
EL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SEGUNDA SINFONÍA DE BRAHMS: EL TEMA INICIAL Y SUS CONSECUENCIAS *

Carl Schachter •

Introducción

Un día de verano, probablemente a comienzos de los años noventa, un joven visitó a Brahms en Ischl, lugar escogido por el compositor para retirarse los veranos durante sus últimos años. El joven se llamaba Gustav Jenner, y acudió a Ischl para recibir clases de composición de Brahms. Aunque Brahms no quería enseñar, hizo una excepción con Jenner, que trabajó regularmente con él entre los años 1888 y 1895. Ese día el joven le enseñó por primera vez un movimiento de sonata; hasta entonces se había limitado a trabajar con Brahms en canciones y variaciones. En su libro *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler* -un libro verdaderamente encantador y valioso-, Jenner describe la reacción de su maestro ante el movimiento de sonata. Brahms dijo de él que era "un intento destinado a fracasar porque el primer tema no resultaba adecuado para una sonata". Y continúa:

Me aconsejó que estudiara cuidadosamente los temas de las sonatas de Beethoven y que me fijara en su influencia sobre la estructura del movimiento, y que además comparara las sonatas de Beethoven con las de Schubert.¹

Brahms había hecho una observación semejante ya cuando examinó algunas de las piezas de Jenner antes de tomarle como discípulo. Entre estas piezas había un trío con piano cuyo primer movimiento tenía forma sonata. Brahms criticó este movimiento sin misericordia, mencionando en particular su falta de lógica y de continuidad interna. Jenner escribe:

* "The First Movement of Brahms's Second Symphony: the opening theme and its consequences". Music Analysis 2:1. © Music Analysis. Blackwell Publishers, Oxford (1983).

• Carl Schachter ha sido profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

1. Gustav Jenner: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse*. Marburg in Hessen: N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1905; pág.60.

[...] comenzó a revelarme la naturaleza de la forma. Por primera vez advertí que no bastaba con tener una buena idea aquí y otra allá, que no se puede escribir una sonata enlazando unas pocas ideas temáticas afortunadas según el esquema de la forma sonata. Al contrario: la forma de la sonata debe ser consecuencia necesaria de los temas.²

En este artículo voy a intentar considerar el primer movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Brahms a la luz de estas afirmaciones atribuidas al compositor.³ Haría falta un pequeño libro y no un artículo para tratar exhaustivamente este asunto. Por lo tanto, tendré que ser muy selectivo y me limitaré, sobre todo, a describir cómo los contenidos motivicos y el carácter del tema inicial influyen en la estructura y la forma de la exposición; incluso desde esta perspectiva tendré que limitar mis observaciones sólo a los aspectos que me parecen más importantes. Mi aproximación seguirá las ideas de Heinrich Schenker. Brahms conoció a Schenker cuando era joven y animó sus esfuerzos como escritor y como compositor. En su correspondencia, Schenker reverenciaba a Brahms, y dedicó su estudio de la *Novena Sinfonía* de Beethoven "a la memoria del último maestro de la composición alemana, Johannes Brahms". Resulta interesante que Jenner termine su libro con algunas observaciones acerca de la historia y la evolución de la forma sonata. En sus rasgos más generales, estas observaciones van en la misma línea que las ideas acerca de la forma sonata -ciertamente mucho más extensas y desarrolladas- presentes en los escritos de Schenker. Es posible que estas semejanzas reflejen la influencia compartida de las ideas de Brahms.

El tema inicial

El grupo temático en la tonalidad de la tónica que inicia el movimiento se puede dividir en dos secciones. La primera (cc. 1- 43/44) culmina en una extensa prolongación de la dominante cuya resolución en la tónica (en el c. 44) constituye también el comienzo de la segunda sección. Ésta es mucho más corta (cc. 44-58) y se enlaza con el puente que conduce al tema en fa sostenido menor de los cc. 82 y ss. Comencemos examinando la primera sección del grupo temático en la tonalidad de la tónica.

La idea inicial se desarrolla con una lentitud extraordinaria -puede que única-. En cuarenta y cuatro compases tiene lugar lo que en esencia no es más que una sucesión cadencial I-II-V-I. Como puede verse en el ejemplo 1, las cuatro armonías que subyacen al tema están enriquecidas con algunos acordes auxiliares, pero incluso así el contenido armónico se reduce casi al mínimo posible.

2. *Ibid.*; pág.6.

3. Este trabajo se presentó el día 11 de abril de 1980 en el *International Brahms Congress* en Detroit, Michigan.

Ejemplo 1 Esquema de los cc. 1-44

The musical score consists of two staves. The upper staff is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff is in the bass clef with the same key signature and time signature. It includes fingering numbers (5), 6, and 5, and Roman numeral chord symbols I, (VI) II, V, and I. Circled measure numbers 2, 10, 14, 27, 33, 42, and 44 are placed above the treble staff. A horizontal line connects these circled numbers across both staves, indicating a specific melodic path.

