
LO NARRATIVO EN MÚSICA “ABSOLUTA”: IDENTIDAD Y DIFERENCIA EN LA TERCERA SINFONÍA DE BRAHMS *

Susan McClary

El objeto adecuado de la crítica musical puede ser la música, pero sólo si lo que entendemos por “objeto” es una meta, no un bien. Es demasiado fácil tratar la música como una entidad abstracta, algo dentro de la cultura y la historia, pero no perteneciente a la cultura y la historia. Quizás el impulso por idealizar la música en estos términos delata una necesidad de establecer un área preservada, protegida, donde los compromisos y brutalidades del mundo no puedan adueñarse de ella. Freud comparó una vez nuestras fantasías conscientes -ensueños- con zonas protegidas como el parque Yellowstone; quizás las composiciones que idealizamos son los parques nacionales de la alta cultura.¹

De todas las reservas sacrosantas del arte musical de hoy en día, la más prestigiosa, la protegida con mayor cuidado, es un campo conocido como “música absoluta”: música propuesta para funcionar sobre la base de configuraciones puras, no contaminada con palabras, historias o incluso influencias.² Esta categoría apareció por vez primera en el siglo XIX con el fin de diferenciar la música instrumental, presumiblemente autónoma, de la ópera, de la canción, y de la música programática. Los musicólogos han tendido a utilizar diferentes modos de crítica para estos diversos repertorios, tratando la música con texto o la programática de acuerdo con los términos fijados por los elementos verbales

* “Narrative Agendas in ‘Absolute’ Music: Identity and difference in Brahms’s Third Symphony”, perteneciente a *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, (ed. by Ruth A. Solie). University of California Press, 1993. Una primera versión de este ensayo fue escrita para un coloquio sobre teoría narrativa en la facultad de humanidades de la Universidad de Wesleyan. La autora desea agradecer los comentarios de Nancy Armstrong, Christine Bezat, Michael Cherlin, Michael Harris, Lawrence Kramer, Andrew Jones, Bruce Lincoln, Thomas Nelson, Nancy Newman, Richard Ohmann, Jann Pasler, Sanna Pederson, Peter Rabinowitz, Jane Stevens, David Sylvan, Leonard Tennenhouse, Gary Thomas, Robert Walser y Winifred Woodhull.

¹ Lawrence Kramer, “Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism”. *19th-Century Music* 13 (1989); pág. 165.

² Véase la visión crítica de conjunto en el artículo de Roger Scruton “absolute Music”: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. Nueva York, 1980; vol.1, págs. 26-27.

o referenciales, pero restringiendo sus observaciones de los cuartetos de cuerda o sinfonías a lo que pueda ser comprendido sólo a través del análisis formal.

En *La idea de la música absoluta*, Carl Dahlhaus traza la historia de este concepto, por el que la música instrumental es independiente, ajena a significados sociales o referenciales.³ El concepto de música absoluta surge con los inicios del romanticismo alemán, en los escritos de E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck, Heinrich Wackenroder y otros, aunque no se empleó este término hasta los debates de mediados de siglo de Richard Wagner y Eduard Hanslick sobre música con texto frente a la música sin texto.⁴ Dahlhaus revela cómo y con qué propósitos ideológicos la música fue retirada de la esfera pública de la Ilustración del siglo XVIII y asignada de nuevo al campo de la metafísica. A lo largo del recorrido, observa que este ideal nuevo, sin referencias, de música sin palabras, estaba estrechamente relacionado con el fenómeno del pietismo alemán, de modo que el culto de la música absoluta hizo suyo el boato de la espiritualidad religiosa.⁵ En palabras de Hoffmann, la música instrumental "nos conduce más allá de la vida, hacia el reino de lo infinito."⁶ Los primeros románticos buscaron en las sinfonías y cuartetos la experiencia subjetiva y transcendental de la unión mística que antaño había sido principalmente proporcionada a través de la devoción piadosa. Y buscaron el dominio universal de la cultura alemana por medio de esta música sin texto que no delata su lugar de origen.

Una generación posterior (hacia mediados de siglo) tomó el concepto de autonomía de música instrumental de este contexto cripto-sagrado y nacionalista y lo revistieron de "objetividad." Según escribió Hanslick, principal polemista de los absolutistas, en 1854:

A la pregunta "¿Qué debe expresarse con este material musical?", la respuesta es: ideas musicales. Sin embargo, una idea musical totalmente realizada es ya algo bello en sí mismo, es su propio propósito, y no es en modo alguno únicamente un medio o un material para la representación de sentimientos y pensamientos [...]. Las formas tonalmente conmovedoras son el único contenido y objetivo de la música.⁷

Esta filosofía todavía rige mucho de la musicología, obstaculizando casi todos los enfoques de la crítica, excepto los más formalistas. En realidad, aún cuando Dahlhaus delinea con-

³ Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*. Ed. Idea Books, Barcelona (1999).

⁴ Véase el capítulo de Carl Dahlhaus "*La historia del término y sus vicisitudes*" en su obra *La idea de la música absoluta*.

⁵ *Ibid.*

⁶ Como se cita en *ibid.*

⁷ *On the Beautiful in Music* (Leipzig, 1854); traducción de la obra de Dahlhaus *La idea de la música absoluta*. Compárese esta afirmación acerca del arte "absoluto" con una de Charles Baudelaire: "En este horrible libro he puesto todo mi corazón, toda mi ternura, toda mi (parodiada) religión, todo mi odio, todo mi infortunio. Es cierto que escribiré lo contrario, juraré que es un libro de arte puro, de disfraces y acrobacias, y estaré mintiendo como un timador." Carta a Narcisse Ancelle, 18 de febrero de 1866, citado en el libro de Jerrold Seigel *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. Nueva York, 1986; pág. 122.

cienzudamente esta historia según la cual un discurso social era apropiado y redefinido primero por los místicos románticos y luego por los objetivistas, continúa respetando las prohibiciones de esa tradición de objetividad. En su obra *Nineteenth-Century Music* practica el análisis estructural sólo sobre música instrumental, y desprecia a aquéllos que se aventuraban en estudios hermenéuticos de las sinfonías.⁸

A pesar de la advertencia de Dahlhaus -y quizás a causa de ella- encuentro necesario entrar donde él, entre otros, temieron adentrarse, en lo que Lawrence Kramer llamó “área protegida donde los compromisos y brutalidades del mundo no pueden adueñarse de ella.” No estoy sola en esta empresa. Una de las tendencias más importantes en la musicología reciente ha sido la desmitificación de la música absoluta, la demostración de que aquellas composiciones largamente exaltadas como autónomas, dependen -no menos que las óperas o poemas sinfónicos- de códigos de significado social, tales como vocabulario afectivo y los esquemas narrativos.⁹ La apreciada distinción entre lo musical y lo supuestamente extramusical está empezando a disolverse, permitiendo lecturas hermenéuticas de composiciones tradicionalmente consideradas exentas de interpretación.

