

## Brahms, estudioso y recuperador de música antigua

A Johannes Brahms le tocó vivir una época musical apasionante, marcada por una contradicción aparente: su gran contemporáneo, Richard Wagner, se había constituido a sí mismo como el faro que señalaba el camino hacia la música del porvenir. Sin embargo, de modo casi simultáneo, diversos acontecimientos obligaban a volver la mirada a las obras maestras del pasado. El concepto mismo de «música antigua», que tan rico e influyente se ha mostrado en nuestros días, estaba en las décadas centrales del siglo XIX en plena reconsideración. Un factor decisivo fue el comienzo de la recuperación de Bach, que cabe señalar con la interpretación de la *Pasión según san Mateo* en 1829, dirigida por Felix Mendelssohn. La idea del pasado musical se alteró radicalmente, porque hasta esa fecha la música viva, interpretable, era la del presente y los antecedentes inmediatos, donde se englobaba la generación anterior; esto es, unos quince o veinte años. Las músicas medieval y renacentista se creían letra muerta, un mensaje ingenuo y tedioso para el hombre moderno; y la barroca, a las puertas del renacer bachiano, de una expresividad ajena al ideal romántico imperante. Desde luego, semejantes prejuicios e intuiciones –puesto que no es posible hablar de un conocimiento real– eran fruto de los condicionantes de la realidad: no existían aún ediciones disponibles de ningún autor importante, por lo que eran obviamente inviables las interpretaciones, y la historiografía de este arte se encontraba en una fase precientífica.

Esta llamada «música antigua» influyó en las composiciones de Brahms, pero ello, con la posible identificación de citas directas de Bach, Scarlatti e Isaac, o los grados de influencia de la polifonía sobre sus creaciones vocales, sería argumento para otro texto muy diferente.

Brahms asistió al desarrollo de la musicología alemana, conoció a muchas de sus figuras e incluso participó en debates de tipo técnico. Si en un principio la musicología germana formaba parte de un fenómeno más amplio, el del nacionalismo, que reivindicaba a Bach y Hændel mucho más en tanto que alemanes que como grandes creadores, las dificultades a que se fue enfrentando la disciplina y los problemas que se planteó le hicieron aumentar su autoexigencia de rigor.

Brahms, evidentemente, nunca fue un musicólogo integral, aunque algunas de sus decisiones profesionales podrían encuadrarse con exactitud dentro de los márgenes de estos estudios. Por otro lado, se comportó como bastante más que un «lector y coleccionista» aficionado. Como han insistido todos sus grandes biógrafos, el autor del *Requiem alemán* fue consciente desde su madurez más temprana de pertenecer a una larga tradición, la de Mozart, Beethoven y Schumann, que necesariamente hundía sus raíces más atrás, en Bach y Schütz. Dicha creencia, observable en su epistolario, tomó una forma activa, mediante la adquisición y examen pormenorizado de una masa inmensa de partituras, libros y manuscritos, que a su muerte pasaron a engrosar los fondos del Archivo de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena. La biblioteca brahmsiana incluía música de sus coetáneos, como *El oro del Rin* de Wagner, o los cimientos de su propio estilo, caso de las *Sinfonías* de Beethoven, pero también albergaba numerosos ejemplos de música antigua. En sentido estricto, la música antigua como algo remoto se consideraba acabada con Bach y Händel, mas en tanto que idioma sonoro ya un poco ajeno podría llevarse hasta Mozart y Haydn. Pero el concepto comenzó a tomar dinamismo hacia la mitad del siglo, ampliándose la idea de arte sonoro cada vez más hacia el pasado, sobre todo con el redescubrimiento de Schütz. Rota esta barrera, el Renacimiento dejó de entenderse como un legado patriótico y folclórico.

Brahms se encontró con problemas prácticos de cara a la música del pasado por su condición de director de coro, primero en Detmold y luego en Viena. No se conserva un registro completo de sus actividades en este campo; por supuesto que no es la dimensión de Brahms como intérprete de música antigua la que centra el interés de este texto, pero hay que abordarla colateralmente ya que está estrechamente vinculada a la de estudioso. Con destino a interpretaciones públicas, Brahms preparó materiales de coro y también de orquesta de obras de autores renacentistas y barrocos. Semejante labor implicaba decisiones de lectura de los manuscritos o ediciones empleados, así como intervenciones en el texto musical conservado para dotarlo de expresión y dinámica. El cuadro 1 contiene la lista de obras, autores y fechas conocidas de ejecución.

