

JOHANNES BRAHMS: EL MOVIMIENTO FINAL DE LA CUARTA SINFONÍA.

HACIA UNA CINÉTICA DE LA TRAYECTORIA*

Bruno Marc Plantard

A la necesidad de unidad musical, de coherencia, se opone otra necesidad igualmente fuerte: la de variedad en la música, de multiplicidad en la forma.

Alban Berg¹

Introducción

El rumbo reinterpretativo que el siglo XIX tomará respecto a la Historia condiciona múltiples elecciones estéticas. Para un creador como Brahms, se trata de determinar el papel que la tradición, aceptada como sabia vivificadora, le atribuye en un momento dado de una trayectoria temporal de la que ha llegado a ser agudamente consciente.² La explicación del largo tiempo de gestación que conocerá el género sinfónico en Brahms reside en un problema de idealismo artístico. Pero yo sitúo la psicología brahmsiana más allá de una inhibición creadora tal vez provocada en él por la figura de Beethoven; aunque sin duda verdadera desde el punto de vista social, esta explicación es bastante restrictiva. El Beethoven que el siglo acabará por erigir en mito castrador ya no basta para explicar la rapidez sorprendente con la que Brahms va a entregar su concepto de la sinfonía.³ Esta nace como una necesidad que recuerda la urgencia

* *Johannes Brahms: Finale de la Quatrième Symphonie. Vers une cinétique de la trajectoire*, artículo publicado en la revista *Musurgia*, vol. IV n° 1. París, 1997.

1. Berg, "Conférence sur Wozzeck" (1929), publicado en *Ecrits*. París, Christian Bourgeois (1985); págs. 119-120.

2. Conviene recordar que el "clima" histórico de los años 1850-1890, con su sinfín de ediciones integrales y/o críticas, iba a influir considerablemente sobre las bases de la creación musical. A través de las relaciones estrechas que mantuvo con C. F. Pohl, P. Spitta o K. F. Chrysander, de sus actividades como editor (Schumann o Couperin), o también las de director de coro que aprovechó para explorar (como lo hizo más tarde Webern) la literatura del Renacimiento y del Barroco temprano, Brahms vivió la irrupción de la Historia como una realidad diaria.

3. Si las dos *Serenatas op. 11 y 16*, así el *Concierto para Piano op. 15*, fueron compuestos entre 1854 y 1859, las sinfonías de Brahms no abarcan más que once años de la vida del músico (si bien se puede encontrar los primeros rastros de la génesis del primer movimiento de la *Primera Sinfonía* ya en 1862).

schumanniana (el cuarteto de cuerda conocerá la misma aventura). La percepción de una herencia se manifiesta en Brahms ante todo por el largo proceso de maduración de un lenguaje y una exigencia terrible frente a su obra; tenemos que recordar que lo que conocemos de la producción instrumental del compositor representa apenas el 40% de lo que realmente escribió, el resto fue destruido por él mismo.

Brahms y Bach

En 1873, Brahms inaugura su gran periodo sinfónico con las *Variaciones sobre un tema de Haydn op. 56a*. Al año siguiente, Philipp Spitta, en agradecimiento porque el músico le había mandado la versión para dos pianos de esta obra, le regaló una copia manuscrita de la cantata BWV 150 *Nach Dir, Herr, verlanget mich*, entonces inédita.⁴

Por parte del musicólogo este detalle no era fortuito; en efecto, ambas obras terminan por una chacona cuyo bajo presenta una cierta similitud en la estructura. Si damos crédito a las primeras fuentes biográficas (Siegfried Ochs, Richard Specht), el músico quedaría fascinado por la obra hasta el punto de que la convirtió en una compañera espiritual.⁵ Ochs relata en sus memorias que en 1880, después de que Brahms tocara al piano la chacona final de esta cantata en presencia de Hans von Bülow, éste hizo el comentario de que la presencia de las voces obstaculizaba el clímax que Bach deseaba en este coral; “no se me escapó a mí tampoco” –habría dicho Brahms– “¿qué le parecería a usted un movimiento sinfónico construido sobre este tema? Pero tal cual es demasiado directo (“geradeaus”), demasiado pesado; habría que cromatizarlo en algún lugar”.⁶ Tuviera o no lugar esta entrevista, diez años más tarde Brahms tomaría como modelo el bajo del coral *Meine Tage in dem Leide*, con el que concluye la cantata, para definir el tema base del último movimiento de la *Cuarta Sinfonía*.

La estructura general de este finale (dos partes que contienen cada una el mismo número de variaciones, seguidas de un desarrollo final) ha sido comparada a menudo a la de las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach. Sin embargo, el parecido con la *Chacona de la Partita n° 2* para violín solo BWV 1004, de la que Brahms había realizado una transcripción para piano en 1878⁷ es tal vez más evidente. Las dos iteraciones efectivas del tema que delimitan

4. La cantata, ausente en la *Bachforschung*, figuraría en el volumen 30 de la *Bach Gesellschaft*, que data de 1880 y que fue dado a conocer en 1884, año en el que Brahms trabajaba su *Cuarta Sinfonía*. Recordemos que Brahms era suscriptor de la *Bach Gesellschaft* desde 1856.

5. La copia se conserva hoy en día en la *Stadt und Landesbibliothek* de Viena; incompleta y parcialmente mutilada, está cubierta de anotaciones de la mano de Brahms.

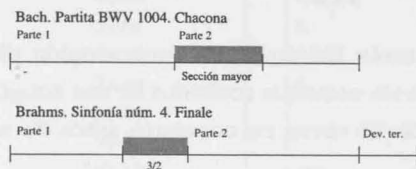
6. Siegfried Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig (1922); págs. 299-300.

7. Transcrita para la mano izquierda, una solución de una pureza que contrasta con la versión armonizada de Mendelssohn o la monstruosidad pianística de la de Busoni, la Chacona pertenece a los *Tres estudios de imitación de Bach* editados en 1879 y reunidos en su numeración con los *Dos estudios* (a imitación de Chopin y Weber) compuestos en 1859.

claramente la estructura, así como los agrupamientos de variaciones y el aspecto del trabajo variacional, parecen en efecto inmediatamente más cerca de nuestro movimiento sinfónico que el rigor en el que se basa la progresión canónica de las *Variaciones Goldberg*.

