

Universidad Autónoma de Zacatecas

*“Francisco García Salinas”*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones

Humanísticas y Educativas

**HISTORIA, PENSAMIENTO Y ESTÉTICA EN LA OBRA  
VIOLONCHELÍSTICA BRAHMSIANA  
TESIS**

Que para obtener el grado de:

**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta

**Carlos Daniel Castro Luna**

Directora de tesis

**Dra. María José Sánchez Usón**

*Zacatecas, Zac., marzo 2022*



El nuevo rostro del  
Orgullo Universitario



CONACYT  
PNPC

UAZ  
DOCENCIA  
SUPERIOR



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
**PRESENTE**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: Historia, pensamiento y estética en la obra violonchelística brahmsiana, del C. alumno Carlos Daniel Castro Luna de la Orientación de Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

UNIDAD ACADÉMICA  
DOCENCIA SUPERIOR

**ATENTAMENTE**

Zacatecas, Zac., a 28 de marzo de 2022

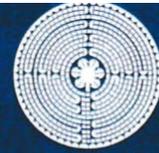
**Dra. María José Sánchez Usón**

Directora de tesis

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado

C.c.p.- Archivo



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado Historia, pensamiento y estética en la obra violonchelística brahmsiana, que presenta el C. Carlos Daniel Castro Luna, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veintiocho días del mes de marzo del 2022, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. Ma de Lourdes Salas Luévano  
Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas  
**PRESENTE**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado:  
Historia, pensamiento y estética en la obra violonchelística brahmsiana, que presento  
para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una  
investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y  
académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están  
debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados  
se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago  
responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad  
intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma  
de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los  
veintiocho días del mes de marzo del 2022, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas,  
México.

**A T E N T A M E N T E**



---

**Carlos Daniel Castro Luna**

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



## DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS MAESTRIA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre: Carlos Daniel Castro Luna	
Orientación: Filosofía e Historia de las Ideas	
Director de tesis: Dra. María José Sánchez Usón	
Título de tesis: Historia, pensamiento y estética en la obra violonchelística brahmsiana	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si ( X ) No ( )
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( )
Filosofía e Historia de las Ideas	( X )
Políticas Educativas	( )
Congruencia con los Cuerpos Académicos	
Nombre del CA:	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa Si ( X ) No ( )	

Zacatecas, Zac. a 28 de marzo de 2022

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS




Dra. María José Sánchez Usón      Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano  
 Directora de Tesis      Responsable del Programa

*Esta tesis la dedico a mis padres, quienes son mi pilar y ejemplo de motivación y superación día con día, y que con su amor, paciencia y esfuerzo me han permitido cumplir un sueño más. Gracias porque con sus consejos, oraciones y palabras de aliento han hecho de mí una mejor persona y me han inculcado el esfuerzo y la valentía para cumplir mis sueños y metas sin temor a las adversidades, porque Dios está conmigo siempre.*

*A mi segunda familia Rivera Mendoza, por su cariño y su apoyo incondicional en todo momento durante este proceso. Siempre los llevo en mi corazón.*

*A mis amigos: Edgar, Rubén, Nubia, Paulina e Ismael, por ser un apoyo en los momentos más inciertos y brindarme su cariño día a día.*

## **Agradecimientos**

A la Benemérita Universidad Autónoma de Zacatecas, a la cual le debo mi crecimiento académico y profesional.

Al CONACYT, organismo que me benefició con una beca para realizar mi estudio de posgrado.

A la Dra. María José Sánchez Usón, de quien, gracias a su asesoría, recibí la correcta orientación en el proceso de investigación.

A mi familia, por su importante e incondicional apoyo.

## Índice

	Pág.
<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo I: Bibliografía comentada</b> .....	8
<b>Capítulo II: La Alemania de Brahms: espacio, tiempo y contexto sociocultural</b> .....	22
2.1 Conflictos políticos – sociales.....	22
2.2 Expresiones culturales.....	28
2.3 La música romántica.....	37
<b>Capítulo III: Johannes Brahms: vida y obra</b> .....	48
3.1 Primeros años: estudios, maestro y trabajos incipientes.....	49
3.2 Brahms y los Schumann: amistad, mecenazgo y proyección compositiva.....	53
3.3 Brahms y Viena: madurez profesional y recta final.....	62
<b>Capítulo IV: Estética musical, pensamiento e intereses intelectuales brahmsianos</b> .....	72
4.1 Pensamiento romántico y música.....	76
4.2 Brahms romántico.....	82
4.3 La expresión romántica de la música de cámara.....	84
4.4 Sonatas para violonchelo y piano.....	87
<b>Conclusiones</b> .....	93
<b>Bibliografía</b> .....	97
<b>Anexo</b> .....	100

**Resumen:**

Esta tesis tiene por objeto de estudio la vida y la obra del compositor alemán Johannes Brahms, poniendo especial énfasis en el proceso creativo de sus sonatas compuestas para violonchelo y piano. Ahondar en la trayectoria vital y profesional de este universal creador nos lleva a indagar en su contexto político, social y cultural, ubicado en la Alemania del siglo XIX, el cual detonó su inspiración, de tal modo que, en la posteridad, sus obras han llegado a constituir un legado musical imperecedero. A su vez, en estas páginas se exponen algunas de las influencias de los grandes filósofos y literatos románticos, así como de ciertos compositores que fueron para Brahms un notorio referente, ayudándole a desarrollar su propio estilo musical. Entre estos últimos figuran Bach y Beethoven, cuya respectiva impronta se ve reflejada, y se puede escuchar, en la gran producción brahmsiana. Así mismo, en esta investigación se cuestiona la fidelidad total de Brahms a las estructuras clásicas compositivas, puesto que se considera que, incluso sin una intencionalidad previa por su parte, el compositor fue un innovador en el romanticismo musical, por lo cual se inscribió con honores en la tríada de compositores alemanes destacados, conocido como “Las tres B’s”, a pie de igualdad con Bach y Beethoven.

**Palabras clave:** Johannes Brahms, música, sonatas, romanticismo.

**Abstract:**

This thesis aims to study the life and work of the German composer Johannes Brahms, placing special emphasis on the creative process of his sonatas composed for cello and piano. Delving into the life and professional career of this universal creator leads us to investigate his political, social and cultural context, located in 19th century Germany, which triggered his inspiration, in such a way that, in posterity, his works have come to constitute an imperishable musical legacy. In turn, these pages expose some of the influences of the great romantic philosophers and writers, as well as certain composers who were a notorious reference for Brahms, helping him to develop his own musical style. Among the

latter are Bach and Beethoven, whose respective imprint is reflected, and can be heard, in the great Brahmsian production. Likewise, in this research the total fidelity of Brahms to the classical compositional structures is questioned, since it is considered that, even without prior intention on his part, the composer was an innovator in musical romanticism, for which he was registered with honors in the triad of outstanding German composers, known as "The Three B's", on an equal footing with Bach and Beethoven.

**Keywords:** Johannes Brahms, music, sonatas, romanticism.

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene como finalidad transitar por la obra escrita exclusivamente para violonchelo y piano de Johannes Brahms, analizando la figura del compositor, su estética y su pensamiento creativo, así como el contexto social, político y cultural de Alemania en el siglo XIX.

Hoy en día Brahms es admirado por los más experimentales creadores, admiración de la que no gozó en su época. Tal parece que corrió con la misma suerte que otros compositores que no fueron entendidos en su tiempo, cuya grandeza creativa se descubriría más tarde.

Para el compositor; la estructura, la forma que se le da a cualquier pieza musical al construirla, es la que definirá su validez como una unidad auténtica. Obviamente, no es que una obra carezca de emoción; para Brahms la estructura musical es libertad. Si tratamos de analizar objetivamente su música obtendremos una mejor “visualización” de tal argumento.

Por otro lado, Brahms creía que las innovaciones, el progreso y la “modernidad” se dejaban a la ciencia y la tecnología y no al arte.

Este proyecto se centra, principalmente, en la investigación de la obra para violonchelo y piano de Johannes Brahms, ya que su valor le ha hecho acreedora de un estudio multidisciplinario. En la actualidad, es necesario revalorizar el aporte cultural de Alemania al mundo a través de este compositor, no sólo por el significado de la obra misma, sino con la finalidad de encontrar nuevos panoramas que permitan su apreciación.

Una de las problemáticas a la que nos enfrentamos los violonchelistas, principalmente durante nuestra formación, es que no se tiene un acceso más

profundo a la vida del autor y sus obras. Un factor primario, entre otros, es el tiempo del que se dispone para montar una obra. Abordar un trabajo de esta naturaleza nos ayudará a tener una idea más clara sobre cómo interpretar.

Mi experiencia como músico profesional e intérprete de violonchelo me permite darle un valor a la obra de Brahms desde una mirada musicológica, técnica y sensible. Estudiar la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas me ha ayudado a aportar un diferente y nuevo aprecio de su música con un enfoque armónico, ahondando en el pensamiento del compositor y en aquellas corrientes filosóficas que hayan marcado su vida y su lenguaje musical, mismas que se ven reflejadas en su obra artística. Otro aspecto del trabajo, su estética, es entonces una consecuencia de su pensamiento antes mencionado. La estética y el concepto de belleza que plantea Brahms reúnen ciertas características que hacen única y trascendente su obra para el desarrollo del romanticismo musical alemán.

La rigidez con la que tradicionalmente se ha abordado el estudio de los compositores clásicos, reduciéndose al aprendizaje y la asimilación técnico-interpretativa de sus obras, ha impedido salir más allá de estos límites formales para adentrarse en sus contextos histórico-culturales que, de algún modo, tienen la clave de la comprensión de gustos, ideas, valoraciones propias e influencias externas que, aunadas a sus respectivas formaciones como músicos, permiten visualizar y entender mejor la evolución de sus creaciones musicales.

Al mismo tiempo, consideramos que, en la época actual, en la que las tendencias selectivas y discriminatorias parecen estar más vigentes que nunca, es necesario revalorizar las grandes producciones artísticas, y no para enaltecer vanos sentimientos nacionalistas, sino para buscar el carácter universal de los mismos.

Por estos motivos, una investigación filosófica y musicológica que combine tanto aspectos intra como extra-musicales puede ser un interesante parteaguas en la investigación de la obra brahmsiana, contribuyendo a su estudio con un nuevo enfoque, más allá de sus márgenes técnicos y del contexto matemático que envuelve a la creación musical.

A través de la investigación, se desarrolló una mayor sensibilidad a la idea compositiva del autor, para una mejor interpretación de su obra; teniendo en cuenta no sólo al compositor, sino al contexto histórico, social y cultural que lo rodeaba.

Una interpretación clara y cercana a la idea del compositor es lo que se busca aquí y, consecuentemente, crear una empatía más real con Brahms y su concepción musical; y así, sustituir el acto de solamente tocar por el de interpretar, dándole vida a la obra que deba ser estudiada y ejecutada.

Partiendo de estas reflexiones, la investigación tiene los siguientes objetivos:

1. Abordar la obra de Johannes Brahms desde diversos e interdisciplinarios enfoques.
2. Estudiar las diferentes corrientes culturales y artísticas, principalmente alemanas, que influenciaron la creación del compositor, y la repercusión de éstas en su lenguaje estético-musical.
3. Poner de manifiesto el equilibrio de la obra brahmsiana que discurre entre el clasicismo y la innovación que supuso la estética romántica.
4. Revalorar las sonatas para violoncello, poniendo especial énfasis en la vinculación de su singularidad compositiva con la añoranza que transmiten de compositores como Bach y Beethoven.

El proceso creativo de una obra musical requiere de la conjunción de diversos elementos que permitan activar al genio creador. En Johannes Brahms la

reestructuración política y social de su país, el contacto con diversas corrientes estéticas e ideológicas, una desmesurada empatía, así como una profunda inspiración folclórica influyen determinantemente en su creación musical. Como fruto de estos múltiples factores, se desarrolla en el compositor un corpus ideológico de tendencia romántica.

En esta investigación manejamos como premisa suposicional la idea de que todo lo anteriormente mencionado influye y se manifiesta en la estética, calidad, recepción y trascendencia de la obra musical brahmsiana, suscribiendo también la idea de que el compositor, pese a apegarse a las estructuras compositivas clásicas, es un innovador. Para asegurar la validez de esta hipótesis, metodológicamente se analiza el lenguaje musical de Brahms, insertándolo en su contexto histórico-cultural, y confrontándolo con su propio bagaje artístico. La síntesis resultante permite una nueva y multidisciplinaria comprensión de la obra del gran maestro alemán.

En atención a la temática propuesta, las fuentes que se han consultado para esta Tesis han sido de distinta índole: historia de la música alemana en el siglo XIX, estética musical, historia contemporánea de Alemania e inclusive cierta producción literaria que contextualiza el trabajo creativo de Brahms. En un Anexo documental se incluye también fragmentos de partituras, representativas de la especificidad compositiva de Brahms.

Los principales repositorios bibliográficos que se han revisado para obtener estas fuentes informativas fueron los siguientes:

- Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca “Mauricio Magdaleno”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.

- Biblioteca “Samuel Ramos”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Cuicamatini”, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca y Fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), CENART, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, México.

De igual manera, los recursos y las bases de datos principalmente consultadas fueron:

- <http://www.scribd.com>, biblioteca digital
- <http://www.worldcat.org>, red extensa de servicios bibliotecarios.
- <http://www.quedelibros.com>, biblioteca digital.
- Google* libros.
- Google* académico.

Por todo esto, desde una investigación bibliográfica, mi intuición, una reflexión personal y una dirección adecuada, presento esta Tesis con la finalidad de optar al Grado de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, con Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas.

## CAPITULO I

### BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Esta bibliografía tiene como finalidad destacar la información que diversos autores han generado, logrado recopilar y aportar, con relación a la música, la estética musical y la vida de Johannes Brahms, así como al entorno histórico, social y cultural que rodeaba a dicho compositor alemán. La información que en ella reside se vuelve de vital importancia para el desarrollo de esta tesis.

Cabe mencionar que existe una vasta bibliografía sobre el compositor y la temática que de él se desprende, lo cual hace que no pueda ser considerada en su totalidad; sin embargo, las referencias que se incluyen y reseñan en este capítulo dan cuenta de un enriquecido panorama sobre los temas abordados, sustentando así esta investigación.

Resulta necesario observar que el comentario que tiene lugar a continuación no es sobre el total de la bibliografía que se consultó, sino que se refiere exclusivamente a aquellos trabajos que han resultado básicos en este proceso investigativo. El catálogo general de obras con información tanto fundamental como complementaria, al cual se logró tener acceso, se encuentra referenciado al final de esta tesis.

#### ***-La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Enrico Fubini<sup>1</sup>***

Enrico Fubini (Turín, 1935) es un musicólogo italiano especialista en Estética musical. Formó parte de la planta docente de la Universidad de Cagliari durante el periodo 1862 a 1972, impartiendo la materia de Historia de la música. También, dictó cátedra en la Universidad de Middlebury (Vermont, E.U.), en la Universidad

---

<sup>1</sup> Vid., Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.

de Valencia y en la universidad Autónoma de Madrid. En su haber se encuentran numerosos textos importantes que abordan la Historia de la estética musical, así como algunos ensayos musicológicos, los cuales se han traducido a diferentes idiomas, entre los que destacan el inglés, chino, turco y español. Algunas de sus obras más representativas son: *Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (1976), *Estética de la música* (1995), *El romanticismo: entre música y filosofía* (2007). Dada su gran labor como investigador, en el año 2007 recibió el Premio Nacional Literario de Pisa. Cabe también mencionar que es académico honorario de la Real Academia de Bellas Artes de Granada.

La obra *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* constituye, desde hace varios años, una de las principales fuentes de consulta para aquellos que quieran comprender los problemas clave y las corrientes más importantes de este ámbito. Nos proporciona un extenso recorrido del pensamiento musical, que va desde los poemas homéricos hasta las últimas tendencias en la estética del siglo XX. En ella Fubini presenta un vasto panorama sobre la transformación estética en el campo de la música que se ha producido a lo largo de la historia, incluyendo no sólo las observaciones de los músicos y especialistas en esta orientación, sino también las de aquellos estudiosos de otras disciplinas humanísticas, como es el caso de la filosofía. Hay que mencionar que, a pesar de tratarse de un libro de estética, maneja un lenguaje que lo hace comprensible para quienes no cuentan con un conocimiento amplio en esta disciplina. Es por esos motivos que este texto se convierte en una obra básica para el desarrollo de este trabajo investigativo.

### **-Estética de la música. Enrico Fubini<sup>2</sup>**

En este libro el gran esteta y musicólogo Enrico Fubini plantea, de manera sencilla y comprensible, dos visiones de la reflexión estética en la música: por una parte, expone aquellas dificultades propias de la estética musical; mientras que, por otra, resume una historia breve del pensamiento estético en la música; ambas partes

---

<sup>2</sup> Vid., Enrico Fubini, *Estética de la música*, Machado, Madrid, 2008.

son abordadas de manera concisa. Esta obra de Fubini se convierte en una fuente principal para cualquier músico profesional o en proceso de formación, ya que dicho trabajo proporciona una idea amplia del concepto de estética como disciplina autónoma filosófica que vio la luz a finales del siglo XVIII, y sobre cómo es que después surge el concepto de estética musical. Estas características anteriormente mencionadas hacen que este libro se convierta en una lectura obligada para enriquecer nuestro tema de tesis.

### **-El espíritu de los románticos europeos. H.G. Schenk<sup>3</sup>**

Hans Georg Schenk (Praga, 1912-Niza, 1979) estudió en las universidades de Praga y Múnich y más tarde en la Universidad de La Haya. En el año 1944 realizó un doctorado en Investigación en Relaciones Internacionales (romanticismo europeo) en el Exeter College de la Universidad de Oxford. En 1949 fue nombrado profesor de dicha universidad, y años más tarde se convirtió en decano del Wolfson College, igualmente en Oxford. Su obra más representativa es *Tras las guerras napoleónicas*, la cual fue publicada bajo el sello editorial de la Universidad de Oxford en 1947.

En su libro *El espíritu de los románticos* Schenk proporciona un estudio amplio del movimiento romántico, el cual fue extenso no sólo por el alcance de sus contenidos, llegando a todos los rincones de Europa, sino, además, por dirigirse desde allí hacia América, viéndose representado en distintas disciplinas humanísticas y artísticas, como pintura, música, literatura, filosofía y religión. Esta obra ofrece no sólo un estudio general del romanticismo, sino que nos muestra un análisis a detalle de los aspectos emocionales, intelectuales, históricos y sociales de dicha corriente. Mediante este trabajo podemos delinear un panorama completo del contexto cultural del romanticismo alemán, y a su vez identificar las ideas y los elementos artísticos que lo caracterizaron y que tuvieron amplia repercusión en la música.

---

<sup>3</sup> Vid., H.G. Schenk, *El espíritu de los románticos*, FCE, México, 1983.

### **-Historia social y política de Alemania. Antonio Ramos- Oliveira<sup>4</sup>**

Antonio Ramos-Oliveira (Zalamea la Real, Huelva, 1907-Ciudad de México, 1975) fue un escritor socialista, periodista e historiador autodidacta. En 1933, y gracias a su labor como corresponsal en algunos medios de prensa en la ciudad de Berlín, presentó su primer libro llamado *Alemania, ayer y hoy*, en el que aborda el nazismo en la década de los años 30 del pasado siglo. En 1934, tras la huelga general de octubre, fue detenido, y durante su paso por prisión desarrolló el polémico libro *El capitalismo español al desnudo*. Tras el fin de la Guerra Civil Española se exilió en Londres, para después hacerlo de manera definitiva en México, laborando en este país como traductor para el Fondo de Cultura Económica. Su obra más sobresaliente, *Historia de España* (1952), se encuentra compilada en tres volúmenes; a ella se suman algunas otras obras importantes de su producción, entre las cuales se cuentan la ya citada *Alemania, ayer y hoy* (1933), *La revolución española de octubre: ensayo político* (1935), *Historia social y política de Alemania* (1952), entre otras.

Esta última obra ofrece un panorama bastante completo de la evolución sociohistórica y política de Alemania, abarcando, en su primer volumen, desde tiempos prehistóricos hasta la grandiosa reconstrucción de dicho país después de la Primera Guerra Mundial. Siguiendo una línea de tiempo, nos sumerge en el desplazamiento de los pueblos bárbaros y el poder de los francos hasta llegar al Sacro Imperio Romano Germánico; posteriormente, aborda la construcción de Prusia, el conflicto de la Reforma, la figura de Napoleón, el auge del socialismo, la Primera Guerra Mundial y el fin de la monarquía imperial. La manera de lograr que acontecimientos y procesos complicados resulten amenos y comprensibles para cualquier lector es una característica de admirar en la obra de Ramos-Oliveira.

---

<sup>4</sup> Vid., Antonio Ramos-Oliveira, *Historia social y política de Alemania*, FCE, México. 1973.

### **-La música en la época romántica. Alfred Einstein<sup>5</sup>**

Alfred Einstein (Múnich, 1880-El Cerrito, California, 1952) fue un musicólogo y crítico germano-americano. Siguió estudios en la Universidad de Múnich, donde originalmente cursó derecho; pero dada su pasión por la música, más tarde, realizó un doctorado en musicología y composición, especializándose en la música instrumental del renacimiento y principios del barroco, con especial énfasis en la música para la viola da gamba.

De 1818 a 1833 se desempeñó como editor de la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (*Revista de musicología*); así mismo, durante el año 1927, trabajó como crítico musical del periódico *Münchener Post*, y de 1927 a 1933 del periódico *Berliner Tageblatt*. A la llegada de Hitler al poder, Einstein abandonó Alemania, llegando primero a Londres, después a Italia y finalizando en Estados Unidos, donde se estableció y desempeñó trabajos docentes en algunas universidades, como Columbia, Princeton, y la Hartt School de música en Hartford, Connecticut. En su haber se encuentran libros biográficos de compositores famosos, numerosas ediciones de obras musicales, así como textos dirigidos a aquellas personas que tienen gusto por la música, aunque no estén instruidos en la materia. *El madrigal italiano*, Vol. 3 (1949), es considerada su obra más significativa, ya que se trata del primer estudio completo de este tema en cualquier idioma.

En su libro *La música en la época romántica*, Alfred Einstein nos muestra un estudio de dicho tiempo desde su mismo núcleo, presentándonos las principales características del romanticismo musical, así como sus antecedentes. Una singularidad importante en esta obra es la forma en que este musicólogo y crítico plantea cómo el movimiento romántico se manifestó en la música y cómo a través de ella se logró pulir dicha corriente. A su vez, proporciona un minucioso análisis de las diferentes formas musicales que fueron más emblemáticas en este periodo y de las transformaciones que sufrieron a consecuencia de las ideologías del siglo

---

<sup>5</sup> Vid., Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid, 2007.

XIX. Cabe destacar que, en este libro, Einstein hace referencia a nuestro compositor en cuestión, al cual analiza desde dos ángulos: ideológico y de composición, mismos que son pertinentes para nuestro tema de investigación.

### **-La música del siglo XIX. Carl Dahlhaus<sup>6</sup>**

Carl Dahlhaus (Hannover, 1928-Berlín, 1989) es considerado un gran compositor y musicólogo alemán. Estudió musicología en las universidades de Göttingen y Freiburg. Durante el periodo de 1950 a 1958 se desempeñó como dramaturgo en el Teatro Alemán de Göttingen y, de manera posterior, de 1960 a 1962, fue nombrado editor musical del periódico *Stuttgarter Zeitung*. Impartió clases en diversas universidades del mundo, como Kiel, Princeton y la Universidad Técnica de Berlín.

Dahlhaus renovó la manera en abordar el estudio de la musicología, proponiendo que se incorporara la estética, el análisis y la teoría musical para enriquecer el estudio de ésta. Realizó numerosas investigaciones sobre diversos temas, sobresaliendo entre ellos aquellos relacionados con el renacimiento. Fue también un gran promotor en el estudio de la música del siglo XIX, especialmente respecto de la figura del compositor Richard Wagner. En su producción podemos encontrar alrededor de 400 artículos y 25 libros, entre los cuales destacan: *La estética de la música* (1967), *Fundamentos de la historia de la música* (1977), *La idea de la música absoluta* (1978) y *La música del siglo XIX* (1980). Dahlhaus fue galardonado con la Orden del Mérito de la República Federal de Alemania, y en 1987 recibió el Frankfurter Musikpreis.

Este gran musicólogo y compositor nos brinda en *La música del siglo XIX*, publicada por primera vez en 1980, un recorrido cronológico por el siglo decimonónico, realizando también una comparación con la centuria anterior. A su vez, presenta el hecho de que la música debería dejar de ser considerada una consecuencia de los hechos históricos y culturales por los que estaba rodeada, y

---

<sup>6</sup> Vid., Carl Dahlhaus, *La música en el siglo XIX*, Akal, Madrid, 2014.

que a ésta se le debía dar un nuevo valor como un factor importante en el desarrollo de nuevas ideas. Por ejemplo, respecto del romanticismo musical, se pronuncia sobre la necesidad de considerarlo integrado en su contexto:

“La exigencia de que habría de desarrollarse un concepto de romanticismo autónomo en la historia de la música que podría iluminar a los rigoristas de la separación entre las disciplinas es, sin embargo, un postulado abstractamente metodológico que no haría justicia a la realidad histórica de cuyos rasgos esenciales forma parte precisamente la fundamentación literaria de la idea musical del romanticismo”<sup>7</sup>.

### **-Johannes Brahms, life and Letters. Styra Avins<sup>8</sup>**

Styra Avins (Nueva York, 1937) es una chelista y escritora norteamericana. Estudió sociología en la Universidad de Nueva York, se tituló como violonchelista de la Julliard School y, posteriormente, realizó su maestría en interpretación en la Manhattan School of Music. A lo largo de su trayectoria, ha ofrecido conferencias e impartido clases en numerosas universidades y conservatorios de música en los Estados Unidos, Alemania y Australia. Fue miembro de la New York City Opera Orchestra y de la American Symphony; también, fue profesora adjunta de la universidad Drew, donde impartió la cátedra de Historia de la música. Actualmente, forma parte del profesorado del Bennington Chamber Music Festival en Vermont e integra la junta directiva de la American Brahms Society.