Esta actividad plantea inmediatamente dos órdenes de cuestiones: en primer lugar, Brahms se vio obligado a preguntarse cuál era el camino para interpretar estas músicas, no sólo en un plano estético general, sino como imperativo de búsqueda de soluciones muy concretas, como qué instrumentos utilizar en pasajes determinados o para acompañar las voces en las arias de las cantatas de Bach. Esta preocupación se refleja en la correspondencia con Joseph Joachim, quien también fue uno de los primeros en dirigir cantatas bachianas. Se observa en tal actitud algo así como la protohistoria del debate acerca del grado alcanzable de

## Cuadro 1

## Materiales preparados por Brahms para la interpretación

Ahle	Ich habe genug	Viena, 7-XII-1873
Bach	Cantata BWV 4	Detmold, otoño, 1858; Viena 23-III-1873
	Cantata BWV 8	Viena, 6 y 8-IV-1873
	Cantata BWV 21	Detmold, otoño, 1857; Viena, 15-XI-1863
	Cantata BWV 34	Viena, 10-I-1875
	Cantata BWV 50	Viena, 7-XII-1873
	Cantata BWV 60 (nº 5)	Viena, 7-XII-1873
	Pasión s. s. Mateo	Viena, 23-III-1875
	Oratorio de Navidad (I-III)	Viena, 20-III-1864
	– Id. sinf. parte II	Viena, 19-IV-1874
	Eccard	Übers Gebirg Maria geht
Der Christen Triumphlied		Viena, 6-I-1864
G. Gabrieli	Benedictus	Viena, 6-I-1864
Gallus	Ecce quomodo moritur	Viena, 7-XII-1873
Gluck	Alceste (escena)	Viena, 8-XII-1873
Haendel	Alexander's Feast	Viena, 9-XI-1873
	Te Deum de Dettingen	Viena, 10-XI-1872
	Salomón	Viena, 31-III-1874
	Saúl	Viena, 28-II-1873
	Concierto órgano op.7, nº4	Viena, 8-XII-1872
Isaac	Innsbruck ich muß	
	dich lassen	Viena, 15-XI-1863; id, 10-XI-1872
Mozart	Venite populi, del Offertorium de venerabili sacramenti	
	Kv. 288a	Viena, 8-XII-1872
	David penitente (nº26)	Viena, 28-II-1875
	Escena y rondó Kv. 505	Viena, 10-XI-1872
Rovetta	Salve regina	Detmold, XII/1857
		Viena 6-I-1864
Schütz	Sauli Bekehrung SWV 415	Viena, 6-I-1864

Fuente: McCorkle, 1984.

autenticidad de una interpretación de música antigua. Desde luego, Brahms reinstrumentó las cantatas bachianas, a causa de la no disponibilidad de «antiguallas» –o por tal tenidas– como la viola *da gamba*, y de la ausencia de un concepto radical de fidelidad, con el que sólo contamos desde finales de los años cincuenta del siglo XX. Tenemos algunos datos acerca de estas interpretaciones: la cantata bachiana BWV 21, ya conocida en Detmold, fue programada en Viena con la Singakademie, empezando los ensayos el 28 de septiembre de 1863. Los materiales conservados permiten verificar que Brahms reescribió por completo el continuo, en tanto que la realización del bajo cifrado era ya por entonces un arte sepultado en el olvido. De este modo, el organista de la sesión vienesa, Rudolf Bibl, sólo hubo de reproducir una parte escrita por entero. No menos importantes que estos hechos eran las consecuencias que para la causa de la música antigua se derivaban de cada interpretación. A comienzos del año precedente –1864–, Brahms dirigió, también en Viena, la cantata bachiana BWV 8, junto con el *Saul, Saul, was verfolgst du mich?* de Schütz; según parece con una ejecución deficiente, hasta el punto que el efecto obtenido sobre el público se volvió contraproducente.