Pero la correspondencia entre las dos obras se vuelve inquietante sobre todo en sus proporciones. Recordemos que en la *Chacona para violín* la dimensión de la sección en mayor corresponde a la sección áurea de la segunda parte (véase esquema 1); en Brahms, es la primera parte la que hace suya esta proporción, haciendo del *finale* sinfónico un espejo fiel de la pieza de Bach mediante la inversión de la localización del “acontecimiento” musical.⁸

Figura 1



Brahms y Brahms

A pesar de que el espíritu de la variación sea un fenómeno inherente en el lenguaje brahmsiano, la variación propiamente dicha está poco representada en su campo sinfónico. La elección de escribir una chacona⁹ como *finale* de una sinfonía procede a la vez de un desafío y de una necesidad. La experiencia de las *Variaciones sobre un tema de Haydn* demostró que el efecto de compartimentación formal, inconsustancial a la infraestructura clásica del tema-base, se difuminaba en parte en el *finale* utilizando un bajo ostinado (ejemplo 1).

Ejemplo 1 Variaciones sobre un tema de Haydn op. 56 a

8. Cambio de modo en Bach, de metro y luego de modo en Brahms. El cálculo de las proporciones debe hacerse desde el punto de vista del tiempo musical. Conviene entonces duplicar el número de los cc. en 3/2 en el movimiento sinfónico.

9. Empleo el término *chaconne* únicamente en referencia a la fuente de la que Brahms sacó su material de base. En cuanto a una eventual diferencia entre chacona y pasacalle, me he adherido desde hace mucho tiempo al parecer de François Couperin, el cual, en las *Nations*, termina su primera sonata, *La Françoise*, con una pieza titulada *Chaconne ou Passacaille*.

Aquí, Brahms había conseguido ir más allá de la periodicidad del bajo gracias a la multiplicidad de apariciones motílicas que podían ser catalizadas por éste; la aceleración del tiempo variacional que es drenado por la brevedad del esquema del bajo propulsa, en efecto, un marco más amplio de materia musical que funciona por mutaciones (nutrido a este respecto por un pensamiento muy contrapuntístico) y asegura una mayor unidad del material musical base.¹⁰ Aunque embrionaria en el opus 56, la riqueza potencial que se podía sacar de la presencia de un ostinato temático, de acuerdo con los modelos apuntados más arriba, le pareció a Brahms la mejor solución, pues le permitía compaginar la variación con los reflejos dramáticos de un *finale* sinfónico.

Acabada en 1885, la *Cuarta Sinfonía* tuvo una acogida tibia en su estreno privado, tocada a dos pianos. A pesar de los consejos recibidos de sus amigos, Brahms no cambió nada en la partitura, que sería tocada 23 veces en concierto antes de ser editada al año siguiente por Fritz Simrock.

ANÁLISIS DEL CUARTO MOVIMIENTO

Si la relación de Brahms con la Historia, esbozada más arriba, plantea el marco social y psicológico en el que el compositor podía evolucionar, la interpretación estética que éste conservaría de esta herencia que está enraizada en Bach, se materializa técnicamente por la preeminencia de la escritura sobre la idea. Aquí hay que entender que la idea musical, en Brahms, no se presenta como un objeto autónomo, con naturaleza propia. El tema brahmsiano es un organismo vivo al servicio de la forma; cuando es enunciado por primera vez, no es sino la fijación provisoria de elementos en perpetuo proceso de devenir. Las mutaciones de estos elementos, regidas por leyes que establecen su interdependencia, dan a la articulación del discurso musical una coherencia perfectamente inherente al material de base del que parte. La transformación temática aparece entonces como resultante orgánico de la idea.¹¹ Cuanto más hace Brahms madurar este pensamiento, más se estrecha el átomo. Este puede ser solamente una célula rítmica, un fraseo o un intervalo, que confiere al tejido musical una naturaleza de tipo monista.¹² Esta realidad impone un examen detenido del material de base que Brahms nos ofrece como punto de partida, cosa que me propongo hacer ahora.

10. Se advierte que este fenómeno ya tenía validez para Bach; sea en la *Cantata BWV 150*, o en el Crucifixus de la *Misa en si menor*.

11. Aunque a veces se haya querido relacionar el pensamiento temático del joven Brahms al de Liszt, existe sin embargo una oposición fundamental entre los dos; se trata de una ilusión superficial. En Liszt, la transformación es ante todo la materialización de la idea poética, rica y sutil, cuya arborescencia genera la forma.

12. Este concepto monista de la trama musical, al menos en su formalización, aparece a los ojos de la Historia como el ideal del genio alemán, un ideal que desde Bach a Mahler albergará una materialidad proteica.

EL MOVIMIENTO FINAL DE LA CUARTA SINFONÍA

Tabla Identificación de las relaciones variaciones/grupos

PARTE I			PARTE II				
Grupos	Variaciones	Compases	Grupos	Variaciones	Compases		
1	1	9-16	aislada	16	129-136		
	2	16-24		6	17	137-144	
	3	25-32			18	145-152	
2	4	33-40	7		19	153-160	
	5	41-48		20	161-168		
	6	48-56		aislada	21	169-176	
	7	57-64			8	22	177-184
	8	65-73				23	185-192
9	73-80	9	24	193-200			
3	10		81-88	25	200-208		
	11		89-96	26	209-216		
4 (3/2)	12	97-104	10	27	217-224		
	13	105-112		28	225-232		
5	14	113-120	11	29	233-240		
	15	121-128		30	241-252		
			Desarrollo final		253-fin		

El tema: sus lecturas y sus implicaciones

La armonía

Si se observa el bajo utilizado por Bach en el coral *Meine Tage* de la cantata BWV 150 (ejemplo 2),¹³ aparecen claramente dos secciones, cada una ligada a una función musical: un campo melódico de tres notas y un campo cadencial. Se observará que la aceleración rítmica del campo cadencial asegura a la vez la circularidad del tema y su tropismo hacia la tónica. Privado de toda huella rítmica, el tema de Brahms dirige la concentración a sus cualidades melódicas.

La cromatización de la subdominante¹⁴ enriquece la trayectoria melódica al tiempo que invierte el tropismo del modelo: la dominante es ahora punto focal. Mientras que todas las notas del tema cambiarán de status a lo largo de las treinta variaciones, explorando diversas combinaciones armónicas, el *la* # funciona como invariante armónico (en acorde de 7^a ó 9^a de

13. Los ejemplos en el texto han sido concebidos para guiar la vista en la partitura, que siempre deberá ser consultada.

14. Con el fin de clarificar el análisis, escribo con todas sus letras los grados examinados bajo su aspecto melódico, y en cifras romanas los grados examinados como funciones tonales armónicas (IV deberá leerse como "cuarto grado").

dominante, casi siempre con una función de V en mi menor).¹⁵ Es en esta nota donde se abre el campo cadencial, y se verá más adelante la incidencia de esta balanza armónica sobre la estructura local de las variaciones.