Styra Avins nos ofrece este apasionante libro, *Johannes Brahms, life and Letters*, en el que presenta una colección de al menos 550 cartas que sirvieron como un medio de comunicación entre este compositor alemán y algunos de los intérpretes, musicólogos, escritores y compositores más afamados de aquella época. Esta colección data, aproximadamente, desde el año 1848 hasta justo antes de la muerte de Brahms. Podemos encontrar en ella una gran cantidad de valiosa correspondencia dirigida a Robert Schumann, así como un centenar de

---

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus, *Op. cit.*, págs. 20 y 21.

<sup>8</sup> *Vid.*, Styra Avins, *Johannes Brahms life and letters*, Oxford University Press, New York, 1997.

cartas a su esposa Clara. Una característica de esta obra es la forma en cómo nos sumerge en la vida del compositor debido a la narrativa empleada, así como el manejo de una escritura diáfana para los amantes de la música. Todas estas particularidades nos permiten tener un mayor acercamiento a la vida de este gran genio musical, la cual podemos conocer a través de las palabras del mismo compositor.

### **-Brahms. Yves y Ada Rémy<sup>9</sup>**

Yves (Freses-sur-Escaut, 1936) y Ada (Angers, 1939) constituyen un matrimonio de novelistas mayormente especializados en la fantasía y la ciencia ficción. Ejercieron durante veinte años su principal profesión: la cinematografía. Paralelamente a su trabajo como cineastas, pusieron en práctica su talento como escritores, alcanzando gran éxito con sus tres primeras novelas, escritas de manera conjunta entre 1965 y 1978. Sus trayectorias cinematográficas los alejaron largo tiempo de la literatura; sin embargo, tras su retiro como directores, un encuentro con la editorial Dystopia los condujo de nueva cuenta a la cima del panorama literario. En su producción podemos encontrar las biografías de *Mozart* (1970) y *Brahms* (1978). En 1979 fueron galardonados con el Grand Prix de l'Imaginaire por su novela *La Maison du Cygne*.

Su obra dedicada a *Brahms* nos permite navegar por la vida del compositor alemán, llevándonos a sus inicios musicales como pianista, su labor de maestro, su relación con los Schumann, la cual marcaría su desarrollo profesional, su desempeño como compositor y el éxito logrado por la gran calidad de su trabajo musical. Por todo lo mencionado, este libro resulta muy pertinente para nuestra investigación.

---

<sup>9</sup> Vid., Yves y Ada Rémy, *Brahms*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

### **-Brahms. Michael Steen<sup>10</sup>**

Michael Steen nació en 1945 en Dublín. Estudió en el Royal School of Music, y más tarde fungió como profesor de órgano en el Oriel College de Oxford, lugar donde, además de impartir clases, tuvo la oportunidad de aprender sobre filosofía, economía y política. Posteriormente, logró una exitosa carrera de al menos 30 años como contador público en la ciudad de Londres, en la compañía de servicios de asesoría, auditoría e impuestos KPMG. Tras abandonar dicha compañía pudo dar rienda suelta y satisfacer sus intereses musicales, entre los cuales destacan tocar el órgano y escribir libros sobre música. En la actualidad, vive en el noreste de Hampshire, y en su casa cuenta con un órgano tubular y un órgano eléctrico.

El destacado organista Steen nos presenta *Brahms* (2003), obra sobre la vida del compositor alemán, donde lleva a cabo un retrato amplio de cómo era vivir y trabajar como músico en el siglo XIX, a pesar de los factores sociales, históricos y políticos que rodeaban a este compositor, realizando un recorrido desde sus inicios musicales en Hamburgo hasta su etapa madura de reconocimiento musical en Viena. Brahms, con su devoción a las estructuras clásicas, demostró ser un maestro de las formas musicales más importantes; sus cuatro sinfonías, conciertos, y su gran producción de música de cámara dan muestra de las grandiosas armonías románticas características de dicho periodo. *“It was Schumann who first hailed Brahms as “the natural heir and successor Beethoven”, and that is how many have seen him since, although to Brahms himself it was something of a burden”<sup>11</sup>.*

### **-Brahms, un compositor de estío. Johannes Forner<sup>12</sup>**

Johannes Forner (Leipzig, 1936) es un musicólogo y profesor emérito de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Leipzig. Entre sus obras más

---

<sup>10</sup> Vid., Michael Steen, *Brahms*, Icon Books, London, 2010.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 8. “Fue Schumann quien primero proclamó a Brahms como ‘el heredero y sucesor de Beethoven’, y así es como muchos lo han visto desde entonces, aunque para Brahms esto fuera una carga”.

<sup>12</sup> Vid., Johannes Forner, *Brahms, un compositor de estío*, Sílex, Madrid, 2019.

destacadas encontramos: *Kurt Masur* (2004), *El milagro Mendelssohn: retrato de un gran músico* (2009), *Ludwig van Beethoven: las sonatas para piano* (2011).

Este reconocido musicólogo alemán nos brinda, igualmente, *Brahms, un compositor de estío* (1997), obra en donde muestra un recorrido biográfico de la vida privada del compositor alemán, destacando qué es lo que se sabe de él, quiénes fueron sus amigos o las personas más allegadas, así como su creatividad musical. También, a lo largo de este libro podemos acercarnos a la profundidad de sus ideas, así como a la belleza que lo rodeaba y que era característica en su creación musical. Es por ello por lo que dicha obra se convierte en pieza fundamental para revalorar aún más la creación brahmsiana. Como ejemplo de su tenor reproducimos este fragmento:

“Brahms es pues un compositor de estío...Fue un solitario, pero no un asceta. Tenía la capacidad de disfrutar y al mismo tiempo de contenerse. A veces resultaba espinoso en su trato con los demás, y en sus cartas no se presenta especialmente locuaz, más bien lacónico. Tenía la facilidad de mostrarse ausente y al mismo tiempo benévolo. Detestaba la presunción y adoraba a los niños”<sup>13</sup>.

#### **-La música como pensamiento. Mark Evan Bonds<sup>14</sup>**

Mark Evan Bonds (1954), quien se desempeña como parte del profesorado de la Universidad de Carolina del Norte desde 1992, realizó sus estudios universitarios en Duke, graduándose de esta institución en 1975. A su vez, curso una maestría en la Universidad de Kiel, Alemania, en 1977, para, de manera posterior, culminar con estudios de doctorado en la universidad de Harvard, en 1988. Entre sus intereses investigativos encontramos los análisis de la música correspondiente a los siglos XVIII y XIX, enfocándose, principalmente, en la música instrumental, la estética y la confluencia entre la música y la filosofía. Aunado a su trabajo como profesor, el doctor Bonds se encarga de la edición de la revista *Beethoven Forum*.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 14.

<sup>14</sup> *Vid.*, Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento*, Acantilado, Barcelona, 2014.

En su obra, destacan también: *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (1991), *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony* (1996) y *Absolut Music: The History of an Idea* (2014).

En *La música como pensamiento*, Bonds nos ofrece un libro en el que, con una escritura amena, reflexiona e indaga sobre el momento y los motivos que llevaron a considerar la música como un vehículo para las ideas, dejando de lado el papel que ésta tenía de ser sólo un elemento de entretenimiento que generaba placer y que, como mucho, podía provocar algún sentimiento o emoción.

### **-Otra historia del tiempo. Enrique Gavilán Domínguez<sup>15</sup>**

Enrique Gavilán Domínguez se desempeña actualmente como profesor de la Universidad de Valladolid, en el departamento de Historia Antigua y Medieval. A su vez, es docente en los másteres “Pensamiento contemporáneo” y “Estética y creatividad musical” en la Universidad de Valencia. En el campo de la investigación, su trabajo principal es la historia y la representación. Entre sus producciones más destacadas podemos nombrar: la edición española de la *Sociología de la religión*, escrita en su día por Max Weber y “*Escúchame con atención*”. *Liturgia del relato en Wagner*.

En *Otra historia del tiempo* nos presenta una reflexión amplia sobre la música del periodo romántico, así como la correspondencia entre la historia y el tiempo, aportando un interesante análisis filosófico-musical. Toma como punto de partida la imaginación romántica, en donde la música puede crear un tiempo propio, el cual, al experimentarse con gran intensidad, podrá sustituir al tiempo real, de tal manera que logrará alcanzar su transfiguración.

---

<sup>15</sup> Vid., Enrique Gavilán Domínguez, *Otra historia del tiempo*, Akal, Madrid, 2008.

### **-Brahms, música de cámara. Ivor Keys<sup>16</sup>**

Ivor Christopher Banfield Keys (1919-1995), reconocido musicólogo y organista inglés, fue considerado un “niño prodigio” por su habilidad en dicho instrumento. Keys fue el miembro más joven del Royal College of Organists. En 1947 fue nombrado profesor en la Queen’s University de Belfast, donde también colaboró en la creación del programa de licenciatura en música de dicha universidad. En 1951, y tras la consolidación del programa de licenciatura, Keys se convirtió en el primer profesor titular de dicho programa. En 1968 se integra a la Universidad de Birmingham, para impartir cátedra en la escuela de música. Tras su retiro, en 1986, fue nombrado Profesor Emérito de dicha universidad.

En esta obra, *Brahms, música de cámara*, Keys brinda un análisis de la producción camerística de Johannes Brahms: su quinteto y los cuartetos con piano, la producción para cuerda sola (sextetos, quinteto, cuartetos), posteriormente, los tríos y dúos, y finalmente las últimas obras que realizó para este formato, que tenían como protagonista al clarinete. Gracias a este libro podemos tener un mayor aprecio de la obra de este compositor alemán, lo cual resulta de gran ayuda para el entendimiento de sus sonatas para violonchelo y la elaboración general de esta tesis.

### **-La música de cámara. Enrique Martínez Miura<sup>17</sup>**

Enrique Martínez Miura (Valencia, 1953) es un crítico musical español que durante muchos años estuvo al frente de la redacción de la revista *Scherzo*, para la cual realizó también numerosas publicaciones. En su haber podemos encontrar artículos en periódicos y libros colectivos que abarcan gran variedad de temas; sin embargo, la música siempre ha jugado un rol principal en su trabajo. De sus libros publicados destacamos: *Bach, La música de cámara, Chaikovski, La música precolombina*, entre otros.

---

<sup>16</sup> Vid., Ivor Keys, *Brahms, música de cámara*, IDEA BOOKS, Huelva, 2004.

<sup>17</sup> Vid., Enrique Martínez Miura, *La música de cámara*, Acento, Madrid, 1998.

En *La música de cámara* podemos sumergirnos en el mundo musical camerístico, yendo de las sonatas hasta los sextetos, y partiendo de sus orígenes hasta lo que conocemos hoy en día. En este trabajo no sólo encontramos los datos históricos de las obras, sino que, además, su autor nos presenta un excelente glosario, una completa bibliografía y también una discografía camerística de interpretaciones excepcionales, sin dejar de lado aquellas realizadas con instrumentos de época o las que aportan un enfoque original.

## Referencias bibliográficas. Capítulo I

- Avins, Styra, *Johannes Brahms, life and Letters*, Oxford University Press, New York, 1997.
- Bonds, Mark Evan, *La música como pensamiento*, Acantilado, Barcelona, 2014.
- Dalhaus, Carl, *La música del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2014.
- Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid, 2007.
- Forner, Johannes, *Brahms. Un compositor de estío*, Sílex, Madrid, 2019.
- Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Estética de la música*, Machado, Madrid, 2008.
- Gavilán Domínguez, Enrique, *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Akal, Madrid, 2008.
- Keys, Ivor, *Brahms, música de cámara*, IDEA BOOKS, Huelva, 2004.
- Martínez Miura, Enrique, *La música de cámara*, Acento, Madrid, 1998.
- Ramos-Oliveira, Antonio, *Historia social y política de Alemania*, FCE, México, 1973.
- Rémy, Yves y Ada, *Brahms*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- Schenk, H. G., *El espíritu de los románticos europeos*, FCE, México, 1983.
- Steen, Michael, *Brahms*, Icon Books, London, 2010.

## **CAPITULO II**

### **LA ALEMANIA DE BRAHMS: ESPACIO, TIEMPO Y CONTEXTO SOCIOCULTURAL**

El panorama político, social y cultural que se presenta a continuación está enfocado a resaltar algunos de los acontecimientos más relevantes que acontecieron en Alemania durante el siglo XIX, con el fin de proporcionar un marco contextual que rodee y explique el surgimiento de una estética artística y una creación musical determinadas. Para poder entender la complejidad en la creación sonora de esta época, y en específico la que involucra a Johannes Brahms, consideramos esclarecedor rescatar aquellos antecedentes que operan en la transformación territorial de Alemania, y los conflictos registrados en ese proceso, hasta llegar a uno de los acontecimientos más importantes del siglo: la unificación alemana en 1871, hecho que cambió de modo radical el sistema social anterior, afectando, de igual manera, a las distintas corrientes artísticas del momento relativas a la música.

#### **2.1 Conflictos político-sociales**

La referencia al Sacro Imperio Romano Germánico, que proviene de la separación del Imperio Carolingio, instaurado por Carlomagno hacia el año 800, fue la forma de organización política que se preservó en el territorio alemán hasta 1806, cuando las guerras napoleónicas lograron reemplazarlo.

Entre 1810 y 1815 se suscitaron cambios sociales de gran alcance en Alemania. Es importante mencionar aquí la introducción en Prusia de la libertad de industria, hecho que fue impuesto en gran medida por la presión de la burguesía y, por otra parte, por la deteriorada situación financiera del erario, ansioso por

aumentar sus ingresos fiscales. Otro hecho que tuvo importancia en este tiempo fue la asimilación de judíos y católicos en derechos económicos, religiosos y políticos, respecto del resto de la sociedad alemana.

En los años posteriores a 1815 surgen las *Burschenschaften*, asociaciones estudiantiles que basaban sus ideas en el liberalismo y el nacionalismo, cuyos integrantes eran considerados agitadores por Metternich<sup>18</sup> y por los conservadores austriacos. Gracias a un incidente acaecido en 1819, en el que el dramaturgo August von Kotzebue<sup>19</sup>, declarado traidor a la patria y asesinado por un miembro de estas sociedades, Metternich proclama los Acuerdos de Karlsbad, en los que se exigía la separación de las *Burschenschaften*, y también se proponía un aumento en la vigilancia de la educación media y superior, con medidas como cesar a profesores escandalosos y censurar la prensa.

Durante una década no hubo una verdadera actividad de cambio en Alemania, pero los acontecimientos revolucionarios, que para 1830 llevaron al trono de Francia al rey burgués Luis Felipe de Orleans, repercutieron automáticamente en el territorio. Algunos estados alemanes en los que no existía constitución, y en los que no se habían acordado reformas políticas, registraron levantamientos y motines populares. La exaltación general terminó en una gran manifestación, la cual fue organizada por la prensa liberal de Baviera en la primavera de 1832. Esta manifestación trajo serias consecuencias, ya que Metternich agregó seis artículos a los Acuerdos de Karlsbad, en los que se prohibían las reuniones y asociaciones políticas. Esto aumentó el sentimiento de represión, lo cual, para 1848, provocaría levantamientos sociales, que estallarían en una crisis revolucionaria.

---

<sup>18</sup> Klemens von Metternich (1773-1859) fue un destacado político y diplomático que sirvió durante veintisiete años como ministro de asuntos exteriores del imperio austriaco.

<sup>19</sup> August von Kotzebue (1761-1819) fue un dramaturgo alemán conocido por su famoso drama *Misantropía y arrepentimiento*. Entre 1812 y 1813 formó parte del cuartel general ruso y redactó notas diplomáticas y las proclamas del zar Alejandro I. En 1814 fue nombrado cónsul de Rusia en Königsberg, y en 1816 agregado del ministro de Relaciones Exteriores de Rusia, siendo enviado al año siguiente a Alemania con una misión secreta.

Esta época estaba plagada de conspiraciones románticas. París recibía a los revolucionarios alemanes, y también en Suiza se abrían las puertas a los emigrantes políticos. Característica de este momento era la confusión por la mezcla de proletarios y burgueses conspiradores, los cuales pedían libertad, constitución y derecho de sufragio. No obstante, todos tenían un ideal común: el liberalismo.

En la década de 1830-1840, la revolución alemana recibió un fuerte impulso, pero no fue sino hasta después de 1850 cuando alcanzó su auge. Se podría decir que en aquel decenio en Alemania se desarrolló la industria moderna. El avance económico marcó, a su vez, políticas viables, de acuerdo con el constante desenvolvimiento industrial.

Un punto de gran relevancia en el crecimiento económico de toda Europa fue el aumento de su población. Con el repentino desarrollo de la industria, en Alemania se emprendía la expansión del comercio con el afán de llegar a todos los continentes. Alemania conquistó sus primeros mercados exteriores y así sus productos se probaban con rapidez. El auge industrial y comercial llevó a la acumulación de grandes capitales financieros. Esto provocó que la clase obrera estuviera a merced de un capitalismo despiadado.

Dada la situación, el filósofo Carlos Marx inició su trayectoria ideológica denunciando las deplorables condiciones sociales y políticas en las que vivía la población, especialmente la clase obrera. Dado su atrevimiento, el gobierno le impuso una rigurosa censura, aunque con ello sólo logró acrecentar la popularidad del diario para el cual escribía: la *Rheinische Zeitung (Gaceta Renana)*<sup>20</sup>. Tanta fue la presión o el acoso que Marx soportó que terminó abandonando su medio y expatriándose a Francia. Allí pronto entró en contacto con otros “filósofos revolucionarios”, como Proudhon y Leroux, entre otros. Pero el intento de Marx y

---

<sup>20</sup> Diario alemán donde Carlos Marx comentaba los acontecimientos relacionados con los conflictos entre clases sociales.

de los liberales fue perdiendo paulatinamente su fuerza debido a la persecución del gobierno.

A pesar de registrarse un debilitamiento de los liberales reformistas, la década de los años cincuenta fue otra época de gran crecimiento económico para Alemania. Hacia 1860 no había aún organizaciones obreras; la *Fraternidad Obrera (Arbeiterverbrüderung)*<sup>21</sup> y algunas otras agrupaciones existentes serían sólo consideradas como antecedentes de los sindicatos, que se formarían más tarde.

La burguesía ya contaba con partidos políticos: el liberal, que representaba a la gran burguesía industrial; y el progresista, que involucraba a la clase media y a la pequeña burguesía. Figuraba también un partido conservador, el cual estaba conformado por los terratenientes, y había así mismo un partido católico, integrado por burgueses de muy diversas condiciones y fortunas. Hacía falta pues un partido que defendiera los intereses de la clase trabajadora. Fue entonces cuando Fernando Lasalle<sup>22</sup> abrazó la causa del proletariado. Después de ser procesado y encarcelado en enero de 1863 por sus escritos sobre el proletariado y los derechos de los proletarios, en marzo del mismo año Lasalle declaró que los obreros deberían formar parte de la política de manera independiente respecto del partido progresista. La clase proletaria organizaría su propio partido político, y para conseguirlo habría de luchar conforme a la ley de manera pacífica. Lasalle también expuso que este movimiento obrero tendría que recabar del Estado ayuda económica. Finalmente, el 23 de mayo en Leipzig se constituyó la Asociación General de Trabajadores Alemanes, con Lasalle como presidente por cinco años.

---

<sup>21</sup> Fundada por Stephan Born, seguía la orientación del Manifiesto Comunista. Llegó a tener 10000 afiliados.

<sup>22</sup> Fernando Lasalle (1825-1864) fue un abogado y político socialista alemán de origen judío. Se implicó en el desarrollo del movimiento obrero en los inicios de la década de los años sesenta del siglo XIX. Fue uno de los fundadores de la Asociación General de Trabajadores de Alemania en el año 1863 en Leipzig, el primer partido socialista y obrero alemán.

En 1862 Otto von Bismarck fue nombrado ministro, empezando a gobernar sin mayoría parlamentaria debido a la desaprobación de muchos. El sobrenombre de “Canciller de Hierro” le fue impuesto debido a su dureza y rigidez. Bismarck se defendió de los progresistas apoyándose en los conservadores y entrando en tratos con los obreros. Tenía agentes personales en todos los grupos de oposición y también sostenía correspondencia con los revolucionarios. Lasalle mantuvo una relación epistolar con Bismarck hasta finales de febrero de 1864, y en sus cartas recurría más de una vez al canciller. Marx calificó este intercambio de correspondencia como un doble juego dañino para los intereses de los trabajadores.

En la época comprendida entre 1871 y 1914 los cambios que se registraron en Alemania tuvieron un carácter radical. El crecimiento demográfico aumentó de una manera considerable, y el desarrollo de las ciudades y la migración de los jóvenes del campo a los grandes centros comerciales aumentó de una manera desproporcionada.

El 18 de enero de 1871 Guillermo I fue proclamado emperador de Alemania. Bismarck también fue investido como príncipe, y se confirmó como canciller del nuevo *Reichstag*<sup>23</sup>. A raíz de lo anterior, en estos mismos años la actividad económica creció a un ritmo considerable que duro poco, ya que en 1873 se registró una fuerte crisis económica.

En enero de 1874, en las elecciones del *Reichstag*, los socialdemócratas lograron obtener el seis por ciento de los votos emitidos. Dichos resultados originaron que el Parlamento se negara a que éstos tuvieran la mayoría, por lo que, en consecuencia, la representación socialista en el *Reichstag* fue sólo de siete diputados. Este movimiento socialista empezaba a agitar al canciller, que

---

<sup>23</sup> Por *Reichstag*, también llamado *Dieta Imperial*, se conoce a cada una de las formaciones parlamentarias alemanas constituidas entre 1849 y 1944.

inició una nueva persecución en contra de sus líderes. Esta persecución apresuró los trabajos de unidad de todas las fuerzas socialistas.

La estabilidad de la iglesia católica también se vio afectada, ya que Bismarck consideraba que sus actividades alteraban al Imperio, por lo que entre 1871 y 1876 lanzó un duro ataque en su contra, consistente en limitar la educación, formación y nombramiento de clérigos, y también prohibir las actividades de los jesuitas. Debido a esta represión, algunos ciudadanos, contrarios a esta política, tuvieron el valor de manifestarse, y como consecuencia fueron encarcelados e incluso expulsados de Alemania. Aparte de la iglesia católica, otro de los afectados por Bismarck fue el Partido Social Demócrata, ya que en repetidas ocasiones intentó debilitarlo; por ejemplo, mediante la aprobación de una ley antisocialista, la cual prohibía las organizaciones, reuniones, revistas o algún otro medio que pudiese dar a conocer los ideales de dicho partido. Aun con estas acciones no pudo ser completamente excluido del parlamento.

Con la muerte del emperador Guillermo I en 1888 queda como sucesor su hijo Federico III (1831-1888), quién a los tres meses de haber sido nombrado emperador muere de manera repentina, pasando la corona directamente a su hijo Guillermo II (1859-1941). Con este nuevo emperador en el poder, el autoritarismo de Bismarck se vio severamente amenazado por los ideales sociales del gobernante. Bismarck, al sentirse fuertemente coaccionado, intentó crear una nueva reforma a la ley antisocialista que le permitiera el uso de la fuerza militar, pero el ejército declinó dicha petición. Debido a ello, Bismarck presentó su renuncia en 1890, finalizando así una etapa muy significativa en la historia alemana del siglo XIX.

El crecimiento industrial de Alemania a finales del siglo ochocentista mostraba cifras reveladoras. De 1882 a 1895 el número de grandes fábricas registró un aumento del seis por ciento, y la mano de obra en la gran industria

aumentó en un cuarenta por ciento. De la noche a la mañana, el país logró convertirse en una primera potencia.

Es un hecho que hacia el final de siglo XIX se puede observar una Alemania políticamente fuerte, unificada y ubicada en el concierto internacional como una potencia mundial, con un gran desarrollo en su industria, constituida, al mismo tiempo, por diversos grupos políticos, los cuales defendían sus respectivos ideales. No obstante, en este sólido y próspero ámbito se identifica también un incremento del rechazo a distintos colectivos étnico-religiosos y un creciente rencor entre las diferentes clases sociales. Estas situaciones, aunadas a los gobiernos autoritarios y deseosos de expandir el espacio territorial alemán, se sumarían a los motivos que darían lugar a la Primera Guerra Mundial en 1914.

## **2.2 Expresiones culturales**

El romanticismo que surgió en el siglo XIX no fue un movimiento exclusivo de Alemania, sino que también se extendió por el resto de los países europeos. Influídas por esta corriente, la literatura, la poesía, las artes visuales, la música y la filosofía propusieron una nueva cosmovisión del hombre en el universo. El principal eje de esta corriente romántica lo conforma el ataque al pensamiento racionalista que se había manejado en el siglo XVIII. Sin entrar a debatir si el origen del romanticismo es consecuencia de la Revolución Francesa o no, el enfoque principal del pensamiento artístico romántico fue el de tomar una postura contraria a todo el excesivo racionalismo, proclamando la superioridad del sentimiento sobre la razón.

Ahora bien, el romanticismo literario fue concebido antes que el musical. Este último se benefició de las contribuciones de Jean-Jacques Rousseau, considerado, en cierto modo, uno de los precursores del pensamiento romántico. Los autores que se adscribieron a los principios de este pensamiento buscaban

hacer frente así al capitalismo generado por la revolución industrial. Es decir, la literatura del romanticismo contemplaba rescatar la esencia y la trascendencia de las cosas, por encima de consideraciones de tipo economicista.