El ejemplo 1 muestra también la progresión melódica a gran escala del tema, concebido con una amplitud igual a la del proceso armónico. Como sucede con frecuencia en los temas de forma sonata, la línea melódica describe en sus alturas principales (las notas grandes de cabeza vacía del ejemplo 1) un movimiento descendente de tercera -aquí el movimiento descendente *fa* #*mi-re*, que depende de la nota *fa* #, la nota capital⁴ del grupo de la tónica-. Este descenso de tercera ocupa, naturalmente, los 44 compases. Para hacernos una idea de la lentitud de este despliegue, podemos compararlo con el del primer movimiento de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms, donde la progresión inicial de tercera alcanza su meta en diecinueve compases.

Con la amplitud de este gesto inicial, Brahms prepara al oyente para las vastas dimensiones de este movimiento. Se sirve de las amplias proporciones de la idea inicial para establecer la escala en relación con la cual hay que medir el progreso de la totalidad de la pieza, al igual que hace Mozart en algunas de sus grandes formas de sonata -por ejemplo, en el primer movimiento del *Quinteto en do mayor* K. 515-. Además, en un movimiento de dimensiones semejantes, la amplitud de la concepción del grupo de la tónica presenta la utilidad añadida de aumentar el deseo del oyente de que se produzca movimiento armónico, y precisamente a causa de la relativa ausencia de éste se produce una tensión que motiva y a la vez refuerza la parte moduladora que sigue. En Brahms, esta tensión provoca desde el comienzo un impulso que anima este movimiento sinfónico y le da un lirismo especial, evitando que se descomponga en una mera sucesión de bellos pasajes. Sin embargo, resulta muy difícil mantener el interés a lo largo de una extensión tan grande, sobre todo al comienzo de la pieza, porque esto ha

4. [N. del T.] Traduzco así la expresión inglesa "principal tone", que evidentemente se refiere al concepto schenkeriano de "Kopftön".

de hacerse en unas condiciones tales de ausencia de acontecimientos tonales que pueden provocar la distracción del oyente. Investiguemos ahora algunos de los medios de los que se sirve Brahms para mantener el dinamismo de la música.

Orquestación. Quizás el más patente de todos ellos sea la forma de orquestar el pasaje. Un somero examen de la partitura revela que Brahms utiliza prácticamente la totalidad de la orquesta a lo largo de esos cuarenta y cuatro compases: de toda la plantilla sólo los violines segundos y las trompetas permanecen en silencio. Sin embargo, en cada momento tan sólo tocan unos pocos instrumentos o algunas secciones de la orquesta. El efecto es el de una improvisación orquestal en la que los intérpretes intervienen y callan a voluntad. En consecuencia, al oyente se le mantiene en suspenso, a la espera del momento en que todas estas sonoridades contrastantes y registros queden integrados en la textura unitaria y estable de un *tutti*. Y, en efecto, algo más adelante comienzan a aparecer los *tutti* con cierta frecuencia; el primero se encuentra en los cc. 59-60. Sin embargo, hay en este movimiento un número apreciablemente menor de pasajes a *tutti* que en la mayor parte de los primeros movimientos de Brahms o de otros maestros de la sinfonía. Y, sorprendentemente, el primer *tutti* en sentido estricto -en el que realmente tocan todos los instrumentos- no llega hasta el c. 296, casi al final del desarrollo. En la reexposición y en la coda se encuentran sólo unos pocos *tutti* en sentido estricto. De este modo, la orquestación de la idea inicial anticipa el uso de texturas semejantes a las de la música de cámara que caracterizará al resto del movimiento. También prefigura los patrones fluidos y cambiantes de sonoridades que resultan de la infrecuencia relativa de las texturas estables e integradas que combinan todos los coros instrumentales en un tejido unitario de sonido. Recordemos de pasada que la orquestación de la *Segunda Sinfonía* provocó la admiración de Maurice Ravel, del que no cabe sospechar una excesiva simpatía por la música de Brahms.⁵

Ritmo. La fluidez de las sonoridades va acompañada de una fluidez rítmica semejante. Esta cualidad del ritmo es consecuencia, al menos en parte, del hecho de que, en el tema inicial, no hay un acorde de la tónica duradero sobre el que recaiga un acento métrico importante. Es cierto que los primeros cuarenta y cuatro compases se desarrollan exclusivamente en la tonalidad de la tónica, pero no hay ningún acorde de *re* que reciba algún énfasis rítmico hasta el c. 44. El compás primero contiene tan sólo la nota *re*, no el acorde completo de tónica; además, este compás se percibe como una anacrusa, impresión que confirman los grupos claramente definidos de cuatro compases que siguen, y que queda definitivamente demostrada por

5. Arbie Orenstein: *Ravel: Man and Musician*. Nueva York y Londres, Columbia University Press (1975); pág.122.

la correspondiente *prima volta* que precede a la repetición de la exposición. También es cierto que el segundo grupo de cuatro compases (del 5 al 9) se apoya en una armonía de $I \frac{5}{3}$, pero también aquí el acorde de *re* deja paso al acorde de *si* menor en el último compás del grupo. Al no aparecer ninguna tríada de tónica reforzada rítmicamente que pueda servir como punto de referencia estable, toda esta idea inicial adquiere un carácter semejante al de una anacrusa ampliada, una anacrusa que no se resuelve en la correspondiente tesis hasta el acorde de tónica del c. 44. El carácter anacrúsico se ve muy intensificado por la extensa prolongación de la dominante que ocupa gran parte del tema –treinta compases de cuarenta y cuatro–.