Ejemplo 2

Bach. Cantata BWV 150

campo melódico campo cadencial

Brahms. Cuarta Sinfonía

campo melódico campo cadencial

El examen del primer campo hace aparecer un trayecto melódico de cuarta. Más allá de su propiedad interválica, es la prominencia de la relación subdominante-tónica la que merece ser destacada. Brahms establece entre las dos notas una ley de reciprocidad que afectará a su papel en cuanto nota armonizante y nota armonizada. El efecto se vuelve notable en las extremidades armónicas del tema, generando aquí una circularidad de funciones tonales y condicionando el encadenamiento de las variaciones.¹⁶ El fenómeno se puede observar ya en la exposición del tema (ejemplo 3).

Ejemplo 3

Exposición del tema (cc. 1-8); flautas, trombones y timbales

Allegro energico e passionato

IV f V / IV I (IV)

15. En el bajo que alimenta el final de las *Variaciones sobre un tema de Haydn* Brahms evita la subdominante aumentada que sin embargo está presente en el tema (véase ejemplo 1). Pero el *do* del bajo será a menudo armonizado como V de V, recuperando así el *mi* no presente melódicamente.

16. Sobre un total de treinta variaciones, una tercera parte será tratada en este eje.

La relación subdominante-tónica gira aquí sobre una utilización del IV,¹⁷ que asegura el relanzamiento del tema. Observemos que en la armonización del primer campo el despliegue del bajo corresponde a la información armónica única que albergaban las notas 1 y 4 del tema; la adecuación entre horizontalidad y verticalidad tiende a formar aquí una envoltura global de función IV para la totalidad del campo.¹⁸

En la variación 8, la relación I-IV de las partes extremas es también contraída (melódicamente) en las dos últimas notas del tema enunciado en el bajo (véase partitura, cc. 71-72). Se puede interpretar este hecho como la transposición al tono de la subdominante de la relación dominante-tónica que mantienen las notas 7 y 8 del tema. Si se admite la posibilidad de inversión armónica de la que hablé más arriba para las notas *mi* y *la*, el final de la variación 8 duplica este principio en la nota penúltima del tema; ahora hay reciprocidad entre *si* y *mi*, empezando un proceso de “injerto” por proyección interválica de las dos últimas notas del tema, que no desaparecen físicamente, pero cambian de *status* (véase la partitura, partes de flautas, violines y violas).¹⁹

Estructura de las variaciones

Las transformaciones de orden melódico que soporta el segundo campo entran en la lógica de sus funciones. Sus cuatro notas deben asegurar la dirección armónica y/o tonal del relanzamiento del tema, y serán necesariamente dotadas de atributos variacionales con el fin de permitir la implantación de una curva tonal general, repartida por toques sucesivos y discretos, en el conjunto de las variaciones.

En cuanto al primer campo, tiene la función de poner en marcha el proceso variacional (alimentándose de variantes armónicas que determinan su trayecto tonal o funcional) y ofrece una mayor estabilidad melódica. En cada variación, el punto de equilibrio entre estabilidad e inestabilidad intervendrá sistemáticamente después de haber pasado el momento del *la* #. El segundo campo alberga entonces bien una precipitación del material variacional o de su proceso, o bien un material musical nuevo.²⁰ Para ciertas variaciones, sin embargo, el pasar más allá de este punto provoca un acontecimiento musical más sutil. Tomemos como ejemplo el caso de la variación 2:

17. Préstamo hecho unívoco por la utilización del acorde de sexta aumentada (acorde alterado de séptima de dominante, V de V) en la séptima nota del tema.

18. Este fenómeno de congruencia es uno de los principales motores de esta sinfonía.

19. Este razonamiento permite analizar estos dos compases como el embrión de una cadena de cuartas (*si-mi-la*) que Brahms multiplica al final de la variación 11, donde la bajada cromática de las flautas, los violines y las violas que abre el segundo campo de la variación 8 es armonizada y prolongada.

20. Es inútil dar aquí ejemplo alguno: el fenómeno ya es muy perceptible para el oído en el conjunto de las variaciones.

Ejemplo 4

Variación núm. 2 (cc. 15-25); partes de madera y cuerda

El tema de tratamiento contrapuntístico que invade los atriles del viento-madera, y que representa la primera extracción temática importante del tema original (desarrollada en la var. 17 y expuesta de nuevo en la var. 25), está basado en la repetición por movimiento directo y contrario de una célula isomorfa (tercera melódica: tono-semitono). Al principio de la variación, la fuerza de la anacrusa²¹ presente mediante superposición en el final de la variación precedente es tal que el oído percibe tres dibujos melódicos diferentes, delimitados por la barra de compás.²² La percepción de la parte fuerte de compás está asegurada aquí en el nivel melódico. Los acordes de la cuerda, en relación con el legado rítmico de la variación precedente -en la cual Brahms había instaurado el metro ternario, no codificado por la exposición del tema- son elementos escuchados como segunda parte de compás. Con la densidad creciente de la textura (acumulación de terceras), que aporta una riqueza cada vez mayor de información armónica,²³ la percepción de las articulaciones se vuelve poco a poco más ambigua. Con

21. Esta fuerza del fraseo viene dada aquí esencialmente por el trayecto armónico.

22. Para convencerse de ello, basta colocar de nuevo el contenido armónico en el primer tiempo.

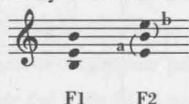
23. La superposición de terceras trae consigo una inevitable distorsión del componente interválico de la célula de base (véanse la flauta 2, el oboe 2, el clarinete 2 en cc. 18-19; lo invertible de esta superposición toca esta vez la línea melódica: flautas y oboes cc. 19-21).

la llegada del *la*#, que despliega su información armónica a lo largo de tres tiempos, partiendo del segundo (y que retrospectivamente hace oír el despliegue de la armonía precedente en 4 partes), la percepción confluye en el isomorfismo de las células melódicas, haciendo aparecer los acordes de la cuerda como primera parte de compás. Se trata allí de un efecto de engaño musical que juega con la localización por parte del oído del tiempo fuerte, y está basado en un principio de oposición de fase entre metro y armonía. Así, el “cortocircuito” que se siente en el encadenamiento hacia la variación siguiente es muy real si es analizado en estos dos ejes.²⁴

Estructura general

El factor determinante que diferencia fundamentalmente el tema del movimiento final de la *Cuarta Sinfonía* de su modelo (y también del bajo del final del op. 56) es la ausencia en él de circularidad melódica. La presencia del *mi* al final como al principio del tema hace que el relanzamiento de éste implique un gesto voluntario. Como roca de Sísifo, hace de la dominante un muro infranqueable y suena como constreñido en un marco férreo.

