



CATEDRAL DE SANTIAGO
BILBOKO KATEDRALA

23^{er} Ciclo de conciertos
explicativos

CONCIERTO DE ÓRGANO

Encuentro con Brahms: Su obra para órgano



Joh. Brahms.



PATXI GARCÍA GARMILLA
(ORGANISTA)

LEONOR HENNEQUET
(REGISTRANTE)

CATEDRAL DEL APÓSTOL SANTIAGO (BILBAO)
VIERNES 21 DE JULIO DE 2017 A LAS 7.45 DE LA TARDE



Fotografia de Johannes Brahms (Frankfurt am Main Stadt- und Universität - Bibliothek)

Estimado público,

Este es el concierto más íntimo de cuantos he ofrecido en este magnífico escenario que es la Catedral del Apóstol Santiago en Bilbao. Hoy abordaremos la obra para órgano de Johannes Brahms (Hamburgo, 7 de mayo de 1833 - Viena, 3 de abril de 1897), compositor mucho más conocido por su maravillosa música de cámara y su dominio de la orquestación que por su producción organística. Faltaba, en efecto, conocer cómo sería la obra que concibió para el instrumento rey. Pues bien, está partida en dos mundos, con cuatro obras de juventud escritas entre 1856 y 1858 y once corales póstumos compuestos en 1896, un año antes de su muerte.

Sus inicios al abrigo de la familia Schumann, que le acogió con un cariño tan entrañable como formativo, le permitieron profundizar en los secretos del contrapunto y entusiasmarse con la música de Bach, al que emula en sus dos Preludios y Fugas en la menor y sol menor, además del Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit, O Herzeleid*. La trágica y precoz muerte de Robert Schumann le sumió en la amargura y la tristeza, y escribió, como homenaje encubierto, la Fuga en la bemol menor, cuyo callado patetismo no exento de nostalgia la convierte en un monumento de extrema sensibilidad, donde una técnica compositiva de compleja elaboración no empaña los más sinceros y profundos sentimientos.

En medio de su vida, el órgano desaparece como instrumento solista y comienza una gran carrera como compositor sinfónico y director, pero siempre con el órgano acompañando sus principales obras religiosas, incluido el fantástico *Deutsches Requiem*. ¿Volvió la espalda al instrumento que le fascinó en su juventud? ¿Se olvidó de que dio sus primeros pasos en la composición fuertemente influenciado por el instrumento rey?

La respuesta debe ser negativa. Siempre tuvo al órgano en su mente como uno de los pilares de su pensamiento musical, y aún más teniendo en cuenta su pasión por la música antigua. Cuando Clara Schumann, su musa inspiradora de toda la vida, la mujer a la que había amado pero que siempre resultó inalcanzable, cerró los ojos por última vez, y sus amistades más cercanas también iban desapareciendo, sabedor de la enfermedad que le atenazaba y minaba sus últimas energías, volvió la mirada al magnífico instrumento y recreó su pensamiento en sus mágicos timbres para escribir los Once Preludios Corales op.122, miniaturas llenas de delicadeza, de amor por el trabajo que llenó toda su vida, última mirada espiritual de un hombre que nunca se había caracterizado por su proximidad a la iglesia, y despedida final de su existencia.

Esa despedida va a plasmarse en el último coral, "*O Welt, ich muß dich lassen*" ("¡Oh, mundo! debo abandonarte") que va a dar fin a este concierto en *pianissimo*, como un adiós sentido desde lo más profundo del corazón.

Y, como obra fuera de programa, un prelude coral de la inefable Ethel Smyth, mujer reivindicativa y revolucionaria que compaginó magistralmente la música y la literatura, adoró la música de Bach y admiró a Brahms aunque con un cierto sentido crítico hacia él.

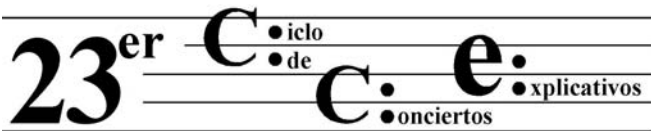
Espero que el recital de hoy sea de su agrado y les descubra un nuevo Brahms que no conocían.

Gracias por venir.

Patxi García Garmilla

Índice:

Programa	5
Curricula	6
El Organo “Jesús Guridi” de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)	8
La música para órgano de Johannes Brahms	10
<i>El periodo de Hamburgo</i>	11
<i>El periodo de Viena</i>	20
Los organistas en la época de Brahms	30
Las obras de juventud	35
<i>Preludio y Fuga en la menor WoO 9</i>	37
<i>Preludio coral y Fuga sobre “O Traurigkeit, O Herzeleid” WoO 7</i>	45
<i>Fuga en la bemol menor WoO 8</i>	54
<i>Preludio y Fuga en sol menor WoO 10</i>	67
<i>Conclusiones al análisis de las obras de juventud</i>	77
Los Once Preludios Corales Op.122	80
<i>“Mein Jesu, der du mich” Op.122 n°1</i>	89
<i>“Herzliebster Jesu” Op.122 n°2</i>	93
<i>“O Welt, ich muß dich lassen” (I) Op.122 n°3</i>	96
<i>“Herzlich tut mich erfreuen” Op.122 n°4</i>	98
<i>“Schmücke dich, o liebe Seele” Op.122 n°5</i>	101
<i>“O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen” Op.122 n°6</i>	104
<i>“O Gott, du frommer Gott” Op.122 n°7</i>	106
<i>“Es ist ein Ros' entsprungen” Op.122 n°8</i>	109
<i>“Herzlich tut mich verlangen” (I) Op.122 n°9</i>	113
<i>“Herzlich tut mich verlangen” (II) Op.122 n°10</i>	115
<i>“O Welt, ich muß dich lassen” (II) Op.122 n°11</i>	119
<i>Conclusiones al análisis de los Preludios Corales op.122</i>	122
Ethel Mary Smyth	128
Registraciones	131
Ediciones musicales	134
Bibliografía	134
Discografía	136



Encuentro con Brahms: Su obra para órgano

(Duración estimada: 65 m.)

Programa

Johannes Brahms

(Hamburgo, 7 de mayo de 1833 - Viena, 3 de abril de 1897)

- * *Preludio y Fuga en la menor* WoO 9 (US:Wc ML30.8b.B7P7)
- * *Preludio coral y Fuga sobre "O Traurigkeit, O Herzeleid"* WoO 7 (S:Smf MMS347)
- * *Fuga en la bemol menor* WoO 8 (D:AMZ 1864 nF 2/29)
- * *Preludio y Fuga en sol menor* WoO 10 (US:Wc ML30.8b.B7P7)
- * *Once Preludios Corales Op.122* (A:Wgm A 115)

"Mein Jesu, der du mich" Op.122 n°1
"Herzliebster Jesu" Op.122 n°2
"O Welt, ich muß dich lassen" (I) Op.122 n°3
"Herzlich tut mich erfreuen" Op.122 n°4
"Schmücke dich, o liebe Seele" Op.122 n°5
"O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" Op.122 n°6
"O Gott, du frommer Gott" Op.122 n°7
"Es ist ein Ros' entsprungen" Op.122 n°8
"Herzlich tut mich verlangen" (I) Op.122 n°9
"Herzlich tut mich verlangen" (II) Op.122 n°10
"O Welt, ich muß dich lassen" (II) Op.122 n°11

Fuera de programa:

Ethel Mary Smyth

(Londres, 23 de abril de 1858 – Woking, Surrey, 8 de mayo de 1944)

- * "*Erschienen ist der herrlich' Tag*"

WoO = *Werke ohne Opuszahl* = Obras sin número de opus

US:Wc = Estados Unidos. Washington. Biblioteca del Congreso

S:Smf = Suecia. Estocolmo. Fundación para la Promoción de la Cultura Musical

A:Wgm = Austria. Viena. Archivo de la Asociación de Amigos de la Música

D:AMZ = Alemania. *Allgemeine Musikalische Zeitung*



Patxi García Garmilla

Profesor Titular de Geología en la Universidad del País Vasco, compagina su actividad universitaria con los estudios de Piano, Órgano y Composición, de los que son sus profesores Carmen Orúe, Juan Esteve, Pedro Guallar y Pilar Olaizola. Premio de Órgano por el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao. Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de Baja Sajonia para tocar en el instrumento barroco de estilo español de la Johanniskirche, así como también por la *Fédération Francophone des Amis de l'Orgue* para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso. Ha intervenido en los ciclos internacionales de órgano organizados por la Excma. Diputación Foral de Vizcaya y la Asociación “Antonio de Cabezón” de Burgos, XII Festival de Música Antigua de Gijón, así como en los ciclos de la Asociación “Diego de Amezua” de Vizcaya, “Órganos de Urdaibai/Urdaibaiko Organoak-Joxe Mari Eguileor” y “Los Órganos de Alicante”. También ha participado con el Coro de la Universidad del País Vasco en la grabación de un CD con obras de Mompou, Gorriti y Ezkurra; y con el coro “Los Tonos Humanos” de Galdakao ha grabado otro CD dedicado íntegramente a Gabriel Fauré. Un tercer CD recoge varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en el órgano histórico de Covarrubias (Burgos).

Patxi García Garmilla forma parte del grupo barroco “Aula Boreal”, con el que ha actuado en el País Vasco, Castilla y León, Castilla-La Mancha, Galicia y la Comunidad Valenciana. Toca un virginal copia de un modelo italiano del s.XVII (Rafael Marijuán, 1998) y un órgano positivo ibérico (Federico Acitores, 2002). Ha transcrito más de 1000 piezas del repertorio barroco español de los siglos XVII y XVIII, de las cuales 160 pertenecen al archivo de música de la catedral de Burgos y 250 al de la de Segovia. Ha sido invitado para impartir diversas clases dentro del Máster “Música y Creatividad Musical” (2006, 2008), organizado por la Universidad de Valencia, así como también en la Universidad de Albacete (2007), sobre el tema “Transcripción de la música barroca española sobre textos en castellano de los siglos XVII y XVIII”. Ha culminado con “Aula Boreal” la grabación de un CD monográfico dedicado al músico español del siglo XVII Juan del Vado. En 2008 publicó la monografía “Música a lo Divino y a lo Humano: 141 Obras del Archivo de la Catedral de Burgos (Siglos XVII y XVIII)”, que reúne en un volumen de más de mil páginas la música barroca religiosa y profana sobre textos en lengua vernácula custodiada en dicha Catedral. En 2010, junto con Rodrigo Madrid y Juan Flores, sacó a la luz otro volumen dedicado a los maestros barrocos de la catedral de Xàtiva (Valencia). En 2012 publicó las obras del músico soriano Andrés de Algarabel (Medinaceli, ca.1695 – Valladolid, 1740), editadas por el Servicio Editorial / Argitalpen Zerbitzua de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Actualmente acaba de concluir los proyectos de transcripción y edición de las obras de otros dos maestros sorianos del Barroco: Lucas de Sancho López (Morón de Almazán, 1662 – Medinaceli, 1712) y su hijo Salvador de Sancho Iturmendi (Medinaceli, ca.1687 – Sigüenza, 1754).

Sus programas para órgano son fundamentalmente temáticos, pretendiendo abordar obras y conceptos que giren en torno a un marco concreto: música finlandesa y noruega de los siglos XIX y XX, romanticismo germánico, monográficos de la obra para órgano de Antonio de Cabezón, de compositores nortealemanes anteriores a Bach y de compositores portugueses y franceses de los siglos XVI al XVIII. Con motivo del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach (2000), ofreció en la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao la versión íntegra para órgano de “El Arte de la Fuga” en dos conciertos que tuvieron una excelente acogida por parte del público y la crítica. En el órgano “Jesús Guridi” de la Catedral de Bilbao, ha tocado dos conciertos monográficos con obras de W.A. Mozart con motivo del 250 aniversario de su nacimiento (2006). En el Cavaillé-Coll de San Antón de Bilbao ha tocado la integral de la obra para órgano de José M^a Usandizaga en dos

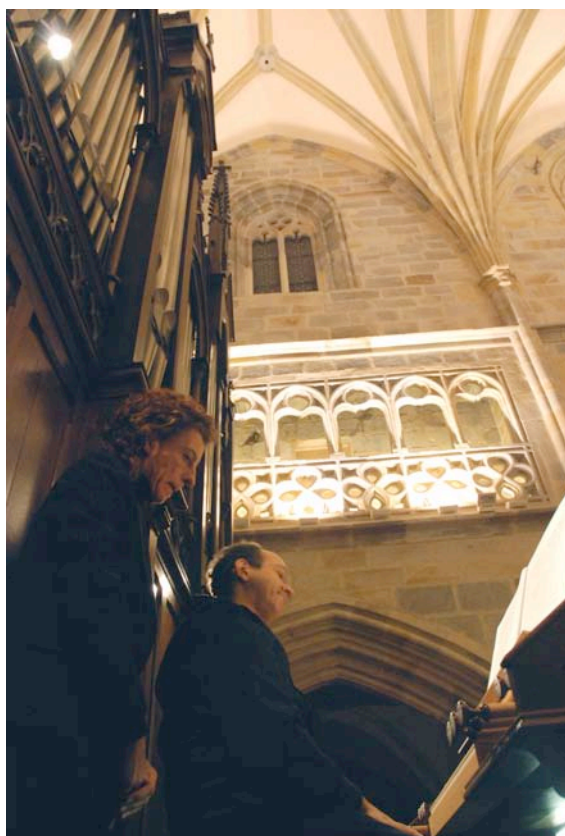
conciertos (2007-2008). En fin, entre 2010 y 2015 ha desarrollado en seis conciertos *El Legado de Bach*, con obras de diversos maestros de los siglos XVIII al XX que compusieron obras para órgano inspirándose en las del *Thomaskantor*.

