nº 7 recoge únicamente los casos más ilustrativos de este proceso, aunque estos motivos y figuraciones aparecen continuamente a lo largo de toda la obra. Como bien refleja la mayor parte de la literatura de crítica analítica sobre este compositor, la técnica compositiva de Brahms es muy austera motivicamente; su música ha de explicarse como derivación de la idea principal de cada pieza. Una versión del ejemplo nº 7 que describiera de forma más detallada cada pieza no haría sino confirmar la reconocida relación que existe en Brahms entre la idea y su desarrollo. El fin último de nuestro análisis es poner de relieve que la relación interna del material musical de base es análoga a las relaciones que encontramos –a otro nivel– en las grandes formas convencionales, ya se trate de piezas, obras en varios movimientos, variaciones o –como hemos podido observar– en lo que denominamos *obras múltiples*.

Todo el análisis precedente conduce a la cuestión de si es o no lícito interpretar el *op. 116* como una sola gran obra tonal. Sus elementos, organizados en una unidad estructurada de un modo más o menos jerárquico, lo distinguen de lo que entendemos por una *colección* (que puede poseer una de estas dos cualidades, pero no ambas). Estimamos que las razones por las que es importante indagar en el carácter tonal del *op. 116* ya han quedado plenamente justificadas. Sin embargo queda por esclarecer cómo un esquema tonal se pone de manifiesto en una obra múltiple. En formas tonales individuales, parte del trabajo del analista es explicar la articulación del discurso musical. Ésta expresa la importancia relativa de las diferentes secciones, una cuestión relacionada con la interacción entre los distintos parámetros estructurales: en la música tonal, éstos suelen distinguirse como el temático, rítmico, armónico, textual, dinámico, etc., si bien suele haber diversidad de opiniones en cuanto a la forma en que dichos parámetros inciden en una determinada obra musical. En la teoría de Schenker, se admite que ciertos elementos de contraste constituyen la base de las formas tanto grandes como pequeñas, y esto explica de forma automática algunos fenómenos de la articulación. Así, por ejemplo, dado que la forma sonata es por naturaleza una forma interrumpida –el concepto de recapitulación lleva implícita dicha interrupción–, es necesariamente una forma bipartita en el nivel articulatorio más profundo. La cuestión de si estos puntos de vista son verdaderamente pertinentes en el caso de la obra múltiple puede constituir objeto de conjetura. Se nos plantea entonces una decisiva disyuntiva: ¿es mejor considerar –a efectos prácticos– la articulación de la obra de acuerdo con las divisiones entre las piezas que la componen? ¿no sería más pertinente, desde el punto de vista de la lógica musical, trascender las divisiones de las piezas sueltas a la hora de establecer la articulación?. La decisión de considerar la articulación en función de las separaciones entre las distintas piezas como menos apropiada que una

articulación que se ciña exclusivamente a las regiones tonales de la obra en su conjunto, parece desafiar las razones más convencionales que llevaron a la publicación conjunta de estas piezas.

El análisis formal tradicional puede dar una solución parcial a este problema. El ejemplo nº 8 esboza la secuencia tonal de las siete piezas:

Ejemplo 8

La efectividad de esta secuencia como analogía de las estructuras tonales direccionales de la tradición depende, en buena medida, de la relación entre las piezas núms. 2 y 7. La nº 2 se sitúa predominantemente en la propia tónica, a pesar del hecho de que su articulación es claramente ternaria; la sección central contrastante aparece después de una cadencia sobre tónica. Por tanto, constituye un solo estadio del recorrido tonal, y está en una relación de dominante con respecto a la primera pieza. Aunque la pieza nº 1 tiene de por sí una rica estructura tonal (como ya se vio en el ejemplo nº 2), su estructura es más unitaria que seccional, de modo que -sin menoscabo para la articulación en función de la separación entre las piezas- bien puede representar la tonalidad de *re menor* en nuestro esquema. La pieza nº 7, por contra, tiene su propio proceso I-V-I, que coincide con su distribución en tres secciones. Si esta última pieza hubiera estado en todo momento en *re menor*, la estructura de la globalidad de las piezas habría acusado sensiblemente la ausencia de una caída en tónica desde la dominante. Esta dominante, que caracteriza la sección intermedia de la pieza nº 7, es vital para que podamos interpretar el ejemplo 8 como un proceso armónico direccional con una meta tonal definida. Aunque el ejemplo 8 no es, ni pretende ser, estrictamente coincidente con la concepción schenkeriana de la estructura tonal -quedaría además incompleto, ya que no muestra la conducción contrapuntística de las voces-, merece la pena resaltar que, en las formas tonales habituales, la resolución final dominante-tónica queda muy cerca de la conclusión de la obra. La distinción entre las fases cadenciales y las fases estructuralmente resolutivas constituye una de las áreas más oscuras del análisis de conducción de voces. Al menos, podemos decir que el papel que otorgamos a la sección central de la pieza nº 7 no es, ni mucho menos, exagerado.