Ejemplo 5 Marco del tema y de su inversión



El ámbito-marco del tema es dominante-tónica-dominante (véase el ejemplo 5). Para llegar a ir más allá de este marco es vital que el *la*# sea despojado de su *status* de invariante armónico, con el fin de borrar la direccionalidad de las funciones tonales que están ligadas a él. Brahms nos lo propone al principio del desarrollo final (véase la partitura, cc. 257-260). El *la*# se convierte en *si*b; antes tercera del acorde en el c. 257, se vuelve séptima en el c. 260.²⁵ Luego sigue con la cromatización del tetracordo *si-mi* (ejemplo 6), que se prolonga hasta el *fa*♯ en el que, a través de la reutilización de la armonía del c. 7 (V de V en la menor), extendida sobre cuatro compases donde se despliega la cuarta aumentada melódica del tema, reconocemos un pasaje del movimiento anterior.²⁶ Brahms “corrige” inmediatamente estos cuatro com-

24. En el plano armónico, los dos niveles de lectura de este encadenamiento me parecen demasiado evidentes para ser subrayados. Su encuentro permite oír una sonoridad muy brahmsiana: el acorde *sol-re♯-fa♯-la* (acorde de V sobre la medianta en mi menor), abandonado por la pluma de los clásicos pero que era muy frecuente en el periodo del Barroco tardío donde encajaba en un razonamiento armónico propio del continuo.

25. A pesar de su ortografía, este acorde no es una séptima de dominante. El encadenamiento en el c. 261 lo hace oír como una sexta aumentada alemana (acorde de séptima disminuída alterada: *do-mi-sol-la♯*) sobre función de V de V en mi menor. Todo este pasaje está organizado bajo el ángulo de una cadena de resoluciones entre V y VI.

26. Se trata de los cc. 317 a 325 del tercer movimiento. Esta es una de las numerosas citas que Brahms inserta de un movimiento a otro de la obra. Estas citas, lejos de ser anecdóticas, representan otro tipo de trayectoria circular en esta sinfonía. Sin embargo, entender su significado impone un análisis completo de la obra, cosa que no es el objetivo de este artículo.

pases en mi menor reproduciendo la armonización del c. 260 y su encadenamiento, lo que establece aquí también una circularidad de la trayectoria musical. Mediante este gesto, el compositor centra otra vez su material de base en la tónica.²⁷ Los cc. 297 a 301 muestran que el marco (con el *la*♯ como eje) corresponde ahora al modelo F2 del ejemplo 5 (ejemplo 7), y dan a entender que el curso del movimiento puede ser considerado como el estallido del primer marco (ejemplo 5: F1), provocado por el empuje repetido de treinta variaciones.²⁸ La perspectiva funcional de los dos marcos propulsa así el movimiento hacia una inmensa resolución dominante-tónica.

Ejemplo 6 Principio del desarrollo final (cc. 261-267); cuerda

Ejemplo 7 Desarrollo final (cc. 297-301); cuerda

27. Reforzado por los compases siguientes (cc. 281-289) que retoman la idea temática de la variación 2 sobre una afirmación funcional V-I.

28. Se puede constatar que este proyecto también era el del final de las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, ofreciendo sin embargo otra resolución.

Si uno piensa en la segunda parte del movimiento (var. 16 a 30), se da cuenta de que este nuevo marco ya está en un nuevo origen del trabajo variacional. Las variaciones 26 a 28 utilizan un nuevo bajo cromático que se sitúa en el tetracordo superior del marco F2²⁹ (véase el ejemplo 5: F2b y el ejemplo 8). A pesar de que el tema aparezca en filigrana en las variaciones 27 y 28, se verá que dos notas del tema desaparecen físicamente (var. 27: *la* #; var. 28: *la*) lo cual corrobora el principio de destrucción que supone el nuevo bajo.

Ejemplo 8 Variación núm. 27 (cc. 224-231); cuerda

Como contrapeso a este acontecimiento, las variaciones 16 a 20 aseguran la estabilidad del pentacordo *mi-si* (véase el ejemplo 5: F2a) hasta su disgregación por el cromatismo de la variación 21. En esta perspectiva, la reexposición de las variaciones 1 a 3 (var. 24-26) adquiere todo su sentido, pues divide esta segunda parte del *finale* en dos secciones que tienen cada una como misión el explotar (o más bien agotar en el caso de la primera, y anunciar en el de la segunda) uno de los componentes interválicos del marco F2, componentes que serán soldados uno con otro en el desarrollo final.



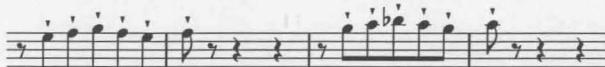
Si se consideran los estrechos lazos que unen ciertas variaciones de la parte I con las de la parte II, conviene mirar esta última como un gran espacio de desarrollo que explota el doble principio de la variación y del desarrollo (véase el gráfico al final de este artículo).³⁰ Solamente las variaciones 19 y 20 parecen escapar a esta perspectiva. Antes que relacionar la variación 19 con la 12, como a veces se pretende (lo cual es bastante artificial desde el punto de vista musical), prefiero considerarla como proyección de la parte de los segundos violines en la variación 17, que, igual que la variación 19, utiliza el pentacordo del tema como arma-

29. Muy exactamente focalizado en el trayecto *do-mi*, este nuevo bajo tiende a desplazar la estructura interna del marco F2; se distorsiona de *mi-si-mi* hacia *mi-do-mi*, confiriendo a la superdominante un papel funcional importante del que hablaré más adelante.