La concepción de este pensamiento romántico fue influenciada por dos corrientes: una de carácter religioso llamada “Pietismo”<sup>24</sup>, y otra literaria denominada “Sturm und Drang”<sup>25</sup>, de carácter estético y antagónico al clasicismo. Como se ha mencionado, Rousseau, aunque representante de la Ilustración, se adelantó a las ideas que más adelante surgirían en el siglo XIX, pudiendo considerarse uno de sus precursores. Además, llegó a poner en duda la concepción de que el conocimiento nos brindaría una mayor felicidad.

A la par de rechazar la razón, emergió en este tiempo la exaltación de la imaginación, la cual se valoraba entre los artistas como la principal fuente creativa. Por último, se tuvo en cuenta también el valor de los sueños.

La Revolución Francesa desempeñó un papel importante en el pensamiento de los primeros románticos. A consecuencia de ésta, la idea de *igualdad* fue un tema tratado por ellos de una manera peculiar. Por una parte, los racionalistas postulaban que los individuos se contemplaran como iguales, y que las leyes se aplicaran de la misma manera para todos; por otro lado, los románticos, enfatizaban más en creer en la singularidad de cada individuo, sosteniendo que al ser de alguna manera todos diferentes se posee un espíritu único que contrasta con los demás. De este modo, y aplicado a las diferencias entre los colectivos nacionales, surge el concepto de *Volksgeist* o espíritu del pueblo, término que el filósofo y teólogo alemán Herder desarrolló de una manera más amplia. Él expresó que “*todo pueblo tenía un carácter único que se manifestaba en todas sus*

---

<sup>24</sup> Esta doctrina abogaba por la relación unipersonal y bilateral del hombre con Dios.

<sup>25</sup> Defendía la individualidad del ser y la libertad de expresión desde la subjetividad, dando especial importancia a las emociones y su cualidad infinita.

*costumbres e instituciones, sus obras de arte y literatura, y que era intrínsecamente valioso por sí mismo*<sup>26</sup>.

Con esto, se encargó de recopilar algunos cantos populares eslavos que más tarde llegarían a ser fuente de inspiración para ciertos compositores de la época, como fue el caso de Brahms.

La nueva ideología defendida por los románticos, de reconocer en cada individuo características particulares, traspasó otras áreas del campo artístico. Friedrich Schlegel, otro filósofo alemán de este periodo, descubre en los poetas una propiedad específica: *“La razón no es, por doquier, más que una; sin embargo, así como cada ser humano tiene su propia naturaleza y su propio amor peculiar, así toda persona lleva en sí misma su propia poesía”*<sup>27</sup>. Dicho esto, aplicaba por igual al trabajo de músicos, poetas, pintores y filósofos, valorando así la concepción que cada artista plasmaba en su obra.

Una vez que se reconocía que cada poeta tenía sus propias características distintivas, la tarea que un compositor adquiriría al poner música a poemas resultaba aún más compleja, pero sus recompensas mayores. En este terreno, sería Schubert en sus lieder quién realizaría esta tarea de manera inigualable y quien, no sólo en la gama de sus temas, sino también en la libertad que tenía para modular, lograría hacer justicia al carácter y los sentimientos expresados en cada poema.

Como una conclusión lógica, la *singularidad* se aplicó no sólo a una etapa distintiva en el desarrollo de la persona, sino también a unidades de tiempo más breves, para poder analizar a fondo cada momento de la vida de un individuo. Esto fue una razón para que los románticos se abandonaran por completo, o al menos, eso pareció, a las emociones más efímeras. En un mundo donde hay un constante

---

<sup>26</sup> H. G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, FCE, México, 1983, pág. 41.

<sup>27</sup> Cfr., H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 46.

movimiento, los sentimientos y los humores humanos cambian ininterrumpidamente. Lo único que importaba era que cada sentimiento y humor humano fueran genuinos.

Del mismo modo, un rasgo que predominaba en el espíritu romántico fue la resultante inquietud, sensación que aparece representada en algunas pinturas notables, caso especial las de Géricault y Delacroix. Según Delacroix la pintura y la música eran dos artes esencialmente modernas y, con exactitud, los medios apropiados para el propósito de representar el espíritu romántico, del que forma parte el desasosiego. En definitiva, la conclusión a la que llegó Delacroix es que el único factor que tiene validez en la grandeza de un artista debe ser buscado en su singularidad:

“Se dice de un hombre, si se desea elogiarlo, que es único: sin querer hacer paradojas, ¿no podemos afirmar que es esta singularidad, esta personalidad que encanta en un gran poeta o un gran artista, que esta nueva apariencia de las cosas reveladas a él nos asombra tanto como nos cautiva, que produce en nuestra alma la sensación de belleza, independiente de aquellos otros aspectos de lo bello que han llegado a ser el patrimonio de los espíritus de todos los tiempos, y que están consagrados por la admiración de siempre?”<sup>28</sup>.

Otra característica del pensamiento romántico era el rechazo a los avances tecnológicos y al desarrollo de los grandes complejos industriales. Los románticos veían horrorizados el crecimiento de las ciudades, y creían que el espíritu de cada individuo se alteraba y corrompía debido al mundo tan material y artificial que se había conseguido. Temían que las sociedades llegaran a mecanizarse y que el hombre fuera finalmente considerado un objeto. También habían notado que un trabajador en un sistema industrial altamente desarrollado se encontraba ante el peligro inminente de asumir el rol de un simple engranaje de la máquina. Con esto, la artesanía del hombre quedaría obstruida. El teólogo alemán Schleiermacher comenta de manera acertada este fenómeno: “*Todo este sentido de un progreso*

---

<sup>28</sup>Cfr., H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 48.

*material común no tiene ningún valor, ya que el trabajo de la humanidad es efectuado por un sistema ingenioso en que cada uno se ve obligado a limitar sus poderes*<sup>29</sup>.

Jean-Charles Sismondi y Samuel T. Coleridge, entre otros pensadores románticos, se adelantaron, de manera decidida, a una de las acusaciones principales que Karl Marx hizo al capitalismo, consistente en que este sistema transformaba a los hombres en cosas.

Comenzó a emerger un falso liberalismo económico, en el cual la clase proletaria industrial parecía que podía tener más derechos y posibilidades de adquirir propiedades; sin embargo, paralelamente, la clase burguesa también seguía enriqueciéndose. A partir de esta realidad, se desataron las confrontaciones del intelectual contra el burgués o “filisteo”<sup>30</sup>, aquel que, según Schopenhauer, no tenía ningún interés en el valor de las ideas, sino que sólo le interesaba su estómago. En esta batalla anti-filistea los músicos se involucraron seriamente. Robert Schumann, en incontables escritos, atacó de manera decidida a la burguesía.

Algunos románticos, sobre todo los de la primera generación, coincidían en sentir que la poesía y el arte deberían tener una base en la filosofía y un ancla en la religión. Ya en el siglo XVIII, algunos pintores alemanes intentaron recomponer los desvanecidos lazos entre el arte y la religión; éstos fueron: los hermanos Olivier, Peter von Cornelius y Johann Friedrich Overbeck. Se llegó a entender en los círculos románticos que esta relación podía convertirse en fortaleza siempre y cuando el arte pudiera tener cierta independencia respecto de lo estrictamente moral y religioso.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, pág. 52.

<sup>30</sup> Este término se refiere, además de a aquella persona de espíritu burgués o pequeñoburgués, vulgar y refractaria a la cultura, a todo lo que es mezquino, angosto y prosaico.

En el siglo XIX también surgió una serie de motivos que propiciaban la añoranza romántica de la Edad Media. Uno de los más significativos fue el religioso. Sin embargo, también razones de tipo político y artístico se sumaron a este sentimiento nostálgico. Uno de los principales motivos por el que los románticos añoraban el tipo de esquema político medieval era la fragmentación del poder central en el feudalismo, división que en la contemporaneidad había desaparecido con el absolutismo y la centralización de la política.

La gran huella que dejó el arte medieval, reflejada en la arquitectura, fue otro rasgo valioso que los románticos alemanes reconocieron. Un ejemplo fehaciente de esto fue que, en 1840, cuatro siglos después de su erección, se haya retomado la construcción de la Catedral gótica de Colonia, la cual finalizaría en 1880, convirtiéndose en un símbolo del pasado medieval. En el mismo tono, en la plástica romántica, especialmente en el grupo de *Lukasbund (Hermandad de San Lucas)*<sup>31</sup>, se logró redescubrir la pintura medieval, importante espiritualmente, pero primitiva en cuanto a su técnica: “*La pintura de emplomados, rasgo tan característico de las iglesias medievales, que había caído en desuso durante las edades del barroco y el rococó, llegó a renacer en la generación romántica*”<sup>32</sup>.

No podemos poner en duda, entonces, que el centro de esa añoranza que los románticos sentían de la Edad Media no era otro que el de comprobar que los hombres modernos, al irse alejando cada vez más del cristianismo, experimentaban una pérdida irreparable. Un historiador especialista en el movimiento romántico, Joseph Aynard, comenta, de manera lúcida, esta tendencia:

---

<sup>31</sup> Fundada el 10 de julio de 1809 por Friedrich Overbeck y Franz Pferr, puede traducirse como “cofradía”, “gremio” o “hermandad” de San Lucas, santo patrono de los pintores. El nombre ya delata su inspiración medieval, y su pretensión de establecer las bases de la pintura sobre la religión y un buen trabajo artesanal; sus integrantes querían restaurar así “la verdad y la pureza” de la pintura prerrenacentista. Esta *Hermandad de San Lucas* fue la primera asociación artística moderna.

<sup>32</sup> H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 69.

“Cuando un benedictino estudiaba en la Edad Media, no preguntaba cómo podía servirle a él, y si la gente había llevado vidas más felices y piadosas en la Edad Media. Como él mismo se hallaba dentro de una continuidad de fe y organización eclesiástica, podía adoptar hacia la religión una actitud más crítica que el romántico que vivía en un siglo de revolución, en que toda fe había sido quebrantada y se hallaba expuesta a la duda”<sup>33</sup>.

El punto de vista romántico respecto de la historia tuvo también sus peculiaridades. Primero, había una cierta inclinación a confundir repetidamente tres disciplinas: la filosofía de la historia, la teología de la historia y la cultura histórica. Por otra parte, existía también la característica romántica de rendir culto a las ruinas; el hecho de que una construcción medieval se encontrara en ruinas acentuaba sobremanera su atractivo para los románticos. Se puede decir que se prefería las iglesias en ruinas sobre aquellas nuevas o renovadas. Así mismo, la aparición del término *nihilista*, referido al hombre que no cree en nada, impactó en la idea de la historia que se tuvo en el movimiento romántico. A pesar de todo, “*el enfoque romántico a la historia sirvió, indudablemente, para manifestar el sentido de relatividad de todos los valores morales*”<sup>34</sup>.

En el romanticismo había un mayor entendimiento de las diferentes características que existen en los espíritus de las mujeres y los hombres. Schlegel afirmaba que las mujeres tenían una mayor predisposición para la religión y la poesía. Postulaba que las diferentes actitudes del ser humano eran una manifestación visible de estas inclinaciones. Igualmente, para él, cada uno de los sexos presentaba una óptica diferente respecto de los valores espirituales e intelectuales del mundo.

Para Schopenhauer, toda sexualidad es parcialidad. A decir del historiador de la cultura Hans G. Schenk:

---

<sup>33</sup> Joseph Aynard, “Comment définir le romantisme ?”, *Revue de littérature comparée*, No. 5, Édouard Champion, Paris, 1925, pág. 653.

<sup>34</sup> H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 76.

“Esta parcialidad o monofacetismo está más decididamente expresada y presente en más alto grado en un individuo que en otro. Virilidad y femineidad la admiten en grados innumerables [...] Se ha observado que los hombres románticos a menudo poseían cierto rasgo femenino y que, a la inversa, las mujeres románticas solían ser más masculinas en espíritu”<sup>35</sup>.

Así pues, los románticos, asumieron el amor de una manera diferente a la concepción que de él se tenía en el siglo anterior. Consideraban que la unión entre hombre y mujer se debía dar de una manera armoniosa, y que esta armonía sólo se podría lograr con una pareja en particular. Se esperaba entonces “*la completa satisfacción de los sentidos, la elevada emoción del amor espiritual, un fructífero intercambio de ideas, unido a un nexo de camaradería y amistad*”<sup>36</sup>. Sin embargo, a pesar de todos estos componentes positivos, los románticos exigían también el sentimiento de plenitud religiosa. Paradójicamente, una característica sobresaliente del amor romántico fue el hedonismo, reivindicado por Shelley. Para el joven poeta, la felicidad “*es el objeto de todas las uniones humanas*”<sup>37</sup>. Así mismo, creía que un hombre y una mujer deberían de estar unidos mientras se siguieran amando; en caso de existir alguna ley que obligara a mantener una unión no deseada después de terminarse el afecto, ésta sería una obligación tiránica intolerable.

Por otro lado, paralelo a este amor se encontraba con igual fuerza la amistad, la cual tenía características románticas. Se decía que en ese tiempo las relaciones sociales se habían roto, y que, por lo tanto, se debía volver a establecer este nexo social. Debido a esto, los románticos se aferraron sobremanera al ideal de amistad, aun cuando en repetidas ocasiones no permanecían fieles a sus amigos. Las reuniones amistosas, que se llegaban a realizar de manera frecuente,

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 198. Según Schenk, Schopenhauer se adelanta a las, para entonces audaces, teorías de Otto Weininger expuestas en su obra *Sexo y carácter*. *Vid.*, Otto Weininger, *Sexo y carácter*, Losada, Buenos Aires, 2004.

<sup>36</sup> H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 200.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 202. Esta definición de Shelley se encuentra en las Notas de su poema filosófico *La Reina Mab*, escrito en 1810. *Vid.*, Percy B. Shelley, *Queen Mab*, Ed. P. B. Shelley, London, 1913.

dieron lugar al intercambio de hombres que pertenecían a diferentes tendencias artísticas o intelectuales, incluso a distintas nacionalidades.

Fueron tan intensas estas relaciones que gracias a ellas se logró reavivar y enriquecer el arte de escribir cartas, ya que en ellas los amigos se expresaban sobre diferentes temas aun cuando se encontraran lejos. El grado al que llegó este intercambio literario coadyuvó a impulsar la transformación del romanticismo en un movimiento intelectual de gran alcance.

Otra característica de los artistas románticos del siglo XIX fue el nacimiento de un amor místico hacia la naturaleza. Esto surge como una forma de rechazo a las ideas del siglo anterior, en las que se racionalizaba el mundo natural. Ciertos poetas, músicos, escritores y pintores afirmaron, entonces, que en la naturaleza se encontraba el remedio para todos los males que aquejaban a la civilización. Uno de ellos, el poeta inglés Wordsworth, expresó que la naturaleza era fascinante en su totalidad. En este sentido, consideraba que en todos los seres vivos existía algo sagrado, llegando a decir que todas las cosas parecían vivas:

“A toda forma natural, roca, fruta, flor,  
aun a las piedras sueltas que cubren el camino,  
les di una vida moral, las vi sentir,  
o las enlacé a algún sentimiento: la gran masa  
yacía hundida en un alma palpitante, y todo  
lo que contemplé respiraba con un sentido interno”<sup>38</sup>.

La influencia de Wordsworth en la adoración de la naturaleza no se vio limitada sólo al territorio europeo, sino que también, en esta línea, surgieron grandes exponentes americanos, como el caso especial del escritor y filósofo estadounidense Henry David Thoreau, perteneciente a la corriente de los llamados

---

<sup>38</sup> H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 218.

trascendentalistas<sup>39</sup>, cuya principal visión era mantener una oposición a la Ilustración. “Thoreau probó ser uno de los mejores intérpretes de la fauna, la flora y el clima de los Estados Unidos. Pocos podrían igualar su conocimiento íntimo del calendario de la naturaleza o la sensibilidad de su oído para la que él llamó: ‘la música de las estaciones’”<sup>40</sup>. Para Thoreau, la serenidad que había en la naturaleza lograba combatir la falta de esperanza y la desilusión. “Sostuvo el típico postulado romántico de que cada quien debe seguir la guía de sus propios impulsos emocionales”<sup>41</sup>.

### 2.3 La música romántica

La última característica del periodo romántico es el gusto de algunos pensadores y artistas por la música, ya que para ellos era el arte que mejor podía expresar las emociones y los sentimientos. Para el polifacético compositor E. T. A. Hoffmann, la música era la más romántica de todas las artes. Al inicio del siglo XIX, tanto la música como la poesía se desarrollaron de una manera entrelazada, para más tarde fundirse en una forma de arte romántica: el lied alemán. Así mismo, Hoffmann se convirtió en uno de tantos románticos que buscaban en la música una manera de redimir su alma. Intelectuales, como el filósofo Friedrich Schlegel, consideraban la música como el único y verdadero lenguaje universal; mientras que, para otros, como en el caso de Ludwig Tieck o George Sand, se convirtió en una especie de religión, donde se buscaba de manera desesperada un sustituto de la fe perdida. La música instrumental, para románticos como Hoffmann, fue el mejor medio de expresión de lo indescriptible. “En el curso de la búsqueda

---

<sup>39</sup> Grupo de filósofos idealistas y de escritores que en 1836 fundaron en los Estados Unidos el Club Trascendental. Los miembros del club eran, sobre todo, intelectuales pequeñoburgueses. Desde posiciones pequeñoburguesas y románticas criticaban la inhumanidad del capitalismo, exhortando al autoperfeccionamiento moral y a aproximarse a la naturaleza.

<sup>40</sup> H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 224.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 227.

*romántica de reintegración espiritual se probaron, como hemos visto, muchos distintos sustitutos; no es de sorprender que la música fuera uno de ellos*<sup>42</sup>.

Ludwig Tieck, uno de los grandes poetas románticos, concedió a la música más valor que incluso a la poesía misma, puesto que *“La música, esa fuerza misteriosa que penetra hasta lo más profundo, que hace estallar cualquier forma, parecía la única capaz de formular la afirmación última, la más directa”*<sup>43</sup>. Hoffmann, en su crítica a la *Sinfonía en do menor* de Beethoven, afirma: *“La música es la más romántica de todas las artes; de hecho, casi cabría decir que es la única puramente romántica”*<sup>44</sup>. En este contexto, la figura de Beethoven llegó a ser reverenciada, ya que se consideraba un compositor grande y vigoroso, que además había impulsado la música orquestal por encima de la vocal. Así mismo, al inicio de otro de sus ensayos, en este caso sobre *La música instrumental de Beethoven*, Hoffmann nos da una primera definición de música como arte romántico:

“Cuando se habla de la música como un arte autónomo, ¿no debería entenderse siempre como tal la música instrumental? Efectivamente, tan sólo la música instrumental desdeña la ayuda y la intromisión de otro arte (la poesía), expresando de un modo puro y exclusivo su esencia característica. La música es la más romántica de todas las artes; es más, se podría decir que es la única verdaderamente romántica, puesto que sólo lo infinito es su objeto”<sup>45</sup>.

Este pensamiento, así como la mayoría de las reflexiones del romanticismo, fluctúa entre lo que es terrenal, llevado a sus consecuencias más extremas y dramáticas, y lo que es sublime-religioso, con respecto a la fuga del mundo y al engrandecer toda pasión en un ambiente de desapego total del *“hic et nunc”*<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, pág. 257.

<sup>43</sup> Alfred Einstein, *Op. cit.*, pág. 30.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 31.

<sup>45</sup> Enrico Fubini, *La estética musical...*, pág. 295.

<sup>46</sup> “Aquí y ahora”.

Entre las formas musicales que fueron desarrolladas en este periodo se incluyen sonatas, conciertos, sinfonías, poemas sinfónicos, óperas, lied, etc. Todas ellas entrarían a ser cuestionadas en el debate entre música instrumental o música vocal, lo cual representa una peculiaridad primordial del pensamiento de filósofos, poetas y músicos en este periodo.

Para el escritor alemán Wilhelm Heinrich Wackenroder, la música es un lenguaje originario de los sentimientos, y en esto radica su posición privilegiada frente a otras artes. Wackenroder habla de la música instrumental pura con un entusiasmo religioso, mismo que puede propiciar de una manera más directa un contacto del hombre con la divinidad.

“La música reviste, por tanto, carácter sagrado, religioso, divino; sin embargo, al mismo tiempo, reviste carácter humano: la música, describe los sentimientos humanos de manera sobrehumana..., puesto que habla un lenguaje que nosotros no conocemos en la vida corriente, acerca del cual no sabemos ni dónde ni cómo la (sic) hayamos aprendido, pudiéndose admitir tan sólo como el lenguaje propio de los ángeles”<sup>47</sup>.

Wackenroder hace notar que la música adquiere un rol pasivo con un carácter de contemplación, y nunca deja de manifestar que posee ese elemento indescriptible propio de ella. “*La música es el sentimiento en sí, y, en consecuencia, nada se puede decir acerca de la esencia de la música; a lo más que podrá llegarse será a reflexionar sobre el sentimiento; sin embargo, con la reflexión no se podrá captar jamás el sentimiento, es decir, la música*”<sup>48</sup>. Así mismo, este escritor rechazó todo intento de estudio analítico o científico que se intentara hacer de la música, ya que para él ninguno de estos podría captar la esencia de este arte.

---

<sup>47</sup> Enrico Fubini, *La estética musical...*, pág. 274.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 275.

Es en el periodo romántico donde se empieza a redescubrir la música del pasado, lo cual nunca se había producido. El retorno a la religión, la redención y el catolicismo eran algunas de las constantes características en la música, y, como ya hemos apuntado, no solamente presentes en ella, sino también en la literatura. Para los románticos en la música se hallaba cierto efecto mágico.

Los filósofos románticos, a su vez, otorgaron un lugar privilegiado a la música, la cual, en su consideración, no siempre estaría en la cima jerárquica, pero no por ello dejaron de reconocer aquellos privilegios particulares que poseía.

Para Schelling, la música está incluida en las artes figurativas. En ella logró identificar tres elementos constitutivos: armonía-melodía, modulación y ritmo, siendo este último el de mayor importancia. Enrico Fubini lo explica así:

“La música como puro ritmo capta, ciertamente, el universo en su aspecto más elemental, pero también lo capta en cuanto lisa y llana forma, por lo cual si, de una parte, la música es el arte que más se aproxima a la materia, de otra, puede juzgarse como el arte más abstracto y espiritual, ya que reproduce el movimiento puro, el ritmo cósmico, el devenir de las cosas, la unidad de la multiplicidad: La música es, por este motivo, el arte más lejano de la corporeidad, puesto que nos depara, simplemente, el movimiento puro, prescindiendo de los objetos, y se transporta con el auxilio de alas invisibles, casi espirituales”<sup>49</sup>.

Para Hegel, la música contiene una doble interioridad, debido a que puede expresar tanto un sentimiento en particular como el sentimiento en sí, mismo que será expresado a través de su elemento físico, el sonido, mediante el cual se pueden externar todos los sentimientos, los diferentes matices de la alegría, fantasías, tristezas, ansiedades, dolores, adoraciones, medios idóneos de la expresión musical. Hegel cataloga la música como un arte temporal. Fubini parafrasea al respecto: *“Podemos decir quizás, que en la música se dé una*

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, pág. 279.

*identidad entre la forma (los sonidos en su temporalidad) y el contenido (el espíritu como sentimiento)*<sup>50</sup>.

En palabras de Fubini, Schopenhauer asigna a la música una posición privilegiada frente a las otras artes, puesto que, para él, integra la manifestación directa que hay entre la naturaleza original del mundo y la voluntad. A juicio del filósofo, la música representaba de manera inmediata la voluntad misma:

“La música es objetivación e imagen de la voluntad entera, tan directamente como lo es el mundo o, antes bien, como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de los objetos individuales. La música no es, ni mucho menos, como las restantes artes, imagen de las ideas, sino imagen de la voluntad misma, cuyas ideas son también objetividades. Por ello, el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante que el de las demás artes, ya que éstas apenas nos dan el reflejo, mientras que aquella expresa la esencia”<sup>51</sup>.

Así pues, Schopenhauer, considera la música como un lenguaje absoluto, algo que no se puede superar y al que sólo puede tener acceso el genio artístico.

Otro filósofo alemán, Friedrich Nietzsche, catalogó la música como el arte por excelencia, aquel de donde surgen las demás artes. Fubini dice de él: “*su concepción de la música como generadora de todas las artes es perfectamente romántica, constituyendo quizá, de tal modo, el vértice y la conclusión de toda la especulación de tal movimiento sobre la música*”<sup>52</sup>.

El elemento vocal musical propició una especial devoción de los románticos por dos tipos de música: la ópera y la canción. En ambas expresiones la orquesta y el piano jugarán ahora el rol de acompañante. “*En la época romántica el acompañamiento vino a ser una especie de comentario que transmitía lo*

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 284.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 286.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pág. 127.

*descriptivo, lo psicológico, que fue adquiriendo cada vez mayor importancia al tiempo que iban declinando la canción estrófica y el aria cerrada de la ópera*<sup>53</sup>. Franz Schubert, en sus lieder, logra un equilibrio entre la melodía y el acompañamiento, a diferencia de la ópera italiana, en donde nunca se renunció a la prevalencia de la voz. Sin embargo, en las últimas óperas románticas compuestas se puede notar que el acompañamiento reclama, cada vez más, una parte vocal declamatoria que va a terminar por ser concebida, originando entonces que la parte vocal termine siendo superpuesta. En esta época no se dieron grandes composiciones vocales. Sin embargo, algunos compositores “*a capella*”<sup>54</sup>, como Mendelssohn y Brahms, fueron considerados exquisitos y refinados, ya que “*lograron efectos de armonía y cromatismo inconcebibles en el siglo XVI, que fue la edad florida del estilo a capella*”<sup>55</sup>.

Un aspecto por demás conocido de este momento es que el artista romántico, y en especial el músico, siempre estaba al servicio de una clase social determinada a la cual nunca se enfrentó. Algunos compositores, como Beethoven, Hoffmann, Schumann, Berlioz, Weber, Liszt, Wagner, etc., supeditados a los encargos que les hicieran las clases privilegiadas, lejos de subordinar su pensamiento creativo a sus necesidades materiales, meditaron y escribieron acerca del valor original de su arte; “*sus escritos constituyeron un documento de máximo interés con vistas a trazar la línea sobre la que se perfiló la historia de la estética musical durante el Romanticismo*”<sup>56</sup>.