Esta interpretación tonal del *op. 116* depende fundamentalmente de la relación entre las tonalidades y las piezas. Las relaciones más detalladas que se desprenden del ejemplo 8 son más una depuración que una contradicción del esquema básico. En todo caso, el *op. 116* se caracteriza, a diferencia de las demás colecciones de la madurez de Brahms (e incluimos aquí las *Piezas op. 76*, escritas en 1879), por una elección más restrictiva de tonalidades:

Nº de Opus	Nº de piezas	Nº de tonalidades empleadas (*)
76	8	7
79	2	2
116	7	4
117	3	3
118	6	4
119	4	4

* consideramos aquí la tonalidad, pero no el modo.

La elección de tonalidades es aun más restrictiva en el *op. 118*, donde la posibilidad de hallar cierta cohesión tonal viene sugerida por la disposición, descendente y por grado conjunto, de las tonalidades, *la menor-la mayor-sol menor-fa menor-fa mayor-mi bemol menor*, y por los emparejamientos *re menor-re mayor* y *fa menor-fa mayor*. Las tonalidades del *op. 10* comparten esta última característica: *re menor-re mayor-si menor-si mayor*. Sin embargo, no parece que la distribución de las tonalidades a lo largo de las distintas piezas fuera una función estructural que le preocupara a Brahms en demasía. La prolongación de un eje tonal -que aparece en el *op. 116* y no, al menos en apariencia, en las demás colecciones- era su manera habitual de controlar los pasajes más extensos de una obra unitaria.

Hay un aspecto crítico final que es, tal vez, el más especulativo, pero que no es por ello menos pertinente con respecto al *op. 116* como movimiento múltiple. Resultaría irónico que nos sorprendiéramos del sentido de la unidad en un grupo de piezas que no mostrara equilibrio estético alguno. No obstante, en el *op. 116* la idea de una coherencia en el gesto musical está bien presente. Esto se podría describir por analogía con la forma sonata de un primer movimiento de la que, pese a la falta de una terminología crítica universalmente aceptada, existe un modelo abstracto "gestual". La forma sonata, las formas de la sonata en varios movimientos, y las obras en un solo movimiento ejemplifican algunos aspectos de este modelo. De este modo, las secciones extremas de la pieza n.º 3 son representativas de un cierto estilo de Brahms, más basado en la maestría en la manipulación del material que en variedad de su inventiva: la bibliografía crítica de Brahms está llena de alusiones a su "constructivismo". Y sin embargo, incluso para un compositor tonal de una tendencia compositiva opuesta -ya sea por el corte de sus melodías o

simplemente por un estilo más homófono- dicho constructivismo es práctica normal e incluso necesaria para un buen funcionamiento de las secciones de desarrollo en las grandes estructuras formales. La *n*° 7 también se ajusta a la analogía de la sonata. La función de la coda en las grandes formas es la de resolver los procesos tonales, recoger y concentrar los elementos motivicos y rítmicos de la obra, y -en la terminología de Schönberg- "liquidarlos" reduciendo a lo esencial sus características; tal vez también añadir una resolución dinámica y de registro. La última pieza del *op. 116*, algo fragmentaria por su propia naturaleza, cumple todas estas funciones. La *n*° 4 es de una construcción algo más suelta y rapsódica -una variación en desarrollo, por utilizar el mismo término que antes-, precisamente en la fase de la estructura general que menos proclive es a sufrir una relajación formal. La *n*° 5, que forma parte de una sección "lenta" de tres piezas, puede interpretarse como una sucinta extensión, a modo de trío, entre los núms. 4 y 6. También podríamos ver la pieza *n*° 2 como nexo entre la corpórea forma sonata de la pieza inicial, y el pesado carácter de *scherzo* de la pieza *n*° 3 (la *n*° 3 tiene éste carácter incluso a pesar de su ritmo binario, en lugar de ternario; lo mismo ocurre en el *scherzo* de la *Cuarta Sinfonía*).

