

Las influencias gitanas en la música de cámara de Brahms

Con sus obras de música de cámara, Brahms ha asegurado la continuidad de una cierta tradición, de una herencia que lo relaciona directamente con los maestros de la época clásica. Dominado por el espíritu de la música pura, en su corpus se encuentra sin embargo un sorprendente *Rondo alla Zingarese*, final del **Cuarteto con piano** op. 25. Con este movimiento, un exotismo vibrante de sensualidad y de amor a la vida colorea un instante un universo caracterizado en regla general por su rigor y abstracción. Los **Zigeunerlieder** op. 103 ofrecen otro ejemplo de esta asombrosa atracción de Brahms por un mundo expresivo en apariencia tan diferente del suyo. Más allá de estas dos obras, donde las referencias gitanas son explícitas, existen asimismo otras que apelan a la música gitana.

El repertorio de cámara resulta un lugar privilegiado para el estudio de esta presencia gitana, dado que las analogías entre la formación de cámara clásica y los conjuntos instrumentales gitanos del siglo XIX tal como Brahms pudo escucharlos⁽¹⁾ facilitan la comparación. Las influencias gitanas se encuentran allí seis veces marcadas con suficiente claridad –comparadas principalmente con el op. 25, tomado como modelo del pensamiento gitano reinterpretado por Brahms– como para merecer su consideración.

No podemos negar el factor de arbitrariedad inherente a la elección de estos seis movimientos. Puesto que Brahms no da a conocer literalmente sus referencias o su fuente de inspiración, es por vía de nuestra propia representación de lo gitano, actualizada a través de las producciones de nuestra época, que decidimos la atribución de un color gitano. Todo estudio de este tipo, donde el presunto modelo, oral e improvisado, pertenece al pasado, contiene en sí mismo sus límites.

No carecemos sin embargo de referencias. Pero estas mismas pasan por la representación subjetiva que los testigos de la época nos ofrecen de esta música, con su personalidad, sus entusiasmos y sus rechazos, sus maneras también de percibir, incluso de transcribir, una música basada en códigos muy a menudo diferente de los suyos. Contemporáneo de Brahms, defensor brillante de la causa gitana, Liszt propone en su trabajo *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*⁽²⁾ una visión teórica y personal de la música gitana. Ella nos servirá de guía para nuestra lectura brahmsiana.

Sería presuntuoso imaginar el estudio de manera excesivamente positiva de los contactos de Brahms con la música gitana, y luego sus consecuencias directas en las obras. Es más bien la imagen brahmsiana, en tanto expresión de un imaginario cuya realidad permanece inalcanzable para nosotros, lo que será nuestro objeto de estudio. En un primer momento, nos interrogaremos no obstante sobre las características de la música gitana en la época de Brahms⁽³⁾, a fin de plantear hipótesis sobre lo que él pudo conocer de las mismas. Estas hipótesis conservarán sin embargo un carácter relativo. En el momento de la lectura de las obras de Brahms, tendrán el simple valor de intermediario. Para construir verdaderamente la representación gitana de Brahms, el conocimiento del estilo del compositor resulta primordial. Es en parte por la negativa en relación a esos datos estilísticos fundamentales que se dibujará nuestra imagen de un Brahms ignorado.

I. La cuestión gitana en el siglo XIX

¿Música gitana o música húngara ?

Inicialmente, Liszt concibió su libro *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* como prefacio a sus **Rapsodias húngaras**. Por su parte, Brahms compuso sus **Zigeunerlieder** sobre cantos populares húngaros. Toda la ambigüedad de la vida musical en Hungría en el siglo XIX y en el curso de las décadas anteriores se revela en esta sorprendente yuxtaposición de elementos gitanos y húngaros.

¿Existe la música húngara independientemente de la música gitana? ¿Se desarrolló esta última de manera autónoma? En torno de estas cuestiones, las querellas fueron intensas en el siglo XIX. Los húngaros más nacionalistas negaban todo poder creador a los gitanos, simples intérpretes de su música, según ellos. No existiría así música gitana, sino únicamente música húngara.

Liszt, con su libro, aboga claramente por la causa gitana, cuidadoso empero de una equidad que revele la complejidad de la situación:

«Hemos llamado por otra parte estas rapsodias *Hongraises* (sic)⁽⁴⁾ porque no hubiera sido justo separar en el futuro lo que no lo había estado en absoluto en el pasado. Los magiares han adoptado a los bohemios como músicos nacionales (...). La hospitalidad liberal de los Hongrais hacia los bohemios fue tan necesaria a su existencia (de la música) que ella pertenece tanto a unos como a otros, ya que no pudo existir ni sin los unos ni sin los otros. Si fueron necesarios cantores a los unos, los otros no hubieran podido prescindir de oyentes. Hungría puede entonces reclamar con derecho este arte como suyo, (...) tan integrado a sus costumbres que se liga a los más íntimos, a los más dulces recuerdos de cada húngaro»⁽⁵⁾.

En eco a la posición lisztiana, A. Antonietto explica, en sus artículos de los *Etudes tsiganes*, cuán difícil resulta distinguir de manera absoluta lo que es húngaro de lo que es gitano. «¿No será un planteo erróneo del problema, escribe, el hecho de oponer una tradición nacional, sin duda muy antigua, a una música de origen extranjero, no por no ser folklórica ni húngara menos enraizada en el país desde muy largo tiempo? ¿No hubieran podido, si no desarrollarse paralelamente, al menos interpenetrarse un tiempo y enriquecerse mutuamente?»⁽⁶⁾. A menudo considerados como un simple vector de propagación de las tradiciones musicales encontradas, los gitanos han debido también divulgar sus propias músicas. ¿Cómo, en efecto, hubieran podido apropiarse de una música sin ser ellos mismos músicos?. Existe entonces una música gitana, pero no la música gitana por un lado y la música húngara por otro.

En el análisis teórico del repertorio escuchado por Brahms, es preciso así tomar en consideración tanto las fuentes gitanas como el repertorio llamado húngaro⁽⁷⁾.

La difusión de la música gitana

Para Brahms, las principales ocasiones de conocimiento de la música gitana fueron, muy probablemente⁽⁸⁾, de tres tipos: la frecuentación de un violinista que practicaba esta música, la audición de conjuntos gitanos en Viena y Budapest, la lectura de partituras impresas⁽⁹⁾.

Tanto en Viena, donde se dirige por primera vez en 1862 y donde se instala definitivamente en 1863, como en Hungría, especialmente en Budapest, donde lo llevan sus giras de concierto a partir de 1867, es difícil imaginar que no haya escuchado músicos gitanos. Estos, acogidos desde largo tiempo en los medios populares y aristocráticos austro-húngaros, animan entonces las fiestas de aldeas y las veladas en los albergues, los cabarets, los restaurantes de las ciudades. Y Viena, por sus relaciones históricas y geográficas con Hungría,

es uno de los polos que las bandas de gitanos instrumentistas virtuosos gustan particularmente visitar⁽¹⁰⁾, no siempre por las más nobles razones, si creemos a Liszt:

«Ahora, los bohemios virtuosos se han convertido, de nómades que eran, en viajeros de comercio. En vez de irse con su tribu plegando su carpa y llevando su caldero en un carro polvoriento, se trasladan de una capital a otra en tren, constituidos en *sociedad para hacer negocios*, a la europea. Desde que han olfateado una nueva atmósfera musical, que el arte ha dejado de ser para ellos más un placer que un oficio, desde que han aprendido esta avidez por la ganancia, esta pasión por el lucro propia de los grandes centros comerciales, infinitamente más corruptos e incitadores a la corrupción que el hábito del robo cuando se ejerce con una suerte de ingenuidad primitiva, se han dedicado, como tantos otros, al monstruo de la especulación, buscando la reputación para encontrar dinero, y olvidando, en este culto horrible cuando es el artista quien a él se dedica, el arte por la codicia»⁽¹¹⁾.