Mi propio interés en la música absoluta se extiende más allá de la hermenéutica, aunque me atengo en gran medida a los tipos de percepciones ofrecidos por los estudios de narrativa y semiótica. Deseo comprender lo que esta música aparentemente intenta expresar mediante el uso de signos públicamente compartidos, pero también quiero someterla a la crítica social.¹⁰ Pues la música absoluta articula las mismas creencias y tensiones sociales dominantes que otros constructos culturales del siglo XIX; en realidad, estos esquemas representan

⁸ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. J. Bradford Robinson (Berkeley, 1989); págs. 11, 94. Véase también su *La idea de la música absoluta*. Es revelador leer a Dahlhaus en tándem con la obra de Terry Eagleton *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990), y los fragmentos del siglo XIX de Denis Holler, ed.: *The History of French Literature* (Cambridge, Mass., 1989). Estos tres libros investigan la historia del arte “autónomo”, pero sólo Dahlhaus intenta mantener intacto lo que él mismo ha ayudado a desmitificar.

⁹ Véase los siguientes artículos de Anthony Newcomb: “Once more ‘Between Absolute and Programmatic Music’: Schumann’s Second Symphony”, *19th-Century Music* 7 (1984); págs. 233-50; “Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies”, *19th-Century Music* 11 (1987), págs. 164-74; y “Sound and Feeling”, *Critical Inquiry* 10 (1984), págs. 614-43. Véase también los siguientes artículos: Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900* (Berkeley, 1990); Fred Maus, “Music as Drama”, *Music Theory Spectrum* 10 (1988), págs. 65-72; y Jann Pasler, “Narrative and Narrativity in Music”, en J. T. Fraser: *Time and Mind: Interdisciplinary Issues* (Madison, Conn., 1989), págs. 233-57. Carolyn Abbate, en su *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton, 1991), planteó algunas cuestiones importantes acerca de las lecturas narrativas de la música instrumental; espero responder finalmente en algún otro ensayo a sus argumentos.

¹⁰ He escrito en otra parte acerca de la música como discurso social. Véanse, por ejemplo, “*The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year*”, en el libro de Richard Leppert y Susan McClary (eds.) *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (Cambridge, 1987), págs. 13-62; “*A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart’s Piano Concerto in G Major, K 453, Movement 2*”, *Cultural Critique* 4 (1986), págs. 129-69; y la discusión metodológica en el primer capítulo de mi *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis, 1991).

hábitos de pensamiento tan fundamentales, que pueden ser incluso transmitidos sin soporte verbal. Dado que estos esquemas encubiertos han conseguido funcionar con éxito durante dos siglos, es muy necesario cuestionarlos.¹¹

Nuestro trabajo debe mucho a la crítica musical de Theodor W. Adorno, quien trazó la historia de la subjetividad burguesa y sus contradicciones a través de la música instrumental, música que paradójicamente parece tan insensible a tales análisis. Buena parte de este artículo se presenta como una glosa pormenorizada de algunas páginas extraordinariamente estimulantes de Adorno sobre la música absoluta de finales del siglo XIX.¹² trata de aclarar los tipos de pasos que permitían a Adorno vincular los procedimientos musicales con la sociedad. Pero mi análisis se diferencia del suyo en que también aborda asuntos tales como el género y la raza -cuestiones que no se encuentran entre las prioridades de Adorno-.

La viabilidad de la música instrumental -aparentemente autónoma- depende de los códigos poderosamente afectivos que se han desarrollado en el campo de referencia de la música vocal.¹³ La familiaridad con esta red de asociaciones culturales nos permite reconocer, incluso en la música sin palabras, signos tradicionales de dolor, alegría o heroicidad. Pero el significado se extiende más allá de lo superficial en la música instrumental: sus convenciones formales -a menudo sostenidas como neutrales respecto al significado- están asimismo socialmente codificadas. Stuart Hall escribió con respecto a lo narrativo lo siguiente:

Los significados ya están solapados o contenidos en las formas de las propias historias. La forma es mucho más importante que la vieja distinción entre forma y contenido. Solíamos pensar que la forma era como una caja vacía, y que realmente lo que se pone en ella era lo que importaba. Pero ahora sabemos bien, que la forma es en realidad parte del contenido de lo que se está diciendo. Por ello, entonces hay que preguntarse por qué ciertos acontecimientos parecen ser tratados, predominantemente en nuestra cultura, con ciertas formas.¹⁴

¹¹ Véase en el artículo de Stuart Hall "The Narrative Construction of Reality", *Southern Review* [Adelaide] 17 (1984), págs. 3-17, una discusión teórica sobre las maneras en las que las convenciones narrativas trascienden virtualmente a todas las construcciones culturales: "En cualquier sociedad hacemos uso constantemente de un grupo completo de marcos de interpretación y comprensión, a menudo de un modo inconsciente muy práctico, y sólo esas cosas nos permiten sentir lo que sucede a nuestro alrededor, cuál es nuestra posición y qué es probable que hagamos [...]. ¿Qué es lo que nos garantizan las formas en las que hablamos a nosotros mismos de la vida, experiencia, emociones, nuevas situaciones? [...] ¿A quién beneficia? [...] ¿Por qué [estas historias] toman esa forma? [...] ¿Cuáles son las historias que no nos contamos?" (págs. 7-12).

¹² Véase Theodor W. Adorno, "Class and Strata", *Introduction to the Sociology of Music*, trad. E. B. Ashton (Nueva York, 1976); págs. 55-70. Véase también, de Rose Rosengard Subotnik, "The Historical Structure: Adorno's 'French' Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music", *19th-Century Music* 2 (1978); págs. 36-60.

¹³ Estos códigos emergieron de forma tímida en la música del siglo XVII y fueron tratados en la teoría musical durante el siglo XVIII como los *Affektenlehre*, por autores como Johann Mattheson y Johann David Heinichen. Aún cuando estos códigos sociales de significación ya no fueran reconocidos por la mayoría de los estéticos del siglo XIX, no están menos en vigor en la música. La semiótica tradicional habían sido tan profundamente absorbida, que había llegado a ser transparente o "natural". Véanse las referencias en la nt. 10.

¹⁴ Hall, "The Narrative Construction"; pág. 7.

¿Qué hay entonces de las formas que garantizan y sustentan la música absoluta?

La música clásica instrumental depende de dos esquemas narrativos entrelazados: tonalidad y sonata. Me refiero aquí a tonalidad no en el sentido amplio de lo que gira en torno a la afinación (que incluiría la mayor parte de la música occidental), sino en el sentido más específico de la sintaxis gramatical y estructural de la música europea de los siglos XVIII y XIX. En otros textos he escrito acerca del inicio y también de la decadencia de los procedimientos tonales.¹⁵ Para nuestro propósito actual, es suficiente reconocer que la historia de la tonalidad fue conformada por su contexto social y que la tonalidad funciona de acuerdo a una secuencia básica de eventos dinámicos, haciendo que la música organice una forma claramente narrativa.

La tonalidad surgió como una forma de despertar y canalizar el deseo en la ópera temprana,¹⁶ aunque los instrumentistas adoptaron rápidamente sus procedimientos para su propio repertorio. De hecho, Tieck, uno de los primeros teóricos de la música absoluta, describió la música absoluta como “insaciable deseo que va siempre velozmente hacia delante y vuelve atrás hacia sí mismo.”¹⁷ Tanto de forma local como global, la tonalidad es intensamente teleológica; funciona por el simple mecanismo de sugerir una nota en particular con propósito de abandonarla, pero evitando esa nota mientras siga suponiendo (mediante un modo particular de sintaxis armónica) que el objetivo está casi al alcance. La superficie de la pieza tonal alterna de este modo entre la tensión cuidadosamente sostenida o la nostalgia prolongada, y momentos periódicos de alivio.