A lo largo de esta prolongación de la dominante, Brahms parece liberar cada vez más las agrupaciones rítmicas de las constricciones de los patrones métricos de los tres tiempos del compás y de los grupos de cuatro compases, de modo que el metro parece desintegrarse en una mera sucesión de pulsos. Este proceso continúa hasta el redoble de timbales del c. 32, en donde comienzan de nuevo a aparecer agrupaciones métricamente definidas, hasta que por fin el acorde de tónica del c. 44 cae con toda claridad en tiempo fuerte –que no es sólo el primer tiempo del compás de 3/4, sino también de un grupo de cuatro compases–. El ejemplo 2 ilustra este proceso de desintegración y reintegración métrica. Para representar la métrica en una escala amplia he recurrido en este ejemplo a una reducción de duraciones. Esto es, he reducido cada compás del original a una negra con puntillo y cada grupo de cuatro compases a un compás de 12/8.⁶

Ejemplo 2 Reducción rítmica de los cc. 1-44

6. Para una explicación acerca de la reducción duracional, véase mi artículo "Rythm and Linear Analysis. Part 2: Durational Reduction", en *The Music Forum V*. Nueva York, Columbia University (1980); págs. 197-232.

Si comparamos el ejemplo 2 con la partitura, constatamos cómo, en ausencia de otros elementos de articulación, las relaciones entre las alturas determinan las agrupaciones rítmicas. Así, por ejemplo, cuando los vientos callan en el c. 23, las octavas partidas de las cuerdas forman agrupaciones de dos notas, las cuales, a su vez, se reúnen en grupos de tres al formar un acorde arpegiado de la mayor, de modo que los cc. 23-26 dibujan dos patrones rítmicos en hemiola. En realidad estas hemiolas no destacan mucho, puesto que hay demasiado poco contraste en los puntos que las delimitan como para constituir acentos claros. Pero su presencia se ve confirmada por el pasaje paralelo de la reexposición, en el que la textura más diferenciada crea un perfil rítmico claramente definido. En los compases que siguen a las hemiolas (27-31), los contornos melódicos sugieren todavía agrupaciones de dos corcheas, pero los demás factores de articulación -repeticiones, cambios armónicos, la progresión melódica *la-sol-fa#-fa* ♯- no sugieren otros patrones rítmicos más allá de dichas agrupaciones. Y, más allá de los cc. 31-32, incluso las agrupaciones de dos notas se disuelven, de modo que sólo sigue operando como unidad de referencia el pulso de corchea.

Podría parecer que a la altura del redoble de timbales del c. 32 el compás de 3/4 y los grupos de cuatro compases han desaparecido. Pero esto sería simplificar en exceso la situación. Obsérvese que la parte de los violines inicia una ligadura con el c. 24 y que los violonchelos entran exactamente con el c. 26. Estos acontecimientos articulan, aunque levemente, los tiempos fuertes de los compases respectivos. Comportan una fuerza de articulación contraria a las hemiolas y ofrecen a la percepción del oyente una reminiscencia del compás de 3/4. Más aún, la nueva ligadura que atacan los arcos de los violines en el c. 24 marca el comienzo de un nuevo grupo de cuatro compases, y los violonchelos entran exactamente dos compases después. Si se examina el ejemplo 2, donde las líneas de compás delimitan grupos de cuatro compases, se verá que el ritmo de despliegue que impone la prolongación de la dominante es compatible con la continuación de la articulación en unidades de cuatro compases, contando los cc. 18 y 19 como una extensión ocasionada por la repetición de los cc. 16 y 17. La ligadura de los violines (y en menor medida la entrada de los violonchelos) refuerza en la memoria del oyente la organización del metro en las amplias unidades binarias y en compases de 3/4. De esta manera, en un extraordinario alarde de virtuosismo en el tratamiento del ritmo, Brahms hace aflorar una sombra de la estructura métrica básica a través de las agrupaciones rítmicas más libres de este maravilloso pasaje. Por todo ello se entenderá por qué es de la mayor importancia que el director haga escuchar el ataque de la ligadura que realizan los arcos en el c. 24 (aunque sin exageración, como es natural), mientras procura que los demás cambios de arco -aquéllos que Brahms no ha anotado- pasen desapercibidos.

Algún lector podrá pensar que estoy dando más importancia a la ligadura de los violines y a la entrada de los violonchelos de la que realmente tienen en el pasaje, y que éste ha de ser menos complejo de lo que mi descripción sugiere. En ese caso, pediría a ese lector escéptico que estudiara los cc. 320-339 de la reexposición, donde aparece gran parte del mismo material, aunque reorganizado y con una nueva orquestación. Las agrupaciones en hemiola resultan mucho más evidentes en la textura más diferenciada de la reexposición –véase especialmente la parte de los primeros violines de los cc. 323-24 y los pasajes correspondientes-. Además, el metro subyacente (de los compases de 3/4 y los grupos de cuatro compases) está articulado de manera mucho más diferenciada que al comienzo del movimiento. En lugar del mero ataque de una ligadura, aquí aparece un nuevo color instrumental al comienzo del grupo de cuatro compases: los clarinetes entran y reemplazan a las flautas (cc. 324-332). Y la entrada de los violonchelos del c. 26 encuentra aquí su correspondencia en la entrada del primer fagot (cc. 326-334). La semejanza entre el pasaje inicial y su paralelo de la reexposición es tan estrecha y específica que no puede ser ignorada.⁷