Este recorrido que hemos hecho, presupone y demuestra que el *op. 116* es un ejemplo bien representativo de lo que fue la obra múltiple en el siglo XIX (en oposición a una simple colección). Tal recorrido debiera modificar, aunque sea en pequeña medida, nuestra comprensión de la música que Brahms escribió hacia el final de su vida. Según la visión crítica más convencional, la ocupación de Brahms en este periodo era la de escribir piezas breves, o al menos reunir las para su publicación.¹⁴ Aunque esto sea rigurosamente cierto, no implica que su agrupación se hiciera al azar, ni que Brahms no ponderase cuidadosamente el contenido de un opus determinado, más allá del criterio de la creación de una bonita colección de piezas que se vendiera bien. La naturaleza de la unidad de estos grupos de piezas no tiene necesariamente que ser la misma en cada opus, y ésta es una cláusula que no frecuencia no se tiene en cuenta. Por ejemplo, por mucho que discutamos si el *op. 118* es o no una obra múltiple, resulta claro que algunos de sus elementos se agrupan por parejas. El emparejamiento entre los núms. 4 y 5 viene dado quizás por una cuestión de tonalidad, además de algunas otras relaciones inmediatamente perceptibles. Pero el emparejamiento de los núms. 1 y 2 opera a varios niveles. La ambigüedad tonal de la pieza *op. 118 núm. 1* garantiza que el cierre de la misma en *la mayor* tenga una poderosa carga expresiva.¹⁵ De aquí se sigue que haya una

14. Véase un reciente ejemplo de la presunción, sin una sólida base crítica, de que en sus últimas publicaciones Brahms trabajaba sobre piezas breves individuales (por implicación, se limitaba a compilar en una colección), exceptuado la composición de las obras para clarinete: Siegfried Kross, *Brahms der unromantische Romantiker*, artículo publicado en *Brahms-Studien I*, ed. Constantin Floros (Hamburgo 1974, pág. 42).

15. Existe un estudio detallado de la tonalidad en la pieza *op. 118 núm. 1* en el artículo de Edward T. Cone *Three ways of reading a detective story or a Brahms Intermezzo*, en *The Georgia review* 31/3 (otoño de 1977) págs. 554-74.

conexión inmediata con la pieza *núm. 2*, que comienza melódicamente con un *do #*, que era la última nota de la primera pieza, para luego dirigirse al primer *re* en parte fuerte, que prolonga la subyacente resolución melódica de la *núm. 1* sobre *mi* (*núm. 1*, c. 39 y siguientes). Se puede afirmar que la relación entre piezas que se da en Brahms es muy similar a la que se da en sus variaciones. Sin embargo, las características que justifican la consideración del *op. 118* como obra múltiple no son aplicables al *op. 116*. De forma análoga, los *opp. 116* y *118* utilizan diseños musicales muy amplios como base sobre la que establecer contrastes, y esto no ocurre en el *op. 117*, donde algunos de los rasgos característicos, como el tempo lento, se mantienen durante toda la obra. Hay poderosas razones que nos llevan a pensar que la heterogeneidad que encontramos en este repertorio se debe a un afán experimentador por parte de Brahms. Si tenemos una idea única de lo que puede constituir una obra unitaria, ésta probablemente entrará en conflicto con lo que podemos observar en los *opp. 116-119*: tal idea no hace sino desviar nuestra atención de la evidencia. Si, por el contrario, tenemos la sencilla idea de que la división de esta veintena de piezas en cuatro grupos debería ser objeto de cuidadoso examen crítico, tal vez lleguemos a la conclusión de que Brahms se interesaba por métodos de conexión formal que trascendían con mucho las categorías tradicionales representadas por la forma sonata y la variación. La importancia histórica de esto va mucho más allá del siglo XIX. Podemos establecer analogías con la primera etapa creativa de la Segunda Escuela de Viena; fue precisamente aquí donde la técnicas compositivas de Brahms supusieron un estímulo para un desarrollo estilístico. Por un lado, la creciente tendencia de Schönberg y sus alumnos a reaccionar ante la crisis del lenguaje musical mediante la composición de piezas breves (además de un apoyo cada vez mayor en un texto o programa) es incontestable: no sólo los historiadores de la música, sino los propios compositores, han aceptado esta realidad. Por otro lado, Schönberg, Berg y Webern tenían un claro concepto de lo que podía ser una obra múltiple. En muchos casos es erróneo concluir que sus colecciones de piezas breves se componen de elementos genéricamente similares pero no conectados entre sí, en el sentido del siglo XIX. Así, el *op. 19* de Schönberg y el *op. 5* de Berg incluyen instrucciones para el ejecutante acerca de las pausas necesarias entre la ejecución de las piezas -prueba de un sentido unitario que, en algunos casos, ha sido ya objeto de estudio, pero que en otros queda aun por esclarecer de forma detallada-. Si aceptados que tales obras, especialmente las más ambiciosas de este repertorio -como las *Piezas para orquesta op. 16*, de Schönberg- no son simples colecciones de piezas, sino obras múltiples, puede que nos quede todavía algo que aprender sobre la influencia de Brahms en la música del siglo XX. ■

Traducción: **Ramón Silles**