

Rocchietti, Pablo Antonio

Johannes Brahms ¿rapsodias o no? Indagaciones sobre las piezas para piano op.79 y op.119 no.4 en base a un análisis poiético, histórico y neutro

Trigésima Semana de la Música y la Musicología, 2016
Jornadas Interdisciplinarias de Investigación
Facultad de Artes y Ciencias Musicales . Instituto de Investigación
Musicológica “Carlos Vega” – UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rocchietti, Pablo A. “Johannes Brahms ¿rapsodias o no? : indagaciones sobre las piezas para piano op.79 y op.119 no.4 en base a un análisis poiético, histórico y neutro” [en línea]. Semana de la Música y la Musicología : El piano. Historia, didáctica e interpretación, XIII, 9-11 noviembre 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/johannes-brahms-rapsodias-indagaciones.pdf> [Fecha de consulta:]

JOHANNES BRAHMS ¿RAPSDIAS O NO? INDAGACIONES SOBRE LAS PIEZAS PARA PIANO OP.79 Y OP.119 NO4 EN BASE A UN ANÁLISIS POIÉTICO, HISTÓRICO Y NEUTRO.

PABLO ANTONIO ROCCHIETTI

ENSAYO

Resumen

Este trabajo es un ensayo sobre las obras para piano de Brahms que llevan la denominación de Rapsodias. Para el estudio de las mismas se recurrió al estudio de las fuentes primarias (primeras ediciones de las obras estudiadas, cartas del autor a diversas personalidades, etc) y fuentes secundarias (biografías, artículos de opinión, etc.) en busca de posibles razones para la denominación de estas piezas como rapsodias. Para esto se indaga en este trabajo sobre las posibles interpretaciones del término rapsodia y su origen histórico y etimológico.

Palabras clave: Brahms; Schumann; Rapsodias; Klavierstücke; Piano; Microformas; Romanticismo;

Abstract

This paper is an essay about Brahms works for piano that fall under the denomination of Rhapsodies. For this study, primary (first editions of studied works, correspondence between the author and diverse personalities, etc.) and secondary (biographies, opinion articles, etc.) sources have been taken into account in search of possible reasons for the denomination of this works as rhapsodies. In order to this, this work questions the possible interpretations of the term rhapsody and its historical and etymological origins.

Key words: Brahms; Schumann; Rhapsodies; Klavierstücke; Piano; Microforms; Romanticism

Objetivos:

A través de este ensayo se intentará indagar sobre las posibles causas, razones y circunstancias de la creación de las piezas para piano op.79 y op.119 no.4 de Johannes Brahms, los motivos que llevaron al compositor a titular estas piezas como Rapsodias, y la relación entre esta designación con las características formales y compositivas de las mismas.

Introducción

El estudio pormenorizado de la producción de obras para piano solo de Johannes Brahms muestra como resultado una predilección por las formas de largo aliento en su periodo temprano (sonatas y variaciones sobre temas propios, de otros compositores o de melodías populares), con la excepción de las Baladas op.10 y el Scherzo op.4. Luego sobre la mitad de su producción y hasta el final de su obra se produce un vuelco hacia la intimidad discursiva de la microforma, reservando las estructuras de largo aliento para la música de cámara y sinfónica. Dentro de las

obras para piano solo de su periodo medio y de madurez se pueden encontrar distintas designaciones para las mismas, excluyendo a los vales del opus 39 podemos citar capriccios, intermezzos, rapsodias, una balada y una romanza, estas piezas se encuentran agrupadas bajo las denominaciones genéricas de Intermezzi (op.119), Fantasien (op.116), Klavierstücke (op.76, op.118, op.119) y Rhapsodien en el caso de las op.79. De este desglose se pueden inferir algunas conclusiones, la primera de ellas salta a la vista y es la decisión de nombrar sus obras bajo títulos genéricos y no de carácter poético o programático al estilo de Schumann, Liszt y otros compositores de la época. Un segundo análisis muestra que de estas designaciones, tres (capriccio, fantasía y rapsodia) hacen alusión a una inspiración de carácter fantasioso o improvisatorio (aunque esto después no se refleje al menos superficialmente en la obra y en sus características formales), dos remiten a formas asociadas a la literatura (balada y romanza) y finalmente los intermezzi que son reservados para la inspiración intimista y de carácter schumanniano.