La reexposición también confirma (en los cc. 346-49) la interpretación dada al redoble de timbales (del c. 32) como tiempo fuerte del primer compás de un grupo de cuatro. He escuchado interpretaciones en las que el director no ha sabido entender la métrica del pasaje y ha interpretado el acorde de trombones del c. 33 como tiempo fuerte. Esto tiene dos consecuencias desastrosas: las entradas de las maderas de los cc. 35, 39 y 42-43 pierden su carácter anacrúsico y, de este modo, también desaparece su obvia relación con el compás primero del movimiento; además, se pierde el mágico efecto del redoble de timbales. Pues el redoble señala de la manera más oportuna –casi como si el silencio se hiciera audible– la reaparición de los grupos de cuatro compases, después de que éstos hubieran desaparecido completamente de la superficie de la música. El incomparable efecto de liberación de energía rítmica del c. 44 se debe ante todo a esta delicada interpretación de los tiempos fuertes de los cc. 32, 36 y 40, en conjunción con las anacrusas sin resolver –“frustradas”– de los cc. 35 y 39.

Si atendemos de nuevo al ejemplo 2, comprenderemos mejor cómo se produce la resolución rítmica del c. 44, porque el ejemplo representa un aspecto del movimiento rítmico que todavía no he comentado. Se trata del carácter expansivo de la estructura rítmica –para ser más precisos, el carácter de anacrusa expandida que Brahms es capaz de producir-. Adviértase que la prolongación de la dominante comienza en el c. 14 en lo que cabría pensar que es

7. El uso de la articulación para mantener la huella de un metro básico en pasajes que de otro modo lo contradirían puede observarse también en otras piezas, por ejemplo, en el *Cuarteto de cuerda* op. 18 núm. 3 de Beethoven; primer movimiento, cc. 17-20. Heinrich Schenker debió de ser, con toda probabilidad, el primero en discutir esta técnica. Véase "*Beethoven V. Sinfonie (Schluss)*", *Der Tonwille*, VI de Heinrich Schenker. Viena, Tonwille-Flugblätterverlag (1923); págs. 16-17.

un grupo de cuatro compases. Por analogía con los cc. 2-9, el grupo se escucharía como los cuatro últimos compases de una unidad más amplia de ocho. A causa de la armonía de dominante, el final del grupo de ocho compases tomaría un carácter anacrúsico que debería conducir –supuestamente– a una resolución en la tónica a la altura del c. 18. En lugar de esto, el grupo de cuatro compases se alarga a seis mediante la repetición de los cc. 16 y 17 (véanse los números que se encuentran entre los pentagramas del ejemplo 2 y que indican las agrupaciones de compases). Incluso el grupo de cuatro compases que sigue (cc. 20-23) resulta ser una extensión de los cc. 16-17. Como es obvio, se trata de extensiones del final de un grupo de cuatro compases (o de uno de ocho). Este proceso se hace más intenso en el c. 23, donde las octavas descendentes de las cuerdas (y las hemiolas que producen) comienzan en el cuarto compás del grupo. Mediante la extensión del final de cada grupo, Brahms hace retroceder cada vez más el esperado tiempo fuerte. Y las leves insinuaciones de la nueva ligadura de los violines y la entrada de los violonchelos intensifican el carácter anacrúsico del pasaje al evitar que se instale cómodamente en un metro propio. De este modo, sirviéndose sólo del ritmo y sin cambios armónicos, Brahms crea una suerte de efecto de transición que normalmente sólo se puede producir por medio del movimiento tonal. A la vista de todo esto, probablemente no sea casual que la reelaboración de los cc. 14-44 se convierta en el puente de la sección de la reexposición.

Diseño motivico. Quizás sea el intrincado diseño motivico de este movimiento lo que ha provocado más admiración. Puesto que ha sido extensamente considerado en otros lugares, no me ocuparé demasiado de los patrones motivicos del primer plano –por ejemplo, los innumerables detalles derivados de la figura inicial de los violonchelos o la llamada de la trompa y la melodía de las maderas que la sigue (incluso estos tres elementos están estrechamente relacionados)–. Además de las repeticiones y variaciones de la superficie, hay relaciones y paralelismos motivicos más secretos, algunos de los cuales guardan relación directa con la estructura tonal a gran escala del movimiento. Ahora quiero referirme a algunas de estas relaciones.

Como cabría esperar del carácter expansivo del tema inicial, algunas de las transformaciones motivicas más fascinantes del movimiento son las que expanden –a veces en proporciones extraordinariamente grandes– la duración de la primera formulación de los motivos. El ejemplo 3 muestra el alargamiento sufrido por el motivo que aparece durante la prolongación de la dominante. Es evidente que la figuración de los cc. 16-17 reaparece en aumentación en los cc. 20-23. Mucho menos evidente resulta el hecho de que la parte del primer trombón de los cc. 33-43 constituye también una ampliación y transformación de la misma figuración. El proceso de expansión motivica contribuye a la rítmica dilatada de carácter anacrúsico de estos compases que he discutido en la sección precedente.

