

EL OPUS 38 DE BRAHMS: ¿PIRATERÍA, PILLAJE, PLAGIO O PARODIA?*

William Klenz

Durante más años de los que quiero contar, he orientado a recelosos estudiantes de violonchelo cuyos gustos parecían demasiado refinados como para permitirles soportar la palpable banalidad de las obras de Bernhard Romberg. Éstas, sin embargo, y pese a los lugares comunes que contienen, incluyen asimismo elementos técnicos y musicales esenciales en la formación de cualquier intérprete bien formado. He sostenido, en concreto, que fue necesario que Romberg escribiese su *Sonata en mi menor* para que Brahms pudiese componer más tarde su *Sonata para violonchelo en mi menor*. He realizado esta afirmación como observación general dirigida principalmente hacia la siguiente inferencia: el estudio de la pieza de Romberg sería una buena preparación para la de Brahms; nunca había entrado en detalles o en una comparación directa. No obstante, parece que en mis lecciones dije cosas más ciertas de lo que sospechaba.

En una de estas lecciones, habiendo llegado el alumno en un momento dado a la recapitulación (c. 85) del primer movimiento de la *Sonata* de Romberg (y probablemente porque por una vez yo estaba demasiado ocupado tocando la parte del piano, dejando pasar algunos errores), me sorprendieron las similitudes con el momento análogo –desde luego ampliado y aumentado en cuanto a efecto– que hallamos en Brahms. Esto llevó a una conversación en la que comparamos algunos detalles más, y a la admonición al alumno para que practicase con más empeño durante la siguiente semana.

Ahora, con más tiempo libre, la curiosidad me ha llevado a confrontar ambas obras y a realizar una comparación más detallada. Los resultados son bastante asombrosos, especialmente porque suele pensarse en el estilo de Brahms como un desarrollo individual y desde dentro, poco influido desde el

* *Brahms, op. 38; Piracy, Pillage, Plagiarism or Parody?*, publicado en *The Music Review* 34 (1978).

exterior. Quedaba, pues, claro que ambas obras guardaban de algún modo una relación muy estrecha y que se acercaba a lo que en la música del siglo XVI llamaríamos parodia, y es incuestionable que Brahms conocía la obra de Romberg.

Lo primero y más obvio es la tonalidad. La memoria de Brahms para las tonalidades -consciente o inconsciente- era, casi con seguridad, absoluta, ya fuese por naturaleza o por aprendizaje. Desde luego, basándonos únicamente en esto no tenemos por qué hablar aquí de algo más que una relación de coincidencia. Sin embargo, mucho menos de coincidencia tiene el número de opus: se trata en ambos casos del op. 38. Esta combinación traía de inmediato a la mente esta pregunta: ¿se trata de algo consciente o inconsciente? Los indicios musicales internos son abrumadores, y el estudio de la transfiguración del material a cargo de Brahms resulta fascinante.

La pieza de Romberg inicia la serie de "*Trois Trios d'une Difficulté Progressive pour le Violoncelle, Viola et Violoncelle [...] Oeuv. 38*", publicado por C. F. Peters en Leipzig. Pensado como material pedagógico para el hijo de Romberg, la obra evita con astucia la intimidatoria presencia del violín y obliga al violonchelista solista a llevar la parte principal. La reducción *ad hoc* al piano de las partes acompañantes (como en la posterior edición de F. G. Jansen), o la armonización improvisada del bajo, debieron de ocasionar pocos problemas a Brahms o a su amigo Gänsbacher -violonchelista y profesor de canto-, a quien dedica el compositor hamburgués su opus 38. Es más, si el primer contacto de Brahms con la obra consistió en la improvisación del acompañamiento, se explica al menos parte del impulso que lo condujo a componer su propia sonata.

Al comienzo, ambas contienen la indicación *Allegro ma non troppo*. El violonchelista Romberg (cansado ya de tocar como bajo) busca de inmediato y con avidez el registro tenor, la *chanterelle*, y es a su vez limitado por éste. Como hizo Beethoven en su *op. 69*, Brahms -al advertir que el registro inferior del violonchelo no volverá a ser tan efectivo una vez que se hayan oído las notas más graves del piano- también busca un efecto mayor y empieza desde abajo, de un modo que le permite desarrollar el expresivo ascenso y el lento descenso que desde entonces han sido el deleite de los violonchelistas -buenos y malos, pero nunca indiferentes-. Obsérvese que el primer gesto armónico también es en esencia el mismo, desde I hasta el acorde mixto IV-II.