30. Negar la impresión de nueva exposición que comienza al insertar el tema en la var. 23 sería un sofisma. De allí a suponer que este *finale* podría albergar una forma de sonata escondida, por esta reexposición que sigue a un desarrollo que empezó con la var. 16, no hay sino un paso ... que no daré. En efecto, conviene hacerse preguntas acerca de la naturaleza de esta nueva exposición; respecto a sus fuentes, la alteración del carácter de las tres variaciones que alberga (orquestación, dinámica, etc.) participa todavía del espíritu de desarrollo (refiérase por ejemplo al trabajo hecho sobre los temas en el desarrollo del primer movimiento de la *Tercera Sinfonía*). Ver una forma de sonata aquí sería rebajar la sintaxis de dicha forma (que Brahms manejaba con soltura).

zón melódico, privilegiando el eje *mi-sol-la* # (véase el ejemplo 9). La variación 19 (y la var. 20, que es su variante rítmica) justifica así su lugar, aportando la traducción rítmica de un material de base escondido en una de las variaciones que la preceden inmediatamente.

Ejemplo 9

Variación nº 17 (cc. 137-140) y
 Viol. II 
 p 
 variación nº 19 (cc. 153-156)
 Viol. I 

Variación y desarrollo variacional

En referencia a su modelo barroco, el tema de este *finale* es ante todo, por su perfil y su direccionalidad, un tema de bajo; siempre está pensado así.³¹ Cuando Brahms lo usa como *superius*, no es sino figuración melódica del trayecto armónico cuya trama es el principal objeto variacional. Las variaciones que responden a este criterio están todas tratadas según el principio de la variación ornamental. Entre éstas, la variación 12 tal vez sea la más atractiva, con su línea melódica germinativa que se envuelve en las notas del tema.

Las posibilidades adquieren mayor riqueza cuando el tema es tratado en el bajo (o en partes internas), porque permite la aparición de ideas temáticas que poseen un fuerte potencial variacional. Estos “productos” del bajo crean así una jerarquía de niveles de variaciones cuya complejidad será tanto más grande cuanto más alejada es su fuente.

El 2º grupo

La observación del segundo grupo permitirá comprender este fenómeno, al tiempo que muestra la trayectoria que conduce la variación hacia un desarrollo variacional.

El segundo campo de la variación 4 (ejemplo 10c) hace aparecer una cadena de terceras descendentes cuya importancia estructural es capital para la sinfonía entera.³² Reconocemos en

31. Es lo que comparten numerosas Chaconas o Pasacalles en la época barroca; basta con volver a escuchar la *Passacaille* (Acto V, escena 2) de Armide de Lully para convencerse de ello. Ofreceré más adelante un contraejemplo con la del *Trío* de Ravel.

32. Esta cadena de terceras debe considerarse como la multiplicación de la tercera, siendo material que genera la obra. Citaré entre otras dos obras que utilizan este mismo material de terceras descendentes: de manera estructural en “*O Tod*” de *Vier ernste Gesänge op. 121*; más aisladamente, en el cuarto movimiento del *Trío op. 87* (cc. 214-218).

este material de base la infraestructura melódica del tema que abre el primer movimiento (ejemplo 10 a).³³ De este material (que llamaré "T"), se pueden extraer dos acordes, H1 y H2 (ejemplo 10b), sobre los que se construirá el primer campo de la variación (ejemplo 11).

Ejemplo 10 Relación entre el material T y el 1er movimiento

Allegro non troppo

a)

b)

c) Variación 4 (cc. 35-40)

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

Kr.B.

Del nuevo tema que emerge del bajo (y que empieza con las notas del marco F1), conviene recordar dos células melódicas, x1 y x2 (ejemplo 11). La variación 5 es una versión ornamental de la precedente (ejemplo 12). Nótese cómo el ritmo R2 (variante de R1; var. 4; ejemplo 11) da relevancia a x1, así como la organización del material rítmico que forma dos objetos repartidos de la siguiente manera: a b a b / b a a b (véase la partitura).

Ejemplo 11 Variación nº 4 (cc. 33-36); violines I

F1

x1

x2

f

R1

Ejemplo 12 Variación nº 5 (cc. 41-45); violines I

R2

x1

x2

a

b

33. Apuntado por Schoenberg en *El estilo y la idea*; éste observa el vínculo con el tema del primer movimiento a partir de la var. 29, que en este lugar del movimiento es una variación de este campo.

Ejemplo 13

Variación n° 6 (cc. 48-53); violines I y contrabajos

Ejemplo 14

Variación n° 7 (cc. 56-60); violines II

Este reparto provoca en el encadenamiento con la variación siguiente una difuminación y superposición de las ideas musicales. En efecto, Brahms establece en la variación 6 un nuevo “modelo” variacional, funcionando sobre la suma invertida de los dos objetos rítmicos de la variación precedente (b+a b+a b b/a b/a a/a) y sobre la repetición de un mismo dibujo melódico, sonando el primero como depuración del segundo. Esencialmente es esta característica melódica la que, en la escucha, genera un efecto de emparejamiento y desplaza el tema variado respecto a la periodicidad del bajo (véase la partitura y el ejemplo 13).

El examen melódico y armónico de la primera pareja (cc. 48-49) la hace aparecer a primera vista como la amplificación ornamental del primer compás de la variación 4 (ejemplo 10b: armonía H1 y ejemplo 11). Se trata de una ilusión nacida localmente de la fusión de las partes extremas de las variaciones. La segunda pareja ya no puede albergar este fenómeno y debe sufrir la ley rítmica y funcional del bajo. La duplicación por transposición del c. 49 al c. 51 rompe el efecto de emparejamiento y a la vez asocia y fija en el objeto rítmico a una imagen melódica que, en este preciso momento, ya no tiene referente exacto en la variación 4. Libre de todo *status* variacional, este objeto melódico que se ha hecho autónomo entra en conflicto con el otro (su depuración), que terminará siendo absorbido. El hecho de que el color tonal de los cc. 49 y 51 sea diferente señala, ante todo, que se ha producido aquí una nueva lectura del tema-madre que está en el bajo. Efectivamente, las funciones de dominante

de la variación 4 (sobre *fa* # y *la* en el bajo) son ahora interpretadas por enarmonía como V de sol mayor (compárense en la partitura los cc. 34 y 36 con los cc. 50 y 52), lo que induce una lectura sensible-tónica del primer semitono del tema (*fa* #-*sol*) en el relativo. Como componente interválico del tema-madre, el semitono es aquí objeto de un trabajo variacional de desarrollo que modifica su lectura y luego la duplica, provocando así la ascensión del bajo en una octava y prefigurando el marco F2. Se descubre entonces que esta multiplicación de los semitonos proporciona la energía direccional que propulsa el proceso de desarrollo expresado por los violines.³⁴ Habiendo elegido y multiplicado una fórmula local, esta variación es la primera del movimiento que ofrece una variación derivada con un desarrollo.