Ejemplo 3 Expansión motivica

Musical score for Example 3. It consists of three staves. The top staff is for Fl. I, the middle for Tbn., and the bottom for another instrument (likely Tuba or Euphonium). Measure 16 is circled in the Fl. I staff. Measure 20 is circled in the Fl. I staff. Measure 23 is circled in the Tbn. staff. The Fl. I part has a 'p dim.' marking. The Tbn. part has a 'p' marking.

Pero lo que sucede con la figuración ligada con la nota vecina que aparece en el primer compás todavía tiene mayores consecuencias para el movimiento en su conjunto. El ejemplo 4 muestra cómo esta figuración –que es con seguridad el elemento motivico más importante de todo el movimiento– se amplía hasta alcanzar a ocupar cuatro compases en el solo de la tercera trompa (de los cc. 10-13), donde constituye la estructura básica de la línea melódica.⁸ Una expansión todavía más importante tiene lugar en la prolongación de la dominante, cuya línea del bajo puede reducirse a las notas *la-sol#-la*. De este modo, el motivo básico del plano superficial se convierte en el plano medio en una sucesión que ocupa treinta compases. Al final de la prolongación de la dominante, la sucesión *la-sol#-la* se contrae de nuevo y aparece como acontecimiento del plano superficial en la anacrusa de la hemiola de los cc. 42-43; la anacrusa establece un nexo con el segundo tema de la tónica, que comienza (en el c. 44) con la sucesión *la-sol#-la* en una nueva figuración rítmica:

Musical score for Example 4. It consists of six staves. The top staff is for Vlc. (Violoncello), the second for tpa. 3. (Trompa 3.), the third for Vlc., the fourth for trb. (Trompa), the fifth for vlc., and the sixth for Ob. (Oboe). The bottom staff is for vln. I (Violín I). Measure 1 is circled in the Vlc. staff. Measure 10 is circled in the tpa. 3. staff. Measure 14 is circled in the Vlc. staff. Measure 33 is circled in the trb. staff. Measure 42 is circled in the Ob. staff. Measure 44 is circled in the vln. I staff.

8. En un breve comentario acerca de la estructura métrica y tonal de los compases iniciales de la *Sinfonía*, Schenker sugiere que el sentido del solo de la tercera trompa se expresa en la sucesión de tercera descendente: *sol-fa#-mi*. Esto podría significar que el *sol*, del c. 13 es un sustituto del *mi*. A la vista de los diseños paralelos de los dos solos, esta interpretación resulta bastante plausible; sin embargo, el resultado de una tal sustitución sería también una figuración con una nota vecina. Véase *Free Composition* (Der freie Satz), de Heinrich Schenker; traducción inglesa de Ernst Oster. Nueva York y Londres. Longman (1979); pág. 124.

El plan tonal de la exposición

El esquema de tres tonalidades. La expansión y transformación de la figuración de la nota vecina no se produce sólo en el grupo temático de la tónica, sino que continúa, de manera todavía más notable, a lo largo del resto de la exposición. Para ver cómo tiene lugar, examinemos el ejemplo 5, que contiene un esquema casi literal –sin interpretar– del plan tonal de la exposición. Como sucede en algunas de las exposiciones de las formas de primer tiempo de sonata de Schubert (aunque también en otras de Brahms), aquí se distinguen tres áreas tonales principales, en lugar de las dos que suelen aparecer. El ‘segundo tema’ aparece en la tonalidad de la mediana, es decir, en fa sostenido menor. Sigue a continuación una breve transición que culmina en un acorde de sexta aumentada que a su vez resuelve en una clara dominante de la mayor –es decir, de la tonalidad de la dominante de *re*–. El resto de la exposición se encuentra en la tonalidad de *la*:

Ejemplo 5 Esquema tonal de la exposición

Hoy en día la mayor parte de los analistas considerarían el esquema tonal *re-fa#-la* como una expansión de la sucesión I-III-V en re mayor. Esta explicación es preferible, desde luego, a la que meramente identifica las tonalidades sin intentar comprender qué relación existe entre ellas, pero eso no quiere decir que sea la única posible ni mucho menos la mejor. Mi opinión es que esta interpretación de la exposición de la obra de Brahms resulta insatisfactoria al menos en un aspecto decisivo: no da cuenta del énfasis tan extraordinario que se pone en el V grado –la dominante– de la mayor que aparece en el c. 118, que además está marcado con la expresión “*quasi ritenente*”. El inesperado *tutti* al unísono, los intervalos de octava, los acentos y los *sforzandi*, los incisivos ritmos con puntillo –todos estos elementos combinados crean el contraste más intenso de todo el movimiento y, en consecuencia, la aparición de la dominante de la recibe un énfasis máximo–. Es indudable que este gesto extraordinario con el que Brahms resalta la armonía de *mi* significa que se trata de un momento decisivo y no de un mero incidente en el camino que recorre la música desde la tonalidad de fa sostenido menor a la de la mayor.