La composición tonal (con unas pocas excepciones idiosincrásicas) termina en el mismo tono con el que empezó. Por consiguiente, desde el principio de la composición, los oyentes conocen su probable final. Sin embargo, ese final puede ser verdaderamente significativo sólo si se cuestiona. Resulta, por lo tanto, necesario para la pieza, dejar el área de la tónica y aventurarse en donde se encuentran otras áreas tonales, y donde la identidad tonal está, al menos temporalmente, suspendida. Sin embargo, independientemente de los giros y vueltas de la particular cadena de sucesos de la composición, el resultado –el inevitable retorno a la tónica– se conoce siempre de antemano. En la medida que “otros” tonos impiden la identidad unitaria, se registran como disonancias y finalmente deben ser sometidos en interés del cierre narrativo.

¹⁵ Véase, por ejemplo, mi “*The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*”. Tesis doctoral, Universidad de Harvard, 1976; véase también el libro *Feminine Endings*.

¹⁶ Véase mi “*Construction of Gender in Monteverdi’s Dramatic Music*”, *Cambridge Opera Journal* 1 (1989); págs. 202-23. Actualmente estoy escribiendo un libro titulado *Power and Desire in Seventeenth-Century Music*, que será publicado por la editorial de la Universidad de Princeton.

¹⁷ Como se cita en la obra de Dahlhaus *La idea de la música absoluta*; pág. 18.

De este modo, la diferencia no es accidental en este esquema. Sin disonancias, sin incursiones a otros tonos, no habría argumento, ni tensión dinámica a largo plazo. Sin embargo, esas disonancias y otras tonalidades deben ser finalmente purgadas -a veces violentamente- si se quiere terminar la composición de forma satisfactoria. Así, este esquema esboza un tipo de narrativa basado por un lado en la identidad y en la certeza, y por otro lado en la diferencia y emoción (al menos con la ilusión del riesgo). Cada pieza de música tonal desarrolla el paradigma en su propia forma, principalmente mediante su elección de relaciones tonales, su vocabulario afectivo y sus estrategias para manipular el deseo. Pero todas estas elecciones están socialmente fundadas, y son socialmente comprensibles en la medida en que se sirven de las poderosas convenciones sociales de la tonalidad normativa.

Mi consideración de la tonalidad difiere de la de la mayoría, en que considera como ideológicamente significativas estas oposiciones entre uno mismo y *Otro* y los términos pre-determinados de resolución. Pero algunos teóricos de la música también han observado las implicaciones políticas del esquema tonal, de manera más explícita Arnold Schoenberg, quien escribe en su *Tratado de armonía*:

Para [nuestros antepasados] la comedia terminaba en boda, la tragedia con la expiación o con la venganza, y la obra musical "con la misma nota". Por ello se ocupaban, al elegir una tonalidad, en tratar su primera nota como fundamental, y en presentarla como el alfa y el omega de todo el acontecer musical, como un señor patriarcal que impusiera su fuerza y su voluntad a un territorio delimitado: y su escudo de armas aparecía en los lugares más visibles, especialmente al comienzo y al final. Y con ello tenían la posibilidad de apoyar su realización en una apariencia de necesidad.¹⁸

En otras palabras la música absoluta representa un tipo de narrativa política absolutista, simplemente en virtud de asumir la tonalidad como un imperativo natural.¹⁹

Un estrato adicional de la convención narrativa hace posible la sinfonía del siglo XIX: el procedimiento de la sonata -una configuración esquemática en particular dentro de la tonalidad-. La exposición de la sonata articula típicamente las dos áreas tonales iniciales (tónica y su *Otro* principal) con temas diferentes. En el siglo XVIII, los compositores a menudo repetían el tema inicial en el nivel de la tonalidad secundaria, manteniendo de ese modo la identidad del protagonista implicado mediante la aventura tonal; pero en el XIX, el contraste temático llegó a ser centro del paradigma. Así, la tensión entre identidad y diferencia con respecto a las regiones tonales, lo que ya es fundamental en la tonalidad, alcanza un mayor relieve dramático mediante la tensión adicional entre los dos tipos temáticos.

¹⁸ Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*. Traducción al castellano de Ramón Barce. Ed. Real Musical. Madrid, 1974. La cita figura en la pág. 146.

¹⁹ De hecho, cuando Wagner acuñó el término música absoluta, tenía el sentido de una burla. Resulta irónico que el término fuera rápidamente adoptado por aquéllos que pensaba parodiar.

El artículo de James Webster en *The New Grove Dictionary of Music* ofrece la siguiente descripción, presumiblemente neutral, de esta tensión y sus consecuencias narrativas:

El segundo grupo de la exposición presenta material importante y cierra con un sentido de finalidad, pero no lo hace en la tónica. Esta dicotomía crea una "disonancia a gran escala" que debe ser resuelta. El "principio de sonata" requiere que las ideas más importantes y los pasajes cadenciales más fuertes del segundo grupo reaparezcan en la recapitulación, pero ahora transportados a la tónica. La sutil tensión de presentar material importante en otro tono queda así "cimentada", y el movimiento puede finalizar.²⁰

En este artículo, Webster menciona más adelante que los teóricos del siglo XIX empezaron a referirse a estos términos respectivamente como "masculino" (el material inicial identificado con lo que Schoenberg llamaba la tónica "patriarcal") y "femenino" (el tema predestinado a estar "fundamentado" en la tonalidad del primero). Por ejemplo, en 1845, el teórico A. B. Marx escribió:

El segundo tema, por otro lado, sirve como contraste del primero, enérgica proclama, aunque dependiente y determinado por él. Es de naturaleza más delicada, construido de forma más flexible que enfática -en cierto modo, lo femenino como oposición a lo masculino precedente-.²¹

Esta convención de designar los temas como "masculino" y "femenino" era todavía común en la pedagogía y la crítica de la década de 1960,²² aunque la musicología la ha repudiado desde entonces y ha tratado de eliminar el recuerdo de que tal tipología de género alguna vez existió o, en cualquier caso, que realmente nunca significó nada. Sin embargo, eliminando esta terminología no se borra la cuestión del género de las estructuras musicales de este periodo: debido a que muchos de los temas en cuestión se sirven de la semiótica de "masculino" y "femenino" según eran construidos en ópera o en poemas sinfónicos, son fácilmente reconocibles en sus respectivas posiciones en estas narrativas musicales. Hoy ya nosotros no necesitamos una confirmación verbal, como la que ofrece A. B. Marx.

No es este un asunto trivial de asignar etiquetas. Ya hemos visto que estos temas "masculino" y "femenino" están localizados en lugares particulares en el esquema convencional de tonalidad y sonata, y que sus respectivos destinos ya están decididos antes de que empiece la composición. La tónica "masculina" está predestinada a triunfar, el *Otro* "femenino" a ser (en palabras de Webster) "cimentado" o "resuelto". A este respecto, la sonata reproduce con

²⁰ James Webster, artículo "Sonata Form". *The New Grove Dictionary*, vol. 17; pág. 498.

²¹ Como se cita, traducido, en una comunicación de Peter Bloom en *Journal of the American Musicological Society* 27, (1974); pág. 162.