Así mismo, respecto de la relación del músico con el folklore, se siguió el ejemplo de los poetas. En su caso, Brahms, y para poder comprenderla mejor, estableció una relación romántica con la música folklórica; tanto así que hacia el final de su vida compuso alrededor de cincuenta canciones románticas, cada una

---

<sup>53</sup> H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 44.

<sup>54</sup> Música vocal mediante la cual por medio de la voz humana se generan sonidos, melodías, ritmos, y armonías sin la necesidad de un acompañamiento musical. Procede del italiano *capella*, que significa capilla y su origen se debe a la prohibición que se instauró en los inicios de la Edad Media, la cual impedía la entrada de instrumentos musicales a las iglesias.

<sup>55</sup> H. G. Schenk, *Op. cit.*, pág. 44.

<sup>56</sup> Enrico Fubini, *La estética musical...*, pág. 291.

acompañada de texto en alemán. El vínculo que guardaba la época romántica con la canción popular fue pues de carácter sentimental, ya que despertó estímulos que habían pasado desapercibidos en siglos anteriores. Es así como la música llegó a ser un remedio para el decaimiento, es decir, un estimulante vital.

También, surge, como un caso aislado, la música programática. Ésta sólo expresa mediante su título una idea, impresión o sentimiento del compositor; igualmente, puede hacer referencia a un poema, historia o argumento literario en concreto. Por medio de un *programa*, el compositor nos ofrece una idea más específica, la dirección que ésta toma y la referencia que éste adquiere para defender su tema. Para Liszt, la sinfonía programática es, en palabras de Fubini:

“La única mediante la cual puede realizarse aquella fusión íntima y completa entre las grandes obras maestras de la literatura y de la música. La música instrumental pura – la sinfonía clásica – no nos comunica más que la abstracta expresión del sentimiento humano universal de una forma del todo impersonal, mientras que la música programática – el poema sinfónico – nos puede comunicar la universalidad concreta de los caracteres”<sup>57</sup>.

Cuando Wagner adoptó la estética de Schopenhauer en 1857, en su *carta abierta Über Franz Liszt Symphonische Dichtungen* escribió: “<<a la música divina en este mundo humano había que darle un momento vinculante – sí, lo hemos visto – y condicionante de la posibilidad de su manifestación>>. Condiciones de la posibilidad de la música son, según Wagner, el lenguaje, la danza o bien la acción escénica: la música necesita, para poder aparecer y hacerse realidad, un <motivo formal>, una razón de existir”<sup>58</sup>.

Para Wagner y Schopenhauer la música de programa manejaba un argumento con el que estaban en contra, ya que tocaba un punto sensible de acuerdo con los rasgos de estética que ellos abordaban; este punto “*consistía en*

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, pág. 322.

<sup>58</sup> Carl Dalhaus, *Op. cit.*, pág. 349.

*la afirmación de que una obra necesita un apoyo literario exterior porque la cohesión interna musical es frágil. La música, que reproduce la esencia más íntima del mundo, tiene que ser consistente en sí, en lugar de depender de la estructura de las manifestaciones – intercambiables – que pueden comentarla*<sup>59</sup>.

Un fenómeno que tomó un nuevo impulso en esta época fue el virtuosismo. Desde el siglo XVI, tanto en el laúd como en la gamba, se habían registrado ejecutantes con una habilidad técnica especial e inalcanzable; a estos instrumentos después se les unirían el clavicordio y el violín. Sin embargo, es en el periodo romántico cuando se dará un nuevo y verdadero virtuosismo a dos instrumentos: el violín y el piano. *“Era un nuevo virtuosismo que conectaba, por supuesto con el nuevo público, con las masas, a las que ya no decían nada las sonatas de Mozart ni siquiera las de Clementi”*<sup>60</sup>. Los músicos virtuosos de esta época reemplazaron aquellas obras de carácter íntimo y las suplieron con otras más brillantes de ejecución, pensadas para un gran público.

Representante excepcional de esta modalidad fue Niccolò Paganini, un violinista virtuoso de origen italiano, que llegó, hacia 1820, a conquistar las salas de concierto de Europa. El poeta alemán Heinrich Heine, uno de sus contemporáneos, nos da de ello el siguiente testimonio: *“tiene que haber sido la suya una forma de tocar tal que la consumación de lo mecánico se prolongaba hasta lo fantástico”*<sup>61</sup>. Fue en París, hacia 1831, cuando Liszt escuchó tocar a Paganini, provocándole un estado de obsesión y un anhelo de imitación de este virtuosismo en el piano. Esta nueva destreza no trataba únicamente sobre el desarrollo de la técnica propia de un instrumento, sino que, además, debía conservar el espíritu de la época. Este nuevo fenómeno llegó a su esplendor máximo a mediados del siglo XIX con Liszt. Maestros como Schumann, Chopin y el mismo Liszt, que eran grandes compositores para piano, atacaron con sus

---

<sup>59</sup> Carl Dalhaus, *Op. cit.*, pág. 349.

<sup>60</sup> Alfred Einstein, *Op. cit.*, pág. 59.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 60.

armas esta habilidad interpretativa, ya que eran enemigos del virtuosismo a secas, llevándolo al servicio de la expresión poética.

Durante el siglo XIX, la música, al igual que las demás artes, logró unir en una gran corriente sus polos opuestos, gracias a que se le concedió el valor más alto entre todas las artes, al encontrar en ella la forma perfecta para expresar las emociones y sentimientos, ya fuera de manera vocal o instrumental. Sin embargo, el avenimiento y la coexistencia de ambas posiciones resultó finalmente imposible.

Wagner, en su concepto de “Obra total” (*Gesamtkunstwerk*), entendía, en palabras de Alfred Einstein, que *“todas las artes cedían algo de su propia naturaleza a fin de producir una unidad superior”*<sup>62</sup>. Era de esperarse que el punto culminante de la obra wagneriana se diera en la música y no en el resto de las artes. Sin embargo, las protestas en contra de una postura que diluyera los límites de las otras manifestaciones artísticas no se hicieron esperar, ya que los artistas reclamaban la delimitación de las fronteras y especificidades esenciales de cada una de las artes ahí representadas. No obstante Wagner no abandonaría sus pretensiones de crear una “obra total”. El musicólogo austriaco Eduard Hanslick, de mediados del siglo, encabezará una oposición contra quienes defendían la unión de las artes, reconociendo a la música como un arte autónomo.

Como periodo, el romanticismo musical inicia su declive, pero al final de éste se estrena la ópera más romántica de todas, *Tristán e Isolda*, de Wagner, la cual *“fue culminación y punto de partida de la historia de la disonancia, no de la melodía o el ritmo”*<sup>63</sup>.

Así pues, es en esta época cuando la música adquiere una nueva y privilegiada posición frente a las otras artes, y un rol principal en la vida artística y

---

<sup>62</sup> Carl Dalhaus, *Op. cit.*, pág. 337.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pág. 341.

cultural de toda Europa. Podemos decir que el carácter del romanticismo europeo del siglo XIX se encuentra enteramente contenido en ella.

“Cuando se piensa en las obras del pasado que todavía hoy sobreviven, la balanza se inclina decididamente a favor de los románticos sobre los clásicos. Si la historia de la música se hubiera detenido a la muerte de Beethoven, hoy seríamos inmensamente pobres. Ciertamente que la música del período clásico es como un cielo estrellado: no podemos alcanzar las estrellas, ni siquiera envidiarlas. Pero la música del período romántico es nuestra música, a la vez culminación y añoranza sin límites.

En la historia del arte las eternidades no existen: sólo mueren las obras, también las épocas. Pero la época romántica como símbolo de ruptura y de voluntad de salvar esa ruptura, constituye un principio eterno del arte. En la música romántica del siglo XIX dicho principio halló su realización más reveladora, más eterna”<sup>64</sup>.

En la última década del siglo asistimos a una ruptura de la tradición musical decimonónica. El hiper-romanticismo emergió al margen del neo-romanticismo de Liszt y Wagner, y el cambio, que caracterizaría a la nueva música, se daría por la disolución de la tonalidad y la libertad absoluta de las estructuras musicales. A partir de aquí, hacia 1907, una nueva era daría inicio cuando el compositor alemán Arnold Schönberg rompe decididamente con la tonalidad.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, págs. 342 y 343.

## Referencias bibliográficas. Capítulo II

- Aynard, Joseph, "Comment définir le romantisme ?", *Revue de littérature comparée*, No. 5, Édouard Champion, Paris, 1925, págs. 641-658.
- Dalhaus, Carl, *La música del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2014.
- Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid, 2007.
- Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Estética de la música*, Machado, Madrid, 2008.
- Ramos-Oliveira, Antonio, *Historia social y política de Alemania*, FCE, México, 1973.
- Schenk, H. G., *El espíritu de los románticos europeos*, FCE, México, 1983.
- Shelley, Percy B., *Queen Mab*, Ed. P. B. Shelley, London, 1913.
- Weininger, Otto, *Sexo y carácter*, Losada, Buenos Aires, 2004.

## **CAPÍTULO III**

### **JOHANNES BRAHMS: VIDA Y OBRA**

Generalmente, las biografías que se escriben acerca de un compositor famoso sólo informan sobre aspectos parciales del mismo, tales como dónde y cuándo nació, con quién estudió y, en el mejor de los casos, a quién enseñó. A veces, se menciona alguna influencia externa que pudo haber recibido, pero lo verdaderamente importante para comprender la vida y obra de un biografiado es escudriñar no sólo el momento histórico, social y cultural que le haya tocado vivir, sino también sus pensamientos y sentimientos, ya sean resultado de su psicología personal, orígenes familiares, evolución profesional o de la interacción de todo ello. No obstante, la mayoría de los compositores nos ha dejado un retrato de sí mismos muy detallado, expresado a través de sus obras, en donde pareciera que de las notas y pautas y de la combinación de timbres surgiera, de forma majestuosa, la figura del creador con todas sus características, incluso las más personales. En el caso de Johannes Brahms, bastaría con escuchar el tercer movimiento de su tercera sinfonía para sentir cómo emerge su presencia en toda su esencia. Esto es algo que indudablemente atrapa e invita a seguir disfrutando de su obra.

A diferencia de en más de un centenar de biografías que existen sobre Johannes Brahms, en estas páginas se sintetizan los aspectos bio-profesionales más connotados del maestro, elaborados, principalmente, desde la información que proporcionan los estudios de Styra Avins e Yves y Ada Rémy, autores a los que se suman mis personales conclusiones y particulares puntos de vista.

### 3.1 Primeros años: estudios, maestros, amigos y trabajos incipientes

Johannes Brahms nació el 7 de mayo de 1833 en una reducida vivienda ubicada en una de las partes antiguas de Hamburgo, conocida como *Gängeviertel*. Fue el segundo de tres hermanos: Elisabeth Wilhelmine Lousie Brahms, “*Elise*”, quien había nacido en 1831 era su hermana mayor; mientras que Friedrich Brahms, mejor conocido como “*Fritz*”, quien naciera en 1835, era su hermano menor. Los tres fueron hijos del matrimonio conformado por Johann Jakob Brahms y Johanna Henrika Christiane Nissen. La madre de Brahms, diecisiete años mayor que el padre, tenía un carácter tímido y precavido. Por otra parte, su padre era un hombre bastante galante y extrovertido. La hermana mayor, Elise, poseía una condición un tanto quebradiza. Con ella Brahms tuvo una relación muy cercana, e incluso pasados los años llegó a decir que no se había casado por consideración a ella; aunque, finalmente en 1871, a pesar de contar ya con cuarenta años, Elise contrajo matrimonio con Johann Christian Georg Grund, con el cual tuvo un matrimonio feliz. Por otra parte, la relación de Johannes con su hermano menor fue algo lamentable, hasta el punto de que en la ciudad de Hamburgo se conociera a éste con el sobrenombre de “hermano desafortunado”<sup>65</sup>. Fritz fue pianista y se le llegó a reconocer como un gran profesor de piano; sin embargo, siempre fue relegado a un segundo plano, debido a la notoriedad y prosperidad de su hermano mayor. Brahms y Fritz terminaron por no dirigirse la palabra, ya que el menor de ellos se negó a ayudar a sus padres y hermana cuando éstos más lo necesitaban.

No cabía ninguna duda en sus padres de que Brahms se convertiría en músico, y se esperaba de él que pudiese aprender a tocar tantos diferentes instrumentos como fuera posible para poderse ganar la vida en las orquestas de los teatros, las bandas militares o las orquestas sinfónicas.

---

<sup>65</sup> Debido que siempre estaba en un segundo plano, trató de ir lo más lejos posible; eso lo llevó a Venezuela, donde, además de enseñar piano, realizó conciertos en los que probó poder interpretar parte de la música para piano más difícil de Brahms.

El padre de Brahms tenía una gran pasión por la música; de hecho, él era un músico profesional que tocaba la flauta, el corno, violín, viola, cello y el contrabajo; y en su infancia tuvo que huir de casa al menos cinco veces antes de convencer a sus padres para que lo dejaran estudiar música. Con el paso de los años Johannes comenzó a mostrar gran interés y talento por la música, y tuvo la fortuna de estar rodeado de personas que se dieron cuenta de ello. Así, a la edad de siete años, su padre decidió impartirle lecciones de piano, cello y corno.

Rápidamente, el joven Brahms mostró predilección por el piano, lo cual obligó a su padre a buscar un maestro con más habilidades en este instrumento de las que él poseía. Su búsqueda lo llevó de manera afortunada al maestro Otto Friedrich Willibald Cossel. Éste era un maestro local de alta reputación, cuya dedicación, excelente pedagogía y amabilidad dieron al joven Johannes las herramientas que le servirían para el resto de su vida. Dicho maestro impartió lecciones a Brahms hasta los once años, proporcionándole una gran base en técnica y musicalidad que él nunca olvidó, nutriendo su talento con Bach y otros compositores clásicos, e incluso permitiendo que practicara en su propia casa.

Cossel reconocía el gran talento de su alumno, por lo que le recomendó tomar clases con uno de los mejores pedagogos en Hamburgo, su propio maestro, Eduard Marxsen. Marxsen comenzó a dar clases a Brahms en 1843; con él estudió a Bach, Beethoven y los llamativos trabajos de Thalberg<sup>66</sup> y Herz<sup>67</sup>. Durante este mismo año, Johannes ofreció su primer recital en concierto de cámara. De manera paralela a sus clases de piano, Brahms comenzó sus estudios en la primaria en 1839, cursando algunas materias, como aritmética, francés y latín. Posteriormente, ingresó a la secundaria Johann Hoffmann, en la cual

---

<sup>66</sup> Sigismund Thalberg (1812-1871). Pianista y compositor suizo, considerado el pianista más importante del siglo XIX. Tuvo una competencia directa con Franz Liszt. Fue "uno de los señores" del romanticismo. El sello de sus interpretaciones era su apariencia de tocar "a tres manos".

<sup>67</sup> Heinrich Herz (1803-1888). Compositor, pianista y fabricante de pianos austriaco. De su extensa producción sobresalen sus 18 Grandes estudios de conservatorio Op.15, los cuales fueron compuestos para el conservatorio de París, en los que plantea todos los problemas técnicos en grado avanzado.

algunas asignaturas cursadas fueron: historia, latín, matemáticas, ciencias naturales, canto, dibujo, inglés, francés, gimnasia, música y lenguaje. Brahms se graduó de esta última en la primavera de 1847, justo antes de su cumpleaños número catorce.

Durante sus vacaciones, en 1846, cuando tenía sólo trece años, un amigo de su padre le hizo una invitación para que impartiera lecciones de piano a su hija Lischen. Ambos jóvenes disfrutaron de esos momentos e hicieron una gran amistad. Tal fue la amistad que surgió con Lischen, que años más tarde Brahms se encargaría de pagar la matrícula de la hija de ésta, que aspiraba a ser una gran cantante.

Brahms participó en conciertos en Hamburgo en el invierno de 1847 y 1848. En septiembre de 1848 tuvo la oportunidad de tener un recital solo, y seis meses después, otro recital, donde interpretó la sonata Waldstein de Beethoven. Aparte de sus trabajos para piano, Johannes había compuesto ya piezas vocales, incluidas algunas para coros masculinos, las cuales escribió dedicadas a algunos amigos en 1847, durante sus vacaciones de verano en Winsen.

En su adolescencia ganó dinero tocando el piano en establecimientos conocidos, como Schänken<sup>68</sup>, y enseñando y escribiendo arreglos para piano encargados por el editor August Cranz<sup>69</sup>. Los ingresos obtenidos ayudaron a Brahms a comenzar su propia biblioteca. Su gusto en la literatura se entendía desde los clásicos a los románticos, tales como Jean Paul y E. T. A. Hoffmann. Muchos de estos trabajos literarios influyeron de gran manera en sus composiciones; por tal motivo, Brahms usó el nombre de Kreisler, uno de los personajes de Hoffmann, como firma. Brahms expandió su biblioteca a lo largo de su vida, comprando no nada más volúmenes de literatura, sino también publicaciones concernientes a la historia y la política de Alemania; también

---

<sup>68</sup> Restaurantes simples donde la comida, bebida y el entretenimiento eran ofrecidos a gente respetable de clase humilde.

<sup>69</sup> Estos arreglos fueron publicados bajo el nombre de G. W. Marks.

adquirió numerosas ediciones musicales y autógrafos de compositores renombrados, como Bach, Beethoven y Mozart, así como un gran número de canciones folclóricas, un género que también comenzó a estudiar en su juventud.

El puerto de Hamburgo se había convertido en un lugar de encuentro para los refugiados húngaros después de la revolución en 1848. En una ocasión, en 1848, el extravagante violinista húngaro Eduard Reményi, quién había estudiado en Viena con Joseph Böhm, el mismo maestro de Joseph Joachim, ofreció un recital en Hamburgo. La primera impresión de este violinista con respecto del joven Johannes no había sido buena, ya que le pareció un charlatán musical oportunista, de gusto pobre y moral rebelde. Esta impresión cambió rápidamente, puesto que, al conocer un poco más a Johannes quedó impresionado con su talento. Pronto Reményi tuvo que partir de Hamburgo a Estados Unidos para ofrecer un recital como uno de los muchos virtuosos que se reunirían en aquel país.

El maestro de Brahms, el profesor Marxsen, instruyó a su joven alumno no sólo en el piano; también le dio clases de teoría y composición, acorde a los principios que él mismo había estudiado veinte años antes en Viena. En 1850, mientras Clara Schumann ofrecía un recital junto a la soprano Jenny Lind en Hamburgo, Marxsen sugirió a su joven alumno enviar una selección de composiciones al hotel donde se hallaban hospedados los Schumann, quienes se encontraban en la ciudad con motivo de una gira. Este aventurado esfuerzo no rindió fruto alguno, ya que el paquete con sus composiciones fue regresado a Johannes sin haber sido abierto.

En la primavera de 1852 Reményi regresa a Hamburgo, y propone a Brahms una corta y pequeña gira por algunos pueblos del norte de Alemania. Probablemente fue aquí donde Reményi introdujo a Brahms en la música gitana, que era tocada frecuentemente en Hungría. Esta pequeña gira tenía doble intención para Reményi, ya que quería visitar a un viejo amigo, el violinista

húngaro Joseph Joachim. Joachim había sido pupilo de Mendelssohn y era considerado un prodigio del violín. Con sólo veintidós años obtuvo el puesto de concertino y asistente de maestro de capilla de la corte de Hanover, la cual estaba bajo la monarquía del Rey Jorge<sup>70</sup>, siendo, por tal motivo, muy famoso en Europa. Debido a su talento, Joachim se había convertido en uno de los favoritos de Franz Liszt, por lo que facilitó a Reményi y a Brahms un libre acceso a sus discípulos, amigos y su más cercano círculo de personas influyentes, lo cual sería de gran ayuda para el joven compositor.

Quedando impresionado con sus poco comunes habilidades como pianista, su música poderosa y su inusual personalidad, Joachim no tuvo duda en hacer algo en favor del joven Johannes, lo cual dio origen a una amistad que se prolongaría hasta la muerte del compositor, cuarenta y cuatro años más tarde.

Joachim proporcionaba dinero al joven pianista; le arregló dar un concierto ante el Rey Jorge y su corte y, así mismo, envió una carta a Liszt para que le diera un entusiasta recibimiento en su opulenta villa en Weimar. Más tarde, intuyó que con el tiempo habría problemas en la amistad habida entre el exagerado húngaro Reményi y el tímido, idealista y silencioso alemán, por lo que se apresuró a propiciar que Brahms tuviera una rápida ruptura con Reményi.

### **3.2 Brahms y los Schumann: amistad, mecenazgo y proyección compositiva**

En 1853, a través de Joachim, Brahms conoce a Robert Schumann, con el cual pasa el otoño en su casa en Düsseldorf. Schumann reconoció enseguida las habilidades e inclinaciones del joven Johannes. En una carta que envió a Joachim, dice de él: “este es el que debería de venir.” No conforme con eso, y yendo más

---

<sup>70</sup> Originalmente Su Alteza Real el príncipe Jorge Federico Alejandro Carlos Ernesto Augusto de Hannover (1819-1878). Sucedió a su padre como Rey de Hannover, y como segundo duque de Cumberland y Teviotdale, el 18 de noviembre de 1851, bajo el nombre de Jorge V. Su reinado de 15 años culminó en junio de 1866, cuando aceptó la demanda prusiana de una neutralidad sin armas durante la guerra austro-prusiana.

allá, Schumann publicó sobre el joven músico un elogio detallado en la revista *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>71</sup>.

Como solía ser el caso con los cumplidos que aparecían en la portada de la citada revista, los elogios de Schumann hicieron a Brahms más daño que bien. Músicos contemporáneos se mostraron celosos, asegurando que el músico no estaba a la altura de la reputación que se la había dado. Sin embargo, él estaba en la cima: tuvo la oportunidad de presentarse en el Leipzig Gewandhaus antes que Liszt y Berlioz. Después de lo que fueron nueve impresionantes meses, regresó a Hamburgo para la Navidad de 1853, aceptado ya como uno de los grandes músicos de la época; y en año nuevo se trasladó a Hanover para pasar unos días con su amigo Joachim.

Entre las nuevas amistades de Brahms no sólo se encontraban el violinista Joseph Joachim y el matrimonio conformado por Robert y Clara Schumann, sino también, Albert Dietrich<sup>72</sup> y Julius Otto Grimm<sup>73</sup>. Esta amistad propició que éstos ofrecieran a Brahms consejos técnicos en sus nuevas composiciones, así como la promoción de su música. El conocer a Robert y Clara Schumann fue tal vez el acontecimiento más importante de su vida. Ambos quedaron deslumbrados por el joven pianista y sus composiciones, quien, para entonces, ya contaba con sus dos primeras sonatas para piano y el Scherzo, los cuales serían publicados como Op. 4, y numerosos lieder. Por último, Schumann escribió el artículo “Neue Bahnen”, en el cual profetizaba el futuro de Brahms como un compositor líder de trabajos a gran escala. La influencia de Schumann guio las primeras publicaciones de la música de Brahms, firmadas con su propio nombre y redactadas en 1853, pero la

---

<sup>71</sup> *Nueva Revista de Música*. Revista que se ocupa de las tendencias de la música contemporánea. Fue fundada por Robert Schumann y su padre, y publicada en Leipzig. Su primer número apareció el 3 de abril de 1834 y su edición ha seguido casi ininterrumpidamente hasta hoy en día.

<sup>72</sup> Albert Dietrich (1829-1908). Compositor y director de orquesta alemán, discípulo de Ernst Julius Otto. Fue designado profesor de la Academia de Música de Berlín en 1899.

<sup>73</sup> Julius Otto Grimm (1827-1903). Compositor, director y músico de Westfalia, quien en 1853 conoció a Brahms, siendo reconocido luego como uno de sus grandes amigos. Después de su muerte, se le encontraron cientos de documentos, entre los que destacan algunas cartas de Madame Schumann, Brahms y el Dr. Joachim, y manuscritos de Brahms de los que se presume le fueron entregados como obsequio.

influencia de su ensayo “Neue Bahnen” fue más profunda. Este artículo llamó mucho la atención y catapultó a Brahms al ámbito de los críticos y los músicos más prestigiosos, por lo que el músico se dio cuenta de que, a partir de entonces, todos sus trabajos serían alzados al más alto estándar, como Schumann había predicho.

A menos de un año de haberse conocido, a finales de febrero de 1854, Schumann intentó suicidarse; fue rescatado del río Rin y hospitalizado en el centro de salud mental de Endenich. Este suceso hizo que Brahms, junto con su amigo Julius Otto, regresase a Düsseldorf para confortar a Clara. Durante todo 1854, y debido al desconcierto de Clara por lo sucedido, Brahms mantuvo las cuentas de la casa, enseñó a los niños más grandes a leer, y manejó la correspondencia, al mismo tiempo que visitaba a Robert en Endenich. Paralelamente, no descuidaba su propio trabajo. Aparte de sus composiciones, algunas de las cuales daban fe de su profunda relación con Clara, recurrió a la biblioteca de los Schumann, donde exploró música renacentista y barroca. Este comportamiento alertó a sus padres, ya que advertían el peligro de que su brillante carrera podía desviarse de su curso.

Así pues, entre Clara y el músico comenzaría un maravilloso, inocente y, seguramente, platónico amor, el cual duraría a lo largo de sus vidas con ocasionales subidas y bajadas. Por ejemplo, en junio de 1854 Brahms escribió a su amigo Joachim para desahogarse. En su carta el aún joven Brahms confesaba a su amigo que se encontraba enamorado de Clara y que había caído bajo su hechizo; incluso le decía que, en ocasiones, tenía que contenerse de poner sus brazos alrededor de su cuerpo, y que no sabía si ella lo iba a entender mal. En noviembre de ese mismo año, Clara, sincerándose con su diario, admitió amar a Brahms, pero como un hijo, de una manera muy tierna.