Puede parecer que la explicación de la exposición de la obra en términos de la sucesión I-III-V sería la más compatible con las ideas de Schenker, pues, como es sabido, él analizaba frecuentemente las sucesiones de tonalidades como expansiones en el primer plano de sucesiones de acordes en el área de tónica. Sin embargo, el enfoque de Schenker proporciona los medios para comprender esta exposición de manera mucho más satisfactoria. Schenker no sostenía que las armonías estructurales de una pieza tuvieran que ser sólo las tonalizadas⁹ (ciertamente, tampoco que cualquier acorde que se tonalice tuviera que funcionar como una armonía estructural). Por lo tanto, la dominante que aparece al final del desarrollo de una sonata puede funcionar perfectamente como un acorde estructural, aunque esta sección no esté en la tonalidad de la dominante. La idea de que una estructura armónica a gran escala pueda incluir acordes tonalizados lo mismo que otros no tonalizados resulta extremadamente útil. Puede evitar al análisis absurdos como anunciar un retorno a la tónica precisamente en el momento en que el oyente lo desea con mayor intensidad. O también puede evitar ideas que conduzcan a conclusiones erróneas como, por ejemplo, pensar que las *Baladas* tercera y cuarta de Chopin, con sus dominantes cadenciales en los momentos de clímax, eluden las relaciones entre tónica y dominante.¹⁰

El intercambio de voz. Sostengo que el plan tonal ideado por Brahms para la exposición no es I-III-V sino I-II \sharp -V, o, dicho de otro modo, I-V del V-V; el acorde de *mi* que aparece con tanto énfasis en el c. 118 corresponde precisamente al II \sharp (al V del V). La importancia que otorga Brahms a la región de la dominante del V grado está en línea con la práctica de los grandes maestros clásicos –especialmente con la de Mozart–. Y también es muy mozartiana la manera de preparar el acorde de *mi*. Le precede un acorde de sexta aumentada sobre *fa* (en los cc. 116-117). La resolución de la disonancia *fa* \sharp -*re* \sharp en la octava *mi-mi* destaca todavía más el acorde de *mi* y subraya su función como una dominante. Es una cosa completamente normal que un acorde de sexta aumentada resuelva en una dominante. Pero es menos habitual que un acorde de sexta aumentada, además de hacer su función normal de acorde cromático de paso, pueda ser utilizado como agente de una sucesión armónica de gran alcance.

⁹ [N. del T.] Traduzco así el término inglés “tonicized”, que, con toda seguridad, proviene a su vez del participio pasado del verbo alemán “tonikalisieren”, emparentado con “Tonikalisierung” y “Tonikalisierungsprozess” (Schenker designa con este término el proceso por el cual una tríada diatónica de una tonalidad dada se convierte temporalmente en tónica). Prefiero así, en aras de la claridad y de la eufonía, la traducción directa del alemán propuesta por Ramón Barce en sus versiones de los tratados de armonía de Schenker y de Schönberg.

¹⁰ Charles Rosen sostiene que la “Balada en la bemol de Chopin no usa nunca la tonalidad de mi bemol mayor, y la Balada en fa menor tiene poca presencia de do mayor (o menor) o de la bemol mayor” (*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York, The Viking Press, 1971, pág. 382). Lo que la cita afirma es correcto, pero la conclusión que Rosen extrae de ello, a saber, que en estas piezas se evita la relación tónica-dominante, es por lo menos discutible. Examinense, a este respecto, los cc. 205-220 y 227-241 de la op. 47 de Chopin y los cc. 195-211 de su op. 52.

El ejemplo 6 muestra precisamente esta posibilidad: representa cómo la sexta aumentada puede enlazarse con la tónica principal por medio de un intercambio de voces alteradas cromáticamente; es decir, las notas de la sexta aumentada se interpretan como elementos de la tríada de la tónica alterada cromáticamente, y constituyen, a causa de su cromatismo y de su relación disonante, un complejo muy inestable. Esta inestabilidad hace de la tónica alterada un elemento muy activo de proyección del movimiento armónico en dirección al complejo que lo resuelve, a saber, la octava sobre el segundo grado ($\hat{2}$) de la escala, la dominante de la dominante. Los intercambios de voz con alteraciones cromáticas pueden tener lugar en sucesiones a pequeña escala, pero también pueden utilizarse para unificar amplios segmentos del discurso musical. El acorde de sexta aumentada puede servir para enlazar los grupos de la tónica y de la dominante en un solo gesto, gracias a la relación que lo liga al acorde de la tónica (del cual se deriva), por un lado, y a la nueva dominante (en la cual resuelve), por otro. De este modo, puede actuar como pivote de modulación del I al V grado. Esta es la razón por la cual los puentes de las sonatas clásicas culminan tan frecuentemente en la sucesión de un acorde de sexta aumentada a un V grado de la tonalidad de la dominante:

Ejemplo 6 Intercambio de voz

The musical notation shows two chords in a treble clef staff and two in a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The first chord in both staves is labeled 'I II# V'. The second chord is labeled 'I - 6# II# V'. A bracket labeled 'se convierte en' (becomes) connects the two chords, indicating a voice exchange where the notes of the first chord's sixth degree (F#) move to become the notes of the second chord's tonic (F#).