²² No sólo los temas son caracterizados con el género de esta forma; también las cadencias y, en ocasiones, las tríadas. La razón fundamental que subyace implica siempre una relativa fuerza y "naturalidad". Véase mi discusión en el capítulo 1 de *Feminine Endings*.

extraordinaria precisión los paradigmas narrativos del mito definido por narrativistas tales como Vladimir Propp y Jurij Lotman.²³ Como Teresa de Lauretis observa con respecto al esquema de Lotman:

El héroe debe ser varón, independientemente del género del texto-imagen, puesto que el obstáculo, cualquiera que sea su personificación, es morfológicamente femenino [...]. Si la función de la estructuración mítica es la de establecer distinciones, la primera distinción de la que depende todo es [...] la diferencia sexual. [...] El héroe, el sujeto mítico, es construido como ser humano y como varón; él es el principio activo de la cultura, quien establece la distinción, el creador de diferencias. Lo femenino es lo que no es susceptible de transformación, de vida o muerte; ella (ello) es un elemento argumental espacio-temporal, un topos, una oposición, matriz y sustancia.²⁴

La razón, entonces, por la que la música absoluta parece inventarse a sí misma sin la referencia del mundo social externo, es que se adhiere profundamente al perfil argumental más común y a las tensiones ideológicas más fundamentales disponibles dentro de la cultura occidental: la historia de un héroe que se arriesga a salir, tropieza con *Otro*, lucha hasta el final y restablece finalmente su segura identidad. Mientras los compositores acordaran cumplir la narrativa estándar, ellos y su público podrían fingir estar escuchando en términos del *geist* de Hegel o la voluntad de Schopenhauer: una ilusión siempre limitada fuertemente por la convención, siempre saturada ideológicamente.

Los compositores de música instrumental que querían contar otras historias se arriesgaban a ser ininteligibles. Una solución popular era proporcionar a los oyentes programas alegóricos alternativos, expresados en títulos o programas, mediante los que comprender las formulaciones no ortodoxas -una solución que también ofrecía a los compositores una serie, potencialmente infinita, de idiosincrásicos diseños formales-.²⁵ Críticos tales como Hanslick condenaban los soportes verbales de programas por manchar la pureza de la música. Pero había incluso más en juego: los programas amenazaban con revelar las pretensiones metafisi-

²³ Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, ed. Louis A. Wagner (Austin, 1968); y Jurij C. Lotman, "The Origin of Plot in the Light of Typology", trad. Julian Graffy. *Poetics Today* 1 (1979); págs. 161-84.

²⁴ Teresa de Lauretis, "Desire in Narrative", en *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, 1984; págs. 118-19.

²⁵ Richard Strauss observa esto de forma explícita en su carta a Hans von Bülow en 1888: "Me he encontrado a mí mismo en una contradicción, que aumenta gradualmente, entre el contenido poético-musical que quiero expresar y la forma de sonata ternaria que ha llegado a nosotros de los compositores clásicos [...]. Lo que para Beethoven fue una 'forma' absolutamente en congruencia con el contenido más alto, más glorioso, ahora, después de 60 años, es utilizado como una fórmula inseparable de nuestra música instrumental [...]. Si se quiere crear una obra de arte que sea unificadora en su clima y consecuente en su estructura [...] esto sólo es posible con la inspiración proveniente de una idea poética, bien sea introducida como un programa o no. Lo considero un método artístico legítimo para crear una nueva forma apropiada para cada temática." De la traducción al inglés de James Hepokoski en: "*Fiery-Pulsed Libertine or Domestic Hero? Strauss's Don Juan Reinvestigated*". Texto mecanografiado no publicado, 1990. Quiero agradecer al profesor Hepokoski el permitirme ver una copia de este documento.

cas de los absolutistas, puesto que los poemas sinfónicos empleaban los mismos códigos, el mismo vocabulario gestual, los mismos impulsos estructurales aunque siempre reconociendo (al menos en parte) lo que significaban.²⁶

Los esquemas de tonalidad y sonata persistieron en organizar la música europea durante aproximadamente dos siglos, pero fueron todo menos estáticos.²⁷ Algunas de las transformaciones fueron resultado del dominante anti-autoritarismo del romanticismo, pues apenas las convenciones tonales o de la sonata habían cristalizado, los compositores empezaron a rebelarse contra sus restricciones; si estos paradigmas continuaban subyaciendo en la composición y la interpretación, también proporcionaban las condiciones para la resistencia. Pero otros cambios fueron producto del cambio de actitudes sociales hacia cuestiones de identidad y diferencia, especialmente las relacionadas con el género.²⁸ Consecuentemente, ninguna composición puede reducirse simplemente a las convenciones narrativas que las informa: también se debe tener en cuenta su momento histórico y sus estrategias particulares. Pero los detalles específicos de cualquier pieza determinada son inteligibles sólo en cuanto se comprometen dialécticamente con esas convenciones.

De este modo, quisiera ahora examinar una obra de un compositor que representa al sector más ortodoxo dentro del parque Yellowstone de la música absoluta: la Tercera Sinfonía de Johannes Brahms (1883). Cuando Brahms tenía tan sólo veinte años, Robert Schumann le aclamó como la esperanza de la música alemana, la defensa contra la corrupción del exceso programático, el legítimo heredero de Beethoven, que representaba la piedra angular de la música absoluta.²⁹ Mediante su retórica, Schumann se colocó a sí mismo deliberadamente

²⁶ Algunos programas, por supuesto, no divulgaban totalmente sus detalles narrativos. Por ejemplo, el último movimiento de *La Mer* de Debussy ("Diálogo entre el viento y el mar") expresa con el sonido un encuentro extremadamente violento entre lo que está marcado semióticamente como una fuerza "masculina" (el viento) y una "femenina" (la mer/ la mère), aún cuando no reconozca verbalmente que este es el caso. Véase también el texto de Hepokoski "*Fiery-Pulsed Libertine*": "esta relectura del *Don Juan* de Strauss observa mucho más acerca de la narrativa sexual del poema tonal de lo que el programa admite explícitamente".

²⁷ Jay Clayton ha criticado recientemente a los narratologistas literarios por la ausencia de historicidad de sus estructuras y análisis. Véase su "*Narrative and Theories of Desire*". *Critical Inquiry* 16 (1989); págs. 33-53.

²⁸ Los artefactos culturales del siglo XVIII alcanzan el cierre de formas de una manera nada forzada, como si las jerarquías preestablecidas de clase y género fuesen simplemente naturales. Sin embargo, durante el siglo XIX, como tales jerarquías fueron desestabilizadas (en parte por mujeres que rechazaron asumir posiciones subordinadas), los conflictos y los intentos de cierre se volvieron más violentos. Esta trayectoria, en literatura, ha sido trazada por varios autores: Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (Oxford, 1987); Peter Gay, *The Bourgeois Experience, Victoria to Freud*. Vol. 1: *The Education of the Senses* (Oxford, 1984); y Sander L. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness* (Ithaca, 1985). Sería posible hacer lo mismo con la historia de la música absoluta. Este ensayo intenta examinar un momento concreto; *Feminine Endings* aborda otros repertorios.

²⁹ Robert Schumann, "*New Paths*", *Schumann on Music: A Selection from the Writings*. Ed. y trad. Henry Pleasants. Nueva York, 1988; págs. 199-200.

como una especie de S. Juan Bautista anunciando el advenimiento de Cristo. Como era de esperar, el joven Brahms quedó casi paralizado por el exceso de Schumann y la expectación exagerada que despertó; no estrenó una sinfonía hasta veinte años más tarde.