Como compositor, ha estrenado varias obras, entre las que destacan *Postromanticismos* (1998) para clarinete, flauta, violín, violoncello y piano, que pudo escucharse en el “XIX Ciclo de Música del Siglo XX” (1999) patrocinado por la Bilbao Bizkaia Kutxa, a cargo del grupo LIM dirigido por Jesús Villa-Rojo, quienes también la han grabado en un CD de la serie que patrocina esta Entidad y que se ha emitido en la programación de RNE, así como en diversos canales de Francia e Italia. Su obra para órgano incluye: *Trío* (1993); *Tres Piezas para Órgano Ibérico* (1994, 1995, 1998); *Preludio, Coral y Fuga sobre el nombre de DURUFLE* (1994); *Sinfonietta n.º 4* (1994) para flauta y órgano; *Contrapunctus XIX* (1999); *Tríptico para Órgano* (2000); *Agur Jaunak* (2001) y *Dos Variaciones sobre Aldapeko* (2001). También ha abordado el mundo de la transcripción para órgano de obras orquestales y pianísticas de distintos compositores: J.S. Bach, José María Usandizaga, Julen Ezkurra, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich y Viktor Ullmann, entre otros.

Por último, ha organizado 23 ciclos de “Conciertos Explicativos” (1994 - 2017) en la Universidad del País Vasco (110 audiciones y 25 conferencias), al objeto de acercar la música clásica al entorno universitario con programas detallados y un estrecho contacto entre intérpretes y público.

Leonor Hennequet

Profesora Titular de Anatomía en la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad del País Vasco, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao. Canta como soprano en el grupo vocal “Aula Boreal”, habiendo participado en la grabación de un CD dedicado íntegramente al compositor barroco Juan del Vado. Es registrante habitual en todos los conciertos que ofrece Patxi García Garmilla y perfecta conocedora de las diferentes tipologías de órganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.



*Patxi García Garmilla y Leonor Hennequet al órgano Cavallé-Coll de San Antón (Bilbao)
(fotografía de Jon Beaskoetxea)*



El Órgano “Jesús Guridi” de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)

Construido por Pellerin & Uys (2002) (Poyartin, Francia), éste magnífico instrumento está inspirado en el órgano clásico nortealemán, aunque su resultado global no está exento de ciertos matices de eclecticismo. Resulta ideal para la interpretación de la música barroca en general y nortealemana en particular, si bien el repertorio que en él se puede abordar, como veremos, es extrapolable parcialmente al Romanticismo y al siglo XX. Sigue de manera general los fundamentos del *Werkprinzip*, organizado en tres teclados manuales, sin *Oberwerk*, aunque el *Brustwerk* (“positivo de pecho”, teclado III) puede jugar un papel de diálogo con el órgano principal o *Hauptwerk* (teclado II). La “cadereta” o *Rückpositiv* (teclado I) incluye juegos solistas de una delicada expresividad; en este sentido está muy conseguida la *Trichterdulzian*. El sonido del instrumento en su conjunto es noble y poderoso, y la transmisión mecánica garantiza la fiabilidad en la ejecución. La afinación en temperamento levemente desigual da brillantez a la interválica de las composiciones barrocas, pero con la virtud de no invalidar la ejecución de repertorios más tardíos. Su composición es como sigue:

* Teclado III (*Brustwerk* o “Positivo de pecho”):

Tiradores al lado izquierdo:

Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Tremulant

Tiradores al lado derecho:

Sifflöte 1', Septime 1.1/7', Scharff II, Englisches Horn 8'

* Teclado II (*Hauptwerk* u “Órgano Mayor”):

Tiradores al lado izquierdo:

Quintadena 16', Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4'

Tiradores al lado derecho:

Quinta 3', Oktav 2', Mixtur IV, Zimbel II, Fagott 16', Trompete 8'

* Teclado I (*Rückpositiv* o “Cadereta”):

Tiradores al lado izquierdo:

Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2'

Tiradores al lado derecho:

Quinta 1.1/2', Sexquialtera, Zimbel II, Trichterdulzian 8', Tremulant

* Pedal:

Tiradores al lado izquierdo:

Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4', Mixtur IV

Tiradores al lado derecho:

Untersatz 32', Posaune 16', Trompete 8', Trompete 4'

* Enganches:

Al lado izquierdo: I/P, II/P, III/P

Al lado derecho: III/II, I/II

Brahms - Das Orgelwerk - 9



Consola del órgano de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)



El órgano en el coro de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)



La música para órgano de Johannes Brahms

La producción para órgano de Brahms es “extrema”, pues los preludios y fugas datan de su periodo de juventud (1856-1858) y, en cambio, los Once Preludios Corales op.122, del año anterior a su muerte (1896). Hasta hace poco tiempo, no ha merecido una especial atención por parte de los historiadores, musicólogos e intérpretes. En su biografía sobre el compositor, publicada en Alemania en 1920, Walter Niemann constata que, con la excepción de los once Preludios Corales op.122, “el resto de sus obras organísticas ocupan un lugar secundario en su producción musical; de hecho, Brahms nunca llegó a profundizar lo suficiente en la composición para órgano”. Quizás desde un punto de vista interpretativo esta afirmación pueda ser cierta en parte, dado que, como intérprete, Brahms fue un pianista muy conocido y como compositor, un consumado maestro de la música sinfónica, de cámara y del género del *Lied*. Por ello, su música para órgano no fue aceptada como una contribución novedosa en el terreno idiomático, dado que, a comienzos del siglo XX, se estaban produciendo una serie de cambios bastantes radicales en el diseño tonal, la composición y la interpretación del repertorio organístico. Y parece también cierto que la “profundización” en la composición para órgano quizás encontró hitos más relevantes en las obras de Liszt, Reger, Reubke, Stehle, Rheinberger o Karg-Elert que en las propias composiciones de Brahms. Como todo el mundo sabe, el maestro alemán fue un excelente sinfonista y compositor de música de cámara, pero en sus obras para órgano se inspiró más en Bach que en otros maestros barrocos. No obstante, la mezcla de ambos parámetros nos deja ver en su obra organística el embrión de lo que luego sería la producción de todo un Max Reger para el instrumento rey.

Muchos expertos en Brahms han argumentado que el maestro de Hamburgo no conocía bien los secretos de la escritura para órgano. El gran concertista Lynnwood Walter Farnam (Sutton, Canadá, 1885 - Nueva York, 1930) “readaptó libremente” los preludios corales de Brahms para hacerlos más apropiados al instrumento. En 1949 Edward Power Biggs (Westcliff-on-Sea, Inglaterra, 1906 - Cambridge, Massachusetts, USA, 1977) sacó a la luz una nueva edición de estas obras con versiones alternativas de los corales nos.5, 6, 7 y 8 porque “las líneas contrapuntísticas debían ser desenmarañadas al objeto de conseguir una interpretación más fácil y una mayor claridad en la expresión”. Incluso a día de hoy, muchos intérpretes no se resisten a la tentación de destacar aún más las melodías de algunos corales en la línea de los de Bach, Pachelbel, Krebs y otros maestros del Barroco. En 1912, sólo una década después de que se publicaran, algunos editores, entre ellos el amigo personal de Brahms, Eusebius Mandyczewski, se jactaban de haber sacado a la luz los once preludios corales arreglados para piano. No sabemos si lo hicieron porque querían ampliar el repertorio pianístico, o bien hacer estas obras más accesibles para algunos organistas.

En 1934 Gotthold Frotscher, en su “Historia de la interpretación organística” observó que Brahms “tenía una empatía intuitiva con el estilo organístico”. Sin embargo, en 1950, Thomas Scott Buhrman, editor de la revista *The American Organist*, afirmó que “Brahms sabía bien poco de órganos, tal y como sus composiciones demostraban”. Treinta años más tarde, Marilou Kratzenstein escribió que “las obras para órgano de Brahms, aunque escasas en número, indican que comprendió el instrumento muy bien”. Las investigaciones más recientes demuestran que Brahms no tenía un conocimiento del órgano meramente superficial, sino que él mismo, a pesar de no haber recibido lecciones específicas y no haber ocupado jamás una organistía, si bien le ofrecieron la del mismísimo *Thomaskantor* de Leipzig, tocó el instrumento asiduamente durante su juventud e incluso ofreció algunos recitales. Es cierto que no llegó al nivel de un gran profesional, pero reunió en su biblioteca personal numerosas partituras de órgano de varios compositores, lo que prueba que estaba al corriente de la literatura escrita para el instrumento. Y no cabe duda de que todo esto debió influir en sus composiciones organísticas, las cuales, no por constituir un pequeño segmento en su producción compositiva, dejan de ocupar un puesto de importancia en el repertorio global de este instrumento.



El periodo de Hamburgo

La carrera profesional del quinceañero Brahms comenzó como pianista ofreciendo recitales en su ciudad natal. Todavía estaba estudiando teoría musical y composición con el organista Eduard Marxsen (1806-1887), pero a sus 20 años nuestro maestro ya se iba perfilando como concertista de piano y compositor. A juzgar por los escritos de sus biógrafos, el joven Brahms era un hombre más bien solitario que tenía pocos amigos con los que trabar una profunda amistad y establecer una relación intelectual. Sin embargo, esto cambiaría en la primavera de 1853 cuando acompañaba al piano al violinista húngaro Eduard Remenyi, gracias al cual conoció a otro violinista húngaro, Joseph Joachim que era el estudiante preferido de Joseph Böhm. Sólo dos años mayor que Brahms, Joachim era un aclamado virtuoso a las cuerdas de su Stradivarius y se convertiría en el gran inspirador de las mejores obras violinísticas de Brahms durante muchos años. Y también sería quien en Septiembre de ese año pondría en contacto a nuestro maestro con Robert Schumann y su mujer Clara Wieck (Clara Schumann).

Pronto se percató Robert Schumann del gran talento de Brahms y quedó impresionado por la calidad y profundidad de las composiciones del joven maestro de Hamburgo. Un mes después de conocerle, escribió en el *Neue Zeitschrift für Musik* un entusiasta artículo titulado “Nuevas tendencias” en el que comentaba algunas obras del aún poco conocido maestro y le auguraba una brillante carrera. También hizo que Brahms saliera de Leipzig para conocer a varios mecenas musicales influyentes y para recomendarle a los editores de la prestigiosa firma Breitkopf & Härtel. Con ellos percibió Brahms sus primeros ingresos monetarios al serle publicadas varias de sus obras.

Por desgracia, la relación de Brahms con Schumann se vió acortada de manera trágica. En Febrero de 1854 aparecieron los primeros síntomas de la enfermedad mental que afectaría a Schumann el resto de su vida hasta el punto de que le llevaría a un intento de suicidio arrojándose al Rhin desde un puente y acabaría con su ingreso en el manicomio de Eendenich. Brahms, Joachim y Albert Dietrich, otro de los discípulos de Schumann, marcharon a Düsseldorf para ayudar a Clara y a sus hijos. Cuando la crisis familiar se fue estabilizando, Brahms se instaló en la casa familiar de los Schumann para seguir atendiendo los asuntos que Robert había dejado pendientes, como la organización de su extensa biblioteca que contenía una gran cantidad de tratados y partituras de música antigua. Aquí permanecería Brahms hasta la muerte de Schumann en el verano de 1856, cuando su relación con Clara había madurado hasta alcanzar una profunda interdependencia que duraría hasta el final de sus vidas respectivas.