En 1856 Brahms comienza a expandir sus estudios. Comenzó a incluir ejercicios de contrapunto, los cuales intercambió con su amigo Joachim. En este año notó que Clara empezaba a apoyar sus composiciones, ya que las incluía en

sus conciertos. Este mismo año estuvo marcado por la tragedia, puesto que en julio Robert muere debido a un colapso neurocirculatorio. Después de la muerte de Robert, Clara, sus hijos, Brahms y Elise, la hermana de éste, se tomaron unos días para descansar en un lugar cerca de Lucerna en Suiza. Este tiempo fue perfecto para establecer la naturaleza de su amistad. A pesar de algunos momentos tensos, ambos mantuvieron una relación personal y profesional cercana, que duró el resto de sus vidas. Brahms, a menudo, demostraba su preocupación por Clara y sus hijos; a su vez, Clara, incansablemente, promocionaba su música.

En octubre de 1856 Clara y Brahms tuvieron una pelea, misma que originó que Johannes regresara a Hamburgo y dejara a Clara desesperadamente triste. Ella tuvo la oportunidad de escribir en su diario que, cuando regresó de despedirlo en la estación de tren, fue como si regresara de un funeral.

Clara se mudó a casa de su madre en Berlín en 1857, y Brahms se estableció en Hamburgo. Comenzó a formar parte de la vida social y los conciertos; además, se educó en arte y literatura. Organizó un coro femenino, conformado por cuarenta mujeres, dirigidas semanalmente, que cantaban, daban serenatas a la luz de la luna, siempre que fuera posible, y acudían a excursiones y picnics. Brahms redactó para ellas un jocosos conjunto de normas en un simulacro de legalidad, con el fin de regular los ensayos. Esta acción originó que las damas del coro tuvieran más cariño aún si cabe por su maestro.

Durante tres años, 1857-1859, y a través de la influencia de Clara, Brahms pasó los otoños en Detmold, donde enseñó piano a la familia del Príncipe Leopoldo III, y condujo la sociedad coral amateur local. Detmold era la capital de Lippe, un pequeño principado con una población de 12000 personas. Su territorio, conformado por cerca de 1165 kilómetros cuadrados, estaba rodeado por el Electorado de Hanover y por tierras regidas por los Obispos de Paderborn y Fulda.

Para Brahms, Lippe era colinas boscosas, campos, bosques y caballos, en claro contraste con la ciudad de Hamburgo.

La paga que recibía Brahms por este nuevo puesto era bastante buena, lo cual le permitía viajar y componer el resto del año, alojándose en las mejores posadas, en las que la comida y el vino estaban incluidos. Su trabajo lo llevó a estar en grandes salones de castillos, decorados por tapices de damasco e iluminados por candelabros de cristal de Murano. Brahms disfrutaba tan a fondo de todo esto que cuando Ferdinand Hiller le ofreció un puesto para enseñar en el conservatorio de Colonia prefirió declinar la oferta, debido a su predilección por Detmold.

Allí, los deberes de Brahms incluían dirigir la orquesta y la sociedad coral amateur, con la que se reunía cada semana en el castillo, para ensayar obras como el *Mesías*<sup>74</sup> y una variedad de canciones folclóricas. El trabajo con este coro le fue de gran utilidad para desarrollar su técnica coral. Unos años antes había decidido que su técnica en contrapunto necesitaba mejorar, e intercambió, de manera regular, algunos ejercicios al respecto con su amigo Joachim. Al parecer, usó los ensayos en Detmold para tratar de bajar su voz aguda. Como consecuencia, cuando hablaba, producía una especie de sonido áspero.

En 1858, mientras visitaba a su gran amigo Grimm en Göttingen<sup>75</sup>, conoció a la hermosa soprano Agatha von Siebold. Agatha era hija de un profesor de medicina a quien Brahms había compuesto algunas canciones. La esposa de Grimm y Agatha era muy amigas, hecho que también originó una buena amistad con el joven Johannes. Sin embargo, ésta le advirtió que si seguía creciendo esa amistad y continuaba frecuentando a Agatha entonces todos esperarían que se casara con ella. Sin embargo, en un impulso que luego sería característico en sus

---

<sup>74</sup> Compuesto por Georg Friedrich Händel en 1741, es un oratorio en inglés con texto bíblico, el cual fue recopilado por Charles Jennens de la Biblia del Rey Jacobo y de la Biblia Coverdale. Su estreno se dio el 13 de abril de 1742 en la ciudad de Dublín.

<sup>75</sup> Es un municipio y ciudad alemana, capital del distrito homónimo, y fundada entre 1150 y 1200 en la Baja Sajonia.

inconstantes relaciones con las mujeres, interrumpió esta relación de manera abrupta y descortés. Ella se sintió despechada, y esto fue el fin de su amistad. Subsecuentemente, se relacionó sentimentalmente con otras mujeres que participaban en el Coro de Viena, pero ninguna de estas uniones prosperó de forma íntima y duradera.

Durante estos años, Brahms escribió piezas para su coro y algunas canciones para -y acerca de- Agatha. Así mismo tuvo la oportunidad de engrosar su experiencia al incluir trabajos orquestales. Compuso dos serenatas Op. 11 y Op. 16 y, después de cuatro años de trabajar en él, y a base de mucho esfuerzo, pudo finalizar el Concierto para piano en Re menor Op. 15. Este concierto fue estrenado por el mismo Brahms como solista, en enero de 1859 en Hannover, bajo la batuta de su amigo Joachim; sin embargo, tuvo un pobre recibimiento, y sus críticos fueron bastante severos con él. El mismo Brahms expresó que había sido un fracaso “brillante y decisivo”. Debido a esto, Breitkopf & Härtel<sup>76</sup> se negaron a publicar su concierto, permitiendo que Simrock<sup>77</sup> fungiera, al principio de mala gana, como su nuevo editor.

El caótico estreno del concierto para piano coincidió con la caída de Brahms como “institución” musical. Karl Brendel, quien era editor de la *Neue Zeitschrift*, y profesor de historia de la música y estética en el Conservatorio de Leipzig, en un inicio había escrito alentadoramente sobre dicho concierto; sin embargo, al poco tiempo acuñó el nombre de Nueva Escuela Alemana para identificar a la escuela progresista de música representada por Liszt, Wagner y Berlioz, lo cual suponía una postura opuesta al pensamiento y estilo musical de Brahms. Éste, persuadido por Joachim, Grimm, y Bernhard Scholz<sup>78</sup>, escribió un manifiesto en contra de las

---

<sup>76</sup> Fundada en 1719, en Leipzig, por Bernhard Christop Breitkopf, es la casa de edición musical más antigua de Alemania. En la actualidad, su catálogo está conformado por más de 1000 compositores, 8000 obras y 15000 ediciones de música o libros acerca de música.

<sup>77</sup> Fue una editorial de música alemana, fundada por Nikolaus Simrock, que publicó gran cantidad de obras de compositores alemanes del siglo XIX. En 1929 fue adquirida por Anton J. Benjamin.

<sup>78</sup> Bernhard Scholz (1835-1916). Maestro de música, compositor y director alemán. Fue profesor de algunos conservatorios como el de Múnich, Stern, Kullak, y finalmente Frankfurt, del cual fue nombrado director en 1883.

técnicas de composición de moda. Este proyecto acabó siendo una gran vergüenza cuando fue publicado de manera prematura y después satirizado. El artículo, que criticaba a Liszt y sus seguidores, fortaleció la escisión de aquellos que apoyaban a Brahms y los partidarios de la Nueva Escuela Alemana que se había desarrollado después de la publicación de "Neue Bahnen". Esta división entre dos grupos de críticos y músicos continuó durante toda la vida de Brahms, y tuvo impacto en investigaciones posteriores sobre su música.

Cabe preguntarse cuál era realmente, para ellos, el objeto de conflicto. Antes que nada, había en esta controversia algo sofocante: Brahms, odiaba todo lo llamativo, en cambio para Liszt esto representaba un espectáculo; aquello que Brahms detestaba a Liszt le agradaba y sacaba provecho de ello. Para Brahms, la música de Liszt era un mareo; para Joachim, Liszt era un astuto inventor de efectos. Pero la explicación más técnica es esta: Los predecesores de Beethoven creían que la música estaba basada en reglas y estructuras acordadas, intemporales y verdaderas, tales como una forma sonata, o variaciones sobre un tema. Usando esto como fundamento, Beethoven comenzó a crear nuevas estructuras, y proporcionó otras bases musicales a las generaciones posteriores. Mientras Brahms se adhirió a las reconocibles formas clásicas, los progresistas, particularmente Berlioz, Liszt y Wagner, las desearon: su música estaba determinada por sus sentimientos, su experiencia interior. Para Brahms, estos compositores radicales tenían el descaro de decidir qué era y qué no era musicalmente aceptado. En los poemas sinfónicos, por ejemplo, la música estaba a capricho del compositor, quien hacía sus propias reglas, abriéndose a cualquier intrusión con descontroladas e incontrolables consecuencias. (Aquellos a los que no les gusten algunos aspectos de la música del siglo XX, podrían, tal vez, estar de acuerdo).

A pesar de estos contratiempos y decepciones, el estilo de composición de Brahms se desarrolló rápidamente y, a causa de su sofisticada armonía, desarrollo del motivo y su forma sonata, los trabajos que realizó a principios de

1860 son referencia de su primera madurez compositiva. Estos incluían las obras de cámara Op. 25, 26 y 34, así como los lieder Op. 32 y 33. Con nueva confianza como compositor, Brahms esperaba adquirir una posición permanente en Hamburgo; pero en 1863 la filarmónica de esta ciudad nombró a su amigo, el cantante Julius Stockhausen<sup>79</sup>, nuevo director en lugar de a él. Brahms tomo esta decisión como un insulto, incitándolo a mirar hacia otros horizontes. Seguido de un exitoso debut en 1862 como compositor y ejecutante, regresa a Viena en 1863, siendo elegido director de la Singakademie<sup>80</sup>.

Sin embargo, Brahms no se sentía del todo cómodo en Viena, por lo que renunció a su puesto al año siguiente. A partir de entonces, viajó por Alemania, Austria, Hungría, Dinamarca, Países Bajos y Suiza, apareciendo en conciertos con amigos como Joachim, Clara Schumann y Stockhausen, y forjando nuevas amistades con otros, los cuales se llegaron a convertir en importantes partidarios, siendo incluido en ellos el famoso cirujano Theodor Billroth<sup>81</sup>. Aparte de ganar dinero con su trabajo como pianista, Brahms usaba estos conciertos para promover sus composiciones.

En este tiempo, Brahms pasó parte de sus veranos con la familia Schumann, que tenía una casa en Lichtenthal. Ahí estableció una relación de amistad con el director Hermann Levi y otros músicos y amantes de la música, todo esto en el área de Karlsruhe<sup>82</sup>, donde también alentaron y promovieron su trabajo. Estos periodos fueron de gran productividad; en ellos se celebraban muchas reuniones en las que el compositor ofrecía pequeñas interpretaciones de

---

<sup>79</sup> Julius Christian Stockhausen (1826-1906). Cantante y maestro de canto alemán. Ingresó al Conservatorio de París en 1845, donde estudió canto con el cantante español Manuel García. Fue considerado el primer gran cantante de lied de la historia.

<sup>80</sup> Fundado en 1858, fue el primer coro mixto en Viena. Su objetivo es promover las obras de los maestros tradicionales e incluir obras contemporáneas, así como establecer una institución para la práctica del canto.

<sup>81</sup> Christian Albert Theodor Billroth (1829-1894). Médico y cirujano alemán, considerado como el fundador de la cirugía abdominal moderna. Desde niño fue aficionado a la música; sin embargo, optó por la escuela de medicina en lugar de la escuela de música.

<sup>82</sup> Es la segunda ciudad más grande de Baden-Wurtemberg, fundada en 1715 como ciudad barroca, localizada en el suroeste de Alemania, y a sólo 15 kilómetros de la frontera con Francia.

nuevos trabajos con versiones para piano. Estas creaciones culminaron con el Réquiem Alemán<sup>83</sup>, el cual fue estrenado el 10 de abril de 1868 en la Catedral de Bremen, pero sin el quinto movimiento; su estreno de forma completa se dio un año después, en 1869, en la Gewandhaus de Leipzig. Este Réquiem es un híbrido entre una cantata y un oratorio, transmitiendo la misericordia, el optimismo y la compasión, y alejado de un sentido litúrgico o de una intencionalidad sacra. Hasta la fecha, este era el trabajo a gran escala más exitoso de Brahms, por lo que muchos críticos estaban ya de acuerdo en que finalmente se iba cumpliendo la profecía de Schumann. A partir de aquí, sus conciertos subsecuentes por toda Europa lo establecieron de manera firme como compositor de primer rango. Además, continuó con una serie de trabajos corales, incluida la Rapsodia para contralto Op. 53 y el Canto del triunfo Op. 55, los cuales fueron bien recibidos.

La familia era muy importante para Brahms. A pesar de que sus padres estaban divorciados, mantenía un contacto cercano con ellos, y mostraba una preocupación constante por sus finanzas, así como por su bienestar general, atendiendo a los problemas que pudieran presentar. Su madre, de 73 años, que había perdido la vista, y su hermana Elise, que sufría de migrañas, vivían en un lamentable estado, sin comida ni dinero, ya que el padre se quedaba con lo que el músico enviaba. Ante esta situación, la preocupación de Brahms era evidente, lo cual se muestra tanto en las cartas que mandaba a su familia como en aquellas que enviaba a su editor, Fritz Simrock, quien, además de su asesor financiero, era un amigo cercano.

Antes de morir, su madre escribió a Brahms una amarga carta de diez páginas, donde le contaba algunos detalles de su pasado. Describió ahí como el padre jugaba, era ocioso y gastaba en lo que fuera el poco dinero que tenían. A finales de enero de 1865, ella tuvo un derrame cerebral mientras regresaba de un

---

<sup>83</sup> Composición para soprano, barítono, coro y orquesta, catalogada como Op. 45. Su temática es una meditación sobre la vida y la muerte a partir de textos bíblicos. Se estrenó de manera parcial en 1868, y de forma completa en 1869. Brahms eligió la letra con minucioso cuidado partiendo de la Biblia luterana, incluidos los escritos apócrifos.

concierto. La noche siguiente murió. Esto hizo que Brahms se apresurara a regresar a Hamburgo. Él conmemoró a su madre en su sombrío Adagio mesto del Trío para corno<sup>84</sup>, y su muerte le impulsó a terminar el Réquiem, el cual había comenzado diez años antes.

A pesar de todo esto, Brahms fue leal a su padre. Pagaba su renta y fue comprensivo cuando éste le comunicó que se casaría con Caroline, una viuda dieciocho años más joven que él. En febrero de 1872, su padre muere de cáncer de hígado. Desde Viena, Brahms envió una amorosa carta a su madrastra y, junto con ella, algo de dinero.

Para este momento de su vida, Johannes ha cimentado lo que será un puente al éxito personal, económico y artístico; es decir, todos aquellos idilios amorosos, todas aquellas ensoñaciones de música, habrían de concretarse a su llegada a Viena. La ciudad verá el triunfo del genio, su tesón y talento por mantenerse en una línea de composición si bien clásica, pero como un gran romántico, para establecer la base de lo que será el pleno desarrollo de la música romántica y su devenir en la historia de la música universal.

### **3.3 Brahms y Viena: madurez profesional y recta final**

Fue en 1871 cuando finalmente Brahms se asentó en Viena. Esta era la nueva ciudad del Emperador Franz Joseph y de la hermosa Emperatriz Elisabeth, la bella urbe del gran parque de atracciones llamado Prater, los valeses de Strauss y Lanner<sup>85</sup> y la ópera ligera. Justo antes de la llegada de Brahms, Viena registró un periodo de ferviente actividad industrial, acompañado de una mezcla de represión

---

<sup>84</sup> Es una pieza de cámara en cuatro movimientos escrita para corno, piano y violín. Dentro del Adagio mesto se crea un ambiente solemne y de carácter contemplativo.

<sup>85</sup> Josef Franz Karl Lanner (1801-1843). Compositor austriaco de música instrumental para bailes. Es considerado uno de los primeros compositores vieneses en reformar el vals, con el objetivo de que éste no fuese entendido como algo exclusivamente hecho para los campesinos, sino que pudiese ser disfrutado por las clases más altas y sofisticadas como un acompañamiento para el baile o el deleite musical.

y reformas, por las que los servicios médicos fueron reorganizados, los caminos arreglados y se impusieron nuevas normativas jurídico-legislativas.

En Viena, Brahms se mudó a Karlsgasse 4, cerca del barroco Karlskirche<sup>86</sup>, con su pórtico griego y sus altas y decoradas columnas. En esta casa, tenía una foto de Bach, encima de su cama, un busto de Beethoven, una cabeza de Bismarck y una copia de la Mona Lisa. Con la ayuda de Clara, y gracias a sus contactos, rápidamente tuvo interacción con los músicos más importantes de la ciudad. Uno de sus partidarios, Julius Epstein, pagó por una sala en la que pudiera dar una presentación en solitario. Fue un gran éxito.

En 1872, después de muchas ofertas y muchos titubeos, Brahms fue nombrado director de la Gesellschaft für Musikfreunde<sup>87</sup> y de la Sociedad Filarmónica de Viena<sup>88</sup>, considerada esta última como un trabajo superior. Dedicó un gran esfuerzo preparando los conciertos de la Sociedad; así mismo, introdujo programas innovadores que incluían compositores renacentistas y barrocos, como Schütz<sup>89</sup>. Los deberes administrativos de esta posición eran demasiado para él, y ello, sumado a otras preocupaciones, lo llevó a su renuncia en 1875. A pesar de su partida, siguió manteniendo una relación cercana con el Gesellschaft, e influyó significativamente en sus actividades. Para este tiempo, su éxito como compositor y los tratos que podía hacer con los editores, lo habían llevado a tener una seguridad financiera y a no necesitar una posición oficial; mejor dicho, él valoraba la libertad para poder componer.

En 1876, Brahms vio finalizada su Primera Sinfonía Op. 68, un trabajo con el que había tenido dificultades al menos desde 1862. Era consciente de que su

---

<sup>86</sup> La Iglesia de San Carlos Borromeo es una iglesia barroca, situada en la parte sur de la Plaza Carlos, en la ciudad de Viena.

<sup>87</sup> Sociedad de amigos de la música, fundada en 1812 por Joseph von Sonnleithner. Su objetivo fue promover la música en todas sus esferas.

<sup>88</sup> La cual conocemos hoy en día como Orquesta Filarmónica de Viena, considerada una de las mejores del mundo.

<sup>89</sup> Heinrich Schütz (1585-1672). Compositor y organista alemán. Considerado uno de los principales compositores germanos del siglo XVII.

sinfonía debía cumplir con las expectativas creadas por el "Neue Bahnen", así como aquellas que se despertaron con las sinfonías de Beethoven. En preparación para su debut en este género, dominó formas a gran escala en sus trabajos de cámara, y con la ayuda de su amigo Joachim, y a través de piezas como el Réquiem o las Variaciones sobre un tema de Haydn, desarrolló poco a poco sus habilidades de orquestación. El estreno de esta sinfonía no tuvo el éxito esperado. Brahms previó su trabajo como un todo unificado, que era incompatible con el hábito de la audiencia de aplaudir entre cada movimiento, e incluso el de solicitar repetición de movimientos individuales. Sin embargo, el estreno de dicha sinfonía inició para él una década de intenso compromiso con el medio orquestal. Sólo unos meses después comenzó a escribir su Segunda Sinfonía.

En este mismo año la Universidad de Cambridge ofreció otorgar títulos de Doctor en Música a Brahms y Joachim, siempre y cuando compusieran nuevas piezas como "tesis", y que estuvieran presentes al momento de recibir estos títulos. Brahms no pudo estar presente en el acto de recepción de esta distinción académica, pero, en correspondencia, entregó el manuscrito de su partitura y partes de su primera sinfonía a Joachim, quien dirigió a la orquesta en el estreno inglés en Cambridge, llevado a cabo el 8 de marzo de 1877.

En 1877, Brahms fue nombrado miembro de un comité en el que se le pidió que asesorara al gobierno austriaco sobre la concesión de apoyos con la finalidad de ayudar a los compositores; el candidato ganador de ese año fue Dvorák. Brahms también realizó una cantidad considerable de ediciones de obras de Schubert, Schumann, Mozart, Chopin y Couperin. Podemos imaginar a Brahms en esos días, lidiando con correspondencias interminables, y yendo al teatro que tanto disfrutaba. En este año, escribiría más de 800 cartas a su editor Fritz Simrock.

Hacia 1878, Brahms estableció una rutina: pasaría los inviernos en Viena, mientras que los veranos iría a las montañas y compondría. Su lugar favorito de

verano era Bad Ischl<sup>90</sup>, a 56 kilómetros de Salzburgo. Algunas veces, iba al lago de Thun, en Suiza; pero dejó de ir allí cuando se construyó un nuevo paseo junto al río, permitiendo que los turistas ingleses se acercaran demasiado a su casa. Brahms tenía fascinación por las zonas rurales de Alemania, Austria o Suiza. Sin embargo, en este mismo año, comenzó a realizar algunos viajes, ocho en total, a Italia: amaba los mágicos días en Venecia, Florencia y Roma. En su primer viaje a este país estuvo acompañado de Theodor Billroth.

En Italia, Brahms se hospedó con el Duque de Meiningen en el hermoso Lago de Como<sup>91</sup>. El duque gobernaba en una pequeña localidad ubicada a 64 kilómetros al sur de Eisenach, lugar de nacimiento de Bach. A pesar de que en 1880 Meiningen tenía sólo 11000 habitantes, este enclave fue un imán para la cultura. Era un lugar donde el peatón que transitaba en la calle se encontraba, continuamente, con alguna placa que señalara el nacimiento o residencia de un personaje distinguido, como Jean Paul Richter<sup>92</sup>, Schiller<sup>93</sup>, o Max Reger<sup>94</sup>. El duque Georg II, que vivía en el castillo de Elisabethenburg, amaba tanto las artes escénicas que se casó con la actriz Ellen Franz. El teatro era conocido por su elaborado diseño de escenografía y vestuario, así como por la coordinación de sus escenas multitudinarias. Además, la orquesta de Meiningen, conducida en ese entonces por Hans von Bülow<sup>95</sup>, y después por Fritz Steinbach<sup>96</sup>, fue una de las

---

<sup>90</sup> Ciudad en la Alta Austria, en la región de Salzkammergut, ubicada a orillas del río Traun, afluente del río Danubio. Es principalmente un centro de recreo y turismo.

<sup>91</sup> Situado en la región de Candela, en el norte de Italia, es un destino turístico exclusivo y famoso por su espectacular paisaje alpino. El lago tiene forma de "Y" invertida, con tres ramificaciones más delgadas que se unen en la localidad turística de Bellagio. Es uno de los lagos más profundos de Europa.

<sup>92</sup> Jean Paul Richter (1763-1825). Poeta y novelista alemán. Su obra maestra fue *El Titán*. Contrario a la concepción del arte y a las ideas políticas de Goethe y Schiller, fue una de las figuras más relevantes del *Sturm und Drang*, y uno de los mayores estilistas de la lengua alemana.

<sup>93</sup> Friedrich von Schiller (1759-1805). Escritor, filósofo e historiador alemán al cual se considera el mayor dramaturgo de la literatura alemana. En 1790 se le nombró profesor de la Universidad de Jena. Beethoven puso música en su novena sinfonía a su obra poética Oda a la alegría.

<sup>94</sup> Max Reger (1873-1916). Pianista y compositor alemán. En sus obras podemos encontrar su excepcional maestría en el contrapunto y su desvivido amor por las formas y los autores clásicos.

<sup>95</sup> Hans Guido von Bülow (1830-1894). Director de orquesta, pianista virtuoso y compositor romántico alemán. Pertenece a la nobleza y llevaba el título de Barón. Considerado uno de los más famosos directores del siglo XIX, brindó ayuda a Brahms y Strauss en sus carreras musicales.

únicas agrupaciones orquestales que salían de gira. Brahms tuvo la oportunidad de usarla como un laboratorio privado para probar y modificar sus nuevos trabajos antes de su estreno. Además, realizó giras con ella como director o como solista al piano. Von Bülow fue quien tuvo a bien acuñar la expresión de “Las tres B’s” y la “Santa Trinidad”, refiriéndose a Bach, Beethoven y Brahms como tres de los mayores compositores de la historia de la música.

Brahms trabajaba con mucho ahínco cuando se trataba de escribir, y no es una sorpresa que destruyera la mayoría de sus composiciones debido a su inseguridad en el trabajo compositivo. Cuando tenía una idea, le daba vueltas y vueltas, y sólo hasta que estaba seguro, y tras haberla estudiado desde todos los ángulos posibles, se decidía a componer. Una realidad era que a Brahms no le era demasiado fácil escribir música. Tenía una gran predilección por las obras de los grandes maestros, tales como, Mozart, Bach y Beethoven; y es por eso por lo que la mayoría de sus piezas poseen las estructuras y técnicas de composición de los maestros clásicos: sinfonía, sonata, cuartetos y conciertos. Compuso sus obras tomando de ejemplo las anteriores formas musicales, y así continuó con los ideales de sus predecesores. Si bien muchos de sus contemporáneos encontraban su música demasiado académica y tradicionalista, es un hecho que su forma de componer sirvió como inspiración y punto de partida para una generación nueva de compositores. En sus meticulosas estructuras, podemos encontrar incrustados motivos profundamente románticos. *“El gran logro de Brahms fue valerse de las viejas estructuras para transformarlas en creaciones vivas, inspiradas y frescas”*<sup>97</sup>.