El caso de las rapsodias (op.79 no.1; op.79 no.2 y op.119 no.4), objeto de este ensayo, son de especial interés debido a las características únicas que poseen en cuanto a tratamiento formal, extensión y las circunstancias de su creación. El interrogante planteado como título de este ensayo hace énfasis sobre la relación entre la designación de estas obras como rapsodias, las características formales y de carácter asociadas a este género y si estas se traducen o no luego en la obra de Brahms. Para responder este interrogante es necesario primero ahondar en el significado y la etimología de la palabra rapsodia.

Rapsodia y rapsodas

La palabra rapsodia proviene del griego *rháptein*, que significa coser o unir y de *odé*, también del griego, canto o canción, es decir un hilado de cantos, canciones unidas entre sí. Estas rapsodias eran cantadas por los *rapsodas*, quienes en la Grecia antigua iban de pueblo en pueblo cantando trozos de Homero y otros poetas, muchas veces uniendo libremente distintos cantos o improvisando sobre los mismos. Desde el punto de vista musical la rapsodia aparece con fuerza en el S XIX junto a muchas otras expresiones de la microforma romántica. Su característica principal es su carácter libre e improvisatorio, su flexibilidad formal y el hecho de que frecuentemente estén basadas en temas populares o citen algún fragmento de otra obra o de otro compositor. Un ejemplo clásico de este género son las Rapsodias Húngaras de Franz Liszt, pero también se pueden nombrar las rapsodias para piano y violín de Bartok, Premier Rapsodie para clarinete y piano de Claude Debussy, Rhapsody in blue de George Gershwin y Pampeana no.1, rapsodia para violín y piano de Albergo Ginastera, entre otras.

Un caminante en busca de consuelo

El antecedente del op.53

En la producción brahmsiana, previo a la aparición de las rapsodias op.79 se encuentra la Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta op.53. Profundamente influida por Ein Deutches Requiem escrito un año antes (1868), es una de las obras más originales y de expresión más personal del compositor. Compuesta en Lichtental en 1869 se presenta en tándem junto a los Liebeslieder Walzer (canciones de amor en vals) op.52. Mientras estos celebran al amor, la rapsodia es un canto en busca de consuelo, de la lectura de los textos elegidos para los vales se desprende el tono alegre y ligero de la música creada por Brahms para los mismos, mientras que el texto de la rapsodia op.53, tomado de Harzreise im Winter de Goethe es el canto desesperado de un caminante en busca del consuelo y del rumbo perdido. En una carta a su editor Simrock fechada el 5 de octubre de 1869 en Lichtenthal, el compositor se refiere a la rapsodia como “el postludio a las canciones de amor op.52 de este compositor y luego continua diciendo que es una de las mejores plegarias que haya recitado hasta este momento”. La

elección tan particular de estos textos no es casual y tiene que ver con las circunstancias particulares de la vida del compositor durante este periodo. De la lectura de distintos trabajos biográficos sobre el compositor, la correspondencia del mismo de esa época, las entradas del diario de Clara Schumann y el análisis de los textos de estas obras se ha interpretado que Johannes Brahms creyó estar enamorado en ese tiempo de Julie Schumann, tercera hija del matrimonio Schumann-Wieck, y es en ella en quien están inspirados los cantos de amor op.52, así mismo al enterarse del compromiso de J. Schumann con el conde Marmorito di Radicati, es que escribe la rapsodia para contralto op.53 que ofrece al matrimonio como regalo de bodas pero que en una interpretación más profunda en realidad se ofrece a sí mismo como consuelo por el amor perdido. Desde el punto de vista compositivo la denominación de rapsodia dada a esta obra por Brahms tiene más que ver con la etimología literaria de la palabra que con el género musical, al estar basada en una selección o hilado libre de versos del *Harzreise im Winter* de Goethe. Al respecto de esto es ilustrativo lo que Brahms escribe a su amigo Hermann Deiters en una carta fechada en septiembre de 1869: [...] “Recuerdo haber visto en su casa un volumen de lieder sobre textos de Reichardt (posiblemente de Zelter) en el que había un párrafo tomado del viaje de Goethe al Harz (Aber abseits, wer ist’s?) ¿podría usted prestarme ese volumen por poco tiempo?” [...] “he dado a mi obra [...] el título de rapsodia pero creo que debo también este título al estimado orador que me antecedió” [...] La obra que se cita es *Rapsodie* de Johann Frederick Reichardt quien utiliza el mismo texto que Brahms recordaba de la biblioteca de Deiters y quien eligiera el mismo título atendiendo también a las mismas razones del uso libre de versos de un poema, en este caso del *Harzreise* de Goethe.