Cuando finalmente empieza a estrenar sinfonías, fueron prudentemente elaboradas en moldes Beethovenianos, y con estos moldes también fueron recibidas. La primera de ellas fue comparada con la Novena de Beethoven, la segunda con la Sinfonía "Pastoral".³⁰ Y ambas quedaron como prueba de que el espíritu metafísico de la música absoluta seguía vivo en Alemania. La Tercera Sinfonía de Brahms, como la Tercera de Beethoven, fue conocida como la "Eroica" incluso por los defensores de la fe absolutista, tales como Hanslick.³¹ La supuesta cualidad "heroica" de la sinfonía podría ser negada por los modernos objetivistas de hoy, aunque muchos oyentes puedan reconocer fácilmente el gesto de comienzo de la sinfonía como perteneciente a una familia que incluiría también el *Don Juan* de Richard Strauss, el triunfante *Fausto* de Franz Liszt, o el *Indiana Jones* de John Williams (cc. 1-3). El motivo inicial es fuerte, enérgicamente interpretado por un conjunto de viento metal, y lleva por medio de un esfuerzo aparentemente hercúleo hasta un punto de liberación que nos lanza a la narrativa del primer movimiento. Su sonoridad, volumen, agresión y gesto parecido a un cohete lo marca semióticamente como "masculino".³² Por eso, la sinfonía se gana de buenas a primeras su etiqueta de "heroica". Pero la pretensión de la sinfonía por el heroísmo se extiende más allá del simple carácter temático: como la "Eroica" de Beethoven, la narrativa de Brahms ilustra revelando cómo se constituye el comportamiento heroico, pero también retoma y critica los términos formales del heroísmo Beethoveniano.

A pesar de que Brahms sigue cuidadosamente los pasos de Beethoven, algunas de las tensiones que se percibían incluso en la propia música de Beethoven se han convertido casi en impracticables en el momento en el que Brahms las recibe.³³ En el siglo XVIII, Haydn encontró relativamente poco problemático representar los procesos dinámicos de tonalidad y

³⁰ Eduard Hanslick: *Music Criticisms 1846-99*. Ed. y trad. Henry Pleasants. Baltimore, 1950; pág. 211.

³¹ *Ibid.*, págs. 210-13.

³² Tradicionalmente se dice que este motivo inicial F-A b -F (*fa-la-ba-fa*), era una señal secreta entre Brahms y su amigo Joseph Joachim, que significaba "*frei aber froh*" (libre pero contento). Se suponía que esto había sido la respuesta de Brahms al motivo inicial de Joachim: F-A-E (*fa-la-mi*) o "*frei aber einsam*" (libre pero solo), con el que expresaba su descontento con la vida de soltero. Por el contrario, la versión atribuida a Brahms celebra la soltería, la ausencia de enredos con mujeres. Véase la anécdota original en la obra de Max Kalbeck *Johannes Brahms*, 2ª Ed., (Berlín, 1908-1914); vol. 1, pág. 98.

Michael Musgrave ha puesto en duda esta tradición, puesto que su autenticidad no puede ser comprobada. Véase "*Frei aber Froh: A Reconsideration*", *19th-Century Music* 3 (1980), págs. 251-58. Sin embargo, esta sinfonía (la principal composición que utiliza este motivo inicial) resuena poderosamente con lo esencial de ese eslogan "Libre pero contento", luchando como si siempre tuviera que deshacerse de la influencia "femenina". Es fácil ver cómo esta tradición puede haber surgido de las tensiones narrativas de la propia Tercera Sinfonía.

³³ Véase Adorno, "*Class and Strata*", págs. 63-65; y Subotnik, "*The Historical Structure*".

sonata, y reconciliar los temas con las formas de una manera natural, racional, espontánea. Pero Beethoven empezó a plantearse lo que significaría para su protagonista –independientemente de la idiosincrasia individual de éste– el realizar los mismos pasos tonales y formales que en el resto de composiciones. Comenzando con su “*Eroica*”, empezó a hacer parecer que el protagonista se inventaba a sí mismo y determinaba, desde sus propias peculiaridades, una sucesión hecha a medida de sucesos narrativos, mientras seguía guardando las normas de tonalidad y sonata que garantizaban la comprensión.³⁴ En ese sentido se encuentra el revolucionario heroísmo de esa sinfonía. Pero esta tensión entre la expresión individual y la convención social se exacerbó en el transcurso del siglo XIX, de modo que Brahms heredó tanto un deseo de emular el modelo narrativo clásico como, al mismo tiempo, una profunda desconfianza por sus severidades –incluso lo que significa estar en una tonalidad, o alcanzar el cierre–.

Presenté el gesto inicial de la sinfonía de Brahms como si fuera un signo sencillo de heroico pavoneo. Pero este motivo inicial es, en realidad, extremadamente complejo. La sinfonía está claramente en fa mayor, tonalidad caracterizada por un brillante y luminoso *la♯*. Pero el motivo inicial presenta como su segunda sonoridad un *lab*, en directa oposición a la triada fundamental del tono. Aunque la tercera sonoridad en el motivo inicial establece el modo “justo” de nuevo con el retorno de *la♯* en la armonía, esta confusión sobre la adecuada mediante plantea los términos en que se desarrolla la sinfonía entera.

La identidad del motivo inicial no es reconciliable con las demandas de la tonalidad misma, y la sinfonía duda por todas partes entre adherirse a la espinosa idiosincrasia que significa esta personalidad particular y rendirse a la seguridad, la falsa conciencia, la ley de la convención. El plácido terreno del claro fa mayor, con su consecuente *la♯*, y las notas que por sí mismas destacan el *la♯* constituyen incentivos para abandonar la lucha, mientras *lab* (que típicamente vira lejos de lo afirmativo hacia la rabia o la melancolía) representa el intento de agarrarse a la anomalía que da a esta pieza su identidad. Sin embargo, pese a toda esta individualización, sabemos que, de acuerdo con las premisas de la narrativa musical, las piezas tonales no pueden terminar en una nota distinta a la que inició la pieza –especialmente no podrán moverse desde el triunfante modo mayor al triste menor–.³⁵ Si primero Beethoven cuestionó el modelo narrativo, Brahms se sumergió de cabeza en las fisuras que se habían abierto tras la crítica de Beethoven.

³⁴ Para una lectura sobre la narrativa de la “*Heroica*”, véase el artículo de Philip G. Downes “*Beethoven’s ‘New Way’ and the Eroica*” en la obra de Paul Henry Lang (ed.). *The Creative World of Beethoven*. Nueva York (1970); págs. 83-102.

³⁵ Entre las pocas piezas tonales que progresan de mayor a menor se encuentra el último de los *Impromptus* op. 90 de Schubert. Esta obra es tan rara que el teórico Edward T. Cone se vio obligado a escribir un informe narrativo sobre ella. Véase su “*Schubert’s Promissory Note*”. *19th-Century Music* 5 (1982); págs. 233-41.

En la primera sección de su exposición, el motivo inicial idiosincrásico de Brahms, más que transigir con la banalidad de la sintaxis tonal, intenta abrir su propio camino armónico. Debajo del tema, el motivo inicial se reproduce a sí mismo como una cadena de ADN. El resultado es una sucesión de acordes que se balancean en medio de notas relacionadas a distancia como si arbitrariamente, rompiesen las ataduras de la sintaxis tonal común y corriente que dan a la música de este periodo su ilusión de racionalidad. Eludiendo la convención, el motivo inicial puede tener éxito ideando su propio proceso solipsista, pero es un proceso que raya en lo socialmente ininteligible.