Como punto culminante del grupo, la variación 7 sube un peldaño más hacia el principio formal de desarrollo. Este desarrollo se manifiesta en la síntesis de los elementos puestos en funcionamiento en las tres variaciones precedentes (ejemplo 14). Volvemos a encontrar la célula melódica x1, tratada por movimiento retrógrado; el ritmo R2 con desplazamiento métrico (retomando por su cuenta el principio de desfase observado en la variación 6 para el material temático) y “filtrado” por la disminución rítmica de su célula (♩. ♪), la cual, si se juntan los bloques orquestales, inunda la variación; la célula x2 se vuelve a encontrar en los puntos de apoyo de la frase; el conjunto, debido a su perfil de tesis, está integrado con la filigrana del material T que estará presente físicamente al final de la variación (ver partitura, cc. 62-64).³⁵ Este retorno, que juega con el fenómeno de la memoria auditiva (identificación de un lugar anterior -aquí final de la variación 4-), le permite a Brahms retomar en la variación 8 el principio de ornamentación del tema iniciado al principio de la variación 5, dando así a su grupo una circularidad que entra en línea con la del bajo.³⁶

Trayectoria de los encadenamientos

Encadenamientos por retroproyección

El encadenamiento de las variaciones del grupo 2 se ha producido, como hemos visto, según un principio de cinetogénesis de los elementos expuestos, lo que implica una proyección variacional de arriba a abajo, con respecto a la fuente. Para ciertos grupos ocurre exactamente lo opuesto.

34. Es posible ver allí el fenómeno inverso: el trabajo variacional de los violines “atrayendo como un imán” la ascensión del bajo. Aunque se pueda defender desde el punto de vista musical, me cuesta sin embargo adherirme a esta interpretación; el análisis propuesto tiene en cuenta la importancia fundamental del papel del bajo en la sintaxis del lenguaje brahmiano, factor determinante que el compositor no dejará nunca de recordar.

35. Por el trabajo variacional que albergan, y su construcción en arsis-tesis, las variaciones 6 y 7 pueden ser consideradas como la amplificación individual de cada uno de los dos campos de la variación-madre (var. 4).

36. Como el material T está “agotado”, desaparece lógicamente de la variación 8.

Ejemplo 15

Variación n° 29 (cc. 233-236)

Tomemos la variación 29 (ejemplo 15). Ésta desarrolla el material T por segmentación (ver ejemplo 10 a), lo que sirve de “estuche” al tema (notas señaladas con un círculo). Si uno piensa en la variación 28, encontrará sin problema la huella de este material (ejemplo 16).

Ejemplo 16

Variación n° 28 (cc. 225-229); flautas

Esta variación trata el material T como variación ornamental; después de que el esqueleto de esta ornamentación haya quedado expuesto en la variación precedente, esta variación ofrece una doble retroproyección de la número 29. El principio variacional se produce pues aquí de abajo a arriba, con respecto a la fuente; ésta será “revelada” poco a poco como si de una imagen fotográfica se tratara.³⁷

A veces Brahms combina las dos trayectorias. La variación 17, que desarrolla el fraseo anacrúsico de la variación 2 (ejemplo 17),³⁸ marca para su primer campo la línea melódica por la cual empieza la variación 18 (inversión de la var. 3 + ritmo R1), y para su segundo campo

37. Aunque la fuente sea en sí variación de materiales, dichos materiales se reconocen inmediatamente en ella. Es lo que, en la escucha, da toda su coherencia al conjunto de los grupos 10 y 11.

38. Compárese esto con lo que sucede en las variaciones 9 y 11 de las *Variaciones “Diabelli” op. 120* de Beethoven.

un fragmento de la escala descendente de los violines, escala que en la variación 16 había proporcionado dinamismo a la bifurcación tonal de su segundo campo (si menor). Hay aquí un efecto de cruzamiento.

Ejemplo 17 Variaciones núms. 16, 17, 18: encadenamiento cruzado

Encadenamientos por las funciones armónicas

Ya he subrayado más arriba la importancia de la relación entre IV y I desde el punto de vista de la circularidad de los encadenamientos entre variaciones; no volveré sobre ello.

Quisiera retomar aquí el caso de la superdominante de cuya importancia -desde el punto de vista de la estructura general del movimiento- ya he hablado (véase la sección "estructura de las variaciones" de este artículo y la nt. 29). En las variaciones 26 a 29, hay subrogación entre la subdominante y la superdominante.³⁹ La variación 26, igual que su modelo (variación 3), empieza sobre el VI de *mi* y lo prolonga; mientras la variación evoluciona hacia sol mayor, el préstamo en mi menor por el que termina la variación 26 (VI de *sol*, pero señalando más bien una vuelta a la tonalidad-madre) crea para la variación una curva de funciones VI-I (véase nt. 39); esta curva será retomada por las dos variaciones siguientes. Del trayecto *do-mi* que el bajo de la variación 26 destaca, el *do* es desarrollado melódicamente por las variaciones 27 y 28, y genera una relación (*do-re-sol-do*) que relanza el cromatismo del bajo ligado por la variación 26. Puesto que esta relación alberga el sol mayor del primer campo de las variaciones 27 y 28, el *do* tiene de aquí en adelante una función IV y II para la variación 27 (cc. 217 y 220), IV y IV para la variación 28 (cc. 225 y 228). Bajo la óptica de la transposición esto puede parecer banal; pero la circularidad de la función IV en estos primeros campos se vuelve interesante en la variación 28, ya que provoca la desaparición física de la subdominante del tema; el *la* (IV de *mi*) es reemplazado por IV de *sol* (VI de *mi*), otorgando a este lugar una función idéntica a la que tenía cuando el tema era leído por Brahms en mi menor (véase el c. 228 y nt. 29). Además, dado que los campos de estas dos variaciones fun-