La disipación de Romberg se condensa y concentra en Brahms de este modo:

Ejemplo 1

también R. c. 13

Bastaba con un poco del instinto pianístico de Brahms o de su infalible sentido rítmico para transformar el pedestre

Ejemplo 2

Musical score for Example 2, showing two systems of music. The first system has a bass clef with a treble clef above it, and a common time signature. The second system has a treble clef with a bass clef below it, and a piano (p) dynamic marking.

de Romberg en el asombroso pasaje de Brahms:

Ejemplo 3

Musical score for Example 3, showing two systems of music. The first system has a bass clef with a treble clef above it, and a key signature of one sharp. The second system has a bass clef with a treble clef above it, and a key signature of one sharp.

Romberg abandona su mecánico estereotipo en el tercer compás, mientras que Brahms continúa su figura y hace de ella un arco independiente y complementario. Desde luego, está escribiendo una sonata a dúo, mientras que la parte del piano de Romberg es poco más que acompañamiento. ¿Escuchamos también en Brahms ecos de la sonoridad del coro de mujeres que dirigía en ese momento? Su *op. 37* es una serie de tres motetes para voces femeninas sobre antiguos textos latinos, en un estilo estrictamente eclesiástico. El cuidadoso y gradual manejo de las disonancias, el efecto -a pesar de los silencios- de los retardos y, finalmente, la insinuación modal de un estilo *a capella* se combinan para transmitir el efecto de un lejano coro femenino entreoído como trasfondo frente a la grave proximidad de la voz masculina. La tonalidad, mi menor (*mi* extremo inferior del contralto), es la misma que aparece en algunos de los arreglos de canciones populares realizados en 1862 por Brahms en su última etapa en Hamburgo.

A partir del c. 34 (ejemplo 4) Brahms introduce tresillos como intervalos arpegiados sobre otra fuerte insinuación de un coro femenino en terceras.

Ejemplo 4

B. 34

p dolce

R. 27

Ejemplo 5

Br. 39

Entonces una figura que abarca una octava (c. 42) proporciona al movimiento su principal motor rítmico –y hace, por cierto, que sea extenuante para el intérprete-. El modelo de esto también puede hallarse en el pasaje análogo de Romberg, concretamente allí donde se agota la primera muestra de material original (R. c. 27; ambos son acordes de séptima descendente). Asimismo, el germen del bajo en los cc. 37 y ss. de Brahms puede formarse mediante la combinación de elementos rítmicos del bajo de Romberg (cc. 27-31, véase el ejemplo 4). El pasaje de Romberg, cc. 27-41, es una maniobra trivial y apática para llegar a un motivo que sirva (cc. 42-46) como cierre de la exposición.

Ejemplo 6

R. 42

Sin embargo, los cc. 38-57 de Brahms constituyen una larga e intensa transición acumulativa hacia un verdadero segundo tema. No obstante, Romberg vuelve claramente a ser el germen de la infinitamente más poderosa idea brahmsiana, algo que percibimos incluso en las mismas notas que emplea.

Ejemplo 7

B. 58

Además, se mantienen otros detalles. El c. 63 de Brahms es un eco de los cc. 17-23 de Romberg, en combinación con elementos de los cc. 47-49. Adviértase la posición de la indicación *fp* en ambos.

Ejemplo 8

B. 63

R. 13

B

Pft. *fp*

R

fp

B. 66

fp

Pft.

Vc.

R. 47

f

B

fp

Desde luego, el desarrollo de Brahms eclipsa al de Romberg, pero hay un pasaje o gesto, el punto culminante de la exposición de Romberg, que ya ha sido empleado por Brahms como culminación de su exposición inicial.

Ejemplo 9

R. 76

B. 24

El sentido y la conexión local son los mismos. Sin embargo, Romberg realiza la verdadera recapitulación del movimiento, mientras que Brahms está regresando temporalmente al tema para dar lugar a la transición al segundo tema. El c. 84 de Romberg también nos enseña que para él tampoco eran recursos desconocidos la reutilización y la síntesis del material motivico, y que Beethoven podía ser un invitado invisible, pero nunca inaudible.

Ejemplo 10

R

Beethoven op. 69, c. 36

La comparación de la verdadera recapitulación de Brahms con la de Romberg resulta muy interesante (la versión de Brahms no deja de guardar cierta semejanza con la de Romberg).