¿Klavierstücke o Rhapsodien?

Las rapsodias op.79, Elisabet von Herzogenberg y la cita a Schumann

Compuestas en 1879 en Portschach, las dos piezas del op.79 son de un interés particular por sus características únicas en la producción de música para piano solo de Johannes Brahms. Anteriormente a la publicación de estas obras, Brahms escribe y publica *Acht Klavierstücke* op.76, una colección de ocho piezas cortas para piano en las que utiliza por primera vez la denominación de capriccios e *intermezzi* (cuatro de cada uno) para nombrar sus obras. La diferencia substancial entre estas obras y sus sucesoras, las piezas del op.79, es que estas últimas son de mayor extensión y utilizan esquemas formales menos laxos que los del op.76, puntualmente las dos piezas del op.79 utilizan distintas versiones de la forma sonata para estructurar su discurso mientras que en general las piezas del op.76 alternan entre esquemas tripartitos y forma lied. La pregunta que surge naturalmente de este análisis es porqué Brahms llamaría rapsodias, género cuya característica principal es la libertad formal y el carácter improvisatorio, a estas dos piezas de perfiles formales tan definidos y carácter tan lejano a la improvisación, de hecho la segunda de las piezas, en sol menor podría ser tranquilamente el primer movimiento de una hipotética cuarta sonata para piano. De la correspondencia entre el autor y su amiga Elisabet von Herzogenberg (también una buena pianista y aguda observadora musical) a quien están dedicadas estas piezas, se puede apreciar lo mucho que costó a Brahms elegir una denominación para estas obras, de este intercambio epistolar surge el pedido por parte de Brahms a Elisabet Herzogenberg de una sugerencia de un título mejor que rapsodias para estas obras. Es difícil entender si Brahms está haciendo a una referencia a una sugerencia anterior por parte de E. H. de llamar a estas obras rapsodias en una carta perdida o si le pide consejo acerca de su propia idea de darle a esas obras la designación de rapsodias, en tal caso la respuesta de E. H. es muy interesante: [...] “con respecto a tu pregunta, tu sabes que soy siempre más parcial a la evasiva denominación piezas para piano (*Klavierstücke*) solo porque es evasiva; pero probablemente esta vez no funcione, en cuyo caso *Rapsodias* es la mejor opción, solo espero, sin embargo, que la forma tan claramente delineada de estas piezas aparezca como una variante de la concepción que uno tiene de una rapsodia. En tal caso es ya prácticamente un hecho que estas varias designaciones han perdido sus verdaderas características y pueden ser usadas para esto o lo otro sin demasiadas cavilaciones” [...]. De esta lectura la conclusión más

sólida que puede extraerse es que en la primera versión enviada por Brahms haya titulado las obras como Klavierstücke (piezas para piano), ya que en las cartas anteriores nunca se hace referencia a las mismas como rapsodias sino solo como piezas y luego él haya consultado a E. H. sobre la posibilidad de llamarlas rapsodias a falta de una sugerencia mejor, lo que hace pertinente también el comentario de E.H. sobre la forma rapsodia. Otra explicación puede hallarse en el análisis musical de la primera de las rapsodias, en si menor. La misma luego de iniciar con un tema de carácter agitado presenta un segundo tema de carácter más lacónico que se encuentra fuertemente emparentado con uno de Schumann, el del noveno número de su álbum para la juventud Volksliedchen (canción folklórica). Ambos comparten no solo la tonalidad, sino también la cabeza temática y el carácter melancólico, en el caso de la obra de Schumann está marcado como Im klagenden Ton (en tono de lamento).