Sin la influencia de Joseph Joachim y de la familia Schumann quizás Brahms nunca hubiera escrito obra alguna para órgano. Tanto Joachim como Schumann habían sido íntimos amigos de Felix Mendelssohn y, como él, grandes admiradores de Bach. En 1843, Mendelssohn fundó el Conservatorio de Leipzig donde Schumann enseñó piano y composición. También se enseñaba órgano y los pianos con pedales (*Pedalflügel*) estaban a disposición de los alumnos para sus prácticas. Después de una gira muy estresante por Rusia con Clara en 1844, Robert sufrió una profunda crisis nerviosa que le llevó a renunciar a su puesto en el Conservatorio. En diciembre de ese mismo año, la familia se trasladó a Dresde. En enero, Robert y Clara acometieron juntos un concienzudo estudio del contrapunto en la música de Bach. Adquirieron un tratado de Luigi Cherubini sobre el tema y también algunos corales de Bach en 1845, pero parece que este trabajo era más bien terapéutico, ocupando al enfermo Robert en tareas intelectuales y creativas que le distraían entre crisis y crisis.

Sin embargo, no era la primera vez que los Schumann prestaban atención al tema del contrapunto. El primer año de su matrimonio se embarcaron en el estudio de unas cuantas fugas de Bach. La misma Clara escribe en su diario que *el estudio de estas fugas es realmente muy interesante y me satisface más cada día*. Lo que no debemos pasar por alto es que ambos compartían también un gran interés por la música para órgano de Bach. Robert escribió en el *Neue Zeitschrift für Musik* de

1836 una nota expresando su admiración tras haber escuchado a Mendelssohn tocar el coral *Schmücke dich* de Bach. Igualmente acudió el 6 de Agosto de 1840 a la *Thomaskirche* de Leipzig donde Mendelssohn interpretó al órgano un programa íntegramente compuesto por obras de Bach para recabar fondos para la construcción de un monumento dedicado al *Kantor*. Es interesante recordar que Mendelssohn concluyó su programa con una improvisación sobre el tema de B-A-C-H seguida de una fuga. Schumann consideró que la posible publicación de esta improvisación la hubiera convertido en una obra magistral de referencia en el repertorio.



Robert Schumann y Clara Wieck en 1847 (litografía de Eduard Kaiser)

Robert y Clara asistían regularmente a los conciertos de órgano. En julio de 1841 los recién casados visitaron Freiberg y Clara tocó en el órgano Silbermann. Un año después acudieron a la iglesia de St. Michael de Hamburgo donde Robert constató que los organistas tocaron bien, pero las obras eran de mediana dificultad. No parece probable que el Brahms niño, parroquiano de tan sólo ocho años de edad, acudiera a estos conciertos, pero bien pudiera haberse dado la coincidencia. En 1843, la pareja vivía en Leipzig y Clara anota en su diario que un organista llamado Kloss ofreció un concierto “no muy edificante”. En cambio, la inauguración del monumento dedicado a Bach el 23 de abril sí fue edificante y se celebró con un concierto en la *Gewandhaus*, dirigido por Mendelssohn que interpretó personalmente el misterioso concierto en re menor para clavecín y orquesta “con una destreza y maestría sorprendentes”.

Quizás recordando la utilidad que tenían los pianos con pedales del Conservatorio de Leipzig a la hora de estudiar la música de órgano, el matrimonio Schumann-Wieck decidió hacerse con uno en 1845 para su nueva residencia en Dresde. Así lo anotaba Clara en su diario: “el 24 de abril nos llegó un pedal de alquiler para nuestro piano, lo que nos está haciendo disfrutar enormemente. El objetivo principal es poder practicar la interpretación al órgano. Robert lo ha encontrado muy interesante, hasta el punto de llegar a componer varias obras para este instrumento”. Entre 1845 y 1846, Robert avanzó con rapidez en la composición de sus fugas sobre el tema de B-A-C-H, así como en los estudios para *Pedalflügel*. En su diario, da cuenta de su asistencia a dos recitales de órgano ofrecidos por su amigo Johann Gottlob Schneider, organista de la luterana *Hofkirche* de Dresde que albergaba un soberbio instrumento de Gottfried Silbermann y cuenta que Clara estaba tocando las mismas piezas en el piano con pedales. En marzo de 1846 se encontraba revisando las seis fugas sobre el tema de B-A-C-H y el 3 de junio, él y Clara las estaban probando en el órgano de Dresde, él tocando y ella accionando los fuelles (*Bälgetreter*).

El estudio simultáneo del contrapunto y el piano con pedales produjo buenos resultados: los seis estudios para *Pedalflügel* op.56, dedicados a Johann Kuntzsch, organista de la *Marienkirche* de Zwickau, los cuatro *Skizzen* para *Pedalflügel* op.58 y las seis Fugas sobre el Nombre de Bach para órgano o piano con pedales op.60. No debemos olvidar que los Tres preludios y fugas para piano op.16 y varias fugas sueltas de Clara, junto con las Cuatro Fugas para piano op.72 de Robert, son el resultado de la excelente profundización que en el estudio del contrapunto llevaron ambos a cabo. Las obras escritas para piano con pedales pueden interpretarse al órgano perfectamente por la naturaleza de su lenguaje idiomático y su marcado carácter canónico.

De las tres piezas op.16 de Clara, Barbara Harbach ha observado que la tercera, con su prelude acordal y los largos pedales en la fuga, de construcción clásica, “es tan apropiada para el órgano que probablemente fue escrita originalmente para este instrumento”. Así figura en la edición de Harbach, con una parte independiente para el pedal. El accesorio para el pedal que, según el diario de Robert, fue alquilado por un mes, fue utilizado por ambos, Clara y Robert, no sólo para probar sus propias composiciones sino también para estudiar las obras para órgano de Bach. Como detalla Robert, Clara había practicado bastante tiempo en el piano con pedales, y él mismo había probado sus composiciones en un órgano en, al menos, una ocasión. Por lo tanto, ambos debían haber alcanzado un dominio del pedal suficiente como para poder tocar directamente el órgano. Este episodio también pudo haber representado una línea divisoria entre ambos cónyuges, impregnando de una mayor profundidad a las composiciones de Robert e incitando a Clara a abandonar el “virtuosismo frívolo” y las “hazañas acrobáticas”, de las que tanto gustaban Thalberg y Liszt en sus programas de concierto, en favor del verdadero espíritu de Bach, Beethoven, Mendelssohn y, por supuesto, su amado Robert.

Aunque el órgano y el piano con pedales pasaron a un segundo plano cuando los Schumann salieron de Dresde, todavía seguían asistiendo a algunos conciertos de órgano. La última referencia a este hecho en su diario se produce poco después de su primer encuentro con Brahms, cuando se encontraban de gira por Holanda. El 13 de diciembre de 1853 asistieron a un recital de un organista llamado Van Eyken, aunque no queda claro si fue en Rotterdam o Amsterdam. Robert se entusiasmó con el “hermoso órgano y la magnífica forma de tocar” y dejó constancia de que cuatro de sus propias obras, dos de las fugas sobre B-A-C-H y dos de los *Skizzen*, habían sido interpretadas junto con obras de Bach, Mendelssohn y Gade. Fue una de las pocas veces, quizás la única, que Robert pudo oír su propia música para órgano tocada en un recital.

En el verano de 1854, Clara estaba pensando en volver a tocar el órgano, sobre todo, después del intento de suicidio de Robert y su ingreso en el sanatorio de Endenich en febrero. La idea le cautivaba, especialmente el poder interpretar las propias composiciones de Robert. En su diario, escribió que un día, cuando paseaba con Brahms, de repente decidió “aprender a tocar el órgano lo suficiente como para poder tocar algunas de las obras de Robert en sus momentos de lucidez. Tanto que me quedé despierta la mitad de la noche pensando qué obras podría tocar y cómo atraería a Robert a la iglesia donde él me encontraría tocando el órgano”. ¿Podría ella, en ese paseo, haberle dicho a Brahms que había oído algunas obras de Robert interpretadas en órganos de Holanda sólo unos meses antes? Sólo podemos preguntarnos qué iglesia pudo haber tenido ella en mente para su propia interpretación.

Brahms regresó a Hamburgo en el otoño; él también había estado trabajando su técnica organística. En noviembre de 1854, escribió a Clara: “He encontrado algo interesante. Puedes tocar el órgano aquí, porque en la tienda de música de Böhme hay un instrumento *schottische* con dos teclados manuales, aunque, desgraciadamente, un pedal que funciona sólo por enganche (*angehängten*). Yo lo toco con frecuencia y estoy encantado con él”. En efecto, el término *angehängt* se refiere a un pedalier que no tiene registros propios y simplemente está acoplado de modo permanente a las teclas inferiores de uno de los teclados manuales, que se hunden cuando se toca una nota del pedal. Brahms consideraba que este órgano tenía sus limitaciones porque carecía de un juego de 16', o bien porque no servía para tocar una melodía solista en el pedal. Esta limitación es probablemente la razón por la cual las partes del pedal en sus preludios y fugas en la menor y sol menor (WoO 9 y WoO 10, respectivamente) fueron escritas en un registro suficientemente grave como para evitar los

cruzamientos entre las partes de bajo y tenor, porque ambas líneas habrían sonado a 8' en este órgano. Cuando Brahms revisó más adelante la Fuga en la bemol menor WoO 8 y el Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit* WoO 7 para su publicación, subió una octava la línea del pedal en varios pasajes. Seguro que él era consciente de que las versiones publicadas de estas piezas iban a tocarse en órganos con juegos de 16' en el pedal, con lo cual la línea del pedal sonaría una octava más baja que lo hacía en el órgano de la tienda de música donde él practicaba cuando escribió las primeras versiones.

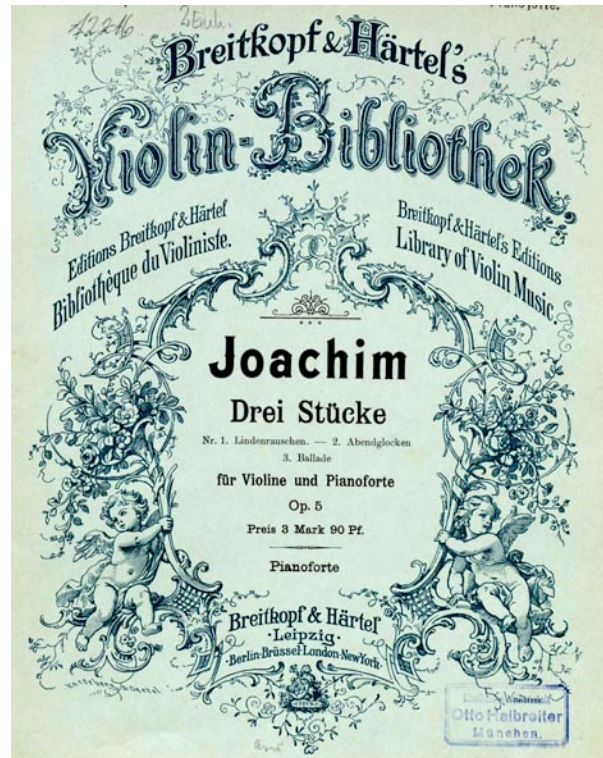
Pero, ¿por qué se refirió Brahms a este órgano como *schottische*? Parece raro que una tienda de música en Alemania, donde los constructores de órganos eran abundantes, deba importar un órgano de Escocia, donde los constructores nativos eran en aquel entonces bastante escasos y con un mercado poco capaz de realizar exportaciones. Probablemente el término no tenga nada que ver con el origen geográfico del órgano. Así, los angloparlantes y los alemanes a veces usan la palabra “escocés” peyorativamente para aludir a alguien que es algo tacaño o a las cosas baratas o de baja calidad. Según una definición descubierta por Wm. A. Little en el diccionario de Johann Christoph Adelung de finales del siglo XVIII, *schottisch* era un término coloquial usado para describir la mano de obra de trabajadores poco cualificados. Así, Brahms, que podía hablar el dialecto bajoalemán de Hamburgo del cual provenía este coloquialismo, lo que está diciendo simplemente a Clara es que él ha encontrado un órgano “para salir del paso”. Como sugiere Wm. A. Little, Brahms está “hablando irónicamente cuando dice que está encantado de estar practicando en este instrumento de baja calidad”, como seguramente le había parecido en comparación con otros órganos de iglesia que él y Clara habían escuchado.