Si nos referimos siempre a Liszt, la música escuchada por Brahms en las ciudades debió diferir sensiblemente de la de los campos. ¿Tuvo Brahms conocimiento también de esta última, con lo que habría que relativizar las afirmaciones de Liszt?:

«¿Qué podían comprender las poblaciones hastiadas y a medias gangrenadas de las grandes capitales, de este arte surgido en el seno de la naturaleza, al que fueron necesarios al menos cuatro siglos para convertirse en un gran árbol frondoso, que da sombra a todo un país con sus ramas magníficas? La curiosidad, la necesidad, las alborotó primero en torno de esta novedad, pero dándose cuenta que los sentimientos cantados en este idioma noble y extraño les eran completamente ajenos, quisieron volver a su alimentación vulgar y habitual, quisieron reescuchar sus lugares comunes, estribillos gastados, arietas marchitas, danzas sin poesía. En castigo por la falta cometida al fijar por meta un interés sórdido, los bohemios debieron sacrificar su arte y aprender a entremezclar sus acentos apasionados y sus cantos adorables con romanzas, cavatinas, oberturas, popurrís (y muy podridos!) de moda para seducir y retener a sus oyentes. En este oficio se pierde su verdadero mérito. Se alejan cada vez más de la práctica de su arte, y en numerosos lugares no tocan la música bohemia sino por pedido expreso y por pago estipulado. Pero su objetivo principal ha sido desde ahora alcanzado. La multitud, reencontrando en ellos sus viejos conocidos, devolviéndoles algún gastado ropaje teatral, demasiado parecido

* Juego de palabras: pot-pourri significa en francés olla podrida (NDT)

a esos vestidos de baile que, después de encandilar por su frescura, se exponen hechos innobles andrajos en los negocios de reventa, los toma en serio sin tardar (...)⁽¹²⁾.

En ausencia de informaciones precisas y seguras concernientes al repertorio gitano escuchado por Brahms, los datos recogidos por Liszt bosquejan este cuadro general necesario para nuestro estudio, imagen creíble del entorno sonoro que impresionó a Brahms.

La influencia que el violinista húngaro Réményi tuvo sobre Brahms es más fácil de aprehender. Se encontraron en 1853 en Hamburgo y decidieron partir juntos en gira de conciertos. Réményi unía a su práctica del repertorio clásico, un conocimiento profundo de la música gitana. Al decir de Liszt, una vez más⁽¹³⁾, había «asimilado el sentimiento y el arte gitano»⁽¹⁴⁾ y concluía sus conciertos con algunas piezas gitanas. Brahms, para acompañarlo, había trabajado con él la «manera gitana». Probablemente tomó de él incluso algunas de las melodías que tocaban juntos, al componer entre otras sus **Danzas Húngaras**, como lo hace pensar la polémica en torno de esas piezas⁽¹⁵⁾. Las orquestas gitanas tocan aún a veces Réményi, seguramente a su manera. No conocemos la «manera» de Réményi, que fue el origen del aprendizaje de Brahms. Por otra parte, tampoco es claro que esas piezas de Réményi que llegaron hasta nosotros, u otras análogas, estuvieran ya en su repertorio cuando encontró a Brahms. Así, una vez más, la materia musical en ella misma resulta insuficiente para garantizar la validez de una comparación término a término.

El repertorio

Las producciones a las que Brahms pudo confrontarse se agrupan en tres tipos principales, los *verbunkos*, las *csardas* y los *magyarnota*.

El *verbunkos* es la más antigua de estas tres formas de expresión. Música que acompañaba las danzas de los húsares que reclutaban soldados, alternaba las secciones lentas y las rápidas, se desarrolló después de 1750, tocada casi siempre por gitanos, que transformaron simples aires populares en una música de efecto, con acompañamiento instrumental improvisado y virtuoso. El célebre violinista gitano Janos Bihari contribuyó a su expansión; ella se convirtió en estilo nacional a principios del siglo XIX. Su decadencia data de los años 1840, por lo cual Brahms tuvo ciertamente pocas oportunidades de escucharla. Pero pudo tener conocimiento de *verbunkos* para piano publicados en los años 1820-1830, algunos eventualmente por Bihari, quien hizo transcribir sus composiciones para piano⁽¹⁶⁾. El pasaje a la escritura de esta música improvisada y oral, la intervención de transcripores preocupados por hacer «bien», por corregir una música cuya originalidad escapaba a sus reglas

reductivas, no permitieron que este estilo musical nos llegara con la riqueza del poder de invención gitano. Las partituras «parecen como vaciadas de toda sustancia, hasta tal punto han sido 'adaptadas' al gusto de los salones románticos»⁽¹⁷⁾. Si Brahms tuvo en sus manos estas colecciones de transcripciones y se inspiró en ellas directamente, son fuentes muy alejadas de un pensamiento auténticamente gitano y de lo que él, además, escuchó directamente e incorporó a sus propias piezas.

Hubo sin embargo ciertamente más oportunidades de conocer las *csardas*, esas famosas *húngaras*, muy próximas del *verbunkos*, que lo sucedieron hacia 1840. También ellas fueron publicadas, en condiciones no más satisfactorias que los *verbunkos*, según Liszt:

«En los últimos tiempos, no obstante, los más hábiles de entre estos virtuosos estuvieron bastante familiarizados con las cosas y las ideas europeas como para percibir y valorar las ventajas de la escritura. Intentaron reunir los más bellos temas tradicionalmente conservados, e incluso componer, es decir anotar sus improvisaciones, puesto que no podían casi manejar de otro modo la materia musical. Pero es preciso no olvidar que la mayoría de las veces no sabían hacerlo ellos mismos, o bien que eran poco hábiles en ello, y que bajo su dictado se han mutilado sin duda sus pensamientos, expresándolos de manera inexacta debido a una corrección equivocada. (...). Así, la *letra muerta* que se encuentra a cada paso, o más bien en cada negocio de edición en nuestro país, no puede dar idea del *brío* de la ejecución de los virtuosos bohemios, de las modificaciones constantes de sus ritmos, de la elocuencia de sus frases, del acento de su declamación»⁽¹⁸⁾.

Una última forma musical, finalmente, citada con menos frecuencia, pudo también influir en Brahms, dado que su repertorio fue publicado, pero también porque, cronológicamente, se inscribe mejor en su época. Se trata de los *magyarnota*, los cantos de arte popular (melodías húngaras). Compuesta a menudo por diletantes húngaros de las clases pudientes y típicamente urbanas, fue al comienzo una música vocal. Se convirtió en instrumental –y gitana– cuando los gitanos la inscribieron en su programa hacia mediados del siglo XIX. Desde entonces, estos cantos se integran al repertorio gitano típico.