Ejemplo 11

B. 155

R. 82

[obsérvese el intercambio de voces]

La coda del movimiento vuelve a hacer interesantes referencias al estilo y a la sonoridad de los coros femeninos. Justo antes de dejar Hamburgo para marchar a Viena, Brahms realizó algunos arreglos de canciones populares a varias voces, para coro femenino. Una de

estas, *Marias Kirchgang*, aunque publicada en las obras completas para coro mixto en la tonalidad de mi bemol, se escribió originalmente en mi mayor y sólo para voces femeninas. Después de haber rogado a los pianistas durante años que hiciesen que el agudo pasaje de los cc. 241 “sonase como voces de mujeres”, encontré muy satisfactorio advertir la relación que existe entre lo siguiente:

Ejemplo 12

B. *Marias Kirchgang*

The musical score for 'Marias Kirchgang' is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The vocal line in the treble clef consists of eighth notes. The second system shows the vocal line in the treble clef with lyrics 'Vc.' and the piano accompaniment in the bass clef with lyrics 'Pft.'.

En los maravillosos momentos del resto de la coda hallamos aún en juego una referencia a Romberg:

Ejemplo 13

The musical score for 'Marias Kirchgang' is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment in the bass clef with lyrics 'Pft.' and the violin part in the treble clef with lyrics 'Vc.'. The second system shows the piano accompaniment in the bass clef with lyrics 'Pft.' and the violin part in the treble clef with lyrics 'Vc.'. The third system shows the piano accompaniment in the bass clef with lyrics 'Vc.' and the violin part in the treble clef with lyrics 'Pft.'.

El segundo movimiento de Romberg, un sencillo *Andante*, no pareció interesar en absoluto a Brahms. Sin embargo, sí hay conexiones entre el último movimiento de Romberg, un rondó, y los dos últimos movimientos de Brahms. La idea inicial del violonchelo en el

segundo movimiento de Brahms es una adaptación de un recurso típico -la *hemiola minore* tan apreciada por Brahms- del tema del rondó de Romberg.

Ejemplo 14

Allegretto

R

Allegretto quasi minuetto

B

Brahms lo “admite” en la reexposición del c. 59, en el que vuelve a emplear una hemiola -aún menor- y sugiere momentáneamente el 6/8 original.

Ejemplo 15

B. 59

Brahms también toma prestado como motivo para el acompañamiento la característica figuración que Romberg incluye en el c. 63.

Ejemplo 16

R. 63

B. 16 etc.

Existe también una curiosa afinidad entre el método que emplea Brahms al afrontar la reexposición del c. 63 y la primera sección transitiva en el rondó de Romberg. Remiten a la misma tonalidad, sol menor. Sin embargo, el *stretto* de Brahms eleva su efecto a un nivel superior al de la obra de Romberg (véase el ejemplo 17): sin embargo, la idea del *stretto*, empleada exactamente del mismo modo, aparece en Romberg en la primera reaparición de su tema de rondó (c. 90, ejemplo 18).

Ejemplo 17

R. 17 Vc.

Pf.

B. 50

Ejemplo 18

R. 90

B. 54

También vale la pena señalar, como en la anterior situación, que las notas utilizadas son las mismas, aunque la tonalidad sea otra. Aquí el *si* y el *do* hacen que Brahms regrese finalmente a su tema, como en Romberg (véase el ejemplo 18).

Los pares de corcheas que aparecen en todo momento en el *Menuetto* de Brahms parecen casi una caricatura de la irritante anacrusa de Romberg (véase el ejemplo 14).

No esperaba yo encontrar en el pequeño y conformista rondó de Romberg nada que contribuyese al asombroso y jubiloso movimiento final de la obra de Brahms, pero me sorprendió descubrir una serie de importantes elementos comunes.

El tema inicial *fugato* no debe nada a Romberg, a excepción de la áspera textura en tresillos de los últimos compases del primer movimiento. Sin embargo, sí debe mucho a J. S. Bach.

Ejemplo 19

J. S. Bach. Contrapunctus 12

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure is marked 'rectus' and the second 'inversus'. Both measures contain a sequence of eighth notes with slurs and triplets. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure is marked 'B. c. 1' and the second 'c. 31'. Both measures contain a sequence of eighth notes with slurs and triplets, mirroring the rhythmic structure of the top staff.

El primer contrapunto de Brahms -c. 5, ejemplo 20- presenta una gran semejanza en su perfil con el movimiento del bajo en Romberg. Resulta interesante observar que el ejemplo 20 es el bajo de otro momento brahmsiano en Romberg (c. 54).