39. Para comprender este razonamiento, es importante pensar el tema como matriz en mi menor.

cionan en una relación sol mayor-mi menor, la circularidad de las funciones I-IV, que ya habíamos observado para ciertas variaciones, es conservada, dando un rodeo, con una transposición (el primer campo empieza por IV de *sol*; el segundo termina por I de *mi*). Brahms desarrolla aquí la relación funcional de estos grados. En la variación 26, esta relación entre I y IV tiende a reproducir la trayectoria armónica de la exposición del tema transpuesta al relativo, ya que la última función armónica escuchada (IV de *do*; c. 216) asegura la circularidad del encadenamiento, por el mismo préstamo, al IV grado. Hay que subrayar todavía que la curva tonal sugerida en esta variación (*mi menor*; *sol mayor*; *mi menor* y *do mayor*) está estructurada por las notas que componen el acorde VI de *mi menor* (o IV de *sol*): *do-mi-sol*.⁴⁰ Este último detalle muestra cómo la superdominante, en cuanto a estructura física, es la esencia común de estas variaciones. Esto está subrayado melódicamente por el parecido evidente entre el final de la variación 26 y el de la variación 29 (ejemplo 18) que se puede tomar como indicador de un acontecimiento que le ha permitido a Brahms lograr una coherencia en los encadenamientos más allá de un marco determinado por sus grupos variacionales.

Ejemplo 18 Correspondencia melódica de los segundos campos de las variaciones nº 26 y 29
Var. 26

Encadenamiento por el timbre

En este movimiento, la orquestación está concebida en dos bloques: la cuerda y el viento.

Aunque sea un tanto basta en su realización, podría decirse en un intento de defenderla que es proyección en el timbre de los dos campos que componen el tema; dejo al lector juzgar esta hipótesis, a la que yo personalmente no doy mucho crédito.

Esta orquestación deja sentir ante todo que fue hecha pensando en la escritura para dos pianos. La versión para orquesta de las *Variaciones sobre un tema de Haydn* ya había sufrido de su condición de hermana gemela de la versión pianística. Fuera del principio de

40. Considero este hecho como resultado de la propiedad congruente del material cuya importancia como principio estructurador en toda la sinfonía ya he subrayado. Recordemos que Brahms utilizará el mismo gesto para estructurar el marco tonal de su primer tema en el primer movimiento del *Trio op. 101*.

intercambio entre grupos instrumentales, esta idea de la orquestación implica un tratamiento de los volúmenes que se funda en los registros; podemos observar un buen ejemplo de ello en el grupo 1. La alternancia de masas instrumentales puede a veces motorizar los encadenamientos; una alternancia de este tipo es utilizada por las variaciones 19 y 20, y será exacerbada por la variación 21, cuyo *status* de desenlace conviene recordar. La alternancia de los timbres por grupos instrumentales sirve varias trayectorias. En el grupo 2, por ejemplo, el ritmo en 3 por 2 de la madera en la variación 5 permite -al estar proyectado en la cuerda en la variación siguiente (véase partitura cc. 41 a 55)- conseguir una cierta lógica de encadenamiento por un relevo tímbrico sobre un acontecimiento rítmico. Pero sobre todo cuando esta alternancia entre viento y cuerda está pensada como una larga metamorfosis del timbre, se convierte en factor de propulsión en los encadenamientos. Si se admite que en el grupo 2 la atención auditiva, por la presencia del trabajo variacional, se había dedicado esencialmente a la cuerda, se puede entonces deducir el esquema siguiente, que abarca doce variaciones en cuatro grupos:

Figura 2 Encadenamiento de los grupos por orquestación

Var. 4-7	Var. 8-9	Var. 10-11	Var. 12-13	Var. 14	Var. 15
viento	madera	madera	madera	metales	viento
cuerda	cuerda	cuerda	cuerda	cuerda	cuerda

sombreado: material principal
 cursiva: material secundario

La variación 10 hace las veces de relevo -en el sentido propio como en el figurado- entre los grupos instrumentales, al tiempo que vuelve a timbrar cada nota del tema con el mismo color armónico (acorde de 7ª de dominante).

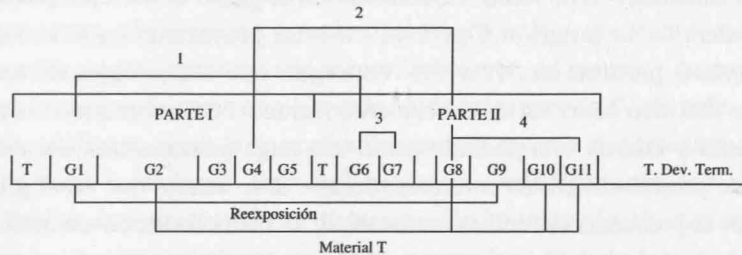
Este sistema de relevo puede también subrayar la estructura general, apelando a la memoria de un objeto fácilmente identificable. Es el caso de las variaciones 22 y 29, que tienen cada una por misión clausurar las dos secciones de desarrollo separadas por una reexposición (véase partitura, cc. 176 y ss., y 233 y ss.); aquí el objeto es primeramente rítmico. En otra asociación de la memoria a un fenómeno sonoro, la orquestación de las variaciones 3 y 4 y de su desarrollo en las variaciones 17 y 18 se basa en un mismo concepto de la gestión triangular del volumen y de la relación timbre-registro, subrayando allí de nuevo la inteligibilidad de la estructura general.

Codetta

La música sólo tiene sentido si, más allá de sus propias estructuras, señala estructuras y relaciones a nuestro alrededor y en nosotros mismos, es decir, realidades y posibilidades.

Helmut Lachenmann (*Vier Grundbestimmungen des Musik-hörens*, 1979)⁴¹

Tabla 2 Relación del material variacional entre grupos



Leyenda:

- T: Tema
- Material T: caída de terceras
- 1: Desarrollo del fraseo anacrúsico de V2/transformación contrapuntística de V3 + ritmo de V4 (R)
- 2: Disminución rítmica de los contratiempos/pedal de tónica
- 3: Estructura *mi-sol-la#* del tema
- 4: Identidad rítmica V22-V29

Referencias bibliográficas

En esta lista, he querido ofrecer primero una selección de las obras recientes que podrían completar la excelente bibliografía que se encuentra en la revista *Avant-Scène Musique*, en un número que contiene un análisis de las cuatro sinfonías y que se debe a la pluma siempre precisa y fiable de Alain Poirier. Doy preferencia claramente a este estudio sobre el de Horton, que no presenta estas garantías. Plantinga tiene ideas interesantes, aunque no eligió esta obra para articularlas. Cito a Rostand para una eventual orientación bibliográfica, pero su concepto del análisis se ha quedado anticuado. Schönberg presenta una visión fulgurante del pensamiento brahmsiano al tiempo que expone el suyo propio.