En 1879, Brahms fue nombrado Doctor honoris causa por la Universidad de Breslau. Como agradecimiento a dicho título, compuso la Obertura del festival

---

<sup>96</sup> Fritz Steinbach (1855-1916). Compositor y director alemán que estuvo particularmente vinculado con las composiciones de Johannes Brahms. Consiguió expandir la posición de las obras de éste en la cultura del concierto, la cual fue desarrollada por Bülow.

<sup>97</sup> Steven Isserlis, *Por qué Beethoven tiró el estofado*, Machado Libros, Madrid, 2013, pág. 113.

académico, la cual finalizó en 1880 y estrenó el 4 de enero de 1881 en Breslavia<sup>98</sup>, bajo su dirección. Este mismo año estrenó también la Obertura trágica, la cual había sido compuesta paralelamente a la Obertura del festival académico. Esta obra tiene un carácter rudo, huraño, con algunos momentos en los que el motivo parece inmovilizarse e interiorizarse, y en la sección del desarrollo tiene un tema con ritmo de marcha atenuada y enigmática.

Era muy sabido que Brahms tenía gusto por las mujeres jóvenes. En 1883, en Wiesbaden<sup>99</sup>, conoció a la joven contralto Hermine Spies, para la cual escribió muchas canciones. Después de ella quedó cautivado por la internacional mezzo soprano Alice Barbi, quien sólo tenía 28 años. Esta última se casó con un barón y Brahms la acompañó en su concierto de despedida. Johannes también disfrutaba de reunirse con sus amistades vienesas, quienes, en su mayoría, eran ricos empresarios de Ringstrasse<sup>100</sup>. Así mismo, gustaba de una vida ordinaria: los domingos iba al bosque de Viena, o a por un café en la tarde en Klosterneuburg<sup>101</sup>.

La vida seguía su curso, y en 1889 Brahms grababa su Danza Húngara No. 1. Después de esto y de haber estrenado su Doble Concierto, Brahms comenzó a sentir que a sus 57 años había perdido su rumbo como compositor. Finalmente, en 1890, decide retirarse de la composición; pero el clarinetista de la orquesta de Meiningen lo inspiraría a finalizar sus trabajos de cámara para clarinete; aunado a esto terminó cuatro grupos de piezas para piano. También dedicó mucha atención a su colección final de canciones populares, las 49 Deutsche Volkslieder<sup>102</sup>, las

---

<sup>98</sup> Ciudad la cual tiene el estatus de distrito en el voivodato de Baja Silesia, localizada en el suroeste de Polonia.

<sup>99</sup> Ciudad situada al suroeste de Alemania, a orillas del río Rin. Gracias a sus baños termales, y debido a su clima y arquitectura es conocida popularmente como “La Niza del norte”.

<sup>100</sup> Es una avenida de circunvalación que rodea el centro de Viena, conocida como Ring de Viena. En esta avenida se pueden encontrar, a ambos lados, obras arquitectónicas de gran valor, lo cual la convierte en uno de los grandes atractivos de la capital austriaca.

<sup>101</sup> Pequeña ciudad de Austria en el distrito de Tulln, localizada al norte de Viena. Se encuentra situada junto al Danubio y se divide en siete áreas, ya que se asienta sobre un territorio de múltiples colinas.

<sup>102</sup> 42 canciones solistas y 7 canciones con cantante solista y coro. Todas estas canciones populares llevaban acompañamiento de piano.

cuales eran consideradas una protesta en contra de una antología publicada por Franz Magnus Böehm<sup>103</sup> y por Ludwig Erk<sup>104</sup>. El significado que le dio a estas piezas se atestigua por la gran cantidad de cartas que Brahms envió a sus amigos en donde discutía el tema de manera apasionada.

A pesar del éxito de estas composiciones tardías, este fue un periodo cada vez más depresivo para Brahms. Muchos de sus amigos más cercanos habían muerto, incluida no sólo su hermana Elise, sino también Billroth, von Bülow y el biógrafo de Bach, Philipp Spitta; y también, dos jóvenes mujeres a las que había estado emocionalmente apegado, Elisabeth von Herzogenberg y la cantante Hermine Spies. Herzogenberg había sido inicialmente una de sus alumnas, pero después de su matrimonio se convirtió en una amiga confiable a la cual, durante la década de 1880, envió muchas de sus nuevas composiciones para que ella le hiciera algunos comentarios perspicaces.

Finalmente, a la edad de 76 años, y después de haber sufrido un ligero derrame cerebral, el 20 de mayo de 1896 Clara Schumann muere. El hecho de haber perdido a su amiga más íntima llevó a Brahms a pensar que pronto llegaría su hora. Para su desgracia, las prisas al momento de dirigirse al funeral de Clara lo llevaron a equivocarse de tren en dos ocasiones; este contratiempo trajo consigo un viaje de más de treinta horas para llegar a su destino. Después del funeral de Clara, Brahms escribió las Cuatro canciones serias Op. 121, las interpretó frente algunos de sus amigos, y todos los ahí presentes estuvieron profundamente conmovidos, tanto por su emocional ejecución como por la obra misma. A diferencia de la mayoría de los lieder, estas canciones se basaban en textos bíblicos, y muchos comentaristas han observado que contienen creencias personales de Brahms. Después de esto, Brahms finalizó los Once preludios

---

<sup>103</sup> Franz Theodor Magnus Böehm (1827-1898). Académico, musicólogo, compositor, coleccionista de canciones folclóricas y escritor alemán sobre historia de la música y canciones folclóricas.

<sup>104</sup> Ludwig Christian Erk (1807-1883). Compositor, profesor de música, musicólogo y coleccionista del folclore popular alemán. Fue un gran entusiasta del estudio de los cantos populares alemanes. Así mismo, logró determinar la forma y el origen primitivo de numerosas melodías, y demostró con estos trabajos un gusto exquisito y gran erudición.

corales para órgano, los cuales son simbólicos de su lealtad al clasicismo, y reflejan su amor y reverencia por Clara.

El 14 de junio de 1896 Brahms se traslada a Viena para festejar las bodas de plata de sus amigos, los Fellingner; después regresa a Ischl. Había atrapado un resfriado en el funeral de Clara y no tenía buena cara; su piel comenzó a tornarse amarilla y, poco tiempo después, verde. Era evidente que estaba perdiendo peso, aunque él tratara de negarlo, y se empeñaba en que su ropa aún le quedaba bien. Sin embargo, su casera se las ingeniaba para entrar en su dormitorio mientras él dormía para arreglarle la ropa de manera disimulada y que así no se diera cuenta de lo que había adelgazado. Debido a su nula mejoría, a inicios de septiembre viajó a Karlsbad en busca de una cura. Los médicos lo tranquilizaron diciéndole que no era algo serio. De hecho, al igual que su padre, Brahms tenía cáncer de hígado.

Pero no por ello el compositor canceló sus compromisos profesionales; muy al contrario, cumplió con ellos cosechando grandes éxitos: en un concierto, en el cual se interpretó su Cuarta sinfonía, el público vienés le dedicó una enorme ovación de despedida. El maestro se puso de pie y, mientras rodaban algunas lágrimas sobre sus mejillas, agradeció ese aplauso.

En esos días continuó cenando con sus amigos, asistiendo a conciertos e interesándose en asuntos musicales; pero para mediados de febrero de 1897 ya no se sentía bien; estaba irritable y abatido. Su última aparición pública fue en el estreno de la Opereta *La diosa de la razón*, de Johann Strauss, el 13 de marzo. A finales de este mes, él mismo se puso en reposo, y envió una postal escrita en lápiz a Caroline Brahms. La noche del 2 de abril tomó un vaso de vino de dos tragos y se dijo: “esto sabe bien”. Al siguiente día había muerto.

Como hemos podido apreciar en su caminar y crecimiento artístico, la figura femenina y la amistad consolidan en Brahms un espíritu creador en constante

lucha y renovación. El romanticismo, inspirado primero por la presencia materna, y más tarde por ese amor platónico hacia Clara Schumann, así como el reto del virtuosismo, la claridad y la elocuencia musical de los amigos violinistas y pianistas que se cruzaron a su paso, y que ya se han mencionado, son elementos determinantes para la caracterización y comprensión del músico.

Debe valorarse también que, más allá de una espectacularidad artística, Brahms asume el compromiso de la claridad y de la expresión romántica, cimentadas en la base sólida de sus aficiones literarias y musicales. Es fácil entender entonces su elevado grado de expresividad y el porqué de su trascendencia e importancia en la música romántica del siglo XIX, y en todo lo que de ella emana para el fortalecimiento y desarrollo posterior de la música en general. Es así como Johannes Brahms se mantuvo fiel toda su vida al clasicismo romántico y conservador, llegando a ser, posiblemente, el mayor representante del conservadurismo en la guerra de los románticos.

### Referencias bibliográficas. Capítulo III

-Avins, Styra, *Johannes Brahms, life and Letters*, Oxford University Press, New York, 1997.

-Isserlis, Steven, *Por qué Beethoven tiró el estofado*, Machado libros, Madrid, 2013.

-Lunday, Elizabeth, *Secret lives of great composers*, Quirk Books, Filadelfia, 2009.

-Rémy, Yves y Ada, *Brahms*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

-Steen, Michael, *Brahms*, Icon Books, London, 2010.

## CAPITULO IV

### ESTETICA MUSICAL, PENSAMIENTO E INTERESES INTELECTUALES BRAHMSIANOS

El romanticismo se puede definir como la época en la que se experimenta la exaltación de la contemplación, un proceso de mutación de la realidad, y que, al mismo tiempo, ha de transformar al sujeto que lo contempla. Es así como este movimiento cultural, intelectual y artístico intenta hallar el significado del mundo a través del arte.

Hablar del sujeto artístico en el romanticismo es hacer referencia a aquel que logra adquirir un rol principal, por el que se convierte en centro de gravedad del propio movimiento. En este periodo, tanto el genio intelectual como el artista llenarán la imaginación del público, al que sus creaciones van dirigidas, mediante el *hechizo* que se desprende de las mismas, mientras que el crítico tendrá una mirada diferente con la capacidad de valorar desapasionadamente las obras de los anteriores. De cierta forma, el crítico es, en alguna medida, también un creador, ya que, a partir de su juicio, la obra de arte resurgirá en nuevas *versiones*.

“Del interés por el mirar, y por el modo en que la mirada transfigura la realidad deriva una preocupación por la percepción y, por tanto, se afirma el papel central de la estética, pero no entendida ya como mera ciencia de la percepción, sino elevada a un nivel superior. En efecto, la estética se convierte en metafísica del arte, como consecuencia del nuevo papel que adquiere éste”<sup>105</sup>.

Los románticos desarrollaron un culto al arte que ocupará el lugar que anteriormente se le había concedido a la ciencia, la religión o la filosofía. Durante

---

<sup>105</sup> Enrique Gavilán Domínguez, *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Akal, Madrid, 2008, pág. 23.

el romanticismo los artistas confirmarán su libertad respecto a los antiguos “patronos” laicos o eclesiásticos y sus exigencias, es decir, el arte se independizará. Hablar de la independencia del arte es referirnos a que éste deja de ser una mera imitación y a que el artista será creador de su propio mundo, el cual será más real que el ofrecido por la percepción. El trabajo del artista consistirá pues en expresar la interioridad del hombre y darle voz a lo inexpresable. El creador romántico no habla sólo de sí, sino que a través de él hablará de algo superior, universal y extramundano.

“El romántico se convierte en voz del alma del mundo. Este proyecto alcanzará su más perfecta expresión en la música. Su raíz se sitúa en el sonido originario, pero éste se hace real a través del artista que le da forma. Así, el músico se ha de identificar con el Todo. Debe experimentar el estremecimiento del más allá en las voces de la naturaleza y convertirse así en voz del universo, pero en ningún caso debe intentar imitar los sonidos de la naturaleza”<sup>106</sup>.

La estética del romanticismo provocó una revolución en la jerarquía de las artes. Se debía reconocer como arte romántico por excelencia a la música, ya que proporciona una experiencia importante gracias a la capacidad de crear un refugio donde quedaba suspendido el tiempo.

“Si el romanticismo transforma de forma decisiva el modo de ver el mundo, esto es aún más cierto en el caso de la música, o precisando más en la idea de la música. El romanticismo plantea una paradoja muy extraña. Por un lado, marca profundamente la historia de la música: configura el gusto, el repertorio y el significado de la música en la cultura occidental en los dos últimos siglos. Por otro lado, el concepto de música romántica resulta demasiado vago para poder perfilarlo como un estilo; en realidad, no existe una música romántica

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, pág. 24.

propriadamente dicha, como una forma bien diferenciada, que pueda contraponerse con claridad a lo que la antecede y lo que la sucede”<sup>107</sup>.

Entre la última década del siglo XVIII y la primera del XIX se produjo un gran cambio en la música instrumental. La gran mayoría de los oyentes más cultivados de aquella época comenzaron a considerar que esta música era del mismo rango o incluso superior a la música vocal. La música instrumental, al estar privada de palabras, había sido cuestionada sobre si tenía capacidad para transmitir ideas; sin embargo, con el reconocimiento de este gran poder, su número de adeptos aumentó considerablemente a lo largo del siglo XIX. *“El prestigio sin precedentes de la música instrumental no estuvo impulsado por ningún compositor concreto ni por ningún repertorio particular, sino más bien por una transformación profunda en el terreno de la estética, que afectó al propio acto de la escucha”*<sup>108</sup>.

El idealismo fue la principal fuente de la nueva estética de la música instrumental, cuya tradición se remonta a la filosofía de Platón y Plotino<sup>109</sup>. Esta corriente filosófica produjo una fuerte renovación en la estética alemana en general de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Uno de sus iniciadores sería Immanuel Kant, quien, respaldando la libertad de pensamiento, defendía el conocimiento combinado con la experiencia probatoria, la cual influye en el objeto que se conoce al igual que limita el mismo conocimiento humano. Kant logra así establecer un equilibrio entre racionalismo y empirismo. A su vez, esta libertad en el pensar se manifiesta en la forma de concebir la realidad, ya que ésta varía según sea percibida por la mente de cada individuo, por lo que se ha llegado a pensar que la teoría idealista propuesta por Kant es subjetivista y relativista.

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, pág. 28.

<sup>108</sup> Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento*, Acantilado, Barcelona, 2014, pág. 43.

<sup>109</sup> Plotino (204-270), fundador del neoplatonismo, es autor del grupo de tratados monográficos llamados *Enéadas*, los cuales están dedicados a la cosmología, el estudio del tiempo de la naturaleza y el mundo sensible, estudio del alma, estudio del mundo y las ideas, y el estudio de los géneros ente, ser y el Bien-Uno.

La filosofía kantiana va a influir en el pensamiento de grandes pensadores y escritores alemanes, como J. G. Fichte, F. Schelling y G. W. F. Hegel, que plantean otras alternativas al sistema propuesto por Kant. Por su parte, Friedrich Hegel partirá de una idea principal, en la cual señala que el espíritu y la naturaleza son consecuencia de lo absoluto<sup>110</sup>. Para Hegel lo *absoluto* pertenece al espíritu ya sea del mundo o del cosmos, y esta correspondencia se va a manifestar en la religión, la ética, y la filosofía.

En numerosas ocasiones se ha observado la existencia de elementos del pensamiento idealista en algunos escritos sobre música que se remontan a los primeros románticos; no obstante, esta corriente no se ha agotado totalmente en el estudio de la aplicación de sus premisas a la estética de la música instrumental<sup>111</sup>.

En pocas palabras, el idealismo da preferencia al espíritu sobre la materia. Éste sostiene, desde un punto de vista estético, que el arte y el mundo externo pueden tener armonía entre sí, y no porque el arte tenga como finalidad imitar al mundo, sino porque ambos reflejan un ideal común más sublime. *“En la estética del idealismo, el compositor adquirió un nuevo papel como mediador entre el cielo y la tierra, se convirtió en un ser humano tocado por la inspiración divina que podía contribuir a la unión de lo mundano y lo divino”*<sup>112</sup>.

Todo este conjunto de ideas del siglo XVIII y de su propio siglo integrará la herencia cultural de Brahms, influido, a su vez, por la recepción que de ello harán otros artistas alemanes del momento, hasta encontrar luego su propia voz.

---

<sup>110</sup> Se entiende por absoluto aquello que es independiente de todo ser, que subsiste por sí mismo. Al decir lo anterior se ha dicho y repetido que “sólo Dios es lo absoluto”.

<sup>111</sup> Un interesante estudio que vincula el pensamiento hegeliano y la música se encuentra en Leobardo Villegas Mariscal, “G. W. F. Hegel o la música de la razón”, *Metamúsica*, Plaza y Valdés, México, 2018, págs. 83-99.

<sup>112</sup> Mark Evan Bonds, *Op. cit.*, pág. 59.

## 4.1 Pensamiento romántico y música

En la estética musical de los primeros románticos, el pensamiento y el vocabulario del idealismo ocupaban un lugar primordial. Una de las figuras más importantes, y que mejor contribuyera a la elaboración de una nueva estética de la escucha hacia finales del siglo XVIII, fue el escritor alemán Wilhelm H. Wackenroder. Para él, la música:

“es la más maravillosa de todas las artes, porque representa las emociones humanas de manera sobrehumana y nos muestra todos los movimientos de nuestras emociones de modo incorpóreo, vestidos con nubes doradas de armonías aéreas, por encima de nuestras cabezas. Si la música es un lenguaje, es el lenguaje de los ángeles. Es el único arte que nos devuelve a las más bellas armonías de los movimientos de nuestras emociones, múltiples y contradictorios. En su inocencia, este arte idealista, angelicalmente puro, no conoce ni el origen ni la finalidad de sus emociones, como tampoco la relación de sus sentimientos con el mundo real”<sup>113</sup>.

Wackenroder le da pues un lugar privilegiado a la música, ya que la considera el arte por excelencia debido a su capacidad expresiva, superior a la de las demás artes. Cuando se habla de esta capacidad nos referimos a una representación del sentimiento con respecto al intelecto, el cual es un elemento privilegiado que tendrá libre acceso a los secretos más íntimos del mundo, a la esencia de las cosas e incluso al mismo Dios. Así, la música podrá representar un enlace más directo de la *divinidad* con el hombre. “*La música es el arte que concilia, que armoniza lo humano y lo divino: que calma, que resuelve cualquier contradicción del espíritu con su íntima armonía; la música es una ventana abierta al misterio*”<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Cfr., *Ibidem*, pág. 75.

<sup>114</sup> Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005, pág. 275.

El también escritor alemán Ludwig Tieck, quien recibió gran influencia de Goethe, los hermanos Schlegel y Novalis, y destacó en gran parte por su obra narrativa y teatral, así como por su poesía -aunque ésta en menor grado-, compartió las ideas de Wackenroder sobre la esencia de la música instrumental. La obra de Tieck, de gran refinamiento, se basa en la tradición alemana idealista. En ella podemos escuchar por vez primera el callado susurro de los bosques, el rumor de la luz de la luna y “el sonido” inquietante del silencio. Para Tieck, la música instrumental y vocal deben de seguir siempre su propio camino, es decir, desarrollarse dentro de sus potenciales. Respecto a esto, mantiene la siguiente postura: la música vocal “*será siempre sólo un arte condicionado; y es y seguirá siendo elevada declamación y discurso, música en un grado inferior*”<sup>115</sup>, mientras que la música instrumental “*poetiza por sí misma y se comenta por sí misma poéticamente, es independiente y libre y sólo ella se prescribe a sí misma sus leyes*”<sup>116</sup>. De lo anterior, podemos afirmar pues que la música no imita, sino que inventa su propio mundo. A partir de la obra de Tieck, *El maravilloso romance de la bella Magalone*, y tomándola como base, Brahms se dará a la tarea de escribir al menos 16 lieds, en los cuales se pueden apreciar ciertas inflexiones operísticas.

En su caso, Johann G. Herder, una de las grandes figuras del *Sturm und Drang*, y maestro de Goethe, expresa que la música es la más elevada de todas las artes, ya que nos otorga un medio para distinguir lo absoluto. “*La música supera a las demás artes como el espíritu supera al cuerpo, pues la música es espíritu, está emparentada con el movimiento, el poder más íntimo de la gran naturaleza y, gracias a ella, lo que no puede hacerse visible al hombre, el mundo de lo invisible, se le vuelve comunicable a su modo y sólo a su modo*”<sup>117</sup>. Gracias a esta conceptualización del filósofo alemán, se comenzó a considerar que la experiencia estética sucedía en un ámbito destacado, limpio y puro sobre la tierra.

---

<sup>115</sup> Cfr., Jacinto Rivera de Rosales, “La valoración estética de la música instrumental”, *Aisthesis*, No. 40, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2006, pág. 111.

<sup>116</sup> *Idem*.

<sup>117</sup> Cfr., Mark Evan Bonds, *Op. cit.*, pág. 80.

Incluso el gran poeta y pensador Johann W. von Goethe, que tiene poca disposición para reconocer la supremacía de la música, en algunos momentos llega a conceder a ésta un poder sobrehumano. *“La música viene a ser para él como un templo a través del cual nos internamos en el ámbito de lo divino; la música nos hace presentir un mundo más íntegro y nos conduce hasta los umbrales de lo trascendente, por ser el único arte desligado de toda materialidad, en el que forma y contenido se identifican”*<sup>118</sup>.

La obra del poeta Joseph von Eichendorff, conocido como “el cantor del bosque alemán”, que al igual que Tieck defendía la idea del sentir romántico cargado de una profunda fe cristiana, estaba caracterizada por un gran lirismo nostálgico, que además conllevaba una visión íntima de la naturaleza, lo cual provocó la inspiración de algunos compositores del periodo romántico, entre ellos Brahms. Eichendorff,

“pensaba que el Lied, en cierta forma, ya estaba escrito antes de rozar el papel con la pluma o incluso antes de imaginar el poema: “Hay un Lied que duerme en todas las cosas que yacen olvidadas en los sueños. Solamente puedes revelar su canto al mundo si encuentras la palabra mágica”. Ese canto maravilloso dormita en la naturaleza, en los sueños de la soledad de los bosques, así como en el laberinto del corazón humano..., una belleza hechizada cuya liberación es el destino del poeta”<sup>119</sup>.

Este gran escritor, que además muestra un gusto especial por la estética barroca, logra en sus creaciones un misticismo que se basa en su profundo amor a la naturaleza, lo cual hace de él uno de los poetas más vibrantes de su época. Para Eichendorff, el músico sólo debía encontrar entre las palabras *“la melodía fundamental, cual misteriosa corriente atraviesa el mundo y recorre, aunque no sea advertida, el corazón de la muerte”*<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> Cfr., Enrico Fubini, *Op. cit.*, pág. 272.

<sup>119</sup> Cfr., José Ramón Ripoll, “Introducción”, *Ciclo de miércoles, Poesía en música*, Fundación Juan March, Madrid, 2018, págs. 13 y 14.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pág. 46.

Por su parte, E. T. A. Hoffmann, que considera que el término *romanticismo* es una categoría universal del arte, mientras que *romántico* se refiere a todo lo que emana de las fuentes secretas del propio yo, lo que es de la naturaleza que llega hasta el reino del infinito, respecto de la música afirma lo siguiente: “es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito”<sup>121</sup>. Estima, de igual manera, que los grandes músicos son en alguna medida románticos.

En su ensayo *La música instrumental de Beethoven*, Hoffmann proporciona una admisible definición de música como arte romántico:

“Cuando se habla de la música como un arte autónomo, ¿no debería entenderse siempre como tal sólo la música instrumental? Efectivamente, tan sólo la música instrumental desdeña la ayuda y la intromisión de otro arte (la poesía), expresando de un modo puro y exclusivo su esencia característica. La música es la más romántica de todas las artes; es más: se podría decir que es la única verdaderamente romántica, puesto que sólo lo infinito es su objeto”<sup>122</sup>.

A menudo, Hoffmann insiste en sus escritos acerca del poder que la música ejerce sobre el ser humano. En ellos podemos descubrir que, para él, la música posee un poder que proporciona la capacidad de evitar las penas y miserias del mundo terrenal, es decir, que es un arte que se encuentra suspendido a mitad de camino entre el sueño y la realidad. Al igual que en sus escritos, que se ven influenciados por una estética idealista, la crítica musical que lleva a cabo Hoffmann está rodeada de metáforas sacras, ya que él estaba plenamente convencido de que el origen de la música se remonta a la liturgia de la Iglesia, añadiendo que la naturaleza divina de la música se extiende también a la esfera secular.

---

<sup>121</sup> Cfr., Enrico Fubini, *Op cit.*, pág. 295.

<sup>122</sup> E. T. A., Hoffmann, *La música instrumental de Beethoven*, Discanto, Fiesole, 1985, pág. 3.

Así como nos habla, en cierto modo, de una evolución en cuanto a la percepción de la música, también Hoffmann hace alusión a la continua mejora de las interpretaciones de ésta; todo, gracias a los avances técnicos en los instrumentos y al incremento de las habilidades de los instrumentistas. Pero la mayor contribución de este escritor al ámbito de las artes se encuentra en su impecable prosa y en su capacidad de integrar conceptos filosóficos y estéticos con aspectos más técnicos de detalle musical.

Jean Paul, quien fuera considerado por W. Dilthey el poeta musical de esta época, relaciona en algunos de sus textos el sueño con la música. El amor a la naturaleza fue uno de los placeres más profundos de este autor. Sus expresiones de sentimientos religiosos se encuentran marcados por un espíritu verdaderamente poético, ya que para él las cosas visibles no eran sino los símbolos de lo invisible, y sólo en esas realidades invisibles encontró elementos que daban significado y dignidad a la vida humana. La personalidad de Jean Paul era profunda y polifacética, con espíritu puro y sensible, un apasionado desprecio por la pretensión y un arduo entusiasmo por la verdad.

Es así pues que la primera mitad del siglo XIX se caracteriza por un creciente interés por la música y las problemáticas que pudieran surgir de ella, no sólo por parte de los músicos, sino también de poetas, literatos, filósofos y hombres de cultura; mientras que en la segunda mitad del siglo el pensamiento y la crítica lograrán adquirir una nueva fisionomía. Son literatos o filósofos quienes piensan en la estética romántica. En el caso de Wackenroder, Schlegel o Hoffmann, cuando se refieren a música, piensan en las grandes composiciones de Mozart, Haydn o Beethoven.