De este estudio histórico de la producción gitana en el siglo XIX surge que hay dos elementos que deben tomarse en consideración para comprender las influencias experimentadas por Brahms⁽¹⁹⁾: por una parte las melodías propiamente dichas y por otra la «manera» gitana. Pero en los dos casos la materia musical auténtica escapa a las investigaciones. ¿Cómo dedicarse a la identificación de melodías gitanas en la música de Brahms cuando los mismos gitanos integran a su repertorio todo aire de moda?. En cuanto a la «manera» gitana, ella aparece igualmente inaprehensible. Con su carácter improvisado,

escapa a toda racionalización, más aún teniendo en cuenta que el objetivo primero de los gitanos es precisamente el de no someter «la materia musical a ningún precepto»⁽²⁰⁾.

II. La música gitana, pretexto para el extrañamiento*

Señalábamos en la introducción que la música de cámara era un lugar privilegiado para la expresión de las influencias gitanas, debido a las analogías de orden instrumental. Del punto de vista expresivo, en cambio, el universo gitano y el de la música de cámara se encuentran en las antípodas. El primero es un arte de exteriorización, de diversión, de efecto, destinado a un gran público, música en perpetuo devenir. El segundo aparece como un arte de iniciados, de intimidad, dominio de la tradición, detenido en una cierta fijeza. ¿Por qué experimenta Brahms la necesidad de confrontar dos universos antitéticos, y qué resultará de ello?

Brahms no sigue simplemente una moda al «parecer gitano». Si así fuera, dejaría aparecer clara y sistemáticamente en los títulos de sus obras sus referencias, para seducir, atraer. Pero no es éste el caso. Él se implica personalmente, profundamente. Es tal vez por ello que las influencias gitanas son comparativamente bastante poco frecuentes en su música de cámara, utilizadas en el momento oportuno y no con ligereza. Se perciben en: 1) los finales de los **Cuartetos con piano** op. 25 (*Rondo alla zingarese*) y op. 26, del **Cuarteto de cuerdas** op. 51/2 y del **Quinteto de cuerdas** op. 11; 2) en los segundos movimientos de **Trío con piano** op. 87 y del **Quinteto con clarinete** op. 115.

De esta herramienta expresiva, estilística, incluso técnica que le es útil para transmitir un mensaje personal, es difícil saber, como se ha explicado en las páginas precedentes, lo que Brahms retiene. Por el contrario, es posible interrogarse sobre la manera en que se lo apropia, sobre aquello para lo que le sirve, y si alcanza una supuesta meta.

La personalidad de Brahms, tal como la deja entrever su biografía, parece contraria al espíritu gitano. Existe ciertamente en él como en los gitanos ese sentimiento de errancia, que se concreta para el compositor en una errancia afectiva, geográfica, profesional⁽²¹⁾, esa comunión muy fuerte con la naturaleza⁽²²⁾, pero buscaríamos en vano un rasgo típico de Brahms en la fuerza de las pasiones y los sentimientos de los gitanos, en su sensualidad extravertida, en el carácter excesivo y la extrema movilidad de sus emociones, que traducen

* En el original *dépayement*, término que alude al cambio de país, de lugar, de hábitos (NDT)

un violento amor por el contraste y la sorpresa. El frenesí, la exhaltación, la voluptuosidad, todo ello es extraño a Brahms, a menos que el contacto con los gitanos le sirva de ocasión para expresar sentimientos obstaculizados por su lenguaje propio. Efectivamente, su universo expresivo se encuentra ampliado por un instante. Una atracción por la seducción de los efectos inmediatos se abre paso en él. Y él, tan preciso, tan riguroso por lo general, parece aceptar bruscamente, desear incluso, lo incierto, lo indefinido. Allí donde Liszt, en una representación muy diferente, exacerba algunas de las tendencias más fuertes de su temperamento creador, él se vuelve hacia un «otro lugar»*, como para abrazar más generosamente el mundo de la música.

La música de cámara, ¿arte del efecto?

Las influencias gitanas, como medio para una exteriorización de la expresión, tocan a Brahms particularmente en dos parámetros precisos: el color y la expresión.

Las seis obras citadas nos muestran que Brahms utiliza los elementos gitanos preferentemente en un contexto más colorido que el de las cuerdas puras, referencias de la música de cámara. Con el piano, imaginamos efectos análogos a los del cymbalum. El clarinete aporta también un color suplementario, familiar, por otra parte, a las orquestas gitanas. No parece sin embargo que la única preocupación de Brahms haya sido la de imitar por medio de los timbres la música gitana. En un género en el cual la noción de timbre no sólo es secundaria sino que debe además ser incluso ocultada en beneficio de un discurso orientado hacia la elaboración casi abstracta de las líneas musicales, el color del timbre, gitano o no, abre el discurso hacia algo inhabitual. Además, al favorecer el color instrumental en su representación de la música gitana, Brahms desvía el espíritu de la música de cámara en un sentido romántico. ¿Es entonces el «parecer gitano» lo que interesa en el fondo a Brahms? ¿No es más bien un pretexto para trascender las barreras que le impone la música de cámara, y que a fin de cuentas le pesa quizás por momentos, por más cerca de la tradición que se sienta?. Por un instante, este color le ofrece la ocasión de estar más directamente en su siglo, le insufla una corriente vivificante en un género que el clan enemigo, el de los progresistas⁽²³⁾, califica como muerto, y que él ama cultivar. Desde este primer punto de vista, la representación brahmsiana es paradójica, ya que, rozando la imitación, puede ser analizada

* *Ailleurs* en el original (NDT)

como tal, mientras que es también una herramienta para desviar el sentido de otro lenguaje.

Las influencias gitanas que estudiamos tocan exclusivamente dos tipos de movimientos: los segundos movimientos, o movimientos lentos, por tradición los más cantables; los finales, que reúnen las energías para permitir concluir la obra, es el lugar privilegiado donde se ejercen los efectos gitanos⁽²⁴⁾. En estos últimos, Brahms sobrepasa ciertos límites de su naturaleza musical. Mientras que la forma sonata y las elaboraciones formales son en regla general su ámbito privilegiado, encuentra en la música gitana la fuente de una energía vital que no posee de manera intrínseca y que expresará esencialmente por el timbre y el ritmo. Sin embargo, este dinamismo nuevo, dado que bebe en fuentes demasiado exteriores a su personalidad, tiene necesariamente límites. Se agota a sí mismo en la mayor parte de los movimientos, como insuficiente para combatir la pesadez de una cierta inercia. En los movimientos lentos, las referencias gitanas constituyen por el contrario para Brahms ocasiones para permitirse una sentimentalidad, una expresividad, un lirismo que en otras circunstancias mantiene en los límites de una escritura pudorosa⁽²⁵⁾.

Una lectura del conjunto del op. 51/2 ofrece un buen ejemplo de lo que es para Brahms el aporte expresivo de la música gitana, del por qué de su necesidad y de cómo lo explota.