Ejemplo 20

B. 5

A single staff of music in bass clef, showing a short phrase of four notes: G4, F4, E4, D4. The notes are slurred together, and there is a sharp sign (#) above the E4 note.

R. 54

A single staff of music in bass clef, showing a short phrase of four notes: G4, F4, E4, D4. The notes are slurred together, and there is a sharp sign (#) above the E4 note.

R. 41

A single staff of music in bass clef, showing a short phrase of four notes: G4, F4, E4, D4. The notes are slurred together, and there is a sharp sign (#) above the E4 note.

R. 54

A complex musical passage consisting of three staves. The top staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with slurs and sharps. The middle staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with slurs and sharps. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with slurs and sharps. The passage is highly rhythmic and features many slurs and sharps.

Resulta de lo más sorprendente la presencia en Romberg del embrión del sólido tejido conjuntivo que Brahms emplea para coordinar sus efectos dinámicos culminantes. Tanto el sonido del piano como la combinación con el violonchelo están ya presentes en Romberg, y el vínculo es el hecho de que en este punto la dicción de Romberg coincide de manera fortuita con la de Bach.

Ejemplo 21

R. 70

B. 26

B. 39

Las figuras que Brahms emplea como elemento de contraste frente a los tresillos dinámicos tienen un detallado prototipo en Romberg -en el c. 114-. Brahms transforma el metro compuesto en un metro con carácter binario, pero lo que potencia es la expresividad del amplio intervalo ascendente en el violonchelo, como muestran los signos de dinámica.

Ejemplo 22

R. 114

B.

Vc. *p*

Pft. *p*

etc.

Esto se complementa con la figura de negra con puntillo y corchea que aparece en el c. 111 de Brahms, cuya génesis es el c. 74 de Romberg, incluidas indicaciones y síncopas.

Ejemplo 23

B.

f

R.

mf cresc.

etc.

También adopta Brahms la figuración de Romberg en el c. 53.

Ejemplo 24

R. 153

B. 53

El característico uso que hace Romberg de intervalos muy amplios con una cuerda grave al aire en combinación con un acorde de séptima es una figura histriónica; Brahms la copia tal y como aparece en el ejemplo 21.

Incluso el impresionante pasaje con el que Brahms concluye su sonata tiene su prototipo en los compases finales del primer movimiento de Romberg, si bien el toque magistral del modo frigio (*fa #*) sólo aparece en Brahms (véase el ejemplo 25).

Ejemplo 25

R. 157

R. 124

B. 195

Es interesante especular sobre cuándo y dónde conoció Brahms la sonata de Romberg. Romberg murió en Hamburgo en 1841, cuando Brahms contaba 8 años. Era un célebre virtuoso; había conocido a Beethoven y tocado para él, y había regresado a Hamburgo en 1831. Debió de ser sin duda una de las “figuras” musicales de la ciudad, y la obra que hemos comentado -casi con toda seguridad- debió ser conocida por cualquier violonchelista con el que Brahms hubiese tenido contacto. ¿La probaría el padre de Brahms al contrabajo con el joven Johannes? Mi propia hipótesis se basa en la dedicatoria a Hans Gänsbacher. Gänsbacher fue profesor de canto, violonchelista y amigo de Brahms en sus primeros tiempos en Viena. Fue él quien le condujo hacia la dirección del coro de mujeres de Viena, justo en el periodo en

que se escribió la sonata. Fue Gänsbacher quien halló el manuscrito autógrafo de *Der Wanderer* de Schubert, y posibilitó a Brahms su compra. La dedicatoria está considerada como un agradecimiento. ¿Convencería Gänsbacher a Brahms para tocar la sonata de Romberg con él? De Gänsbacher se dice que “había violonchelistas mejores”¹, y la obra de Romberg es agradable y fácil de tocar. Además, en 1860 habría sido una pieza de repertorio más importante que en nuestros días. ¿Pudo suceder que, aburrido por el insulso acompañamiento de Romberg, Brahms improvisara otro acompañamiento diferente en dichas sesiones y después decidiese ir más lejos hasta elaborar la pieza que conocemos hoy?

¿Fue todo ello una broma entre Brahms y Gänsbacher? De ser así, fue un secreto maravillosamente guardado. Lo que me asombra es que nadie –que yo sepa– haya vislumbrado nada de esto hasta el momento; me resulta incluso divertida mi propia lentitud en descubrir la conexión, aunque en efecto la hubiese estado anunciando continuamente. ■

Traducción: Paul S. McLaney

1. “es waren bessere Cellisten”