Como Clara planeaba visitar Hamburgo, Brahms le prometió que podría estudiar en el órgano de la tienda de música de Böhme todo el tiempo que estuviera allí. Clara le dijo a Robert que había vuelto a tocar el órgano. Cuando le envió a su marido una copia de la Balada op.10 de Brahms, en enero de 1855, él le respondió: “¿No te agrada más, mi Clara, esto que el órgano?”. La balada en cuestión era una obra pianística, pero Brahms pronto estaría trabajando en sus primeras fugas para órgano. En mayo, se encontraba en Düsseldorf, pero Clara también estaba fuera de casa, en una larga gira de conciertos por Inglaterra que duraría hasta julio. Brahms le había enviado una fuga para órgano, probablemente la de “la” menor, y escribió: “¡La estoy estudiando ahora mismo, las cosas van mucho mejor con el órgano! Cuando regreses, habré progresado lo suficiente para tocarla para ti ... ¿Es tan difícil tocar el órgano para ti también? ... Probablemente no. No he tocado para Grimm”. La pregunta de Brahms sugiere que Clara también había estado practicando en algún órgano, pero no sabemos dónde. Y tocar el órgano, de hecho, podía haber sido más fácil para Clara, gracias a su experiencia previa con el *Pedalflügel*. Como cualquier profesor de órgano sabe, el pedal es generalmente el obstáculo más desalentador para un pianista que aspira a ser organista.

El 24 de mayo, en respuesta a su “encantadora y extensa carta” de Inglaterra, recién recibida, Brahms escribió a Clara una respuesta bastante desordenada. Le preocupa su salud, le anima a acortar su gira y regresar a casa, lo cual no hizo, y se pregunta si sería apropiado encontrarse ambos en Inglaterra. Habla melancólicamente de escrituras testamentarias y le pide a Clara que guarde todas sus cartas juntas, como él hace con las suyas. Luego, con cierta franqueza, revela al menos parte de su motivación para trabajar tan diligentemente con ella: “He pensado en la posibilidad de que pudiera convertirme en un virtuoso del órgano para el próximo año, luego podríamos viajar juntos, tocar el piano, y siempre viajar junto a ti”. El joven Brahms estaba, al menos durante este período, claramente enamorado de esta mujer madura e inteligente. Después de hablar de unos anteojos que ella había prometido enviarle (Brahms era miope), se refiere nuevamente al hecho de tocar el órgano: “los órganos de las salas de conciertos son muy accesibles para nosotros, tal vez el próximo año”. Más adelante en su carta, menciona un “volumen de música muy querido” que él piensa enviarle, e indica que en él figura una copia revisada de su fuga. Probablemente era uno de los primeros bocetos de la Fuga en la bemol menor WoO 8, que afortunadamente se conservaría entre los papeles de Clara.

Teniendo en cuenta la fecha, el comentario sobre los órganos de las salas de concierto no deja de ser curioso. Aunque en las salas de concierto británicas se habían construido órganos desde 1830, en el

resto de Europa hubo que esperar más tiempo para verlos. No había órgano en la *Tonhalle* de Düsseldorf antes de que Schulze lo construyera en 1866. El primer órgano de concierto en Alemania fue construido por Peter Tappe de Verden para la *Tonhalle* de Hamburgo en 1845. Es seguro que Brahms lo conocía, y que este era el que él tenía en mente. Es probable, también, que Brahms tuviera información sobre los órganos de Inglaterra; de hecho, durante la década de 1840, Mendelssohn había dado recitales de órgano en el Exeter Hall de Londres y en el Ayuntamiento de Birmingham, así como en algunas iglesias. Aunque en años posteriores Brahms se mostraría reticente a cruzar el Canal de la Mancha, la idea de encontrarse con Clara en Inglaterra, expresada en su carta de 1855, sugiere que no tenía remordimientos de hacerlo en ese momento.



A la izquierda, retrato de Joseph Joachim (1831-1907). A la derecha, portada de la edición de sus *Tres Piezas para violín y piano op.5* de Breitkopf & Härtel (1854)

Para Brahms, en este momento, había otra motivación para estudiar el órgano, además de fantasear con conciertos junto a su amada Clara, y en esto estaba involucrado su amigo Joseph Joachim. A principios de 1856, Brahms, Joachim y Clara emprendieron un profundo estudio sobre Bach y sus obras contrapuntísticas que recuerda al que hicieron Robert y Clara una década antes; quizás la propia Clara les animó a que lo hicieran. Brahms y Joachim se comprometieron a un intercambio semanal de obras escritas en contrapunto estricto, canon y fuga, y muchas de ellas se las enviaban a Clara para que les diera su opinión. Brahms todavía estaba aprendiendo a tocar el órgano, y como desarrolló una gran habilidad como contrapuntista, comenzó a ensayar fugas escritas para este instrumento. El 5 de junio, envió a Joachim sendas copias de sus fugas en la menor y la bemol menor, diciéndole: “He estado últimamente practicando al órgano, que es de donde vienen”.

Brahms se mostraba tan satisfecho con su Fuga en la bemol menor, que le envió una copia a Clara coincidiendo con el cumpleaños de Robert, el 8 de junio de 1856; de hecho, ya le había enviado la Fuga en la menor WoO 9/2 en su propio cumpleaños un mes antes. Quizás estas obras fueron la respuesta a Clara por haberle dedicado ella sus *Tres Romances* op.21 el año anterior, aunque también es verdad que estaba ansioso por ver sus comentarios sobre ellas. Joachim, que se había dirigido a Brahms como “el Señor Organista largamente esperado en esta Catedral” en una de sus cartas, demostró tener una gran honradez a lo largo de estos intercambios contrapuntísticos, elogiando lo bueno, pero no dudando en hacer sugerencias acerca de detalles que consideraba cuestionables. A pesar de algunas críticas menores, quedó especialmente impresionado con el Preludio y la Fuga en la menor WoO 9.

El 17 de junio de 1856, en la sala *Hanover Square* de Londres, Clara tuvo el placer de ofrecer la primera interpretación de dos obras para piano de Brahms en Inglaterra: una *Sarabande* y *Gavotte* “al estilo de Bach”, ambas escritas en 1855. Estas obras contribuyeron a incrementar el enorme aprecio que sentía el público británico hacia Brahms. Poco después del regreso de Clara en julio, Brahms interpretó el Preludio y Fuga en la menor WoO 9 y la Fuga en la bemol menor WoO 8 para ella, pero se desconoce si fue al piano o al órgano. Algunos estudiosos han especulado con que los Schumann podían todavía tener en su casa el piano con pedales, pero el pedal que tenían en Dresde era alquilado y no hay evidencias concretas de que ellos poseyeran o alquilaran un pedal similar después de su mudanza a Düsseldorf en el otoño de 1850. Sin embargo, en octubre de 1853, poco después de la llegada de Brahms, Clara registró en su diario que había interpretado para él algunas de las fugas sobre B-A-C-H de Robert. Estas bien podrían haber sido sus propias transcripciones de las obras, pero sin pedal. En 1896, se publicaron en Londres sus transcripciones de tres obras de Schumann, los *Skizzen für den Pedal-Flügel* op.58, pero es probable que estas transcripciones las hubiera hecho mucho antes e, incluso, que ella misma hubiera transcrito las seis fugas sobre B-A-C-H. Se tiene noticia de que Brahms interpretó uno de los *Skizzen* en un recital de piano que dio a principios de 1857, pero no se sabe si fue él o Clara quien lo transcribió para piano sin pedales.

Aunque no se menciona específicamente en ninguna parte, tampoco podemos descartar que los Schumann no tuvieran un piano con pedales en su residencia de Düsseldorf, lo que podría explicar que Brahms pudo haber tocado sus obras para órgano ante Clara. A principios de julio, Brahms había escrito a Adolf Schubring, a quien había prestado algunos manuscritos de composiciones recientes para su evaluación, pidiendo su rápida devolución, “porque no tengo copia de las fugas y debo practicarlas”. Teniendo en cuenta la fecha, debe referirse a las dos obras que planeaba tocar para Clara, las cuales tienen partes de pedal importantes, pero perfectamente tocables en un piano con pedales. Por supuesto, no se puede descartar la transcripción de estas obras para piano sin pedales, como hizo Brahms con las obras para órgano de Bach. Tanto él como Clara también tocaron las piezas de Robert para *Pedalflügel* en sus conciertos, y muy probablemente ambos eran capaces de leerlas a primera vista a partir de los originales. Lo cierto es que cuando Brahms o Clara se refieren al estudio de la música para órgano, el único instrumento del que hablan es el órgano.

El comentario de Clara que hemos mencionado más arriba, relativo a la esperanza de “atraer a Robert a la iglesia” para que la escuchara tocando sus composiciones para órgano sugiere que ella pudo haber tenido acceso a alguno de los órganos de Düsseldorf, pero si fue así, no sabemos cuál. Clara, Robert y Brahms seguro que habían tenido ocasión de escuchar el bello órgano construido por König para la iglesia de San Maximiliano, situada no lejos de la casa que los Schumann habían alquilado en la *Poststrasse*. En octubre de 1853, poco después de que Brahms llegara a la casa de los Schumann, Robert dirigió una misa de Moritz Hauptmann en esta iglesia; el órgano probablemente formaba parte del acompañamiento y Brahms seguro que estaba presente. Otro órgano de Düsseldorf que podrían haber escuchado fue el *Teschemacher* de 1766 de la Iglesia Luterana de la *Bergerstrasse*. En cuanto a su sonoridad, ambos instrumentos pertenecían a la tradición renana del siglo XVIII, que, al igual que la de Turingia y Sajonia, incorporaba, junto al clásico coro de principales, una amplia batería de juegos de 8' y 4', incluyendo los de cuerda (Gamba, Salicional, Unda Maris) y las flautas, algunas de las cuales eran armónicas. El órgano de San Maximiliano era el más grande de los dos, con tres teclados manuales y 39 registros, y su tercer teclado manual estaba encerrado en una caja de ecos (un *Oberwerk Echo*). En cambio, el órgano de *Teschemacher* era un instrumento de dos teclados manuales con 21 registros, un pedal que actuaba sólo por acoplamiento y sin caja expresiva, pero también con una buena división de juegos de 8' y 4'.

La exploración de los recursos del contrapunto, la música de Bach y la composición para órgano fueron tres elementos que influyeron en los tres amigos de forma diferente. A Brahms, le ayudaron a profundizar en su comprensión del contrapunto y agudizar sus habilidades en esa disciplina; a Joachim también, a pesar de que no continuó en la composición porque se dedicó a la interpretación y la dirección. Y tanto para Brahms como para Clara, seguramente también les proporcionó una distracción necesaria ante su creciente preocupación por la salud de Robert Schumann, ya que su

condición física y su estado mental continuaban empeorando. Todo terminó en julio de 1856. El día 23, el médico de Robert llamó a Clara al sanatorio y le dijo que su marido estaba viviendo sus últimos días. Al ir con ella, Brahms encontró a Robert en un estado tan horrible que persuadió a Clara de que no lo viera. Cuatro días después, volvieron a Endenich; esta vez, Clara vio por última vez a su amado esposo, quien, aunque incoherente y débil, le sonrió y trató de abrazarla. Dos días después, Robert Schumann, uno de los mejores compositores del siglo XIX, había muerto. Fue enterrado el 31 de julio en Bonn, acompañando el cortejo fúnebre Brahms, Joachim y su estudiante Albert Dietrich.