Una cuestión crucial –y que reconduce a nuestro tema principal– es la de los fundamentos en que Brahms apoyaba la soluciones prácticas de sus interpretaciones. Sabemos que el compositor estaba en contra de un «historicismo» severo, en el sentido de que los datos de la historia, que rodean y hasta conforman el conocimiento externo de toda obra de arte, determinasen o explicasen el contenido de la misma. Esta postura refractaria es segura por lo que hace a su propia música, refrendada por lo expuesto en carta a su editor Simrock de 16 de junio de 1885.

La obra del pasado debe acometerse como un objeto conceptual completo en sí mismo, que tiene su propia lógica interna. Debe aceptarse, por lo tanto, que de alguna manera Brahms se planteaba el interrogante de la autenticidad: en dos vertientes, una musicológica, o concerniente a la notación más precisa para fijar la música del pasado, y otra interpretativa; o sea, la recreación más fiel posible de esa música. El primer aspecto queda probado en su biblioteca en las correcciones a lápiz encontrables en algunos impresos, a la búsqueda, por ejemplo, por medio de nuevas barras de compás, de un ritmo más acorde con lo escrito que el escogido por el editor.

Ahora bien, es obligado evitar todo posible anacronismo: Brahms estaba inmerso en el pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado, en el marco del problema de la música antigua, por una fuerte preponderancia de la óptica de la época receptora. En el orden práctico, no hay actividad que mejor represente esta postura que la del arreglo,

que tiene siempre un componente de intento de modernización. Brahms adaptó o reinstrumentó mucha música ajena, contándose en este apartado con producciones de Schubert o Schumann. En la franja temporal que nos ocupa, la carrera como pianista del compositor hamburgués fue determinante de estas labores. Todavía sin interferir en el original deben ponderarse las cadencias para el *Concierto para piano n.º 20 en re menor* KV. 466 de Mozart, que Brahms tocó en Hamburgo, con ocasión del centenario del salzburgués, el 27 de enero de 1856. Sin embargo, aunque la cadencia en rigor no pertenece al espacio estético del compositor, sino al del intérprete, es clarificador recoger la opinión crítica del momento, que vio esta contribución del pianista como excesivamente moderna en relación con el resto de la obra del clásico.

Otra situación se produce en las dos redacciones pianísticas distintas –cuyos autógrafos se han perdido– del Presto de la *Sonata para violín solo en sol menor* BWV 1001 de Bach, datables a comienzos de 1877 y que el autor estrenó, en su versión definitiva, en Viena, el 8 de diciembre de 1881. Perteneciente a la misma colección bachiana y hecho al mismo tiempo, figura el arreglo, sólo para la mano izquierda, de la Chacona de la *Partita en re menor* BWV 1004, del que se conserva su manuscrito en la Biblioteca Pública de Nueva York. Con respecto al arreglo para piano de la *Toccatá en fa mayor para órgano*, sacada del díptico BWV 540, sabemos que fue interpretado en 1856 en Kiel y Altona por su responsable. También para piano es la adaptación de la *Gavota en la mayor*, procedente de la ópera *Iphigénie en Aulide* de Gluck, trabajo dedicado a Clara Schumann y que el mismo Brahms estrenara en Hamburgo el 11 de noviembre de 1868.

Otras tareas menores no estuvieron relacionadas con la faceta de Brahms como pianista intérprete; así, la realización del bajo continuo del coral *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, número central de la cantata BWV 44, cuyo manuscrito se ha perdido, pero que fue editado por Karl Grädener en Hamburgo en 1877.

Como director de coro, Brahms puso por escrito dos formas de ejecutar el coral *Es ist genug*, que con las instrucciones para la interpretación fue editado por Geiringer en 1933.

Al igual que en el caso de algunas cantatas bachianas, el catálogo del autor de la *Obertura trágica* presenta realizaciones del bajo continuo para obras vocales de Händel; se trata de los llamados *Sieben Duette und Zwei Trios*, que la Sociedad Händel editó en el volumen XXII (mayo de 1870) de las obras completas del sajón, así como los *Sechs Duette*, con idéntico destino (agosto de 1880). De esta última labor se conoce una interpretación pública, la habida en Munich el 30 de noviembre de 1889, por las cantantes Mathilde von Schelhorn y Marie Schmidlein y el pianista Jos Giehrl.