Creo que la exposición del movimiento está organizada armónicamente tal y como indica el ejemplo 6: el grupo temático en la tonalidad de re mayor se enlaza con el acorde de sexta aumentada *fa^b-re[#]* por medio de un intercambio de voz con alteración cromática de las voces involucradas. A su vez, el acorde de sexta aumentada resuelve en el V grado de la mayor. El ejemplo 7 esboza el plan de la exposición hasta el c. 118 e incluye el intercambio de voz. También muestra que el tema en fa sostenido menor no articula una armonía estructural, sino que sólo forma parte de la transición al V grado de la mayor. En consecuencia, en esta exposición el segundo tema ocupa un lugar en la estructura tonal general que normalmente formaría parte del puente:

Ejemplo 7 Organización tonal de los cc. 1-118

Precedentes en Mozart y en Schubert. Los temas intercalados entre el grupo de la tónica y un acorde de sexta aumentada con función modulante aparecen frecuentemente en la música anterior a Brahms. En particular, Mozart introduce a menudo una frase bastante extensa de carácter cuasitemático en una tonalidad perteneciente al segmento descendente respecto de la tónica (dirección a los bemoles) del círculo de quintas (\flat III ó $V\flat$). La nueva “tonalidad” desemboca, a continuación, en un acorde de sexta aumentada que conduce al V grado que sirve de introducción al grupo de la dominante. Ejemplos notables de esta forma de proceder tienen lugar en los primeros movimientos de los K. 467 (cc. 109-122), K. 503 (cc. 148-162) y K. 622 (cc. 81-94). Y ocurren sobre todo en movimientos de conciertos, donde resulta perfectamente natural que un tema aparentemente estable se disuelva en las típicas figuraciones de los instrumentos solistas, o que aparezcan de forma súbita contrastes dramáticos. No obstante, también se encuentran ejemplos de ello en obras de otros tipos, como sucede con el célebre pasaje en do menor del movimiento lento de la *Sinfonía “Júpiter”* (cc. 19-27), en el que tiene lugar precisamente un intercambio de voz entre los acordes de tónica y de sexta aumentada.

Los ejemplos de Mozart que he citado se refieren a episodios temáticos situados en los puentes; su carácter transitorio queda probado por lo remoto de sus tonalidades, por el hecho de que su irrupción es súbita y por la inestabilidad que manifiestan. Pero su contexto armónico y la conducción de las voces en que se integran se parecen tanto a las de la obra de Brahms que podemos considerarlos precedentes directos. Un ejemplo todavía más parecido tiene lugar en el primer movimiento de la *Sinfonía en do mayor “La Grande”* de Schubert, cuya exposición presenta una estructura armónica en tres tonalidades (las de do mayor, mi menor y sol mayor) muy semejante a la del movimiento de Brahms. Como en éste, el tema expuesto en la tonalidad del III grado contiene material que luego reaparece en el grupo de la dominante; desde el punto de vista del diseño temático, el episodio en mi menor parece

corresponder más a un segundo tema que a un elemento temático de un puente. Pero, como muestra el ejemplo 8, a dicho episodio le sigue la característica sexta aumentada francesa resaltada de forma enfática y que entronca con la tónica de partida. El acorde inmediatamente anterior al de sexta aumentada es un V_3^4 que sugiere una resolución sobre una triada de do (incluso la orquestación recuerda a la del V grado del grupo de la tónica, cc. 82-83). Además, el uso del *mi b/re #* como agente de la sucesión tonal es uno de los rasgos que caracterizan a este movimiento (aunque también al *finale* de la *Sinfonía*). Schubert divide la exposición, de forma muy característica, en grupos temáticos muy definidos, pero las armonías que desempeñan una función activa se encuentran articuladas de manera muy débil –sobre todo las importantes dominantes preparatorias de las nuevas tonalidades–. Por eso, los movimientos armónicos a gran escala no emergen con la claridad con la que aparecen en la obra de Brahms, a pesar de la mucha mayor complejidad textural, rítmica, tonal y motivica de ésta. James Webster ha rastreado en dos artículos muy interesantes la influencia de las formas sonata de Schubert en las obras de la primera madurez de Brahms.¹¹ La *Segunda Sinfonía* de Brahms revela la persistente influencia de Schubert, tanto en su uso de la estructura en tres tonalidades para la exposición como en su lirismo omnipresente. La exposición en tres tonalidades se usa esporádicamente en obras todavía posteriores –véanse, por ejemplo, los primeros movimientos del op. 99 y del op. 120/1–. Como sugiere Webster, se pueden considerar las formas de sonata de Brahms como ensayos críticos sobre las formas de Schubert a la vez que reflexiones sobre su influencia.¹² La comparación de las exposiciones de la *Sinfonía en do mayor* de Schubert y la *Sinfonía en re mayor* de Brahms apoyaría esta idea, puesto que las diferencias resultan tan notables como las semejanzas:

Ejemplo 8 Schubert. Sinfonía en do mayor “La Grande”. Primer movimiento, cc. 78-166

The image shows a musical score for Schubert's Symphony No. 2, first movement, measures 78-166. The score is in G major and 3/4 time. It is divided into four sections: '1º grupo y puente' (measures 78-130), '2º tema' (measures 130-138), 'transición a' (measures 138-156), and 'grupo de la dominante' (measures 156-166). The score is written for piano and includes a bass line. Circled measure numbers 78, 130, 138, 156, 162, and 166 are placed above the staff. Dashed lines connect the end of one section to the beginning of the next.