En el primer movimiento, de forma sonata, el contraste beethoveniano no es el principio fundamental; las escasas fuerzas dinámicas tienen allí una densidad que las torna pesadas y disminuye su alcance. La expresión está dirigida hacia el lirismo discreto, la interioridad de la música de cámara.

Con el segundo movimiento, la interioridad se intensifica. Se ejecuta en un lenguaje hecho de movimientos conjuntos y cerrados sobre ellos mismos, como traicionando un temperamento secreto, introvertido.

En este movimiento, además, dos momentos intervienen en real ruptura expresiva y estilística con el conjunto. Su presencia no se justifica fácilmente por un análisis técnico; pasajes tan breves como fogosos se explican tal vez como un anuncio de los efectos gitanos por venir, de los cuales contienen ya algunas características, con sus *trémolos*, sus ritmos puntillados, sus bordaduras en tresillos, sus figuras de *appoggiaturas* en fusas, sus acentos marcados. Hablan de una necesidad de vehemencia, de contraste, de vida, una rebelión también en relación con el peso que se hizo sentir hasta allí. Pero resultan un fracaso; nada queda establecido, la bocanada de energía que penetra por un instante la música es rápidamente apagada.

El tercer movimiento está marcado de la misma manera por el misterio, la melancolía, pese a ciertos pasajes en semicorcheas *leggiero*, tenues, fugaces, inasibles.

Cuando el cuarto movimiento se abre con su tema gitano pleno de una vida rítmica intensa, parece fuera de lugar, no se integra al pensamiento del conjunto. No obstante, no queremos referirnos a ello en términos de incoherencia estilística, puesto que este tema es experimentado como un medio de vivificar un pensamiento musical hasta allí muy denso. Por ésto, Brahms extrae su energía de una materia musical exterior. Los temas gitanos aparecen entonces como una descarga de tensión frente a las fuerzas nórdicas que reinaron previamente. Liberación ilusoria por otra parte, bajo la forma de sólo tres estribillos confrontados con un contexto que permanece melancólico, muy elaborado y denso.

En búsqueda de lo incierto

En las piezas marcadas por los efectos gitanos, es preciso, para crear el extrañamiento, la «impresión gitana», que los parámetros de la escritura tomen un aspecto inédito en el contexto del estilo brahmsiano. Una nueva relación de equilibrio entre los elementos, o bien, de modo más decisivo, un vocabulario específico serán puestos en juego.

Para este estudio técnico, disponemos de dos puntos de partida: una comparación implícita con el vocabulario brahmsiano en general, una confrontación con lo que Liszt señala como característica del espíritu gitano. Sería necesario multiplicar los fragmentos de su obra, con su estilo rico, imaginativo, exuberante, para aprehender en todos sus matices la representación lisztiana del mundo gitano. Existen ciertos pasajes donde, bajo el tornasolado del lenguaje, nos parece escuchar resonar las *Rapsodias húngaras*, como si Liszt entrara a través del lenguaje en el detalle de su percepción de la música gitana. No podemos sino remitir a la lectura de su libro. En las páginas siguientes, es bajo una forma reductiva y utilitaria que serán empleadas las proposiciones lisztianas.

Estas proposiciones se articulan en torno de tres temas principales: la armonía, el ritmo, la ornamentación, cuyas características se dibujan de acuerdo con las pulsiones más fuertes de los gitanos: una necesidad de independencia y de libertad ilimitadas, la atracción por las metamorfosis súbitas, sin transiciones preparatorias, sin ligazón alguna, todo ello nacido de un «vivir perpetuo en el seno de la naturaleza»⁽²⁶⁾, piensa Liszt.

¿Qué lectura propone Liszt de esos parámetros, según su percepción, y jugará Brahms el juego de la representación gitana en acuerdo con el modelo lisztiano?

1. La armonía

Para Liszt, la armonía gitana, salvaje, caprichosa, disonante, con acordes de extrañas incorrecciones, es notable sobre todo por su sistema de modulación, o más exactamente, tal como él la percibe, por su ausencia de sistema de modulación. Constantemente se asombra y se maravilla de la audacia con la que los gitanos yuxtaponen los colores contrastados, chocantes, desdeñando los acordes de transición y las modulaciones intermediarias.

Corolario de esas sonoridades desconcertantes: la incoherencia de los intervalos en los cuales la cuarta aumentada aparece como auténtica firma gitana:

«Un escritor que publicó, en 1853, algunos artículos sobre la música *hongraise* (sic) en la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig señala, creemos que con razón, que hemos sido los primeros y los únicos aún, entre la cantidad de autores que se ocuparon de transcribir y traducir los aires bohemios más conocidos en centenares de arreglos, instrumentaciones y fantasías diversas, que hayan osado conservar la integridad de las sucesiones de esta escala y particularmente la *cuarta aumentada* inherente a todas las *notas* (melodías) que llevan verdaderamente el sello del genio que ha inspirado todo el arte del cual procede. M. Czehe, quien se interesa especialmente por esta música, expresa asimismo en sus escritos su pesar por verla con tanta frecuencia disminuida por los incorregibles correctores de lo que no se puede corregir sin al mismo tiempo desnacionalizar y desprestigiar. Y es sin embargo imposible sustraer la cuarta aumentada de la escala menor en la música de los bohemios sin borrar su carácter supremo, sin mutilarla como si se le amputara un miembro (...)»⁽²⁷⁾.

Buscaríamos en vano en Brahms un eco fiel de las expresiones lisztianas. Las modulaciones abruptas no son la base de su discurso, muy por el contrario, y se da prioridad a una armonía clara. Ninguna profusión tampoco de intervalos inusitados. Para dar un sabor muy particular a los pasajes de espíritu gitano y crear un desconcierto en la coherencia armónica, Brahms juega en otro registro: el de las escalas y su movilidad. La movilidad de las escalas de una misma tonalidad, así como también la movilidad en la yuxtaposición de escalas se encuentran con mucha frecuencia.

En el *Rondo alla Zingarese* del **Cuarteto con piano** op. 25, entre otros ejemplos, los 18 compases iniciales explotan no menos de tres escalas diferentes de la misma tonalidad. Si tenemos en cuenta las repeticiones de secciones (los cuatro primeros compases son repetidos), esto implica yuxtaponer 3 escalas en 12 compases (Ej. 1).

Rondo alla Zingarese

Presto

Violine
Bratsche
Violoncell
Pianoforte

piu f
ff
ff

Ejemplo 1

En ese mismo movimiento, cuatro compases dedicados a una escala de *sol*, del cual notaremos el carácter a la vez modal y alterado, son duplicados en *la* inmediatamente después de enunciados (Ej. 2).

Como consecuencia de la rapidez del tempo, más que las relaciones de yuxtaposición de armonías o de escalas diferentes, o incluso el trabajo modulador, se percibe una sensación de vaguedad sonora, de incertidumbre frente a las alturas, al sistema empleado. Tenemos la impresión que la movilidad de las escalas, con su eventual carácter desconcertante, está allí para colorear y enriquecer la materia sonora en tanto «sonido». Semejante trabajo sobre la materia, relativamente alejado del proceder brahmsiano más típico, más intelectual y formal que sensual, subraya bien la naturaleza de su referencia.