Además, después de sólo catorce compases, el motivo inicial parece haber seguido su camino: la contradicción, aparentemente, no puede sostenerse de forma indefinida. Lo que sigue es una serena y corta melodía de la que se ha borrado toda evidencia del *lab* (cc. 15-19). Sin embargo, a raíz de esta heroica sacudida que la precede, este tema suena casi lobotomizado. El motivo inicial regresa (c. 19), oculto primero en una transformación diatónica y luego impetuoso. Cuando vuelve la corta melodía (c. 23), ha sido movida hasta llegar a re bemol mayor, de acuerdo con los dictados del motivo inicial y a despecho de la convención.

A continuación empezamos a aproximarnos al área de la segunda tonalidad. Normalmente, el segundo tono estaría en el quinto grado de la escala. Pero dadas las tensiones específicas de esta obra, tal elección sólo puede significar una ciega adherencia a la convención. Así, Brahms relaciona la segunda tonalidad con esta narrativa en particular. Es la mayor; el *lab* que ha sido tan problemático como opción que anuncia la pérdida de identidad se impone aquí como un centro tonal rival. Además, llegamos a la mayor mediante un juego de manos (cc. 29-35) con el que el apreciado *lab* es gradualmente reinterpretado como *sol#*, resolviéndose obedientemente en *la*. David Brodbeck ha argumentado que estos compases se refieren explícitamente al momento de la escena de Venusberg en el *Tannhäuser* de Wagner, en la que las sirenas llaman seductoramente con señas "*Nabt euch dem Strande*".³⁶ Y cuando nuestro signo de heroica resistencia pierde su vitalidad, somos lanzados hacia el segundo tema.

Supongamos que no tenemos idea de que los segundos temas fueran algunas veces denominados "femeninos". La partitura califica a éste como *grazioso* (en contraste con el tema inicial que es *passionato*). Una métrica como de baile emerge con una melodía de arabeSCO en el clarinete, que zigzaguea insinuante por encima de un bajo estático, que no progresa. Este zumbido de bajo contribuye a lo que Brodbeck describe como una "atmósfera pastoral," especialmente tras los tormentos intelectuales del inicio (cc. 36-49).³⁷ Su alineación

³⁶ David Brodbeck, "*Brahms, the Third Symphony, and the New German School*" en la obra de Walter Frisch (ed.) *Brahms and His World*. Princeton, 1990; págs. 67-68. Brodbeck interpreta la principal tensión en el movimiento en función de la ambivalencia de Brahms hacia Wagner.

³⁷ *Ibid.*, pág. 69.

con la "naturaleza", el éxtasis, la seducción y el carácter físico de la danza, indica que este tema ya ocupa una posición en el lado "femenino" de la semiótica cultural del siglo XIX.

Pero es posible ir más allá. Hermann Kretzschmar, un crítico de finales del siglo XIX que rompió filas escribiendo en términos hermenéuticos sobre la música absoluta de su época se refiere a este tema como *Dalila*, señalando el exotismo oriental, los ritmos vertiginosos y la seductora sensualidad de esta sección.³⁸ En realidad, este tema sirve para robar a la trayectoria implícita del movimiento su energía, "calmar los poderosos elementos de la composición, dormir con dulces sentimientos."³⁹ Se rompe el crucial *lab*, que es el secreto de la fuerza del héroe, y domestica esa nota para sus propios propósitos -como el *sol#* que hace volver inevitablemente al *la#*-.

Sin embargo, como Sansón tras su primer encuentro con Dalila o como Tannhäuser con Venus, el motivo inicial se despierta gradualmente (empezando en el c. 49) y se deshace de la influencia de este segundo tema. Restablece su métrica y agresividad originales; y aunque temporalmente está atrapado con el *la* como tónica, su heroico movimiento contrarresta la afirmativa, seductora cualidad de ese tono terminando la exposición enérgicamente con un estoico *la* menor. Esto provoca un regreso al explosivo comienzo de la exposición, para una segunda presentación del yo, la seducción y la resistencia -una dramática sucesión que ahora amenaza con volverse cíclica más que resoluble-.

Debería mencionar en este punto que la historia de Sansón y Dalila era especialmente popular en el siglo XIX, cuando se escribió esta sinfonía. La ópera con este nombre, de Saint-Saëns, había aparecido seis años antes, en 1877; otras óperas con vampiros, mujeres traidoras (a menudo marcadas como racialmente distintas) y héroes tratados injustamente fueron poniéndose de moda, siendo *Carmen* el mejor ejemplo de ellas.⁴⁰ Como Peter Gay y Sander Gilman han demostrado, la historia de un protagonista varón blanco rendido impotente por una exótica mujer atraía enormemente a los europeos en el último tercio del siglo XIX.⁴¹ Y el

³⁸ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal: Sinfonie und Suite*, vol. 2. Ed. Hugo Botstiber, 7ª ed. Leipzig, 1932; págs. 95-100. El tema subordinado en esta sinfonía puede que no suene oriental a nuestros oídos, pues estamos mucho más familiarizados con la actual música asiática que lo estaba Brahms. El testimonio de Kretzschmar es de gran ayuda ya que nos pone de relieve qué habría sido concebido y percibido como "oriental" dentro de los códigos de esa época. La Sinfonía núm. 4 de Tchaikovsky tiene un segundo tema "femenino" igualmente orientalista. Véase mi discusión en "*Sexual Politics*".

³⁹ Kretzschmar "*The Brahms Symphonies*". Trad. Susan Gillespie, en la obra de Frisch (ed.) *Brahms and His World*; pág. 136.

⁴⁰ Véase mi discusión sobre *Carmen* en "*Sexual Politics*", y también mi *Georges Bizet's Carmen*. Cambridge, 1992.

⁴¹ Gay, "*Offensive Women and Defensive Men*", en *Education of the Senses*; págs.169-225; y Gilman, *Difference and Pathology*. Véase también, de Mieke Bal, "*Delilah Decomposed: Samson's Talking Cure and the Rhetoric of the Subjectivity*" en su *Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Bloomington, 1987; págs. 37-67.

absolutista Brahms no era ajeno a estas tendencias: cuando *Carmen* fue puesta en escena por primera vez en Viena en 1876, él fue veinte veces a verla.⁴²

La sección de desarrollo de la sinfonía (desde el c. 71) presenta una confrontación entre las dos fuerzas. Abre con los materiales heroicos con instrumentos tanto graves como agudos, tanto hacia arriba como hacia abajo. El protagonista ha consolidado sus fuerzas y vehemencia; sin embargo sus acentos están rítmicamente desplazados, haciéndole inestable. Y tan pronto como llega a un cierre temporal, el segundo tema entra en una transformación salvaje (c. 77). Ya no atrae, ahora iguala la agresión del primer tema. Kretzschmar, nuestro testigo contemporáneo, lo percibe como colérico, histérico, distorsionado con rabia, y describe la escena con una virtuosa aliteración que daría que pensar a Wagner.⁴³

Sin embargo, gradualmente se disipa su energía, y somos conducidos a la otra sorpresa del desarrollo: el heroico motivo inicial transformado en una serena y lírica melodía (c. 101). Es dulce, anhelante más que luchadora: y aunque sigue girando por tonalidades irracionalmente relacionadas, en una especie de regreso perpetuo de su idiosincrasia, lo hace sin fuerza. Conseguimos vislumbrar aquí la subjetividad privada del héroe. Kretzschmar, de acuerdo con su tropo de Sansón, se refiere a ello como un soñador o durmiente, y dice que suena como un nocturno, un género fuertemente asociado con la mujer y la feminidad.⁴⁴ En este pasaje priman los bemoles: la identificación del héroe con los bemoles permanece intacta, pero sin el antagonismo de la otra parte dialéctica, carece de vitalidad. También parecemos estar muy lejos de la tónica determinante.