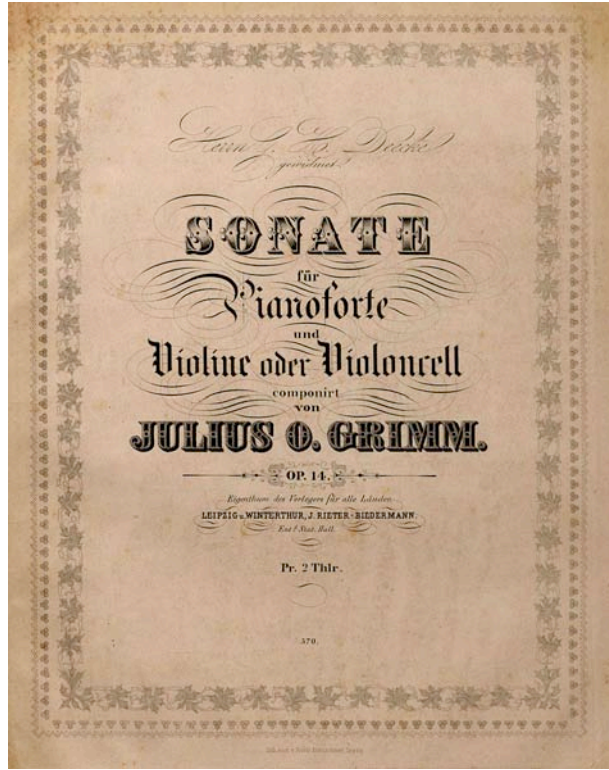
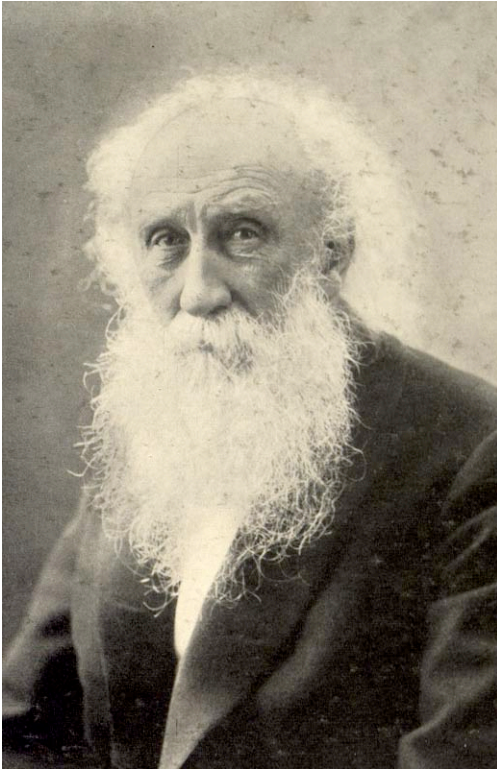
Brahms se quedó con Clara por un breve espacio de tiempo, con su hermana Elise como “carabina”, acompañándola a ella y a dos de sus hijos a Suiza en un viaje hecho por motivos de salud. El estrecho círculo de amigos de Düsseldorf se deshizo. Joachim fue a Hannover, Dietrich a Bonn, y Clara y sus hijos a Berlín, donde ella, por necesidades económicas y por el deseo de promocionar la música de Robert y de Brahms, se lanzó a una carrera exigente como concertista. Brahms, gracias a una recomendación de Clara, había conseguido un agradable y poco exigente puesto de trabajo a tiempo parcial en Detmold, donde dirigió un coro, tocó el piano en conciertos, dio clases de piano y tuvo mucho tiempo libre tanto para la composición como para visitar Hamburgo. A finales de octubre de 1856, Brahms se encontraba en Hamburgo, y sus pensamientos parecían haber regresado al estudio del contrapunto. En diciembre, escribió a Clara, diciendo: “todo el mundo está muy complacido con mi Fuga en la menor. El domingo intentaré tocarla nuevamente en el órgano”. Desafortunadamente, no detalla a quiénes se refiere con la expresión “todo el mundo”, o en qué órgano tocó la pieza. Otto Biba sugiere que quizás fue durante un servicio religioso, pero en vista de la referencia de Brahms a “intentar tocar” la pieza, esto parece improbable. Posiblemente podría haber ido a alguna iglesia después del servicio religioso, tal vez la de San Miguel, donde conocía al pastor y podría haber sobornado al “manchador” del órgano (persona que activa los fuelles) para quedarse un poco más de tiempo. Sin embargo, pudo haber ido simplemente a la tienda de música de Böhme, donde él ya había estudiado muchas veces y haberse quedado allí fuera del horario comercial del establecimiento. Esta parece ser la última mención que hace Brahms con relación al hecho de tocar el órgano en la correspondencia que conocemos, aunque completaría el Preludio y Fuga en sol menor WoO 10 unos meses más tarde y posiblemente también lo comprobó al órgano.

Brahms había ido a Detmold en octubre de 1856, pero continuó de vez en cuando pasando algún tiempo en Hamburgo, primero con su familia y, después de 1858, en la agradable villa de un amigo en el suburbio de Hamm. Los últimos tres años con los Schumann habían supuesto un periodo intenso y de maduración para el joven compositor. Durante este corto intervalo, había conocido a la mujer a la que adoraba, pero no podía tenerla, y había presenciado la muerte atormentada del gran compositor que había promovido tan desinteresadamente su causa. También había profundizado en su conocimiento de Bach y de los corales luteranos y había intercambiado muchos conocimientos con Joachim, ya que juntos analizaron las más recónditas complejidades del contrapunto. Y, además de todo esto, había trabajado duro, quizás no con todo el éxito que él hubiera deseado, para dominar un nuevo instrumento. En su subconsciente, el órgano pudo muy bien haber estado ligado para siempre con la intensidad emocional de este período.

Tal vez por eso, en la etapa relativamente segura y libre de estrés que siguió, el órgano comenzó a retroceder en su escala de intereses a medida que Brahms iba reorganizando su vida y profundizaba con una nueva confianza en la revisión de sus obras anteriores y la composición de otras nuevas. A Clara le escribió: “Cuán laboriosamente tuve que trepar y trabajar en muchas cosas que ahora siento que puedo tomar conforme camino”. A partir de este momento, empezó a pensar más seriamente en la composición orquestal y de música de cámara. El resultado fueron las dos serenatas op.11 y op.16, el primer sexteto de cuerda op.18 y la finalización del primer concierto para piano op.15, que había iniciado durante el tiempo que estuvo con los Schumann.

No hay más menciones al órgano por parte de Brahms o de nadie relacionado con él hasta dos años después de su traslado a Detmold. Pero, hacia el verano de 1858, o probablemente antes, Brahms había completado otra pieza de órgano. No se trataba de una fuga, sino de un breve preámbulo coral sobre el canto del Viernes Santo, *O Traurigkeit, O Herzeleid* (“¡Oh, tristeza! ¡Oh, angustia!”). Se

conserva una copia fechada en julio de 1858 que, en realidad, fue un regalo que Brahms hizo a su estudiante de piano Friedchen Wagner antes de marchar a Göttingen para una breve estancia. Aunque el texto completo del coral tiene que ver con el Viernes Santo, es difícil no asociar sus primeras palabras con los sentimientos que aún persistían en Brahms por la pérdida de Robert Schumann. De hecho, es probable que elaborara un primer boceto de esta pieza poco después de la muerte de Schumann, ya que la parte del pedal en el manuscrito hológrafo más antiguo sugiere que se había escrito cuando Brahms todavía estaba practicando en el pequeño órgano *angehängten* (con el pedal carente de juegos propios) de Hamburgo.



A la izquierda, fotografía de Julius Otto Grimm hacia 1900. A la derecha, portada de la edición de la Sonata para violín o cello y piano op.14 editada por J. Rieter-Biedermann en Leipzig (1869)

Julius Otto Grimm (1827-1903), compositor, director y profesor, fue amigo de Brahms y miembro del círculo de Schumann. Brahms lo menciona en su carta de 1854 a Clara en la que describe sus progresos en el órgano, señalando: “No he tocado para Grimm”. Pero posiblemente en otras ocasiones sí tocó para su amigo. En cualquier caso, Grimm era consciente de las aptitudes que tenía Brahms para tocar el órgano, ya que a finales de junio de 1858 le invitó a Göttingen, donde dirigía entonces una pequeña sociedad coral, la *Cäcilienverein*. Clara estaba de visita allí, y, por si Brahms necesitaba cualquier otro incentivo, Grimm agregó, “también puedes tocar el órgano aquí, y ayudarme a interpretar un par de cantatas de Bach, si estás dispuesto a acompañarlas al órgano”. Brahms fue a Göttingen en julio y posiblemente hizo lo que Grimm le había pedido, aunque no sabemos qué clase de órgano había allí. Sin embargo, Brahms comenzó a escribir su obra coral *Ave Maria* op.12 mientras estaba en Göttingen y quizás la cantó allí el coro de Grimm. Aunque posteriormente Brahms hizo una versión para cuerdas y vientos, el acompañamiento fue originalmente escrito para órgano, y la obra fue cantada por el *Frauenchor* que dirigía Brahms.

Resulta curioso que, cuando Grimm volvió a pedir a Brahms que acompañara a su coro con el órgano en el otoño de 1858, Brahms le respondiera con cierta brusquedad: “No me es posible tocar el órgano. ¿Por qué estos experimentos? ¡Tienes un muy buen organista allí, y yo no soy capaz ni de encontrar el pedalier ni los registros!” Una posible interpretación podría ser que Brahms había tenido alguna experiencia desagradable en su encuentro anterior; quizás era un tipo de órgano desconocido para él. Aun teniendo algún problema con el pedalier y los registros, podría haber acompañado la música coral con los teclados manuales solamente. Por supuesto, también podría haber ocurrido que Brahms, que estaba centrado en la composición en ese momento, no quisiese

interrumpir su trabajo para ir a Göttingen sólo para un “trabajito” de acompañamiento, probablemente gratis, especialmente cuando sabía que Grimm ya tenía un buen organista a su disposición.

Poco menos de un año después, encontramos a nuestro maestro nuevamente implicado en el mundo del órgano. El niño Brahms había crecido en el ámbito de la parroquia de la Iglesia de San Miguel en Hamburgo. El Pastor von Ahlsen había casado a sus padres y bautizado al pequeño Johannes, que más tarde se confirmó allí a la edad de quince años. Esta iglesia, grande e imponente, tenía un órgano notable construido entre 1769 y 1771 por J.G. Hildebrandt, ahijado de Gottfried Silbermann. Era un órgano de tres teclados de 68 notas, con una fachada impresionante en la que se veía la cañutería del principal de 32' del pedal. Su diseño físico y sonoro reflejaba el progreso estilístico que se produjo en el centro de Alemania, mucho más notable que el de la anterior escuela de Hamburgo controlada por Schnitger. Sus divisiones no estaban dispuestas según el antiguo estilo del *Werkprinzip*, si bien el *Hauptwerk* principal y el clásico *Oberwerk* estaban provistos de buenos juegos fundamentales, incluyendo cuerdas y una amplia variedad de flautas y lengüetas. Aunque nunca lo mencionó en su correspondencia, Brahms seguramente escuchó este espléndido instrumento en más de una ocasión durante su juventud, aunque raras veces asistió a un servicio eclesiástico como adulto. La iglesia pudo haber tenido también un órgano más pequeño en el lado norte, aunque no tenemos fuentes documentales que lo confirmen.

Brahms mantenía una gran amistad con el pastor von Ahlsen y su familia, y en mayo de 1859 se le pidió que acompañara a un pequeño coro de mujeres en la boda de la hija del pastor, Jenny. Hay dos fuentes documentales que mencionan este evento. La cantante del coro, Marie Völckers, escribía en su diario: “Brahms tocó el órgano, y después de la ceremonia preguntó a las damas si les gustaría cantar algunas de las canciones que había compuesto”. Este fue el origen del *Frauenchor* de Hamburgo que Brahms dirigió durante varios años, y para el cual escribió algunas de sus primeras obras corales. Lo que no se sabe es si Brahms tocó durante todo el servicio o simplemente acompañó el coro, dirigido por su amigo Karl Grädener, director del coro de la *Hamburg Akademie*. Wm. A. Little sugiere que el organista titular de la iglesia probablemente tocó durante la mayor parte del servicio y que el papel de Brahms en la música de la boda se limitó a acompañar al coro. Pero dependiendo del contenido musical del resto de la ceremonia, en la que seguro que se cantaron unos cuantos corales, es probable que Brahms fuera el único organista en cuestión. Aún hoy día, no es raro que en una ceremonia nupcial luterana alemana se canten sólo corales, como sucede en la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, y Brahms estaba perfectamente capacitado para tocar corales al órgano.

Gracias al *Frauenchor* de Hamburgo, Brahms continuó teniendo contacto con el órgano. Los ensayos generalmente se llevaban a cabo en la casa de Friedchen Wagner, y el grupo a veces cantaba en la iglesia de San Pedro. Esta era una de las iglesias más antiguas de Hamburgo, que hasta el gran incendio de 1842 albergó un órgano del siglo XVII que había sufrido muchas reformas. Después de que la iglesia fue reconstruida, se instaló un órgano con dos teclados manuales construido en 1848 por el organero hamburgués Johann Gottlieb Wolfsteller, que añadió un tercer manual en 1852. Wolfsteller es considerado como un constructor de estilo conservador que trabajó a finales del siglo XVIII, pero en 1857, tal vez para ponerse al día de las últimas tendencias del momento, añadió el tercer manual cuyos tubos estaban dentro de una caja expresiva. Éste era el órgano que Brahms conoció, aunque sería substituido por un instrumento más grande construido por Walcker en 1884.