Siempre en este *Rondo*, yuxtaposiciones rápidas de funciones armónicas que se oponen cromáticamente, en el pasaje de *fa#* a su napolitano *sol*, realizados de manera diferente, son también una contribución a la ilusión de imprecisión sonora (Ej. 3)

Los efectos cromáticos, frecuentes generalmente en los momentos de inspiración gitana, favorecen asimismo, tocados en tempi rápidos, dicha

The image shows a musical score for a guitar-like instrument, likely a double bass or electric guitar, in a minor key. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of several staves of music, with the first staff starting at measure 92 and the second starting at measure 97. The music is characterized by a fast tempo and a complex rhythmic pattern, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The texture is dense and archaic, with many notes marked 'arco' (arco). The overall style is reminiscent of the 'gypsy' or 'gitano' influence mentioned in the text.

Ejemplo 2

The image displays a musical score for 'Ejemplo 3'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with chromatic movement, while the piano accompaniment provides harmonic support with complex textures. The second system continues the vocal and piano parts, showing further chromatic development and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Ejemplo 3

impresión. La movilidad del séptimo grado, gustosamente empleado por Brahms, se integra como vocabulario de una sintaxis cromática, percibida esta vez como posibilidad de eludir para una nota la altura fija, un poco como si ésta se buscara en una zona imprecisa. Estos efectos cromáticos nos ofrecen a nosotros, oyentes del siglo XX, como un reflejo alterado de esos glissandi tan presentes en los gitanos, donde el oído pierde sus referencias de altura absoluta para ser absorbido por la sensualidad de la materia sonora.

Las cuartas aumentadas, dado que ocupan en Liszt, literaria y musicalmente, un lugar importante, merecen un estudio particular. Ellas se encuentran en Brahms, pero con suficiente moderación como para que desde el punto de vista de Liszt sean consideradas escasas.

Existe por el contrario un procedimiento utilizado a menudo por Brahms, y que nos conduce a la problemática de una movilidad de los grados asimilable a un trabajo sobre lo incierto. Desde este punto de vista, el comienzo del final del cuarteto op. 51/2 resulta interesante. Reúne dos efectos que constituyen una nueva manera de utilizar el cromatismo: la yuxtaposición de los colores mayor/ menor para dos acordes homónimos (MI/mi, RE/re) y sobre todo, las yuxtaposiciones, muy estimadas por Brahms, de fórmulas melódicas en las cuales las mismas notas se ven alternativamente ascendidas o descendidas (Ej. 4).

No podríamos concluir esta cuestión relativa a la armonía, las escalas y los grados sin evocar la eventual presencia de la modalidad. Aunque aparezca raramente, al menos instalada como escala principal de una obra, el muy bello ejemplo del final del op. 26, modo de *sol* sobre *mi*, con iluminaciones de MI mayor, merece ser mencionado (Ej. 5).

Este último ejemplo nos dice paradójicamente mucho en su misma unicidad. Confirma que para Brahms, «parecer gitano» no significa instalar un modelo, un sistema; es por el contrario la ocasión para permitirse todas las licencias que flexibilizan el lenguaje en favor de una voluptuosidad sonora. Finalmente, allí donde Liszt exagera un vocabulario, Brahms evita instalarse en un efecto. Es ésta otra manera de estar cerca de los gitanos, tal como el mismo Liszt los presenta, en el espíritu si no en la letra. A menos que lo traicione un cierto desconcierto del oído del compositor frente a un universo musical extraño, con los titubeos de la escritura que ocasionan las incertidumbres auditivas.

Finale
Allegro non assai

1. Violine
2. Violine
Bratuccho
Violoncell

Ejemplo 4

Finale
Allegro

Violine

Bratsche

Violoncell

Pianoforte

Allegro

Ejemplo 5

2. El ritmo

Una fuerte impresión resulta de la lectura del libro de Liszt: la importancia de la expresión rítmica en los gitanos. En un análisis más detallado de ese mismo trabajo, al intentar precisar la percepción que tiene Liszt de los ritmos, las informaciones faltan, como si el ritmo fuese un parámetro que escapa a toda reducción por explicación o descripción. En el mejor de los casos retenemos algunas expresiones, algunas ideas, centradas precisamente en el carácter inaprehensible de los ritmos. Aquí son evocados los «rhythmos (sic) y sus vacilaciones»⁽²⁸⁾, allá el hecho de no encontrar casi las mismas combinaciones repetidas varias veces. En este caso, ¿cómo establecer una lista? Soslayando el problema, sobre esta cuestión más aún que sobre otras, Liszt recurre a la evocación por imágenes:

«Lo atractivo de esta música es ante todo y sobre todo la libertad y la riqueza de sus ritmos, su multiplicidad y su flexibilidad, que no se encuentran con el mismo grado en ninguna otra parte. Ellos varían al infinito, se complican, se entre-cruzan (sic), se superponen y adquieren innumerables matices y expresiones, desde la más feroz violencia hasta la más arrulladora *dolcezza*, hasta el más suave *smorzando*; desde los pasos guerreros hasta los compases de danza; desde el paso de una marcha triunfal hasta el de un cortejo fúnebre; desde la ronda de las willis sobre los prados al claro de luna hasta las canciones báquicas que se prolongan hacia el día siguiente. La sucesión, la alianza, el entretejido de esos ritmos son maravillosamente aptos para despertar imágenes poéticas en el espíritu. Son todos característicos, llenos de fuego, de

soltura, de impulso, de ondulación, de inspiración y de ocurrencias caprichosas; ya penetrantes como provocaciones amorosas, ya suspirados como una confidencia quejumbrosa; fogosos como el galope de un caballo de raza o rozagantes y bulliciosos como los saltillos de una pajarita a pleno sol; perdidos y apresurados como la carrera de un ciervo herido que huye de la jauría (...).

»Esos ritmos son flexibles como las ramas de un sauce llorón que se pliegan bajo el hálito del viento de la tarde; tienen por regla la de no tener regla; pasan del movimiento binario al ternario con gracia o energía (...). Son en general de un aspecto franco, y francamente coloridos. No se encuentran en ellos las agitaciones, los balanceos hesitantes y turbadores propios del vals o la mazouze. Pero en cambio su diversidad es infinita (...). Nunca insistiríamos demasiado sobre las raras bellezas que resultan de esta riqueza de ritmo y de la importancia que es preciso asignarle en la apreciación de la música bohemia»⁽²⁹⁾.

Como para la armonía, Brahms toma vías diferentes de las lisztianas. En la rigidez de la mayor parte de sus proposiciones rítmico/métricas –que se resumen a efectos de cuadratura, ritmo predominante de dos tiempos y síncopas– nos encontramos curiosamente muy lejos de la flexibilidad a la que nos confronta habitualmente. ¿Se contentará con los famosos «pasos guerreros» mencionados por Liszt?