El heroico tema, entonces, entra de manera claudicante en el c. 112, separado del motivo inicial que lo ha animado siempre. Se hunde sin resistencia en lo que parece una caída libre, su mediante mayor se convierte en menor, pero de otra manera, sin apariencia de su valiente identidad original. Pero en lo que parece el último momento antes de la irreversible catatonía, el bajo impone el *fa*, la tónica (c. 118). Con un esfuerzo gigantesco que necesita

⁴² Mina Curtis, *Bizet and His World*. Nueva York, 1958; pág. 426. Brahms regaló la partitura de *Carmen* a Clara Schumann. Tchaikovski, igualmente, estaba enamorado de *Carmen*, como lo estaban Wagner y Nietzsche. Para más información sobre la ambivalencia de Brahms hacia las mujeres, véase el capítulo de Peter F. Oswald "Johannes Brahms, Solitary Altruist", en el libro de W. Frisch (ed.), *Brahms and His World*. Véanse especialmente las págs. 28-31.

⁴³ Kretzschmar, *Führer*, pág. 97: "Súbitamente entra el segundo tema, pero concebido aquí de forma distinta al grupo temático [...] Llega encolerizado en modo menor, terriblemente desairado, profundamente irritado, con aditamentos que lo desfiguran y ridiculizan, es repudiado y rechazado con un extraño ímpetu final" ["*Ganz unversehens tritt da das zweite Thema herein, aber es ist hier ganz anders gemeint als in der Themengruppe: [...] es kommt in Moll grollend, grimmig abweisend, hoch erregt, mit Zusätzen, die es verzerren und verböhnen, es wird mit einem schliesslich komischen Eifer abgelebt und zurückgewiesen*".]

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 97. Véase el artículo de Jeffrey Kallberg "The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne". *Representations* 39 (1992); págs. 102-33.

que se intensifique, el motivo inicial se lanza de nuevo al tono original, al conjunto del tema inicial y a la recapitulación formal (c. 120).

El desarrollo, de este modo, presenta una inversión de energía entre el primer y el segundo tema, cuando el tema "femenino" delata su latente ferocidad y el tema heroico se encuentra impotente, afeminado e indefenso, armándose de fuerza para escapar sólo en el último momento. El propósito de la recapitulación es el de restablecer la legítima relación y empezar el avance hacia el cierre. Sin embargo, de forma bastante curiosa, es en este momento de aparente triunfo narrativo cuando las restricciones de la sonata empiezan a irritar. La sonata tiene sus comienzos en la Ilustración, y originalmente buscaba un equilibrio formal. En Haydn, cuando la recapitulación repetía los sucesos de la exposición, servía para celebrar la reconciliación del orden social con la voluntad individual. Pero en el siglo XIX, cuando la cualidad del "devenir" era lo ideal, la recapitulación constituía un incómodo vestigio de ese momento anterior: una sección de la pieza donde la progresión narrativa repentinamente da lugar a la reiteración formal.

Como es típico, la recapitulación de Brahms sigue de nuevo los pasos de la exposición, reafirmando los temas en sus formas originales. El segundo tema, que había amenazado con usurpar protagonismo en el desarrollo, reaparece ahora como si estuviera al principio, pero transpuesto -no a la tónica, sino hacia re mayor, un tono que refleja simétricamente su tono original (c. 149)-. Así presentado, el segundo tema simétricamente y en su versión original, puede ser que Brahms lo reduzca a un simple vestigio de la demanda de la Ilustración por equilibrio estructural. Pero, al liberar al segundo tema del control de la tónica "patriarcal", Brahms también sugiere que queda sin anclaje y sin resolución, especialmente dado que la recapitulación termina con su final (re menor) más que con la tónica del movimiento.

Sin embargo, podría argumentarse, de forma más apropiada, que el tema "femenino" es en menor medida una amenaza en sí mismo que una proyección de la propia ambivalencia del héroe. En un sentido, el *Otro* "femenino" resulta aquí gratuito, un simple pretexto narrativo. Pues el principal dilema en la sinfonía tiene finalmente carácter edípico: la lucha arquetípica del hijo rebelde contra la convencional ley del padre, la lucha que subyace en muchas narrativas occidentales.⁴⁵ Jessica Benjamin ha escrito lo siguiente sobre este paradigma:

La lucha por el poder tiene lugar entre el padre y el hijo, la mujer no toma parte en ella, excepto como premio, o tentación para la regresión, o como el tercer vértice de un triángulo. No hay lucha entre hombre y mujer en esta historia; en realidad, la subordinación de la mujer al hombre se da por supuesta.⁴⁶

⁴⁵ Véase el trabajo de Ostwald "*Jobannes Brahms*"; págs. 25-28.

⁴⁶ Jessica Benjamin, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. Nueva York, 1988; págs. 6-7. Véase también la obra de Eve Kosofsky Sedgwick: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York, 1985.

En este movimiento, la principal tensión no está entre el primer y el segundo tema (una tensión resuelta con poca dificultad), sino, más bien, entre un primer tema que es disonante respecto a las convenciones que sostienen sus procedimientos narrativos, y esas mismas convenciones. En la medida en que el tema heroico muestra rasgos de distinción con respecto a la costumbre tonal "patriarcal", él mismo se pone en peligro de ser purgado en interés de la corrección tonal. El resto del movimiento se centra en la resolución del dilema real de la composición: cómo definir el cierre en una pieza en fa mayor que insiste en mantener un desafiante *la b* con aspiraciones de identidad.

La coda del movimiento (desde el c. 183) continua con belicoso triunfo durante algún tiempo; sin embargo, aunque esto representa un regreso al gesto y tono heroicos originales, lo hace en menor medida para resolver el dilema *la ♯/la b*. Desde comentaristas como Kretzschmar a objetivistas tales como Hanslick, se han hecho observaciones sobre lo extraño del final. La energía del movimiento sencillamente amaina: el motivo inicial hace una última aparición (cc. 216-20), y entonces, el tema heroico se va hundiendo sin resistencia hacia la resignada aceptación del cierre en un normal fa mayor. En la conclusión de lo que es un análisis formal austero, el mismo Dahlhaus da una explicación casi programática, escribiendo sobre este final: "El tema se aparta del mundo y vuelve por último al silencio".⁴⁷

Los restantes movimientos de la sinfonía llevan más lejos estas tensiones narrativas, primero moviéndose hacia un sereno movimiento semejante a un coral (lo que recuerda las conexiones de la música absoluta con el pietismo luterano), pero haciendo crecientes incursiones en el lado oscuro hasta que el movimiento final regresa, no con el esperado fa mayor, sino con fa menor, con sus cuatro bemoles. Las luchas por la identidad, que caracterizaron el primer movimiento, llegan a ser incluso más combativas en este final, que pugna implacablemente contra cualquier rendición a la convención. Sin embargo, su conclusión establece un paralelismo con la del primer movimiento: el menor se desvanece, cediendo a la repetición de la rendición del último momento del primer movimiento, realizada ahora con corales a modo de oración.