La música de este tiempo encontró en el movimiento romántico un medio apropiado mediante el cual podía expresar sentimientos, tanto personales como comunitarios. También, puede notarse su fuerte conexión con la poesía, y

destaca, a su vez, el inicio de la música nacionalista<sup>123</sup> y la música programática. A diferencia de en el clásico, en el periodo romántico la melodía deja de ser lineal y regular, se comienza a ajustar una armonía más amplia mediante la introducción de nuevos acordes, y las tonalidades siguen siendo clásicas; sin embargo, surge el uso amplio de escalas cromáticas, ya que se pensaba que este tipo de escalas permitía una mayor percepción de los sentimientos, tales como la melancolía, la lejanía y la tristeza, algo que los compositores buscaban. En esta época una gran cantidad de composiciones fueron escritas en tonalidades menores, acompañadas de numerosas modulaciones, mediante las cuales las sensaciones que el compositor quería expresar llegarían a los niveles más profundos del alma de quienes las escuchaban. Igualmente, y con el objetivo de crear sonidos y colores diferentes en las composiciones, se hace un mayor uso de las disonancias; se emplea un ritmo más flexible, libre y menos estructurado; se usan frases que tienden a ser más irregulares, pero con una melodía y un color más amplios, y con una velocidad cada vez más rápida. Así mismo, se presta gran atención tanto a la orquesta como al piano.

De igual manera, los avances tecnológicos que se presentaron en este momento trajeron consigo afectaciones a los instrumentos musicales, mejorando su sonoridad y capacidad técnica. En algunas composiciones románticas se llegó a conceder un rol principal a instrumentos cuyos timbres asemejan sonidos de la naturaleza. Al mismo tiempo, comenzaron a surgir nuevos géneros musicales, al igual que se retornó a algunos géneros del barroco que habían sido olvidados en el clasicismo.

Steinway, Stein y Erard fueron los fabricantes de pianos que realizaron perfeccionamientos técnicos a dicho instrumento. Gracias a estos cambios, el

---

<sup>123</sup> El movimiento nacionalista surge a mediados del siglo XIX debido principalmente a causas políticas. Su primordial objetivo era enaltecer los valores de cada país. En el ámbito musical, algunos compositores reconocidos de la época utilizaron un lenguaje musical folclórico y lo acoplaron a la tradición musical existente. Entre sus principales características destacan: el amor que los compositores tenían por su patria, el uso, recolección y publicación de canciones populares, el sentimiento de rebelión política y el recurrir al folclor para llevarlo a nuevas creaciones musicales.

piano adquirió una mayor capacidad de graduación de potencia sonora, dejando relegados a instrumentos anteriores, como el clavicordio, clavecín y pianoforte. Con estos perfeccionamientos técnicos se ganó en matices y volumen, y con ello la música adquirió mayores posibilidades de manifestarse. Todo lo anterior originó la creación de nuevos estilos musicales, tales como la mazurca, polonesa, romanza, impromptu y balada.

Refiriéndonos exclusivamente al piano, en el romanticismo podemos identificar cuatro estilos diferentes: el elegante y claro, por parte de Chopin, el totalmente técnico, de Thalbert, el que une la técnica con la expresión, hallado en Liszt, y el que, sin descuidar la técnica, enfatiza la musicalidad, en Schubert, Schumann, Mendelssohn y Brahms.

#### **4.2 Brahms romántico**

Como su buen amigo Schumann, Johannes Brahms se sintió atraído por el misterio que unía realidad y ensueño en las obras del escritor Jean Paul y por la fantasía extravagante de Hoffmann. Así mismo, apreciaba la poesía nocturna y cristiana de Novalis, la legendaria de Ludwig Tieck y la refinada e íntima de Eichendorff, no dejando de lado a otros autores, como Lessing, Goethe, Schiller y Herder. La gran mayoría de ellos se encargó de elogiar la música instrumental, ya que ésta posee la capacidad de trascender aquello que puede explicarse con palabras. Es así que la *poesía musical* y todas sus lecturas personales se encuentran reflejadas en su trabajo compositivo, lo cual nos muestra un compositor más atento a la naturaleza que al arte: *“El músico que comulga con la estética romántica y crea obras inspiradas por ella, a la hora de componer tiene que optar entre recurrir a la herencia del clasicismo aprovechando las formas musicales de la tradición, ante todo la forma sonata, o intentar crear formas nuevas, inspiradas en una estética diferente”*<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> Enrique Gavilán Domínguez, *Op. cit.*, pág. 32.

En el campo de la forma, la obra de Johannes Brahms mantiene el respeto hacia lo clásico; esto gracias, en gran medida, a la formación que el compositor adquirió por parte de su maestro Marxsen. Brahms poseía una técnica prodigiosa y gran maestría en la elaboración del material sonoro, así como un elevado dominio de las estructuras clásicas, y conocía los secretos del contrapunto que residían en éstas. Dichas estructuras estaban siempre definidas por la naturaleza del material, lo cual permitía que nunca elaborara dos movimientos iguales.

En el caso de la sonata, consideró la introducción de un mayor número de temas en la exposición, para después agregar los desarrollos, que podían llegar a tener un mayor significado y placer, debido a la especial manera en la que se llegaban a tratar los temas originales. Brahms, también poseía la inigualable cualidad de transformar las ideas, es decir, de organizar un discurso musical mediante una serie de variaciones. La producción brahmsiana está pues caracterizada por una gran proporción, compactibilidad, consistencia y una naturaleza íntima, lo que la dota de una personalidad misteriosa. *“En Brahms el espíritu objetivo de la sonata medita, por así decir, sobre sí mismo”*<sup>125</sup>.

Refiriéndonos a la armonía, podemos encontrar que la obra de Brahms se basa en las triadas más comunes<sup>126</sup>, y se caracteriza por una abundante invención y una tendencia que es heredada por Beethoven, como es el uso de la síncopa; también, podemos notar cómo emplea modos provenientes de Bach. De igual manera, se puede escuchar el juego de modulaciones que incorpora, haciendo referencia al estilo de Schubert y utilizando tonalidades ambiguas, con el objetivo de obtener un colorido en especial. En el lenguaje musical de este compositor alemán, el ritmo juega un papel esencial. El uso de ritmos gitanos, provenientes del folklor húngaro se volverá algo característico en algunas de sus obras. *“En definitiva, la música de Brahms, en principio muy atenta a la forma, conservadora,*

---

<sup>125</sup> Th. W. Adorno, *Escritos musicales V*, Akal, Madrid, 2011, pág. 209.

<sup>126</sup> Nos referimos al grupo de 3 notas separadas por intervalos de terceras, que forman un acorde; éstas pueden ser: mayores, menores, aumentadas y disminuidas.

*cerrada sobre sí misma, es mucho más variada y rompedora, más progresista y original de lo que se ha creído durante años*<sup>127</sup>. La música brahmsiana nos presenta un lenguaje serio y lírico, dejando de lado, la mayoría de las veces, el sentido del humor que caracterizaba personalmente a Brahms. No obstante, y a pesar de esto, siempre podemos encontrar en ella ciertos destellos de nobleza, determinación y transparencia de la cual era poseedor su creador.

“Brahms se vanagloriaba, a justo título, de haber captado mejor que ningún otro, y de manera integral, no sólo el sentido profundo de las obras de sus insignes antecesores, sino el *sentido mismo de la historia musical*, tal como se ha manifestado y desarrollado a través de esas obras. Brahms extrajo de ellas un conocimiento absoluto de la técnica de la composición, y evidentemente acertaba al creer que ninguno de sus predecesores había conseguido conocer la música de manera tan lúcida y total”<sup>128</sup>.

Si bien Brahms fue considerado un compositor conservador, es decir, más clásico, también es un hecho que logró innovar en el campo del lenguaje musical, lo cual, en cierta manera, lo convierte en un progresista verdadero, con singularidades como, por ejemplo, el uso de la asimetría<sup>129</sup>. “*Ningún otro compositor contemporáneo de Brahms tiene una obra camerística de la trascendencia de la suya*”<sup>130</sup>.

#### **4.3 La expresión romántica de la música cámara**

Hablar de música de cámara es referirnos a aquella música compuesta e interpretada por un grupo reducido de músicos, abarcando diferentes

---

<sup>127</sup> Arturo Reverter, “Introducción general. Brahms: música de cámara”, *Ciclo, Brahms, Música de cámara*, Fundación Juan March, Madrid, 1997, pág. 13.

<sup>128</sup> René Leibowitz, *La evolución de la música de Bach a Schönberg*, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1980, págs. 113 y 114.

<sup>129</sup> En el lenguaje musical se refiere a la combinación de frases de distinta extensión y número de compases.

<sup>130</sup> Enrique Martínez Miura, *La música de cámara*, Acento, Madrid, 1998, pág. 35.

combinaciones, desde dos hasta doce intérpretes, cada uno con una parte solista o relativamente independiente. En la música de cámara ningún instrumento debe estar dominado por otro; cada uno debe ser igual y debe tener la misma importancia, buscando el virtuosismo colectivo.

La palabra “cámara” proviene de aquellos espacios habitacionales en los cuales los músicos podían ensayar y realizar pequeñas presentaciones, que estaban destinadas especialmente a la clase alta de la sociedad europea.

No será sino a partir del siglo XVIII que las figuras de Joseph Haydn y después Mozart precisarán el verdadero sentido y función de la música de cámara, siendo después Beethoven el gran responsable de llevarla a las grandes salas de conciertos. Este género era considerado un medio conservador que estaba fuertemente relacionado con los modelos clásicos cultivados por aquellos que se sentían continuadores de dicha tradición. Sin embargo, esta música comenzó a ser un medio propicio para expresar las pasiones románticas en géneros asociados a la práctica musical privada.

Durante el romanticismo la música de cámara tuvo un gran desarrollo gracias a que algunos compositores unieron el estilo romántico con algunas características del periodo clásico. Un ejemplo de esto son los compositores Franz Schubert y Johannes Brahms, quienes además de continuar con el desarrollo de la forma del trío establecida por Beethoven y Haydn, iniciaron una combinación instrumental diferente a la del cuarteto, como, por ejemplo, el quinteto y sexteto de cuerdas y el cuarteto para piano.

La música de cámara ocupó un lugar destacado en la vida diaria de la burguesía, introduciéndose tanto en conciertos privados como en audiciones públicas, de manera que se comenzó a cultivar como música de máxima calidad. En este periodo alcanzó gran importancia la música de cámara con piano, la cual

experimentó una considerable demanda y se convirtió en una moda de la que fueron partícipes todos los compositores pianísticos del momento.

Hablar de la música de cámara de Johannes Brahms es adentrarnos a la esencia íntima brahmsiana que en ella se deposita. Brahms encuentra un modelo ejemplar en la música del pasado, y por ello es considerado *“el último eslabón de una tradición que encuentra su origen en Bach y continúa en Beethoven, Schubert y Schumann”*<sup>131</sup>, así como un compositor que logra conectar el posclasicismo y el posromanticismo, y cuya figura es impensable en la historia de la música. Es por eso por lo que tanto en su música de cámara como en el resto de sus obras podemos encontrar de manera notoria el espíritu del clasicismo vienés, el cual ayudó a identificar a Brahms como el más clásico de los románticos. La producción de música de cámara de Brahms es más numerosa que la orquestal. En su haber podemos encontrar un gran número de composiciones influenciadas por el estilo clásico, agregando algunas innovaciones, sobre todo con la incorporación de instrumentos como el clarinete y la trompa (lo que hoy conocemos como corno francés).

Un factor que determinó esta etapa creadora en el género camerístico fue la estadía de Brahms en Detmold, entre los años 1857 y 1859. En esta ciudad tuvo que trabajar en este género y conocer el repertorio clásico que se había construido en torno a grandes compositores, como Mozart, Beethoven y Schumann, esto derivado de no disponer de una gran orquesta con la que trabajar otras formas musicales. Si consideramos que en la música de cámara el dúo con piano es el más frecuente, Brahms, siguió la antigua costumbre de primero colocar el piano en los títulos de sus sonatas, incluidas las escritas para violonchelo. *“En la música de Brahms, la sensación de esfuerzo es a menudo una parte esencial de la misma y no un indicio de que esté mal”*<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Verónica Maynés Gutiérrez, “Brahms y el piano. El pianismo brahmsiano, entre el virtuosismo y la expresión”, *Amadeus*, No. 91, RBA, Barcelona, 2001, pág. 27.

<sup>132</sup> Ivor Keys, *Brahms, música de cámara*, IDEA BOOKS, Huelva, 2004, pág. 57.

En la música de cámara brahmsiana la presencia del piano tiene un importante significado, ya que “*el autor era un consumado pianista y la escritura para el teclado suponía un punto de apoyo para adentrarse en este difícil mundo; contrariamente, la potencia sonora y capacidades del piano podrían suponer una amenaza para el delicado equilibrio camerístico*”<sup>133</sup>.

En la música de cámara una de las formas que más se usó durante el periodo clásico y romántico fue la *forma sonata*, que está compuesta sólo para pocos instrumentistas, por lo general, como ya hemos mencionado, para uno o dos músicos con algunas excepciones. Esta forma musical proviene de la *suite*. Generalmente, cuando encontramos una sonata escrita para un instrumento en particular, podemos notar que va acompañada por el piano, gracias a la capacidad polifónica de este instrumento. Este es el caso de las dos sonatas de Brahms de las que se habla a continuación:

### ***Sonata No. 1 (pastoral) para violonchelo y piano en mi menor Op. 38***

Terminada en el invierno de 1865, esta sonata fue dedicada por Brahms a su amigo y violonchelista Josef Gansbacher, siendo la primera de sus obras para instrumento solista y piano. A su vez, es considerada también la primera obra para violonchelo en este formato, el más importante desde Beethoven. Esta sonata es conocida por su carácter sombrío y consta de tres movimientos; uno de ellos originalmente fue un *Adagio*, que luego se reemplazó y fue guardado por el mismo Brahms con la idea de utilizarlo más tarde para una posible segunda partitura, posibilidad que se vio materializada veinte años después. Al igual que Beethoven, Brahms resaltaba la igualdad de los dos instrumentos al publicar la obra en un inicio como *Sonata para piano con violonchelo*. Esta composición, caracterizada por una belleza melódica, abre con un *Allegro non troppo* compuesto por tres temas contrastantes: el primero de ellos, nos presenta una idea elegiaca, con un

---

<sup>133</sup> Enrique Martínez Miura, *Op. cit.*, pág. 34.

expresivo *legato* a cargo del chelo, la cual sobresaldrá todo el fragmento; el segundo tiene un carácter más tenso y abrupto; mientras que el tercero nos regresa a esa “personalidad melódica” que tanto caracteriza a Brahms. Es así como este movimiento nos presenta una exposición de forma lírica y discreta. Brahms “Utilizó la tonada de los romances de Magelone, al menos en el primer movimiento, para contarnos una historia oscura, baladesca y un poco entre secretos”<sup>134</sup>; también podemos notar que en ella resuenan las *Baladas para piano Op. 10*, las cuales Brahms escribió cuando tenía veintiún años.

El segundo movimiento de esta sonata, de carácter retrospectivo, nos presenta un *Allegretto quasi minuetto* con un trío lírico y apasionado, que, debido a su claridad, gracia y juego melancólico, evoca al gran Schubert. Con una forma estricta, dicho movimiento nos introduce a un vals con un motivo de cuatro notas, y hace uso de las características antes mencionadas para conectar los dos temas contrastantes que dan título al mismo movimiento. Esta parte alberga también elementos modales austeros, que recuerdan la armonía del renacimiento.

En cuanto al tercer movimiento, *Allegro*, el compositor abandona el estilo sencillo, y en gran parte se puede describir como una fuga compuesta por tres temas, los cuales serán iniciados con gran firmeza por el piano, para después presentar un segundo tema no fugal, con ciertos elementos de la forma sonata. El tema principal de la fuga está relacionado estrechamente con el *Contrapunctus 13*<sup>135</sup> de *El Arte de la fuga* de Bach, para después seguir con los dos temas restantes que se superponen de manera polifónica. Se puede decir que en él parece haber también un homenaje a Beethoven, quien escribió una fuga como final de su *Sonata para violonchelo en re mayor Op. 102, No. 2*. En este movimiento Brahms hace una demostración del dominio que poseía en el campo del contrapunto estricto, con inversiones, estiramientos y similares.

---

<sup>134</sup> Johannes Forner, *Brahms, un compositor de estío*, Sílex, Madrid, 2019, pág. 42.

<sup>135</sup> Es la segunda de las dos fugas espejo del Arte de la fuga de J. S. Bach. En estas fugas la versión llamada *rectus* es transformada por inversión o movimiento contrario para crear una segunda fuga llamada *inversus*.

Después de haber sido rechazada por el editor, a quien se ofreció por vez primera, Brahms vendió la sonata a una segunda firma, manifestando que la pieza ciertamente no era difícil de tocar para ninguno de los instrumentos. Esta es, sin duda, una de las declaraciones más falsas jamás hechas por un compositor importante sobre su propio trabajo. La parte de piano es gruesa y activa en todo momento, convirtiéndose en algunas ocasiones traicionera en las partes principales de la fuga, mientras que, para el violonchelo, exige una amplia técnica.

### ***Sonata No. 2 (apasionada) para violonchelo y piano en fa mayor Op. 99***

Finalizada en el verano de 1886, y albergando cuatro movimientos, *Allegro vivace*, *Adagio affetuoso*, *Allegro passionato* y *Allegro molto*, esta sonata fue compuesta para el violonchelista Robert Hausmann y estrenada en Viena ese mismo año. Esta segunda sonata crea una contraparte contrastante de la oscura e introspectiva primera sonata, haciendo uso de un rango más alto en el violonchelo, así como algunos efectos como el *pizzicato* y el *trémolo*, y agregando una parte más virtuosa y extrovertida en el piano.

El primer movimiento comienza con un carácter enérgico y se presenta con una declamación de poderosa rítmica, muy cercana a la sonata para piano en fa sostenido menor de Schumann. Al igual que en la primera sonata, este movimiento está determinado por tres temas, los cuales se mezclarán con los imponentes acordes que el piano aportará para su desarrollo. *“Aparte de los saltos compulsivos del primer tema, gran parte de la textura del primer movimiento se basa en los tremolandi de ambos instrumentos, que en el caso del piano se transforma en una sección central al estilo nocturno cuyas sombras, tonalidad lejana y sutiles sincopaciones crean un impresionante contraste con la exuberancia circundante”*<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Ivor Keys, *Op. cit.*, pág. 63.

El segundo movimiento de esta sonata se realizó a partir de los bosquejos que se habían pensado para la *Sonata No. 1*. En él se puede apreciar una personalidad totalmente brahmsiana, alejada del carácter beethoveniano que caracteriza al *Allegro vivace*. Aquí Brahms hace uso de un recurso poco frecuente en él, como es el empleo del *pizzicato*, tanto en las partes agudas como bajas en la línea del violonchelo. Este movimiento crea una gran atmósfera gracias a la línea de *pizzicato* del violonchelo y al *trémolo* ejecutado por el piano.

En el tercer movimiento, *Allegro passionato*, podemos notar que la parte del piano es una de las más demandantes. Aquí encontramos un carácter móvil y nervioso, el cual, gracias a sus contratiempos, nos recordará el espíritu del *Finale* de la *Sinfonía No. 3*. Para complementar este movimiento, Brahms nos regala un trío con un aspecto de cantilena y que nos recordará a Schubert.

Finalmente, el último movimiento de esta sonata, cuya forma es de rondó, es quizás el ejemplo más extremo de la inclinación tardía de Brahms por los movimientos breves de cierre, en gran parte debido a los movimientos medios relativamente efusivos. En este rondó nos presenta una idea musical principal para después agregar una segunda idea con un carácter marcial. En esta obra Brahms, ha sido criticado por no proporcionar suficiente equilibrio, pero esta sonata es una pieza ingeniosa y encantadora, con un final absolutamente alegre.

Refiriéndose a ambas sonatas, el musicólogo y académico inglés Ivor Keys escribe lúcidamente:

“En un principio, Brahms utilizó sin duda el término decentemente vestidas para referirse sencillamente a la dignidad de estar impresas. Pero los vestidos decentes de sus ideas llegaron a significar mucho más: no la pudorosa ocultación de la desnudez, sino un equilibrio, eficaz por su serenidad, entre lo que se dice y cómo se dice -siendo el ideal que la expresión sea tan perfecta que resultara imposible separar el contenido de la forma-. La lucha por el equilibrio entre la variedad y la coherencia, entre

el alcance de las ideas y el tiempo utilizado para presentarlas -esta lucha hace de la composición de cada pieza un campo de batalla en el que se deciden los asuntos-. Las batallas de Brahms están vigiladas por los héroes del pasado que han luchado y vencido, y sabemos que en el campo estaban esparcidos los cadáveres de sus composiciones inconclusas o desechas<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> Ivor Keys, *Op. cit.*, pág. 9.

## Referencias bibliográficas. Capítulo IV

- Adorno, Th. W., *Escritos musicales V*, Akal, Madrid, 2011.
- Bonds, Mark Evan, *La música como pensamiento*, Acantilado, Barcelona, 2014.
- Forner, Johannes, *Brahms, un compositor de estío*, Sílex, Madrid, 2019.
- Fubini, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.
- Gavilán Domínguez, Enrique, *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Akal, Madrid, 2008.
- Hoffmann, E. T. A., *La música instrumental de Beethoven*, Discanto, Fiesole, 1985.
- Keys, Ivor, *Brahms, música de cámara*, IDEA BOOKS, Huelva, 2004.
- Leibowitz, René, *La evolución de la música de Bach a Schönberg*, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1980.
- Martínez Miura, Enrique, *La música de cámara*, Acento, Madrid, 1998.
- Maynés Gutiérrez, Verónica, "Brahms y el piano. El pianismo brahmsiano, entre el virtuosismo y la expresión", *Amadeus*, No. 91, RBA, Barcelona, 2001, págs. 24-27.
- Reverter, Arturo, "Introducción general. Brahms: música de cámara", *Ciclo, Brahms, Música de cámara*, Fundación Juan March, Madrid, 1997, págs. 11-17.
- Ripoll, José Ramón, "Introducción", *Ciclo de miércoles, Poesía en música*, Fundación Juan March, Madrid, 2018, págs. 6-15.
- Rivera de Rosales, Jacinto, "La valoración estética de la música instrumental", *Aisthesis*, No. 40, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2006, págs. 92-118.
- Villegas Mariscal, Leobardo, "G. W. F. Hegel o la música de la razón", *Metamúsica*, Plaza y Valdés, México, 2018, págs. 83-99.

## CONCLUSIONES

En Alemania, a lo largo del siglo XIX, se produjeron diversos cambios históricos, políticos y sociales, los cuales resonaron no solamente en dicho país, sino en el resto del continente europeo. Uno de los acontecimientos que sin duda colocó al territorio germano como el epicentro político, industrial y cultural occidental, fue su triunfo sobre la Francia napoleónica, en 1814<sup>138</sup>.

De manera simultánea a estos cambios sociales y políticos, las expresiones artísticas manifestaron a su vez importantes alteraciones. El romanticismo, movimiento que influenció la literatura, la poesía, la filosofía, las artes visuales y la música, y en cuyas particularidades se encontraban la exaltación de la belleza y los ideales, la nostalgia por el pasado, la idealización de la libertad, la búsqueda de la identidad, el amor místico por la naturaleza y su rechazo por los avances tecnológicos (debido a que representaba una amenaza con romper la relación del hombre con la naturaleza), penetró en la vida de la sociedad alemana a lo largo del esa centuria.

En lo que se refiere al ámbito musical, y aunque la transición de un movimiento a otro se dio de forma pausada, el romanticismo representaba un movimiento opuesto al clasicismo del siglo XVIII. Como principales precursores de este movimiento destacan los compositores: Weber, Schubert, Mendelssohn y Beethoven, quienes, a pesar de que diferían en cuestiones de estilo y estética, compartían la influencia que todos tenían del sentimiento y pensamiento romántico. Dicha influencia no estaba por completo en contra de las formas o estructuras musicales del clasicismo; más bien su objetivo era nutrir estas formas

---

<sup>138</sup> Enfrentamiento entre la Sexta Coalición (Reino Unido, Rusia, Prusia, Suecia, Portugal, Austria, España y algunos estados germánicos) y el Imperio Francés, que obligó a Napoleón Bonaparte a abdicar y exiliarse.

con más libertad de sentimientos, dando rienda suelta a la fantasía y a la imaginación. Gracias a este ambiente romántico musical, aparecen en escena Robert Schumann y Johannes Brahms.

Proveniente de un seno musical, Johannes Brahms fijó un estilo personal, el cual, al igual que otros compositores contemporáneos, tomó principalmente inspiración de la literatura romántica alemana. Dicha influencia se encuentra plasmada en toda su producción, desde los dúos en su música de cámara hasta llegar a las grandes producciones sinfónicas, sin dejar de lado por supuesto su gran obra para piano.

Como ya se ha mencionado, el siglo XIX estuvo rodeado de grandes transformaciones, las cuales no dejaron de lado al ámbito musical y a la nueva posición que adquirieron los músicos ante la sociedad. Esta nueva posición del músico en el período romántico se debe a Beethoven, quién logró concretar que el pensamiento musical estuviera en contra de la razón y se dejara llevar por la imaginación. Dicho pensamiento sirvió como modelo para aquellos compositores que vendrían después. Es innegable que los compositores y músicos del periodo romántico tenían sólo un objetivo afín, el cual consistía en dar a la música un nuevo lugar dentro de las artes.