Sobre ese restringido vocabulario rítmico de base, existen no obstante efectos singulares que no pueden ocultarse. A pesar de su presencia más difusa, ¿pertenecen de todos modos a la representación gitana de Brahms o no son, por el contrario, sino una evocación de lo que practica en otras situaciones –la asimetría rítmica y métrica– y que mereció la admiración schoenberguiana?⁽³⁰⁾

Numerosas preguntas se presentan aún, y permanecen sin respuesta. ¿Ha encontrado Brahms el punto de partida de esta modernidad ponderada por Schoenberg en su audición de la música gitana y en su necesidad de transcribir efectos cuya irracionalidad se adecuaba difícilmente a la rigidez del metro clásico?⁽³¹⁾ ¿O, innovando en otro lado en su escritura métrica, encuentra el procedimiento apto para la música gitana y lo traslada allí? ¿O, aún, esas características forman parte tan sustancial de su lenguaje que deben intervenir necesariamente en las obras gitanas?

Algunos ejemplos ilustrarán esos momentos en los que el parámetro ritmo-metro se hace flexible y libre:

El segundo movimiento del **Trío con piano** op. 87 propone, en un contexto muy cuadrado, un inciso de cuatro compases durante los cuales los apoyos métricos se encuentran desfasados en relación a la barra de compás,

llegando a coincidir por breves instantes con el acompañamiento en síncopas. (Ej. 6)

En el *Rondo* del op. 25, la asimetría de la escritura melódica quiebra la cuadratura para inscribir las unidades melódicas en agrupamientos de tres compases (ver Ej. 1).

Para el final del op. 51/2, tenemos esta vez como un entretejido –que podría ser lisztiano desde un punto de vista teórico– de ritmos y metros. Sobre una trama en 3/4, el metro de referencia, se superponen ritmos que ofrecen una alternancia de 3/8 y de 2/4 (ver Ej. 4).

En estos diversos ejemplos, son evidentemente los esquemas irregulares del segundo movimiento del **Quinteto con clarinete** op. 115 los que más acuerdan con las orientaciones lisztianas, con sus fusas agrupadas por 4, 5, 6, sus semifusas por 9, 10, 11, 8, sus semicorcheas por 5, 3..., y toda la variedad de figuras rítmicas donde se percibe la determinación de inscribir el ritmo en un movimiento en constante transformación (Ej. 7).

3. La ornamentación

Así como para el ritmo encontraba Liszt difícilmente un lenguaje literario y técnico apropiado, para la ornamentación precisa abundantemente las figuras que intervienen, una abundancia verbal que iguala la abundancia musical de esas mismas figuras en sus **Rapsodias**.

Entre Liszt y Brahms, una parte del vocabulario de base gitano (tal como lo concibe Liszt) es común: apoyaturas, escalas, trémolos, arpeggios, grupetti, mordentes, trinos. Pero este parentesco es sólo teórico. Allí donde Brahms limita rápidamente su vocabulario y fija sus figuras –prácticamente todos sus efectos se hallan instalados en el final del op. 25– Liszt hace gala de una imaginación desbordante, renovando al infinito la escritura de sus grupetti, de sus escalas y arpeggios, de sus trinos..., multiplicándolos sin reserva, dilatándolos o demorándose con voluptuosidad en ellos. ¡Cuán prudente parece la escritura brahmsiana en una simple comparación gráfica de las partituras de uno y otro!

Además en Brahms, comparando siempre con Liszt, faltan algunos adornos esenciales. Liszt insiste sobre la importancia de los pasajes virtuosos instalados entre notas de la melodía o sobre el papel de los calderones creados de improviso en ella, «zigzags caprichosamente agitados»⁽³²⁾ de donde nace una «floración opulenta de sonidos»⁽³³⁾. La profusión de pasajes brillantes, veloces, que habitan la música de Liszt están ausentes en Brahms. Si no puede evitar los pasajes que en ciertos momentos enlazan las notas de la melodía, los escribe con una precisión y una concisión que le quitan ese carácter improvi-

sativo del cual nace su seducción en Liszt. Apenas en el *Rondo* del op. 25 se permite Brahms un poco más de libertad –aunque estos momentos de mayor soltura siguen siendo allí poco frecuentes–, y en el segundo movimiento del **Quinteto con clarinete** op. 115. Esta es la única obra que puede evocar la fioritura y su superabundancia en Liszt. Curiosamente la única vez que Brahms se abandona al lujo de los adornos, lo hace cuando la parte principal es un clarinete. Esto no tiene en sí mismo nada de asombroso; ciertas formaciones gitanas contaban con clarinetes que tomaban a veces el relevo del violín principal cuando la virtuosidad del instrumentista se lo permitía. Lo que

Andante con moto

Andante con moto

poco f

7

14

Ejemplo 6

Più lento

52

54

56

Ejemplo 7

sorprende es que Brahms, capaz de abandonarse a la superabundancia cuando se trata del clarinete, no actúa de la misma manera con el violín. No es improbable que se haya sentido incapaz de alejar al violín, el instrumento noble entre todos los de la música de cámara, de lo que para él representaba la seriedad y lo constituía en garante de la autenticidad de la música de cámara.

4. Un ilusorio «otro lugar» musical

Retomando la lectura de los pasajes virtuosísticos del clarinete en el **Quinteto op. 115** (Ej. 7), se objetará que la impresión de improvisación puede parecer ilusoria a la audición.

La representación brahmsiana de la música gitana alcanza en efecto rápidamente sus propios límites en las obras concernientes, como lo dejaba presentir el estudio del op. 51/2. Las razones de ello son múltiples. Además de la causa ya señalada –Brahms no puede adherir plenamente a un universo musical demasiado alejado de sus propias convicciones estilísticas–, existen otras más tangibles.

La presencia discontinua de los efectos gitanos en el interior de obras que los integran debe en primer lugar ponerse en duda. Son una bocanada de aire fresco, pero nunca de largo alcance. La única obra en la que todo un movimiento es presentado como gitano es el final del op. 25, con su *Rondo alla Zingarese*⁽³⁴⁾. En el resto, los efectos gitanos intervienen en sus aspectos generales de la siguiente manera: 1) primer tema de una forma compleja en el op. 51/2, cumple seguidamente un papel importante, y en el op. 26, donde es equivalente a los otros elementos; 2) inciso temático secundario y función secundaria también en el op. 11 (el recurso a una pequeña *csardas* conclusiva es como una compensación); 3) parte central B, de un movimiento de tipo ABA', en el op. 115; 4) tema de un tema y variaciones y tercera variación en el op. 87.

El pasaje a la escritura es también un obstáculo que Brahms supera sólo parcialmente. Para retomar el ejemplo del op. 115, lo vemos por cierto evitar las reescrituras exactas, como si estuviera en búsqueda de una irracionalidad, atributo del espíritu gitano. En los pasajes rápidos, cambia las configuraciones tanto en el plano de las notas como en el del ritmo. La envoltura es en líneas generales la misma cada vez, pero otro el contenido en el detalle. Si el intérprete tiene sin embargo dificultades para convencernos que improvisa, se debe a que la flexibilidad rítmica no es sino ilusoria, frente justamente a una escritura demasiado precisa, demasiado rebuscada, frente también a una trama contrapuntística que mantiene un cuadro métrico riguroso. Liszt, explotando los calderones, resolverá sin inconvenientes ese dilema.