Im klagenden Ton.

R. Schumann, Volksliedchen c.1-2

J. Brahms, Rapsodie op.79 no.1, c.30-31

Se desconoce si Schumann compuso este número a la manera de una canción folklórica o si tomo una melodía popular y la incluyó en el álbum para la juventud, pero en todo caso el hecho que Brahms tome esta melodía a modo de cita a Schumann o como una melodía popular es un indicio de porqué puede haber llamado a esta obra rapsodia, atendiendo a la característica de las mismas de tomar temas populares o citar obras de otros autores a la manera de un hilado. Para reforzar este punto, es pertinente recordar que el uso de epígrafes y citas de melodías de otros compositores, textuales o variadas es una característica muy frecuente en Brahms. Entre otros muchos ejemplos se puede citar ya el op.1, su sonata en do mayor que se emparenta con el inicio de la sonata op.109 “Hammerklavier” de Beethoven, el *finale* de su primera sinfonía con el tema “An die Freude” del número final de la novena sinfonía de Beethoven, etc. Respecto de la segunda de las rapsodias, si bien la misma se encuentra estructurada en base a la forma sonata con un claro desarrollo luego de la barra de repetición y una reexposición y coda perfectamente perceptibles, presenta una cantidad de temas inusualmente grande para un fragmento tan corto. En los treinta y dos compases que componen la exposición aparecen cuatro temas distintos, lo cual viene un poco a contramano de lo que suele ser el estilo brahmsiano que se caracteriza por la economía del material. En esta característica tan peculiar encontramos una de las razones por las que esta pieza podría ser considerada una rapsodia, ya que se presenta como un hilado de varias melodías o temas distintos. El tema de Schumann o tema popular aparece modificado en la mano izquierda como cuarto tema de la exposición (re-fa-sol).

J. Brahms, Rhapsodie op.79 no.2 c.21-22

Por otro lado, es notable la similitud melódica y armónica entre el segundo tema de la rapsodia en sol menor con el comienzo del intermezzo en la menor op.76 no.7, que a su vez está muy fuertemente emparentado con el nocturno op.55 no.1 en fa menor de F. Chopin.



J. Brahms, Inermezzo op.76 no.7, c.1-2



J. Brahms, Rhapsodie op.79 no.2, c.9



F. Chopin, Nocturno op.55 no.1, c. 1-2

Más allá de estas consideraciones temáticas, ambas obras tienen un tono épico que las acercan un poco más también al género de la rapsodia. Desde el punto de vista compositivo es notable la gran integración temática que existe entre las dos obras, además del ya citado tema popular o schumanniano está el cromatismo descendente de la voz inferior de la mano izquierda en el comienzo de la rapsodia en si menor que se transforma en cromatismo ascendente en la voz central del inicio de la rapsodia en sol menor.



J. Brahms, Rhapsodie op.79 no.1, c.1-2



J. Brahms, Rhapsodie op.79 no.2, c.1-2

Opus 119, el cierre de un ciclo

Una última pero significativa cita a Schumann, un racconto de su última producción.

Pablo Rocchietti. Egresado de la Universidad Nacional de Lanús y del Conservatorio Provincial de Música Félix Garzón de la ciudad de Córdoba, posee los títulos de Profesor de Piano y Licenciado en Música de Cámara respectivamente. Posteriormente se ha perfeccionado en Estados Unidos con distintos maestros.

Su actividad actual incluye una intensa temporada de conciertos como solista invitado de distintas orquestas, realizando recitales de piano solo y también como integrante distintas agrupaciones de música de cámara. Dentro de su actividad internacional se ha presentado mayormente en salas de América Latina (Argentina, Méjico, Perú, Paraguay, etc.) y Estados Unidos (New York, California, Nevada, Florida, etc.). Ha realizado presentaciones para radio y televisión en medios locales y nacionales y sus recitales han recibido excelentes críticas en distintos medios escritos especializados. Su repertorio abarca una gran cantidad de obras desde el Barroco hasta nuestro tiempo

Como parte de sus actividades docentes organiza y es frecuentemente invitado a brindar clases magistrales, charlas didácticas y cursos en distintos puntos de la Argentina y el exterior.