Se ha hablado constantemente de la relación Schumann–Brahms, y en múltiples ocasiones se señala la obra de Brahms como continuación del legado dejado por Schumann. Si bien este último tuvo una corta, aunque estrecha, relación con Brahms, sería aventurado afirmar dicho continuismo. En el caso de su obra para piano, sí es verdad que podemos encontrar similitudes o rasgos característicos a la obra de Schumann; sin embargo, así como podemos encontrar en Brahms la influencia de Schumann, es notoria también la figura de Beethoven, esto, claro, sin dejar de lado su propio estilo característico.

En lo que se refiere al resto de la producción musical de Brahms (música de cámara y música sinfónica), encontramos en ella una fascinación especial por los compositores del pasado, como Mozart, Bach y Beethoven, siendo estos dos últimos gran inspiración para sus composiciones. Brahms fue catalogado muchas veces como un compositor más académico y clásico; sin embargo, en lo que concierne al lenguaje musical, logró innovar, y de un modo u otro ser hasta cierto punto, tal y como considera Schoenberg, un compositor “progresista”<sup>139</sup>. Se ha dicho de él que es “el más clásico de los románticos”, ya que, si bien logró renovar el lenguaje musical, se mantuvo fiel a las estructuras compositivas del periodo clásico, en especial a la figura de Beethoven. De ahí deriva el formar parte de la tríada conocida como “Las tres B’s”, e incluso que, al momento de presentar su primera sinfonía, se haya considerado a esta obra como una continuación de las sinfonías beethovenianas.

Schoenberg reconoce en Brahms esta doble vertiente de su creación musical, que, a su juicio, no es sólo privativa de él, ni es una postura contradictoria, sino que es un proceder que hallamos en los grandes compositores de cualquier época:

“Cada compositor -cada gran compositor- da un paso hacia adelante en la expresión. Esto no quiere decir -y Schöenberg lo hace notar con toda claridad y concisión- que la música actual tenga un valor superior a la de los grandes clásicos. La cuestión es distinta: <<Esto no significa que el contenido sea mejor, más importante o más estremecedor que el de las obras de otros grandes maestros; porque tan sólo existe un contenido que todos los grandes desean expresar: el ansia de la humanidad por su forma futura, por un alma inmortal, por la disolución en el universo>>. El compositor debe de situarse en su propio momento e intentar justamente

---

<sup>139</sup> Sería deseable que pudiéramos abordar las innovaciones brahmsianas en investigaciones posteriores enfocadas a un análisis musical de la obra de este genio creador, las cuales nos dirían hasta qué punto se le puede considerar un compositor innovador.

su propia tarea -la de <<expresarse a sí mismo>>-, que no estará nunca en contradicción con el espíritu de la época”<sup>140</sup>.

Hablar de la parte creativa de Brahms es, sin duda alguna, hacer hincapié también en la gran influencia de aquellos literatos o incluso filósofos que estuvieron cercanos a él, además; nos adentramos de lleno al periodo romántico y lo que lo caracteriza. Lo único que una persona debe hacer es estar dispuesta a abrir los sentidos, con especial énfasis en el oído.

Al escuchar una sinfonía, alguna pieza para piano o, como en este caso, alguna de sus dos sonatas para violonchelo, dejándose llevar por la imaginación con cosas tan cotidianas como un amanecer, las olas del mar, la lluvia, un cielo estrellado, o contemplando la naturaleza, tal vez -y siempre que estemos dispuestos a hacer el esfuerzo de desconectarnos de nuestro mundo moderno-, lleguemos a comprender un poco ese llamado periodo romántico y la gran figura de este gran compositor.

---

<sup>140</sup> Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 2016, pág. 13.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abell, Arthur M, *Música e inspiración*, Fragmenta, Barcelona, 2021.
- Adorno, Th. W., *Escritos musicales V*, Akal, Madrid, 2011.
- Avin, Styra, *Johannes Brahms, life and Letters*, Oxford University Press, New York, 1997.
- Aynard, Joseph, "Comment définir le romantisme?", *Revue de littérature comparée*, No. 5, Édouard Champion, Paris, 1925, págs. 641-658.
- Bonds, Mark Evan, *La música como pensamiento*, Acantilado, Barcelona, 2014.
- Bruun, Geoffrey, *La Europa del siglo XIX, 1815-1914*, FCE, México, 1964.
- Clement, Félix, *Músicos célebres*, Maxtor, Valladolid, 1908.
- Dalhaus, Carl, *La música del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2014.
- Deiters, Hermann, *Johannes Brahms, a biographical sketch*, Fuller-Maitland, J. A, Londres 2013.
- Di Benedetto, Renato, *Historia de la música 8, el siglo XIX*, Turner, Madrid, 1987.
- Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid, 2007.
- Floros, Constantine, *Johannes Brahms, free but alone: A life for a poet music*, Peter Lang, Berna, 2010.
- Forner, Johannes, *Brahms. Un compositor de estío*, Sílex, Madrid, 2019.
- Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Estética de la música*, Machado, Madrid, 2008.
- Gavilán Domínguez, Enrique, *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*, Akal, Madrid, 2008.
- Hinrichsen, Hans-Joachim, *Hans Von Bülow's letters to Johannes Brahms, a research edition*, Scarecrow Press. Inc., Plymouth, 2012.
- Hoffmann, E. T. A., *La música instrumental de Beethoven*, Discanto, Fiesole, 1985.

- Isserlis, Steven, *Por qué Beethoven tiró el estofado*, Machado libros, Madrid, 2013.
- Keys, Ivor, *Brahms, música de cámara*, IDEA BOOKS, Huelva, 2004.
- Leibowitz, René, *La evolución de la música de Bach a Schönberg*, Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1980.
- Longyear, Rey M, *La música del siglo XIX, El romanticismo*, Victor Leru, Buenos Aires, 1971.
- Lunday, Elizabeth, *Secret lives of great composers*, Quirk Books, Filadelfia, 2009.
- Martínez Miura, Enrique, *La música de cámara*, Acento, Madrid, 1998.
- Mason, Daniel Gregory, *Johannes Brahms: A brief guide to his life and music*, A. J. Cornell Publications, New York, 2012.
- May, Florence, *the life of Johannes Brahms second edition, revised*, Travis & Emery, Londres, 2009.
- Maynés Gutiérrez, Verónica, "Brahms y el piano. El pianismo brahmsiano, entre el virtuosismo y la expresión", *Amadeus*, No. 91, RBA, Barcelona, 2001, págs. 24-27.
- Ramos-Oliveira, Antonio, *Historia social y política de Alemania*, FCE, México, 1973.
- Rémy, Yves y Ada, *Brahms*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- Reverter, Arturo, "Introducción general. Brahms: música de cámara", *Ciclo, Brahms, Música de cámara*, Fundación Juan March, Madrid, 1997, págs. 11-17.
- Ripoll, José Ramón, "Introducción", *Ciclo de miércoles, Poesía en música*, Fundación Juan March, Madrid, 2018, págs. 6-15.
- Rivera de Rosales, Jacinto, "La valoración estética de la música instrumental", *Aisthesis*, No. 40, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2006, págs. 92-118.
- Russell, Peter, *Johannes Brahms and Klaus Groth, the biography of a friendship*, Ashgate, Surrey, 2006.
- San Galli, W. A. Thomas, *Johannes Brahms*, R. Piper & Co., Munich, 1922.
- Schenk, H. G., *El espíritu de los románticos europeos*, FCE, México, 1983.
- Shelley, Percy B., *Queen Mab*, Ed. P. B. Shelley, London, 1913.
- Steen, Michael, *Brahms*, Icon Books, London, 2010.

- Vercellone, Federico, *Estética del siglo XIX*, Antonio Machado, Madrid, 2004.
- Villegas Mariscal, Leobardo, "G. W. F. Hegel o la música de la razón", *Metamúsica*, Plaza y Valdés, México, 2018, págs. 83-99.
- Weininger, Otto, *Sexo y carácter*, Losada, Buenos Aires, 2004.

## ANEXO

En esta sección se incluye una cronología con los eventos más sobresalientes que marcaron la vida de Johannes Brahms. Así mismo, se anexan partituras de las sonatas para cello y piano, donde podemos ver la exposición del tema y cómo empieza a desarrollarse.

Sonata para cello y piano No. 1 Op. 38 en mi menor – Johannes Brahms

Sonata para cello y piano No. 2 Op. 99 en fa mayor – Johannes Brahms

Dicho material se puede consultar de manera completa en el siguiente sitio:

[www.imslp.org](http://www.imslp.org)

Se recomienda escuchar con los intérpretes que a continuación se mencionan accediendo al sitio [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Sonata No. 1 para cello y piano en mi menor

- Jacqueline Du Pré
- Daniel Barenboim

Sonata No. 2 para cello y piano en fa mayor

- Mstislav Rostropovich
- Rudolf Serkin

## Cronología

1833 – 7 de mayo: nace Johannes Brahms en la ciudad de Hamburgo.

1840 – Comienza sus estudios de piano con Otto Friedrich Willibald Cossel.

1843 – Primera presentación en público como pianista en Hamburgo. Comienza las clases de piano y composición con Eduard Marxsen.

1848 – 11 de marzo: Brahms escucha por primera vez a Joseph Joachim en un concierto de la Filarmónica de Hamburgo con el Concierto para violín de Beethoven.

1849 – Trabaja como arreglista para la editorial de música de Hamburgo August Cranz, bajo el seudónimo G. W. Marks.

1850 – Brahms envía por primera vez sus composiciones a Robert y Clara Schumann, que se hallaban de gira en Hamburgo.

1853 – Principios de año: gira de conciertos con el violinista húngaro Eduard Reményi. Conoce a Robert y Clara Schumann.

1854 – Finales de febrero: tras el intento de suicidio de Schumann, Brahms llega a Düsseldorf.

1855 – Mayo: participación en el XXXIII Festival de Música de la Baja Renania. Conoce a Eduard Hanslick.

1856 – Mayo: XXXIV Festival de Música de la Baja Renania. Conoce a Julius Stockhausen, Theodor Kirchner y a Klaus Groth.

29 de julio: muere Robert Schumann.

Septiembre/diciembre: cambia de vivienda entre Düsseldorf y Hamburgo.

1857 – Septiembre/diciembre: Brahms se desempeña como profesor de piano. Pianista y director de coro en la corte del príncipe Leopoldo III en Lippe/Detmold.

1858 – Finales de julio: viaje a Gotinga; traba amistad con Agathe von Siebold.

Obras: acaba las Canciones tradicionales infantiles, cuadernos de canciones, Canto funeral Op. 13.

1859 – 22 de enero: estreno del Concierto para piano No. 1 en la Gewandhaus de Leipzig.

Junio: empieza a trabajar con el Coro Femenino de Hamburgo.

1860 – Marzo: proyecto de una declaración contra los neo-alemanes (Joachim, Grimm, Scholz, y Brahms lo firman).

Junio: conoce en Bonn a Fritz Simrock.

1862 – Primer semestre: Brahms vive en Hamm. Conciertos en Hannover y Oldenburg.

Septiembre: Brahms se presenta en Viena en conciertos.

1863 – Mayo: recibe la noticia de que ha sido elegido maestro del coro de la Singakademie de Viena.

Noviembre: primer concierto con la Singakademie de Viena (obras de Bach, Beethoven, Schumann e Isaac).

1864 – Brahms renuncia a su puesto de maestro de coro de la Singakademie de Viena.

1865 – 2 de febrero: muerte de la madre de Brahms.

Noviembre: gira de conciertos por Suiza.

1866 – Octubre: gira de conciertos con Joseph Joachim en Suiza.

Noviembre: nueva vivienda en Viena.

1867 – Gira de conciertos por Austria.

Abril: gira de conciertos en Hungría.

Noviembre/diciembre: conciertos en Viena, Graz, Klagenfurt, Budapest.

1868 – 10 de abril: estreno del Réquiem alemán (sin el movimiento V) en la catedral de Bremen. Rotundo éxito.

Octubre/noviembre: conciertos con Stockhausen en Hamburgo.

1869 – 18 de febrero: estreno de la versión completa en siete movimientos del Réquiem alemán, bajo la dirección de Carl Reinecke en la Gewandhaus de Leipzig.

12 de mayo: Brahms dirige su Réquiem alemán en Karlsruhe.

1871 – Diciembre: Brahms acepta el puesto como director artístico de la Asociación Amigos de la Música de Viena y se muda a su vivienda definitiva en Viena, Karlsgasse 4.

1872 – 11 de febrero: muere el padre de Brahms.

Julio: comienza la amistad con Hans von Bülow en Baden-Baden.

10 de noviembre: primer concierto como director artístico en Viena.

1873 – 2 de noviembre: estreno de las Variaciones Haydn, bajo la dirección de Brahms.

1875 – 18 de abril: Brahms dirige su último concierto en la Sociedad. Desde este momento se convierte en artista autónomo.

1876 – Se le ofrece el puesto de director musical de la ciudad de Düsseldorf.

1877 – Enero: Brahms dirige su primera sinfonía en Leipzig y Breslau.

Febrero: renuncia finalmente al puesto de director musical de la ciudad de Düsseldorf.

30 de diciembre: estreno de la sinfonía No. 2 en re mayor Op. 73 con la Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Hans Richter.

1879 – 1 de enero: estreno del concierto para violín en la Gewandhaus de Leipzig con Joachim como solista.

Marzo: la Universidad de Breslau nombra a Brahms Doctor Honoris Causa.

26 de diciembre: estreno de la Obertura trágica, bajo la dirección de Hans Richter en Viena.

1881 – 4 de enero: Brahms dirige el estreno de la Obertura para un festival académico en Breslau.

9 de noviembre: estreno del concierto No. 2 para piano en Budapest. Brahms toca la parte solista y además dirige la Obertura para un festival académico y la primera sinfonía.

1883 – Enero: con motivo de un concierto en Krefeld Brahms conoce a la contralto Hermine Spies.

2 de diciembre: estreno de la sinfonía No. 3 en Viena, bajo la dirección de Hans Richter.

1885 – 25 de octubre: concierto en Meiningen. Estreno de la sinfonía No. 4.

1886 – 5 de noviembre: muerte de su hermano Fritz en Hamburgo.

14 de diciembre: Brahms es nombrado Presidente de Honor de la Asociación de Artistas de Viena.

1889 – 23 de mayo: Brahms es nombrado hijo predilecto de Hamburgo.

Junio: recibe la Cruz de Honor de Comandancia de la Orden del emperador austríaco Leopoldo II.

1891 – Brahms se retira de la composición; sin embargo, gracias al encuentro y la inspiración que le causa el clarinetista Richard Mühlfeld, compone el Trío para clarinete en la menor Op. 114 y el Quinteto para clarinete en si menor Op. 115.

1892 – 7 de enero: muere Elisabeth von Herzogenberg en San Remo.

Muerte de su hermana Elise.

1893 – Muerte de Hermine Spies.

1894 – Muerte de Theodor Billroth, Hans von Bülow y Philipp Spitta.

Publicación de su última colección de canciones populares *49 Deutsche Volkslieder*.

1896 – 20 de mayo: muerte de Clara Schumann.

1897 – 13 de marzo: última aparición pública, en el estreno de la Opereta *La diosa de la razón*, de Johann Strauss, en el Teatro de Viena.

3 de abril: muerte de Brahms.

Sonata para cello y piano en mi menor Op. 38

2

SONATE

für  
Pianoforte und Violoncell

von

JOHANNES BRAHMS.

Op. 38.

Berlin, bei N. Simrock.

Herrn Dr. JOSEF GÄNSBACHER zugeeignet.

**Allegro non troppo.**

Violoncell. *p espress. legato.*

Piano. *P*

*p dolce* *cres.*

*f* *p espress.*

This musical score page contains six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The vocal line is in a single staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with a *p dol:* marking. The second system features a piano accompaniment with a *cres.* marking. The third system includes a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with a *cres.* marking. The fourth system features a piano accompaniment with a *f* marking. The fifth system features a piano accompaniment with a *f* marking. The sixth system features a piano accompaniment with a *f* marking. The number 32 is written above the first measure of the third system, and 4470 is written below the first measure of the sixth system.

Sonata para cello y piano en fa mayor Op. 99

3

SONATE.

Johannes Brahms, Op.99.

Allegro vivace.

Violoncell.

Piano.

*f* *p*

*dim.* *p*

473

Verlag der Hofverlagsbuchhandlung G. Henle Verlag, München

The musical score is arranged in seven systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The second system continues the vocal and piano parts. The third system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff, with a *p* dynamic marking. The fourth system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff, with a *mf* dynamic marking. The fifth system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff, with a *mf* dynamic marking. The sixth system shows a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff, with a *mf* dynamic marking. The seventh system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff, with a *mf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## CONVERSANDO CON BRAHMS

Entre 1890 y 1918, Arthur Abell, crítico musical norteamericano, visitó Europa con la finalidad de realizar diferentes entrevistas, relacionadas con el tema de la inspiración, a algunos compositores como Brahms, Strauss, Bruch, Humperdick y Grieg. Parte de una conversación entre el célebre violinista húngaro Joseph Joachim, el gran Brahms y el mismo Arthur Abell fue publicada en el libro de este último *Música e inspiración*. Esta reproducción se presenta como una oportunidad de conocer el universo personal creativo del gran Brahms. Para este efecto tomamos algunos fragmentos de esta entrevista que fue publicada en dicho libro.

## ENTREVISTA A JOHANNES BRAHMS

“La inspiración es un punto que afecta a todos los espíritus creadores: poetas, pintores, escultores, dramaturgos y compositores. ¿Acaso no leerías con mucha satisfacción informes detallados sobre los procesos espirituales de Mozart, Bach y Beethoven si tuviéramos grabaciones fiables de sus testimonios?

- ¡Claro, Joseph! ¡Qué lástima que las rarísimas experiencias que nos han dejado sean tan escasas! Así pues, ¿crees verdaderamente que mis experiencias espirituales tendrán suficiente valor para ser expuestas en un libro?

- Eso es una pregunta insólita, Joahnnes... A través de tu yo espiritual, vibran armonías celestiales; tú dejas a la humanidad una herencia de un valor incalculable, Johannes, y el mundo de la música se enriquecerá enormemente si aportas tus experiencias de cómo el Espíritu te dirige mientras vas creando tus obras maestras.

- Adelante, pues. Ahora os contaré, a ti y a nuestro joven amigo, cómo me pongo en contacto con el Infinito; ciertamente, todas las ideas inspiradas vienen de Dios. Beethoven, mi ideal, era plenamente consciente de ello.

- Beethoven fue siempre mi guía. Las escasas noticias que nos han llegado sobre su inspiración, a través de Dios mismo, fueron para mí de una ayuda incalculable.

También Bach y Mozart son grandes fuentes de inspiración, pero Beethoven es mucho más extenso en su llamada a la humanidad”.<sup>141</sup>

### **“De cómo Brahms se ponía en contacto con Dios**

- Doctor Brahms -pregunté yo-, ¿cómo se pone usted en contacto con el Todopoderoso? La mayoría de los hombres lo perciben como alguien muy lejano...

- **Esta** es la gran cuestión -respondió Brahms-. No pasa solamente por la fuerza de voluntad sobre el pensamiento consciente, que es un producto del desarrollo de alcance físico y que muere con el cuerpo. Sólo puede tener lugar por medio de las fuerzas internas del alma; es decir, a través del verdadero Yo, que sobrevive a la muerte corporal. Estas fuerzas son inoperantes en el pensamiento consciente si no están iluminadas por el Espíritu. Jesús nos enseñó que Dios es Espíritu, y decía: <<Yo y el Padre somos uno>> (Juan 10,30).

Poder reconocer como Beethoven -continuó él- que nosotros somos uno con el Creador es una vivencia maravillosa y venerable. Hay muy pocos hombres que lleguen a reconocerlo; por eso hay tan pocos compositores y espíritus creadores en todos los campos del esfuerzo humano. Sobre todo ello, pienso siempre antes de ponerme a componer. Es el primer paso. Cuando siento dentro de mí este anhelo, me giro en primer lugar directamente hacia mi Creador y le hago estas tres preguntas, que son tan importantes para nuestra vida en este mundo: ¿de dónde?, ¿por qué?, ¿hacia dónde?

Inmediatamente siento unas vibraciones que me invaden. Es el Espíritu que ilumina las fuerzas internas del alma, y en este estado de éxtasis veo claro lo que en mis estados de ánimo habituales es oscuro. Entonces me siento capaz, como Beethoven, de dejarme inspirar desde arriba. Durante estos momentos, me hago cargo de la enorme importancia de aquella revelación suprema de Jesús: <<Yo y el Padre somos uno>>. Estas vibraciones toman la forma de unas imágenes mentales determinadas, después de haber expresado mi deseo y mi decisión

---

<sup>141</sup> Arthur Abell, *Música e inspiración*, Fragmenta, Barcelona, 2021, págs. 53 y 54.

referente a lo que quiero, es decir, de ser inspirado para componer algo que estimule y anime a la humanidad, algo que tenga un valor perdurable.

A continuación -prosiguió Brahms- fluyen las ideas directamente de Dios. No veo solamente ciertos temas en mi Ojo Espiritual, sino también la forma exacta de cómo están ataviados, la armonización y la orquestación. Compás a compás, se me va revelando toda la obra cuando me encuentro en este estado extraordinario e inspirado, exactamente como le pasó a Tartini cuando compuso su obra más importante: la sonata *Il trillo del Diavolo*. Tengo que encontrarme en un estado de semitrance para conseguir estos resultados, un estado durante el que el pensamiento consciente está temporalmente sin gobierno y es el subconsciente el que manda, porque, por medio de este, como parte integrante del Todopoderoso, ocurre la inspiración. De todos modos, tengo que tener cuidado de no perder el conocimiento, porque, si no, desaparecen las ideas”<sup>142</sup>.

### **“Brahms religioso, pero no ortodoxo**

- Pero, doctor Brahms, ¿qué tiene que ver la divinidad de Jesús con la manera en que usted obtiene la inspiración cuando compone?

- Están completamente relacionadas, amigo mío, como irá descubriendo si tiene un poco de paciencia... Todo lo que ahora comentamos está íntimamente ligado con lo que usted quiere conocer: mis procesos mentales y espirituales mientras compongo. Es decir, la Fuerza a partir de la que todos los verdaderos grandes compositores, como, por ejemplo, Mozart, Schubert, Bach y Beethoven, buscaban su inspiración, ya que es la misma que le permitía a Jesús hacer los milagros. Nosotros la denominamos *Dios, Omnipotencia, Divinidad, Creador*, y Schubert la llamaba *Omnipotencia*... Pero << ¿qué vale un nombre? >>, como dice tan acertadamente Shakespeare. Es la misma Fuerza que ha creado nuestra Tierra y todo el cosmos, incluidos usted y yo; aquel gran Nazareno, tan ebrio de divinidad, nos enseñó que nosotros, ya desde ahora y aquí, nos podemos apropiarnos de ella para nuestro desarrollo y también para conquistar la Vida Eterna.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, págs. 56 y 57.

- Jesús mismo -continuó- nos habla con palabras muy claras: <<Pedid y se os dará; buscad y hallaréis; llamad y se os abrirá>>. Si estos grandes preceptos se entendieran mejor, no se desperdiciaría tanto papel de música en vanos intentos...”<sup>143</sup>.

### ***“Los esfuerzos infructuosos de muchos compositores***

- Doctor Brahms, según su opinión, ¿qué porcentaje de compositores actuales, de los que aún viven, están en contacto con la Divinidad? -me atreví a preguntar-.

- Según mis propias experiencias, tengo que decir que no son más del dos por ciento. Esta valoración se basa en la gran cantidad de manuscritos que me llegan. De todos, yo, personalmente, no reviso más del cinco por ciento, porque no son dignos de una atención especial, pero tengo dos jóvenes bastante dotados, estudiantes del Conservatorio de Viena, que me ayudan a separar el grano de la paja; sólo someten a mi criterio los que demuestran tener unos conocimientos auténticos. Y son muy pocos. Los que hay tienen ideas inspiradas, pero les falta técnica; en otros casos, es al revés: tienen la técnica, pero no la inspiración. Como ya he dicho antes, no hay ninguna composición que pueda resistir el paso del tiempo si no muestra, además de inspiración, una calidad en la construcción”<sup>144</sup>.

### ***“Inspiración y concentración como factores importantes***

- Siempre he tenido presente un objetivo concreto -continuó Brahms-, antes de invocar a la Musa y de adentrarme en aquel estado de ánimo: reflexionar sobre lo que decían Goethe, Milton y Tennyson estimulaba muchísimo mi fantasía, tal como he explicado antes. Cuando percibía aquellas vibraciones cósmicas superiores, sabía que estaba en contacto con la misma Fuerza que inspira a aquellos grandes poetas, y también a Bach, Mozart y Beethoven. Entonces me brotaban las ideas que buscaba conscientemente, con tanta fuerza y rapidez que

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, págs. 64 y 65.

<sup>144</sup> *Ibidem*, pág. 123.

sólo podía captar y comprender un par de ellas. Nunca fui capaz de anotarlas todas; aparecían como relámpagos y me huían muy deprisa si no tomaba apuntes. Los temas que perdurarán en mis composiciones vinieron así. Era siempre una vivencia tan maravillosa que nunca antes fui capaz de hablar de ello con nadie (ni contigo tampoco, Joseph). Sentía que en ese momento estaba armonizando con el Infinito, y ningún estremecimiento se lo podía comparar. Comprendo perfectamente que el gran Nazareno diera tan poca importancia a esta vida. Él debía estar en un contacto mucho más profundo con la Fuerza infinita del universo que cualquier otro compositor o poeta, y sin lugar a dudas debía mirar a aquel plano superior que él llamaba *Cielo*.

Yo, visiones de este tipo, no tenía, pero me sentía transfigurado e inspirado, era plenamente consciente de este hecho tal como lo fueron Milton y Beethoven. Aquellas <<visitaciones de mi diosa protectora celeste>> de las que también hablaba con Milton, son mis recuerdos más preciados, y lo que tú, Joseph, tanto admiras en mis composiciones es el eco correspondiente”<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 132.