Existe, en el libro de Liszt, una expresión que llama la atención: el autor hace allí alusión a «repeticiones intencionales de pleonasmos»⁽³⁵⁾. Esas repeticiones, llevadas al límite de la tensión soportable –en la traducción que nos ofrecen de ella hoy los gitanos– se adaptan mal a la escritura, y sobre todo al temperamento moderado de Brahms. Aunque lo hubiera querido, no se hubiera atrevido, en el marco demasiado oficial de la música de cámara, a incorporar esas descargas de energía que conmueven al oyente de música gitana. Es verdad

que repite a veces breves secciones, pero sin superar nunca los límites de un teórico decoro. Sus repeticiones en grandes partes análogas (principio al que responde el op. 115 en su sección central), demasiado arquitectónicas, permanecen impotentes para transmitir un mensaje gitano.

Insertar el «parecer gitano» en una escritura elaborada atenta también contra su poder de convicción. En esta confrontación con el género de la música de cámara, el efecto gitano es de poco peso para imponer sus condiciones de manera absoluta. Intercalado en tramas elaboradas, para las cuales Brahms no renuncia a su ciencia de contrapuntista, utilizando imitaciones, deformaciones interválicas, combinaciones motivicas como para cualquier otra de sus obras de música de cámara, no vive más de manera autónoma y pierde en parte su especificidad. O bien la idea gitana, dando origen a un tratamiento de la materia en un espíritu de desarrollo motivico tal como se encuentra en la escritura de la sonata (ver el op. 111 o el op. 26), se coloca en el mismo plano que las ideas más frecuentes.

Por último, dado que las integra a una forma elaborada según las reglas de la música de cámara, Brahms limita nuevamente el poder de extrañamiento de esos pasajes gitanos. Así ocurre en el op. 115, donde el pasaje gitano es la parte central del movimiento y se encuentra en relaciones motivicas apretadas tanto con las partes extremas de éste como con el conjunto de la obra.

En el op. 87, las intervenciones del tema gitano de las variaciones establecen una macroforma sobre la forma de variación, como un estribillo que retornará, contrastante, en dos ocasiones⁽³⁶⁾.

Con el op. 51/2, la integración en una forma compleja elaborada se hace esta vez por ósmosis entre los estilos; las potencialidades rítmicas del tema gitano impregnan toda la materia musical, incluso aquella que no es gitana. En este caso preciso, el tema se fusiona con la escritura tradicional de la música de cámara, por la forma que engendra y por el trabajo de desarrollo sobre el ritmo que él suscita.

En fin, desde el punto de vista formal, el op. 25 queda como el más bello ejemplo de la imposibilidad de Brahms para renunciar a las prerrogativas de la música de cámara bajo pretexto de «parecer gitano». En ese *Rondo alla Zingarese*, la forma parece al principio rapsódica, imitación del espíritu de improvisación gitano. Yuxtapone secciones diferentes, subrayando los contrastes de *lassu* (lento) y *frischka* (vivo), de rigor en el estilo gitano. Como por añadidura multiplica el número de esas secciones, la primera impresión es la de libertad formal. Pero la apariencia es engañosa. Brahms, frente a esta forma que estalla en secciones yuxtapuestas, le impone para dominarla – es decir, para que no sea incoherente respecto de sus exigencias– un hábil juego de imbricaciones de las partes entre ellas, con evocación parcial de algunas,

entrecruzamiento de otras... Así, cada sección es simple, construida según un esquema de tipo aba' –estando la simplicidad subrayada por el recurso a numerosas barras de repetición–, pero se reúnen entre ellas en un todo complejo:

I aba	II cc' c (c'')	I ba
III d1d2d1	(con repeticiones de la forma ternaria)	
I aba (prolongado)		
IV efe	V g1g2g1/2	(IV y V con repeticiones de la forma ternaria)
III (+iv) d1d3		
IV efe	II cc'cc'1	I b (+cadencia del piano)
	V g1/2	
III d1		
IV e (prolongado)		
III (+iv) d1 (prolongado)		
I ab' (+a)		

Liszt, en los últimos años de su vida, escribió obras de música de cámara de un carácter muy extraño. El sonido en estado puro, el silencio, la línea despojada de todo adorno, solitaria... el oyente pierde todo punto de referencia y, para percibirla, adapta su universo a esta nueva poesía, a esta sensualidad de la materia sonora. De este modo Liszt metamorfosea la idea de la música de cámara que creíamos indestructible. Brahms no supo, o no quiso, hacer lo mismo. Su pensamiento lo conduce hacia otro lado, al pasado, a los cimientos sólidos que éste le ofrece, a la veneración de los maestros que no traicionará. Fascinado por lo desconocido y lo extraño, retorna sin embargo siempre a su propio lenguaje.

Escuchando el primer y tercer movimiento del bello **Trio con corno** op.40, en el que se abandona a la nostalgia del timbre y el color, podemos sin embargo pensar en los recursos que la música gitana le hubiera ofrecido si él hubiera aceptado olvidarse para encontrar un otro sí-mismo.

El llamado del mundo gitano fue un deseo; deja sobre la obra de cámara de Brahms su resplandor lleno de vida, de entusiasmo o de abandono y, en su presencia demasiado fugaz, el misterioso placer de una música que se oculta siempre, preservando nuestro imaginario al mismo tiempo.

(Traducción del francés: Omar Corrado)