Aparte de los que tratan específicamente sobre la *Cuarta Sinfonía*, he elegido para esta bibliografía las obras y los títulos que permitirán penetrar en el pensamiento compositivo de Brahms. Entre estos estudios, los trabajos de Frisch, Musgrave (*The Music of ...*), Wintle, Velten y Cone resultan indispensables. ■

Traducción: **Laurence Schröder**

41. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Wiesbaden, Joseph Häusler, ed. (1996).

BIBLIOGRAFÍA

- Avant-Scène Musique: Johannes Brahms: Les symphonies*, número especial de *Avant-Scène Opéra*, junio 1983.
- BOZARTH, Georges (ed.): *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*. Ponencias leídas en la conferencia internacional sobre Brahms en Washington, EEUU, 5-8 de mayo 1983. Nueva York y Londres, Oxford University Press, 1990.
- BRUSATTI, O.: "Zur thematischen Arbeit bei Johannes Brahms". *Studien zur Musikwissenschaft* vol. 31, 1980; págs. 191 y ss.
- CONE, Edward T.: "Harmonic Congruence in Brahms" en *Bozarth: Brahms Studies* (véase este título)
- CZESLA, Werner: "Motivische Mutationen im Schaffen von Johannes Brahms" en *Colloquium Amicorum: Joseph Schmidt-Görg zum 70 Geburtstag*, ed. S. Kross y H. Schmidt. Bonn, Beethovenhaus, 1967; págs. 64-72.
- DUNSBY, Jonathan: *Structural ambiguity in Brahms: Analytic Approaches to four works*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
- FELLINGER, Imogen: *Über die Dynamik in der Musik von Johannes Brahms*. Berlín, Max Hesse, 1961.
- FRISCH, Walter: "The shifting Bar line: Metrical Displacement in Brahms" en *Bozarth: Brahms Studies* (ver este título).
- FRISCH, Walter: *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Los Angeles, University of California Press, 1984.
- GEIRINGER, Karl: *Brahms*, trad. M.A. Boehm-Trémeau. París, Buchet-Chastel, 1982.
- HELMS, Siegmund: "Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach". *Bach Jahrbuch* n° 57, 1971; págs. 13-81.
- HIRSCH, H.: *Rhythmisch-metrische Untersuchungen zur Variationstechnik bei Johannes Brahms*. Tesis Doctoral, Universidad de Hamburgo, 1963.
- HORTON, John: *La Musique d'Orchestre de Brahms*, trad. H. Le Moal. Actes Sud, 1989 (orig. inglés BBC Music Guides, 1968).
- HULL, Kenneth: "Quotation, Allusion and Model in Brahms's Fourth Symphony", ponencia leída en el encuentro anual de la American Musicological Society. Vancouver BC, 1985.
- JACOBSON, Bernard: *The Music of Johannes Brahms*, London Tantivy Press, 1977.
- KLEIN, Rudolf: "Die Doppelgerüsttechnik in der Passacaglia der IV Symphonie von Brahms". *Österreichische Musikzeitschrift* n° 27, 1972; págs. 641-48.
- KROSS, Siegfried: "Brahms the symphonist" en *Pascall: Brahms I* (véase este título). Publicado en castellano en la revista *Quodlibet* (número 20, junio 2001).
- LITTERICK, Louise: "Brahms the indecisive: notes on the first movement of the Fourth Symphony" en *Musgrave: Brahms 2* (véase este título).
- MAC CORKLE, Donald: *Brahms: variations on a theme of Haydn op. 56 a and 56 b*. Norton Critical Score, Nueva York, Norton, 1976.
- MAC DONALD, Hugh: "Thematic Transformation" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19; págs. 117, 118; Londres, Mac Millan, 1980 (20 vols.).
- MAC DONALD, Malcolm: *Brahms, The Master Musicians Series*. Londres, J.M. Dent, 1990.
- MUSGRAVE, Michael (ed.): *Brahms 2: Biographical, documentary and analytical studies*. Londres, Cambridge University Press, 1987.
- MUSGRAVE, Michael: *The Music of Brahms*, Londres, Routledge, 1985.
- OSMOND SMITH, David: "The Retreat from Dynamism: A study of Brahms's Fourth Symphony" en *Pascall: Brahms I* (véase este título).
- PASCALL, Robert: *Brahms I: Biographical, documentary and analytical studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- PASCALL, Robert: *Formal Principles in the Music of Brahms*. Tesis Doctoral, Oxford University, 1973.
- PLANTINGA, Léon: *La Musique Romantique (le XIXe siècle de Beethoven à Mahler)*, págs. 439-463. París, J.C. Lattès, 1989.
- RETI, Rudolf: *The Thematic Process in Music*. Nueva York, Mac Millan, 1951.
- ROSTAND, Claude: *Johannes Brahms*. París, Fayard, 1978.
- SCHNAPPER, Laure: "L'idée de modèle dans le principe de la chaconne" en *Analyse musicale* n° 22, febrero 1991.

SCHÖNBERG, Arnold: "Brahms le progressiste" en *Le Style et l'Idée*, trad. C. de Lisle. París, Buchet-Chastel, 1977.

SCHÖNBERG, Arnold: *Fondements de la Composition Musicale*, trad. D. Collins. París, J.C. Lattès, 1987.

SCHÖNBERG, Arnold: *Traité d'Harmonie*, trad. G. Gubisch. París, J.C. Lattès, 1983.

VELTEN, Klaus: "Das Prinzip der entwickelten Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schoenberg". *Musik und Bildung* n° 6, 1974; págs. 547-55.

WEBSTER, James: "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity" en *19th Century Music* n° 3, 1979, págs. 52-71. Publicado en castellano en la revista *Quodlibet* (núms. 7 y 9, febrero y octubre 1997).

WEBSTER, James: "The General and the Particular in Brahms's Later Sonatas Forms" en *Bozarth: Brahms Studies* (ver este título).

WIDMANN, J.J.: "Brahms Vierte Symphonie". *Brahms Studien* n° 4. Hamburgo, 1981; págs. 45 y ss.

WINTLE, Christopher: "The sceptred Pall: Brahms's progressive harmony" en *Musgrave: Brahms 2* (ver este título).