En junio de 1859, tuvo lugar una de las primeras actuaciones del *Frauenchor* en la iglesia de San Pedro, donde se cantó el *Ave Maria* de Brahms y dos nuevos motetes a cuatro voces, *O Bone Jesu* y *Adoremus*. Brahms relató el acontecimiento a Clara, cuya respuesta indica que el acompañamiento al órgano estaba implicado: “¿Disfrutaste las canciones que acompañaste al órgano el 9 de junio? ¿Son muy difíciles? ¿Qué tal las cantaron tus muchachas?” A estas podría añadirse otra pregunta: ¿Las acompañó sólo Brahms al órgano (quizás en los ensayos), o tocó alguien más? En agosto, Brahms escribió a uno de sus cantantes en Detmold: “algunos alumnos muy agradables me retienen en Hamburgo y, extrañamente, una sociedad de señoras que canta bajo mi dirección, porque hasta

ahora sólo han cantado lo que yo compongo para ellas. Su sonido limpio y plateado me agrada muchísimo y, en la iglesia y con el órgano, las voces de las damas suenan de manera encantadora”. Nos hubiera gustado que Brahms se hubiera extendido algo más en sus comentarios, por ejemplo, alguna descripción del órgano, pero debemos estar convencidos de que era un buen instrumento para el acompañamiento de las “voces claras y plateadas” de su coro.

Franziska Meier, una de las cantantes del *Frauenchor*, señaló en su diario que a finales de agosto, el grupo estaba ensayando dos nuevas obras que posteriormente se convertirían en parte de los *Marienlieder* op.22 de Brahms. Ella no había participado en el concierto anterior en la Iglesia de San Pedro, pero Brahms prometió que harían otro, y ella lo cita diciendo: “Creo que lo repetiremos a la primera oportunidad que tengamos; todo el mundo disfruta mucho cantando con el acompañamiento del órgano”. Parece que el *Frauenchor* podía disponer libremente de la iglesia y de su órgano, y Meier indica que algunos de sus miembros, como la Sra. Nordheim, una de las cantantes de mayor edad, e incluso la hermana de Brahms, Elise, se turnaban para pisar los fuelles durante los ensayos. Ella también cita que Brahms prefería la acústica de la iglesia de San Pedro, más pequeña, en vez de la más reverberante de San Miguel, que era una iglesia de mayor tamaño. El número de componentes del coro crecía rápidamente, lo que animaba a Brahms a componer nuevas obras.

A finales de agosto, el *Frauenchor* estaba ensayando su Salmo XIII op.27, que había sido terminado sólo una semana antes, y Brahms escribió a Clara: “Como tiene acompañamiento de órgano, volveremos a cantar en la iglesia esta obra y mi *Ave Maria*. Tengo por lo menos cuarenta muchachas ahora”. El Salmo XIII tiene una parte de órgano bastante independiente, más que la del *Ave Maria*, pues interactúa y alterna con las voces, proporcionando un clímax especial al final. Tal vez el hecho de disponer de un buen órgano para los conciertos corales había inspirado a Brahms a escribir alguna obra con un acompañamiento más ambicioso que el de las anteriores. Brahms agregó más tarde algunas partes *ad libitum* para el órgano, pero conservó su acompañamiento *obligato*. El *Frauenchor* cantó estas y otras piezas en la Iglesia de San Pedro el lunes 19 de septiembre; esta vez sabemos por el relato de Meier que Brahms dirigió y el organista de la iglesia, Georg H. F. Armbrust, acompañó al órgano, ayudado por Camilla, la hermana de Meier, en la tarea del cambio de registros y el paso de las páginas. Al parecer, el coro, en un principio, intentó cantar abajo, pero había problemas de comunicación entre el director y el organista; de hecho, este último no podía ver a Brahms desde arriba. Al final, las chicas decidieron reagruparse en el coro superior, junto al órgano, y el resultado, a pesar de la escasez de espacio, fue todo un éxito.

Brahms dejó su puesto en Detmold en 1860, regresó a Hamburgo y continuó dirigiendo el *Frauenchor* de manera esporádica, ocasionalmente acompañado por Grädener, hasta que se trasladó a Viena en 1863. A lo largo de su vida, conservaría muchos recuerdos cariñosos de “sus chicas” y sus actuaciones, y también de los momentos que disfrutaron juntos; de hecho, se mantuvo en contacto con algunas de ellas en años posteriores.



El periodo de Viena

Brahms, un hombre norteamericano hasta la médula, hubiera querido tener una posición musical segura en su ciudad natal de Hamburgo, pero sus esperanzas se desvanecieron cuando el atractivo puesto de director de la Sociedad Filarmónica de Hamburgo, para el que Joachim y otros amigos suyos le habían recomendado, fue concedido a otro amigo suyo, el cantante Julius Stockhausen. Brahms visitó Viena por primera vez en el otoño de 1862 para dar un concierto de piano, en cuyo programa incluyó la transcripción de una obra para órgano de Bach. Regresó a Viena en enero de 1863 y en marzo fue nombrado director de la *Wiener Singakademie*. Sólo estuvo un año en este cargo, pero fue un año marcado por conciertos importantes, como el Oratorio de Navidad de Bach, entre otras obras del *Kantor*, y también obras de compositores barrocos italianos e ingleses, así como piezas compuestas por Schumann y por él mismo.

En el primer concierto que Brahms dirigió, el 15 de noviembre de 1863, la *Singakademie* interpretó obras de Bach, Beethoven y Schumann, así como algunas canciones arregladas para cuatro voces por Brahms. La ubicación del concierto es desconocida, pero debió haber sido una iglesia u otro lugar en el que hubiera un órgano. La obra de Bach fue la cantata *Ich hatte viel Bekümmernis* (“Estuve lleno de aflicción”) BWV 21, y Karl Geiringer observa que Brahms se tomó la molestia de escribir una parte de órgano especialmente para ella, que se ha conservado en los archivos de la *Singakademie*, lo que “muestra claramente la concepción que tenía Brahms de cómo debía interpretarse la música antigua. El órgano apoyaba al coro y a la orquesta, intensificaba los *crescendos* importantes y suministraba la necesaria plenitud de sonido y armonía”. No fue la única vez que Brahms hizo esto. Michael Musgrave señala que “para sus interpretaciones de Händel en la *Gesellschaft der Musikfreunde*, Brahms anotó numerosas indicaciones de expresión y escribió varias partes de órgano, aunque éstas nunca fueron publicadas”. También escribió su propia parte de órgano para el *Offertorium de Venerabili Sacramento* de Mozart que también se interpretó allí, y en 1875 se sabe que escribió una parte de órgano para otra cantata de Bach que iba a acompañar su amigo Philipp Spitta. Todo esto confirma que Brahms consideraba al órgano como un elemento importante en la interpretación de las obras corales antiguas, así como también de las suyas.

Después de marchar a Viena en 1863, Brahms no hizo mención alguna al órgano en su correspondencia con Clara Schumann, pero ella sí. De hecho, el interés de Clara por el órgano parecía haber superado notablemente al de Brahms. Anteriormente, en marzo de 1859, le había escrito contándole su asistencia a un recital interpretado por su viejo conocido Johann Gottlob Schneider en el órgano Silbermann de la *Hofkirche* de Dresde. Ella fue más bien crítica con la interpretación que hizo Schneider de Bach, que consideró amanerada y “no lo suficientemente noble”. Después exhortó a Brahms: “¡Sigue tocando el órgano!”. Sin embargo, no hay pruebas de que nuestro maestro hiciera caso a Clara.

En septiembre de 1862, Clara se encontraba en Lucerna, donde volvió a interesarse por el órgano mientras escribía a Brahms: “Se ha construido aquí un magnífico órgano nuevo, que han estrenado hoy varios organistas; Kirchner y Stockhausen han cantado; Hegar, un buen violinista, ha tocado, y todos ellos han sido acompañados por el órgano”. Se trataba de un órgano de cuatro teclados y 70 registros ubicado en la *Hofkirche*, y construido por Friedrich Haas, de Lucerna, de formación alemana, que en aquel momento era considerado el principal constructor de órganos de Suiza. Según Clara, tenía “un nuevo juego que imita la voz humana, que encantó a todos, pero suena tan débil que en ocasiones requiere un gran esfuerzo para oírlo”. Sin lugar a dudas, se trataba de una *Vox Humana*, una lengüeta suave bastante popular en la época. Stockhausen cantó un aria de *Fausto*, tras la cual Kirchner, organista y cantante, improvisó. Al año siguiente, Clara dejó constancia de haber oído a su amigo común Kirchner tocar el órgano en Winterthur y declaró que estaba “particularmente encantada” por su forma de interpretar. Clara también estaba un poco “encantada” con el propio Kirchner; de hecho, algunos biógrafos han sugerido que podría haber tenido con él un breve y discreto romance en esta época.

Pronto encontró Clara órganos muy diferentes de los grandes instrumentos que había conocido en las iglesias alemanas. Mientras estaba en París en la década de 1830, Clara había conocido a una talentosa y joven cantante, Pauline García, con la que iniciaría una larga amistad. Pauline, hermana de la renombrada María Malibrán, también se convirtió en una exitosa diva operística, y en 1840 se casó con Louis Viardot, empresario, crítico de arte y director del Teatro Italiano de París. Los Viardot adquirieron una opulenta residencia parisina que incluía un salón de conciertos informales, para el cual el famoso ingeniero parisino Aristide Cavaillé-Coll construyó un órgano de dos teclados manuales y 16 juegos en 1851. A pesar de su tamaño relativamente pequeño, era un *multum en parvo* (“mucho en poco sitio”) con un sonido típicamente romántico francés. Los Viardot se trasladaron a una residencia en Baden-Baden en 1860 a la que llevaron el órgano del salón de París. En 1862, Clara Schumann y dos de sus hijas estuvieron de visita allí, y Pauline y otros amigos la persuadieron para que se comprara una residencia de verano cerca de Baden-Baden. No hay duda de que la idea le atraía, pues en su diario escribió que había estado llevando “una vida realmente espantosa”, siempre viajando y dando conciertos la mayor parte del tiempo, y “sin saber

dónde pasar el verano”. Baden-Baden, por lo tanto, tenía un gran atractivo para ella como “refugio para los ratos de ocio y reclusión para mis horas de estudio”, y también era una “simpática colonia de personas involucradas en las artes”. Como no podía ser de otra forma, en 1863 Clara compró allí una modesta casa de campo en la que acomodó a su familia, los tres pianos y unos cuantos visitantes ocasionales.