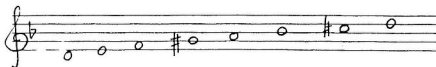
Notas

- (1) Según Balint Sarosi (artículo «Gipsy music» de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ver más abajo nota 3), el conjunto gitano de base comprendía, desde mediados del siglo XVIII, dos violines, un contrabajo, un cymbalum. Se agregaba a veces, bajo la influencia de los conjuntos vieneses de serenatas, otros instrumentos de arco y uno o dos clarinetes. Liszt, en su libro *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (p. 246, ver más abajo nota 2), llama la atención por su parte sobre los conjuntos más importantes, en los que el violín y el cymbalum eran acompañados por flautas, clarinetes, algunos bronce, un violonchelo, un contrabajo y por segundos violines.
- (2) Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Editions d'aujourd'hui, Paris, 1982, 348 p. (1a ed. Bourdilliat, Paris, 1859).
- (3) Nuestras informaciones provienen esencialmente del trabajo citado de Liszt, de los artículos «Gipsy music» (B. Sarosi), «Hungary» (B. Rajeczky, D. Legany, J. Karpati, B. Sarosi), «Csardas» (J. S. Weissmann/R) y «Verbunkos» (J. S. Weissmann/R), del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres New York, Macmillan, 1980, así como de los artículos de A. Antonietto aparecidos en *Etudes tziganes*, 1986/1, 1986/2, 1986/3, 1987/1, 1987/3.
- (4) Un cierto número de términos del libro de Liszt utilizan una ortografía en desuso.
- (5) Franz Liszt, op.cit., p. 347-348.
- (6) Antonietto Alain, «Des Bohémiens et de leur musique», *Etudes tziganes*, 1986/2, p. 36-37.
- (7) El carácter intercambiable, en nuestro estudio, de los términos gitano y húngaro podrían extender el campo de investigaciones de las influencias gitanas en Brahms. Si las **Variaciones para piano sobre un tema húngaro** op.21/2 y las muy célebres **Danzas húngaras para piano a cuatro manos** pertenecen a esta esfera estilística, no existe nada en cambio que se inscriba en el repertorio de cámara.
- (8) Según las biografías de Brahms que hemos consultado. Un examen detenido y completo de la correspondencia se justificaría para confirmar esta hipótesis.
- (9) Para este punto, ver luego las consideraciones sobre el repertorio.
- (10) El célebre violinista gitano Janos Bihari (1764-1827) era invitado con frecuencia a Viena por la corte.
- (11) Liszt Franz, op. cit., p. 324.
- (12) *Ibid.*, p. 325-326.
- (13) Es el único artista contemporáneo de Brahms que él cita como encarnando el arte bohemio.
- (14) Franz Liszt, op. cit., p. 329. Teniendo en cuenta el importante papel de Réményi para el conocimiento de la música gitana que tuvo Brahms, proponemos un largo extracto del pasaje que le dedica Liszt:
«En este estado de cosas, fue para nosotros una viva satisfacción encontrar un día un joven húngaro que, poseyendo perfectamente el *como se debe* de los círculos que ha frecuentado, ha conservado no obstante suficiente individualidad, suficiente espontaneidad como para que podamos preveer que un día se dirá de él lo que se dice aún solo de Csermak, que, sin ser un Romny, ha asimilado sin embargo el arte bohemio. Único entre los violines actuales, posee la tradición auténtica tanto de la forma verdadera como del sentido esotérico de este arte. Jamás hemos escuchado a Réményi sin una emoción que por primera vez hacía revivir en nuestra alma los recuerdos que allí había dejado Bihary. Joven Tirteo de diecisiete años, se unió a la persona de Gyorgey durante la guerra de Hungría en calidad de virtuoso. Tocaba el violín antes y después del combate. Abandonó su país con la emigración, decidido a dedicarse únicamente al arte. Los diarios lo elogiaron mucho desde su debut en la publicidad. Se hizo conocer primero en Hamburgo, luego en Londres y fue finalmente a América, comenzó a naturalizarse allí y regresó pronto a pesar del éxito obtenido (...). (El ideal supremo) de Réményi es el ideal bohemio con todo su orgullo, su profundo sentimiento de amargura, su ensoñación multiforme y multicolor, su verbo fogoso y engalanado. Prosigue a pesar de ello

sus estudios clásicos con mucho celo..., disfrutando en hacerse admirar en las *Chaconne*, las fugas, los *Tempo di burra* de Bach (...), retorna luego a sus *Lassan* y a sus *Frischka* con redoblada animación, como si dijera tácitamente a su auditorio: 'Vean cuánto más bello es todo esto, lo que nosotros los bohemios sabemos hacer!'.

Para representar lo que fue en Hungría el arte bohemio en su mejor momento, hace falta un artista muy diferente de las desabridas y burguesas imitaciones modernas del *artista*. Réményi está dotado justamente de una de esas organizaciones vivaces, generosas, un tanto burlonas, rebeldes a toda monotonía y cuya originalidad se abre paso en todo y pese a todo» (*Ibid.*, p.329-330).

- (15) Según el célebre biógrafo de Brahms, Max Kalbeck, que dedica numerosas páginas a esta cuestión en su *Johannes Brahms* (Deutsche Brahms Gesellschaft, Berlin, 1912-1921), la controversia versaba sobre el origen de las melodías de las **Danzas húngaras**. Tres hipótesis fueron simultáneamente enunciadas: ¿eran ellas de Réményi, de otros artistas húngaros o bien asimiladas ya al repertorio gitano desde largo tiempo?.
- (16) Autor de unas 80 melodías, según Alain Antonietto, *art. cit.*, 1986/2, p. 41.
- (17) *Ibid.*, p. 41.
- (18) Liszt Franz, *op. cit.*, p. 253-254.
- (19) No tomaremos en consideración las posiciones del musicólogo André Hadju, para quien la única música gitana tradicional es la de las aldeas y reviste necesariamente formas estrictamente vocales y monódicas (ver sobre este tema su artículo «Les Tsiganes de Hongrie et leur musique», *Etudes tsiganes*, 1958, IV/1, p.2-28). Brahms tuvo probablemente muchas más ocasiones de escuchar el repertorio de las ciudades aquí estudiado.
- (20) Franz Liszt, *op. cit.*, p. 221.
- (21) Brahms no se decidió ni a casarse ni a aceptar funciones oficiales de manera definitiva. En fin, si Viena fue su lugar principal de residencia a partir de los años sesenta, conservó siempre la nostalgia de su región natal. Romain Goldron titula muy oportunamente su libro sobre Brahms *Johannes Brahms le vagabond* (Flammarion, Paris, 1956).
- (22) La relación muy fuerte del gitano con la naturaleza es uno de los temas principales del libro de Liszt *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*.
- (23) La Nueva Escuela Alemana se agrupaba en torno de Liszt. Sus violentas críticas a Brahms han contribuido fuertemente a instalar por largos años la imagen de un compositor tradicionalista y conservador.
- (24) En esta doble opción, encontramos, disperso en numerosas piezas, el contraste *Lassu/Frischka* (lento/rápido) tan característico de la música gitana.
- (25) Una sentimentalidad, sinónimo de una cierta alegría de vivir, que debía atraerlo más de lo que su música lo demuestra, como lo deja entrever vivamente su particular afecto por sus **Liebesliederwalzer**.
- (26) Franz Liszt, *op.cit.* p. 123. Desarrolla repetidamente esta idea:
«Se comprenderá además sin dificultad esta diversidad (del ritmo) si se piensa que el bohemio reproduce la intensidad de la pasión con la que se libra a impresiones muy opuestas, a menudo contradictorias, en un espacio de tiempo muy limitado, consecuencia de la vida que lleva en constante comercio con la *naturaleza de cambiantes aspectos*, contrariamente a otros pueblos que no se sienten impulsados a reproducir en el arte más que una pasión, un sentimiento, una fase del alma predominante en ellos» (*Ibid.*, p. 227).
- (27) *Ibid.*, p.333-334. Se ha dado el nombre de escala gitana a aquella que hace intervenir esta cuarta aumentada. Su modelo es:



(28) *Ibid.*, p.339.

(29) *Ibid.*, p. 225-226-227.

(30) Ver su artículo «Brahms, el progresista», en *Le style et l'idée*, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p. 305-343.

(31) No aleguemos el hecho de que obras anteriores al repertorio considerados utilizan ya esos efectos para rechazar esta hipótesis, ni que obras anteriores a toda obra de inspiración gitana recurren a ellos, puesto que Brahms pudo tomarlos, introducirlos en su vocabulario incluso antes de haberlos concretado en obras marcadas por las influencias gitanas. Es posible que las haya aprehendido muy temprano, desde sus contactos con Réményi.

(32) Franz Liszt, *op.cit.*, p. 229.

(33) *Ibid.*, p. 230.

(34) Y habría aún que entrar en los detalles de la escritura para asegurarse que el título no esconda fallas en la continuidad de los efectos gitanos.

(35) Franz Liszt, *op. cit.*, p. 332.

(36) Esta imbricación de las formas es un procedimiento muy brahmsiano que existe también fuera del contexto gitano en el que lo estudiamos aquí. Entre otros ejemplos, el espíritu a la vez del Lied, del Scherzo y de la Sonata contribuye a la originalidad formal del segundo movimiento del **Cuarteto con piano** op. 60.