Esta conclusión puede ser leída de varias maneras. La inquietante solución de compromiso al final de cada uno de los dos movimientos críticos puede indicar derrota: la incapacidad bien para mantener indefinidamente o bien para resolver las contradicciones que, inicialmente, habían impulsado a la sinfonía. Acaso las referencias al coral del final (característico también de la transfiguración de encuentros con lo sublime en Beethoven)⁴⁸ pueden implicar apoteosis más que derrota, una trascendencia de la lucha. Sin embargo, el hecho de que la banalidad tonal es la única forma de cierre disponible al final de esta y otras composiciones

⁴⁷ Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*; pág. 269.

⁴⁸ Sobre una discusión de las representaciones musicales de lo sublime en Beethoven y Schubert, véase mi artículo "Pitches, Expression, Ideology: An Exercise in Mediation". *Enclitic* 7, 1983; págs. 76-86.

en el repertorio tonal, significa que se le permita al término normativo del dilema, el convencional *la h*, prevalecer después de todo -y que, en un sentido importante, la lucha haya sido sólo una ilusión-.⁴⁹

De ese modo, si la sinfonía de Brahms es comprensible en virtud de su adherencia a sus paradigmas narrativos heredados, su principal conflicto implica no tanto sus propios elementos temáticos internos, como lo restrictivo de los procedimientos tonales y las mismas convenciones formales del siglo XIX: convenciones acerca de lo que significa estar en un tono, someterse a una recapitulación, conformarse con mantener los modelos clásicos de cierre. Adorno escribe lo siguiente:

El lado ideológico de Brahms también se vuelve musicalmente erróneo cuando el punto de vista del puro ser del tema en sí mismo, mantiene el compromiso con el tradicional lenguaje formal colectivo de la música, que deja de ser ya el lenguaje de ese tema.⁵⁰

La solución radical de Schönberg fue, por supuesto, depurar la inteligibilidad con respecto a los contratos sociales bajo los que había dependido.⁵¹

No ha sido mi intención invadir el parque Yellowstone de la música absoluta para destruirlo. Mi interés es, en parte, examinar las ideas paranoicas referentes al género e incluso a la raza (en forma de tentadora mujer oriental), que aparece regularmente en esta música que quiere resistir todas y cada una de las críticas. Me apresuro a añadir que Brahms no era más culpable de tales narrativas y construcciones que el resto de sus contemporáneos: el propósito no es señalarle con el dedo con gesto de reprobación, sino, más bien, indicar que estos modelos estuvieron tan extendidos, que incluso afectaban a las construcciones presuntamente abstractas de Brahms. Además, tales narrativas siguen prevaleciendo en la sociedad occidental, reproducidas y transmitidas en parte por prestigiosos modelos públicos tales como las sinfonías. De este modo, no podemos exponernos a dejar pasar sin examinar la música absoluta: incluso a aquéllos de nosotros a los que nos gustaría ir más allá de las diferencias de

⁴⁹ Sobre una lectura similar de otra composición de Brahms, véase la obra de Christine Bezat, Andrew Jones, Thomas Nelson y Nancy Newman "Brahms's *Intermezzo, Op. 116, no. 4*" (texto no publicado por el momento, 1990). Deseo agradecer a estas cuatro personas las estimulantes discusiones sobre estos asuntos. Véase también, de Thomas Nelson, "A Sublime Object of Ideology: Case Study 116/4" (texto no publicado en el momento de escribirse este artículo, 1990). También estoy agradecido a Sanna Pederson por permitirme leer su "The German Symphony After Beethoven" (texto no publicado en el momento de escribirse este artículo, 1990).

⁵⁰ Adorno, "Class and Strata"; pág. 65.

⁵¹ Véanse, de Schönberg, *Style and Idea* (trad. Leo Black, Berkeley [1975]), y su *Tratado de armonía*. Véase también, de Adorno, "Arnold Schoenberg, 1874-1951" en *Prisms*, trad. Samuel y Shierry Weber (Cambridge, Mass., 1981); págs. 147-72. De nuevo el análisis de Jessica Benjamin resulta perspicaz, al considerar las ulteriores repercusiones de la revolución de Schoenberg: "Los hijos que derrocan la autoridad del padre se vuelven temerosos de su propia agresión y rebeldía, y lamentan la pérdida del maravilloso poder del padre; y así restauran la ley y la autoridad en la imagen del padre". *The bonds of love*, pág. 6.

género, podemos hacerlo sólo si percibimos hasta qué punto la cultura –incluso la “alta cultura”– trafica con tales imágenes e historias.

Sin embargo, lejos de rechazar esta sinfonía, quiero tomarla seriamente como constructo cultural, como objeto que nos cuenta algo sobre los valores del momento histórico del cual surgió, y de las generaciones posteriores que encontraron sentido en tales obras –un documento que habla de heroísmo, aventura, conflicto, conquista, la constitución del yo, la amenaza del otro y el pesimismo de finales del siglo XIX–. Si la Ilustración trató de mantener que la voluntad individual y el contrato social eran compatibles, a finales del siglo XIX esta creencia era vista por muchos como un cuento de hadas insostenible.⁵² Pero los procesos formales de la música clásica que fueron desarrollados durante la Ilustración, continuaron transmitiendo, independientemente de las intenciones del compositor, algo de esa historia. La Tercera Sinfonía de Brahms presenta una tonalidad y forma sonata en un estado de crisis narrativa. Desafía e intenta desbaratar esas premisas de la Ilustración, expresando de este modo la creciente enajenación del individuo de finales del siglo XIX (normalmente se suponía que era varón) y sus sentimientos de impotencia en un mundo totalizador que siempre vence por adelantado los desafíos a su autoridad absoluta.

Por cierto, la culpa de estos sentimientos de impotencia era desplazada demasiado a menudo hacia personajes femeninos y étnicos, como ocurre en el argumento secundario del segundo tema de esta sinfonía. Pero nosotros no tenemos por qué comulgar con los esquemas narrativos de Brahms para admirar la integridad con la que expresaba los problemas y se enfrentaba a ellos. Necesitamos poder entenderlo no como un oráculo universal, sino más bien como testimonio y participe de un grupo de tensiones específicas de la Austro-Alemania de finales del siglo XIX.⁵³ Y si no queremos aceptar sus soluciones, debemos encontrar otras –sin perder de vista, no obstante, el complejo momento de la historia cultural del que él es tan elocuente testigo–.

Irónicamente, quizás, en este proceso de excavar las estrategias narrativas contenidas de compositores tales como Brahms, podemos aprender mucho acerca de la música misma –no sólo sus complejidades formales, sino también sus dimensiones humanas e históricas–. Pues hemos atenuado durante largo tiempo la violencia, las inquietudes, el dolor, las contradicciones ideológicas de esta música, para ensalzarla como manifestación de orden puro. Si al sacar la Tercera Sinfonía de Brahms del parque Yellowstone de la música absoluta se abre a la crítica, esta misma crítica le permite vivir y volver a hablar. ■

Traducción: **Pilar Recuero**

⁵² Por ejemplo, véase de nuevo en el texto la cita de Schönberg, y la de Richard Strauss en la nt. 25.

⁵³ Véase el capítulo de Leon Botstein “*Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms’s Vienna*”, en el libro de Frish (ed.) *Brahms and His World*; págs. 3-22.