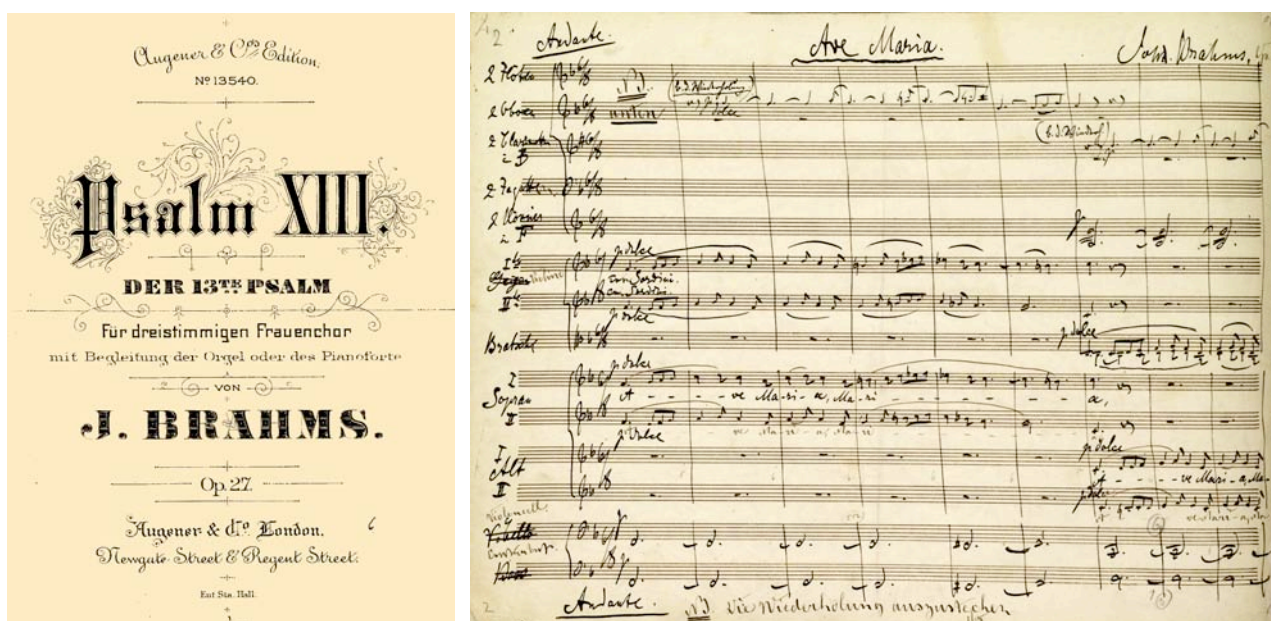
Dos hermanas cantantes. A la izquierda, Pauline Viardot-García (1821-1910). A la derecha, María Felicia García Siches (María Malibrán, 1808-1836) pintada por François Bouchot (Museo del Louvre)

En el otoño de 1864, Clara asistió a un concierto informal en el salón de la casa de los Viardot, durante el cual Pauline tocó el órgano. Al informar sobre este evento a Brahms, declaró que el órgano “sonaba maravilloso” y lo escuchó con mucho gusto, pero que “Mad. Viardot no puede tocar los pedales” y sólo tocó la Fuga en re mayor BWV 850 de “El Clave Bien Temperado” de Bach. El órgano también se utilizó para acompañar al arpa, al violín y a las voces. Luego agregó: “¡Ah! ¿Por qué no pude tener nunca un órgano como este? Si tú pudieras venir y tocarlo, ¡qué música tan divina sería!”. Era un deseo ilimitado, por supuesto; la casa y las finanzas de los Schumann no eran comparables con las de los Viardot, pero confirma el interés por el órgano que aún persistía en Clara y revela la nostalgia que sentía por el instrumento que tocó una década antes con tanta intensidad.

Brahms visitó a Clara varias veces en Baden-Baden y también conoció a Pauline Viardot. Incluso compuso una pequeña serenata para ella y dirigió el concierto que se hizo con algunos de sus estudiantes bajo su ventana con motivo de su cumpleaños en julio de 1864. Más tarde, en 1870, Pauline cantó la parte solista en el estreno de la “Rapsodia para Contralto” op.53 de Brahms. Durante sus visitas de verano a Baden-Baden, Brahms asistió a algunas de las veladas que ofrecían los Viardot, con lo que pudo haber tenido la ocasión de escuchar el órgano de Cavallé-Coll antes de que los Viardot volvieran a París en 1872, tras finalizar la guerra franco-prusiana. De todos los órganos que Brahms pudo haber oído, casi ninguno sobrevive más o menos en su estado original. Sin embargo, todavía existe el Cavallé-Coll de los Viardot, que fue trasladado en 1885, con algunas modificaciones ya hechas, a la Colegiata de Notre-Dame de Melun, donde permanece hoy día en uso.

Brahms pasó los siguientes años viajando, vivió por poco tiempo en Zúrich y volvió a Viena en 1866. A partir de ese momento, su interés por el órgano, nostálgico o no, disminuyó hasta desvanecerse casi por completo. Con anterioridad a 1864, como hemos visto, Brahms escribió cuatro obras para órgano (Preludio y Fuga en la menor WoO 9, Preludio y Fuga en sol menor WoO

10, Fuga en la bemol menor WoO 8 y Preludio coral sobre *O Traurigkeit* WoO 7), así como dos obras corales con acompañamiento de órgano (*Ave María* y Salmo XIII). El Preludio coral sobre *O Traurigkeit* fue compuesto en 1858 o quizás antes; en cambio, la fuga que lo acompañó cuando fue finalmente publicado en 1882 no se menciona en ninguna correspondencia u otra fuente anterior a 1873.



A la izquierda, portada del Salmo XIII op.27 en la edición de Augener (ca.1890). A la derecha, página manuscrita autógrafa del Ave Maria op.12 sin la parte de órgano

Otra obra que, junto al Salmo XIII, es un ejemplo convincente de la fluidez con que Brahms escribía los acompañamientos para órgano obligado, es el *Geistliches Lied* op.30, compuesto sobre el texto de Paul Flemming *Lass dich nur nichts nicht dauern*. Generalmente se asigna al año de 1864, cuando tuvo lugar su primera interpretación conocida, concretamente en julio en la *Jakobikirche* de Chemnitz, pero, al igual que el Salmo XIII, tuvo su origen anteriormente, durante el período de experimentación contrapuntística; el tema del “consuelo” en el texto sugiere una indudable conexión con la muerte de Schumann. El acompañamiento está escrito incuestionablemente para órgano, incluso en tres pentagramas (como ocurre en el Salmo XIII), si bien se propone el piano como acompañamiento alternativo. En 1860, Clara observó que el órgano realmente ayuda a todo el conjunto, pero el piano no resulta satisfactorio porque “suena demasiado seco”. Ciertamente sólo el órgano, con su sonido sostenido, permite que el acompañamiento fluya a la perfección con las voces; en cambio, la naturaleza percusiva del piano impide que su sonido se mantenga en el tiempo.

En su estilo, factura y madurez musical, estas dos obras corales con acompañamiento de órgano tienen un fuerte parentesco con el Réquiem Alemán, cuyos orígenes se remontan al menos a 1861, y que estaba prácticamente terminado, con la excepción del quinto movimiento, hacia 1866. A pesar de que muchos expertos han asumido que se inspiró en la muerte de la madre de Brahms en 1865, Max Kalbeck y otros autores proponen un mejor argumento para que el Réquiem haya sido inicialmente concebido en honor de Schumann. Sin embargo, es difícil no ver en el quinto movimiento que Brahms añadió después, un homenaje a la madre del compositor, sobre todo porque es el único movimiento escrito después de su muerte.

Los tres primeros movimientos del Réquiem se estrenaron en Viena en diciembre de 1867, sólo con orquesta, y no fueron muy bien recibidos. Sin embargo, el Viernes Santo de 1868, la obra fue interpretada al completo, excepto el quinto movimiento que estaba aún por escribir. Fue en la Catedral de Bremen, donde Schulze había construido un gran órgano en 1849. En ese momento, Brahms ya había añadido una parte de órgano a la partitura completa, que también había sido reelaborada en otros aspectos. La primera edición publicada de las partes orquestales del Requiem incluía una parte de órgano “totalmente elaborada por el compositor”. Desde los primeros

compases, donde el pedal dobla al contrabajo en las notas repetidas, el órgano interviene en toda la obra, menos en el quinto movimiento, que se añadió poco después de la interpretación de Bremen. Vernon Gotwals calcula que el órgano toca aproximadamente una tercera parte del tiempo que dura todo el Réquiem, y es probable que sea por esta razón que Brahms deseaba que el estreno de la obra se llevara a cabo en un lugar que tuviera un buen órgano.



A la izquierda, retrato de Eduard Marxsen (1806-1887), maestro de Brahms. A la derecha, Siegfried Ochs (1858-1929), director del Coro Filarmónico de Berlín

Brahms escribió un “re” prolongado en el bajo, en la parte del pedal, para apoyar los sordos tambores de la fuga del tercer movimiento. Al escribir a su viejo maestro Eduard Marxsen (1806-1887) después de la interpretación que se hizo en Viena sin órgano en 1867, Brahms observó lo siguiente: “Cuando no puedo disponer de un órgano, no suena bien”. Los pedales prolongados aparecen en otras partes de la obra, y en distintos momentos Brahms emplea los pedales *tasto solo* para potenciar los sonidos graves de las cuerdas. En un punto concreto, para reforzar la línea del contrabajo, Brahms escribió *Orgel!* en sus anotaciones para la dirección, presumiblemente para la interpretación que hizo en Bremen. En otras partes, el órgano se emplea de formas muy distintas, pero siempre cuidadosamente pensadas, todo lo cual confirma el profundo conocimiento que tenía Brahms del instrumento. Los acordes plenos del órgano en *forte* se emplean para dar énfasis a ciertas palabras, especialmente en el segundo y sexto movimientos. Pero en otros lugares, los acordes más suaves en *piano* refuerzan las partes corales y las cuerdas, como sucede en los movimientos primero, cuarto y séptimo. En algunos de estos momentos más suaves, Brahms especificó “manuales solamente”, y en un par de ocasiones escribió *oben* por encima de las notas, en referencia al manual superior (o teclado expresivo). Un *diminuendo* en estos lugares puede referirse al uso del pedal de expresión. En algunos pasajes fugados, por ejemplo, en el tercer movimiento, donde también tiene un pedal largo, el órgano duplica todas o la mayoría de las partes de coro.

Siegfried Ochs (1858-1929), director del *Philharmonisches Chor* de Berlín, pronto incorporó el Réquiem al repertorio de su coro y también subrayó la importancia de la parte de órgano. Declaró que una “instrucción que no siempre se entiende bien es la de *Orgel ad libitum*; parece que el hecho de que se cree un dilema sobre su utilización o no, resta importancia al instrumento”. Según una nota del editor, el *ad libitum* fue colocado allí “porque en el momento en que se publicó la obra no se podía esperar encontrar un órgano en cada sala de conciertos, y Brahms temía que la pieza no se pudiera interpretar siempre con el órgano”. Ochs, que posteriormente dirigiría el Réquiem varias veces, observó que en el *crescendo* del segundo movimiento, donde las trompetas no tocan

inicialmente y las cuerdas caen a un registro bastante grave, “el único soporte puede venir del órgano, que debe hacer uso del pedal de *crescendo*”.

La presencia de una parte destinada al órgano fue un factor que favoreció que el Réquiem Alemán se interpretara en las iglesias, como ocurrió en la *Marienkirche* de Lübeck en 1872 y 1873. Aunque los órganos pronto proliferaron en las salas de concierto alemanas, en el momento en que se escribió la obra, la preocupación de Brahms por su escasez era comprensible. Entre las salas de concierto en activo en 1869 estaban, por un lado, Leipzig, donde no hubo un órgano hasta 1884, y, por otro, Zúrich, donde el primer órgano no fue instalado en la *Tonhalle* hasta 1872. Y aunque la primera interpretación en Viena tuvo lugar en la nueva sala de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en 1871, la instalación de un órgano allí no comenzaría hasta el año siguiente. En todo caso, el Réquiem se interpretó allí después en varias ocasiones, indudablemente con órgano.

Una obra menos conocida, el *Triumphlied* op.55, escrito en 1870-1871, también está compuesto para orquesta y *Orgel ad libitum*. Se conservan las partes manuscritas para órgano correspondientes a las interpretaciones dirigidas por Brahms en 1874 en esta misma sala de Viena (en ese momento, ya con un órgano), e indudablemente escritas por él. Es obvio que el órgano desempeña un papel importante en esta obra, que comienza con tres acordes fuertes para el órgano y la orquesta. La parte del órgano se indica como *Volles Werk* (órgano completo). El órgano resulta indispensable en toda la obra, aunque no de una manera tan sutil como en el Réquiem; aquí su papel consiste en gran parte en acordes en *forte* y *fortissimo*, que proporcionan una emoción añadida. Curiosamente, la parte del órgano en el manuscrito incluye algunas notas de registración, aunque no se sabe si fueron escritas por Brahms o por el organista que la interpretó. Existen bastantes cambios dinámicos: “con Trompetas”, “sin 16' y 4' con Trompetas”, “sin 4', *pp*”, etc.

En 1872, Brahms fue nombrado director de la prestigiosa *Gesellschaft der Musikfreunde*. Esta organización poseía la que entonces era la mejor sala de conciertos de Viena, la *Grosse Musikvereinsaal*. Conocida también como la *Goldener Saal* por sus brillantes adornos dorados, fue construida en 1870. Ese mismo año, se firmó un contrato para construir un órgano de tres teclados manuales con 52 juegos que fue encomendado al distinguido constructor de Weissenfels, Friedrich Ladegast. El instrumento ya estaba terminado sólo unos meses después de que Brahms asumiera la dirección. La relación de registros de este órgano indica que es un instrumento romántico bastante conservador, pero con un gran colorido y con los juegos del tercer teclado manual (*Echowerk*) incluidos en una caja expresiva. Este órgano permaneció en uso durante todo el tiempo que Brahms vivió en Viena, aunque sería posteriormente reconstruido y ampliado en 1904.