11. James Webster; “Schubert’s Sonata Form and Brahms’s First Maturity”, *19th-Century Music*, vol. 2, núm. 1 (julio de 1978) y vol. 3, núm. 1 (julio de 1979). Publicado en castellano en la revista *Quodlibet* (núms. 7 y 9, febrero y octubre de 1997).

12. *Ibid.*; vol. 3, n° 1.

El tema en fa sostenido menor. Una de las diferencias más importantes es la manera en la que Brahms compone el tema en la tonalidad de la mediana. Al igual que sucede en Schubert, en Brahms el tema en fa sostenido menor proporciona parte del material del resto de la exposición; por lo que respecta a sus características, ciertamente se trata más de un segundo tema que de un tema del puente. Pero a diferencia de Schubert, Brahms sugiere la función de mera transición del pasaje al dotar al tema de una notable inestabilidad tonal -notable incluso en Brahms-. Pues uno de los más sorprendentes aspectos del tema es la medida tan escasa en que se encuentra realmente en fa sostenido menor. A pesar de que la sección está preparada por un una sólida séptima de dominante, el tema no contiene ni una sola sucesión V-I, ni siquiera un acorde de dominante. Además los compases tercero y cuarto parecen sugerir una modulación, aunque el acorde al que apunta, que no es otro que el de la mayor, no aparece como tónica local a lo largo del tema (y no parece que sea casualidad que la mayor sea precisamente la tonalidad de la siguiente sección). Tampoco se estabiliza como tónica temporal la otra tonalidad que el tema sugiere -la de re mayor-.

Aunque el tema en fa sostenido menor aparece en el contexto de una sucesión tónica-dominante (de re mayor a la mayor), su organización interna es mucho más de carácter lineal-contrapuntístico que armónico. El elemento contrapuntístico principal es la nota vecina -esto es, *re* como nota vecina superior de *do#*, la más importante de las notas de la voz superior del acorde-. El ejemplo 9, que presenta un esbozo del tema, muestra la tendencia de la voz superior a gravitar en torno a *re*. Por ejemplo, al *do#*₁ del violonchelo en el c. 82 le responde el *re*₁ del c. 86; en los cc. 91-93, el *do#* asciende a *re* en los segundos violines y violas (adviértanse los crescendos), mientras que los violines primeros tocan un arabesco centrado en el *re*₃. Cuando se retorna a la armonía de *fa#*, el *re* tiene que descender a *do#*, y lo hace de la manera más expresiva en la parte del primer oboe de los cc. 98-100.

Ejemplo 9 Brahms. Segunda Sinfonía. Primer movimiento, "segundo tema"

Implicaciones motivicas de largo alcance. La tendencia del *do#* a ascender a *re* en esta sección se relaciona directamente con la figuración de la nota vecina, *re-do#-re*, del primer compás. Sólo que aquí la nota principal es el *do#* y el *re* es la nota de adorno. Ciertamente, no es error considerar la sucesión melódica *do#-re-do#* como una expansión de la inversión del motivo inicial, pero la sucesión tiene además otro significado mucho más importante. En el ejemplo 10 podemos ver que el enlace entre la sección en *re* mayor y la sección en *fa sostenido menor* comporta una voz interior que se mueve de *re* a *do#* (aunque el *do#* es la nota principal de la voz superior del tema en *fa sostenido menor*, en el contexto de toda la pieza funciona como una nota de una voz interior).

Ejemplo 10 Implicaciones motivicas del plan tonal

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with notes: re, do#, (re) do#, re, re#, mi. Above the staff, four circled numbers are placed: 2, 82, 102, and 116. A bracket labeled 'N' spans from the first note to the fourth note. The lower staff is in bass clef with the same key signature, showing a bass line with notes: re, do#, (re) do#, re, re#, mi.

En otras palabras, la modulación de *re* mayor a *fa sostenido menor* continúa el proceso de expansión motivica que habíamos advertido en los primeros 44 compases, pero el motivo expandido a tan vastas dimensiones aparece ahora incompleto: en lugar de *re-do#-re* encontramos ahora sólo *re-do#*. Esto provoca una doble tensión: la figuración incompleta tiende a hallar su complemento, y además el *do#* es el séptimo grado de la escala y presenta la consiguiente tendencia a la tónica. La tendencia que manifiesta el tema hacia la nota *re* puede interpretarse como una tentativa de completar el motivo y a la vez de resolver la tensión tonal; su carácter profundamente anhelante y nostálgico tiene su origen en estas tensiones. En todo caso, la tentativa no puede tener éxito, puesto que en el contexto armónico de *fa sostenido menor* el *re* no puede funcionar como meta estable de ninguna sucesión. En lugar de rebajar la tensión, el movimiento al *re* la aumenta; pero este incremento proporciona la energía necesaria para el movimiento que lleva a la línea más allá del *re*, al *re#* de la sexta aumentada y, por medio de ésta, al *mi*, la nota principal de la voz superior de la sección en la mayor. De este modo, mediante la síntesis del diseño motivico, de la estructura tonal y de la forma, Brahms revela quizás algo de lo que quiso significar cuando dijo a Gustav Jenner que la forma de un movimiento de sonata debe ser la consecuencia necesaria de sus temas. ■

Traducción: Juan Carlos Lores Gil