La implicación de Brahms en la gestión del órgano de Ladegast fue prácticamente nula; de hecho, el instrumento fue encargado antes de su llegada por un comité en el que estaba Anton Bruckner, que era entonces profesor de órgano en el conservatorio. Hermann J. Busch relata lo que puede ser una leyenda urbana, según la cual, mientras se instalaba el órgano, Brahms se detuvo a mirarlo, pero Ladegast no sabía quién era “y, por lo tanto, le impidió inspeccionar su trabajo”. Una versión ligeramente diferente es la relatada por Alexander Koschel, del *Ladegast-Kollegium*, aunque no cita fuentes de información. De acuerdo con esta versión, Brahms llegó al vestíbulo mientras estaban terminando de afinarlo, pero fue rechazado por Ladegast. Un funcionario de la sala vio este incidente y le dijo a Ladegast: “¡Pero no puedes echarle así!” Ladegast preguntó por qué, y el funcionario respondió: “Porque ese hombre es Herr Brahms”. La fuente original de este relato es probablemente el tratado *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst* “Historia evolutiva de la construcción del órgano” de Emile Rupp, publicada en 1929, en la que menciona que, aunque Brahms ya era “bien conocido entre sus devotos y los adversarios de Bruckner”, Ladegast no lo reconoció. Así, cuando Brahms hizo una aparición aparentemente improvisada en la sala a una “hora inadecuada”, fue “despedido sin más contemplaciones como cualquier otro mortal”. Rupp, que no sugiere que Brahms vino a “inspeccionar el trabajo”, parece haber escuchado esta historia de alguien asociado con Ladegast; si es cierta, sugiere que Brahms mostró, al menos, un cierto interés por el nuevo órgano. Pero, ¿estaba Brahms tan reticente que no se habría presentado al constructor de órganos como el nuevo director de la *Gesellschaft der Musikfreunde*? Esta organización era, después de todo, la propietaria del órgano. Sin embargo, lo más probable que debió suceder es que

Brahms pudo darse cuenta de que estaba inmiscuyéndose en un grupo de personas muy atareadas y se contentó con retirarse sin más comentarios.

El órgano de Ladegast se terminó el 5 de noviembre de 1872 y pudo escucharse por primera vez públicamente en el concierto inaugural que dirigió Brahms el 10 de noviembre. Una obra destacada fue el *Dettingen Te Deum* de Händel, y un crítico señaló que la parte de órgano, interpretada por Rudolf Bibl, “fue preparada y anotada por el propio Brahms”. Rudolf Quoika afirma que fue Anton Bruckner quien lo tocó, pero es probable que confunda este concierto con el estreno formal del órgano en un recital a solo que tuvo lugar el 15 de noviembre, cuando Karl August Fischer, de Dresde, interpretó un programa con obras de J.S. Bach, Mendelssohn y Liszt, seguido por Bruckner, que hizo una demostración del sonido de varios registros y combinaciones, y cerró con una improvisación sobre el himno nacional austríaco. No cabe duda de que este concierto, que recibió una crítica más bien tibia en el *Allgemeine Musikzeitung*, fue diseñado no por Brahms, sino por Bruckner y su comité al frente del órgano. A pesar de su frialdad hacia Bruckner y la aversión que sentía hacia Liszt, Brahms estuvo presente, pero sólo para dirigir al *Singverein* en dos motetes *a cappella* de sendos compositores del Renacimiento: Johannes Eccard y Heinrich Isaac.



A la izquierda, fotografía de Friedrich Ladegast (1818-1905). A la derecha, la Goldener Saal de la Gesellschaft der Musikfreunde en Viena

Brahms dio su concierto el 6 de diciembre, y lo detalló en una carta dirigida a Joachim. Incluyó el Concierto para órgano en re menor de Händel, un coro doble de Mozart acompañado por violines y órgano, una aria de Gluck interpretada por Amalie Joachim, una obra para órgano solo, que fue el Preludio y Fuga en mi bemol mayor BWV 552 de Bach, y su *Triumphlied*, que incluía una parte de órgano, y fue, por cierto, la única obra contemporánea del programa. El organista en esta ocasión fue Samuel de Lange hijo, de Rotterdam, amigo de Brahms que compartía con él su interés por la música antigua, así como su aversión hacia Liszt. Otro amigo de Brahms, Theodor Billroth, quedó gratamente impresionado con el *Triumphlied*, y escribió: “me causó una impresión maravillosa con el órgano y un coro colosal... es música monumental”. De hecho, la interpretación de la obra fue tan emocionante que le dejó a Billroth con la “piel de gallina” (*Gänsehaut*). Los acordes interpuestos por el órgano en *forte* and *fortissimo*, sin duda, aumentaron el efecto de ciertos pasajes.

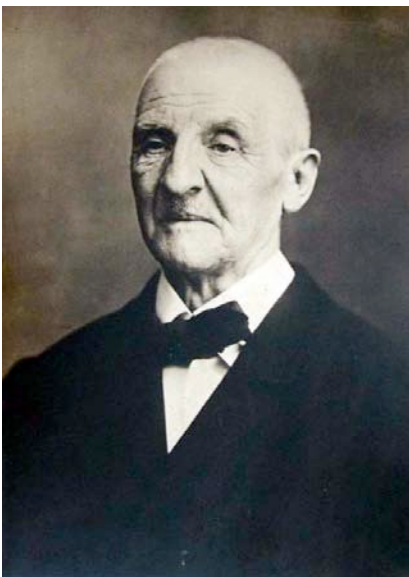
El *Triumphlied*, una *pièce d'occasion* escrita para conmemorar la victoria de los prusianos sobre los franceses (1870-1871), rara vez se interpreta hoy, aunque fue comprensiblemente popular en su día. Consta de dos movimientos basados en corales y termina con un estribillo sobre el *Aleluya*. No todo el mundo estaba tan entusiasmado como Billroth con esta obra. En 1887, Hugo Wolf, partidario de Wagner y, por lo tanto, inclinado a mostrar una cierta frialdad hacia Brahms, lo describió en una crítica como “una suplantación haendeliana, por desgracia bastante aburrida”. No se puede negar la influencia de Händel en el *Triumphlied*, y además debemos recordar que una de las obras que se tocaron en el concierto inaugural de Brahms estaba estrechamente relacionada con esta, el *Dettingen Te Deum* de Händel, que fue compuesto para conmemorar la victoria de Inglaterra sobre los franceses en Dettingen en 1743.

Brahms, que siempre mostró una cierta aversión a los compromisos profesionales a largo plazo, así como a los celos y las intrigas que con frecuencia van ligados a ellos, permaneció en su puesto de la *Gesellschaft der Musikfreunde* sólo hasta la primavera de 1875. Durante el tiempo que estuvo allí, sin embargo, dirigió una serie de conciertos corales con obras de Bach, Händel y otros compositores anteriores a ellos, así como sus propias composiciones: además del *Triumphlied*, el Réquiem Alemán, el *Schicksalslied*, la Rapsodia para contralto, y algunos arreglos de canciones populares. Sin embargo, con la excepción del primer concierto en la *Musikvereinsaal*, el nuevo órgano fue relegado a un mero papel de acompañamiento en los conciertos posteriormente dirigidos por Brahms; de hecho, el Preludio y Fuga en mi bemol mayor de Bach fue interpretado nuevamente el 28 de febrero de 1875, pero esta vez en un arreglo orquestal. En todo caso, Brahms dispuso de otras oportunidades para escuchar la rica sonoridad del órgano de Ladegast bajo la espléndida acústica de la *Goldener Saal*, tanto durante como después de su periodo como director, ciertamente en cualquier interpretación de su Réquiem, el *Triumphlied* y varias obras corales de Händel y Bach. Nos quedan las partituras que se emplearon en estos conciertos, y entre ellas, las partes de órgano con anotaciones escritas por el propio Brahms. En su partitura para el *Saul* de Händel, la parte de órgano muestra indicaciones tales como “Man.III”, “Pedal”, “Solo” y “Coppel” (enganche). Si hubiera tenido la suficiente curiosidad como para probar el órgano de Ladegast, probablemente se lo habría contado a Clara, y tal vez lo hizo, pero no dejó constancia escrita de ello. Aunque no tengamos evidencias concretas de la mayor o menor curiosidad que Brahms mostró hacia el órgano en general, parece bastante claro que tenía un buen conocimiento del instrumento y su empleo, tanto solista como en el papel de acompañamiento.

Varios autores han sugerido que las últimas obras para órgano de Brahms podrían haber surgido a tenor de la construcción de algunos de los órganos más novedosos de las iglesias vienesas de la época, como el Buckow de 1858 de la *Piaristenkirche*, el gran Walcker de 1878 de la *Votivkirche* o el Walcker aún más grande de 1886 de la Catedral de San Esteban. Robert Schuneman, Holger Gehring, Hermann Busch y otros aluden a los dos primeros como típicos ejemplos de “órganos brahmsianos”. Busch sugiere que Brahms, al menos, “tuvo la oportunidad” de escucharlos. Sin embargo, la relación de Bruckner con la *Piaristenkirche* fue una razón más que suficiente para que Brahms la evitase, y si es que Brahms estuvo presente en las inauguraciones de los órganos de la Catedral de San Esteban o de la *Votivkirche*, no ha quedado referencia alguna de ello. Curiosamente, nadie ha intentado vincular a Brahms con el órgano del siglo XVIII, ampliado en 1847, de la *Karlskirche*, un edificio que Brahms podía ver desde su estudio en el nº4 de la *Karlsplatz*. Brahms admiraba este impresionante edificio por su imponente arquitectura barroca y tenía que pasar necesariamente junto a él para ir a la *Gesellschaft der Musikfreunde*, que se encontraba muy cerca de su casa. Pero quizás sólo escuchó este órgano en el funeral de Bruckner.

Aunque Brahms no asistía mucho a la iglesia, seguía siendo un luterano nortelemano, esto es, estaba de alguna manera relacionado con una parte de la pequeña minoría protestante de Viena. Si nos atenemos a sus composiciones, tanto las escritas para órgano, como las de música coral, su orientación religiosa era claramente luterana. Si alguna vez asistió a un servicio religioso en Viena, habría sido en la Iglesia Luterana de la *Dorotheergasse*, con su modesto órgano Deutschmann de dos teclados manuales, cuya fecha de construcción no está clara (1808 o 1820), y cuya atractiva caja aún adorna la parte posterior de la galería de la iglesia. Bruckner tocó este órgano en la boda de un amigo en 1890, pero no hay evidencias de que Brahms lo hiciera. Sin embargo, el pastor de esta iglesia cuando Brahms llegó a Viena era Gustav Porubsky, un amigo de Hamburgo que era padre de una de las cantantes del *Frauenchor*, y algún miembro de la familia Grädener pudo haber sido el organista durante los primeros años de Brahms en Viena. Algunos de sus amigos vieneses luteranos también estaban adscritos a esta iglesia, e incluso aunque Brahms no asistiera al *Gottesdienst* (culto divino) de los domingos, podría haber estado presente en la boda o el funeral de un amigo y habría podido oír el órgano.

Los principales órganos de Viena eran los de las grandes iglesias católicas, y Bruckner era por aquel entonces el decano de la música que se interpretaba en las iglesias católicas de la ciudad. Si bien Brahms pudo haber escuchado alguno de estos órganos durante su larga estancia en Viena, es mucho imaginar que alguna vez tuviera la ocasión o el deseo de tocarlos. Pensar en los deseos es algo que no puede sustituir a la documentación objetiva, y afirmaciones como las que se publicaron hace poco en una importante revista de órgano, que se refieren al “órgano de la *Votivkirche*, donde se dice que Brahms practicó”, además de no tener fundamento alguno, son irresponsables y engañosas. En la década de 1870, Brahms se involucró tanto en la composición y la dirección que prácticamente dejó de tocar el piano en público. Los estudiantes y las personas para las que ocasionalmente tocaba notaron una cierta falta de preocupación “por tan pequeñas nimiedades como tocar las notas equivocadas”. Si Brahms dejó de tocar el piano, es difícil imaginar que hubiera seguido practicando en algún órgano. Y si alguna vez hubiera estado tentado a hacerlo, los órganos Ladegast de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, uno pequeño de diez registros y el otro gran órgano de la sala de conciertos, habrían sido los más cercanos y accesibles. De hecho, el único órgano en Viena cuyo sonido sabemos con certeza que Brahms realmente oyó, fue el Ladegast de la *Grosser Vereinsaal* de esa institución.



A la izquierda, fotografía de Josef Anton Bruckner (1824-1896). A la derecha, órgano Ladegast en la Goldener Saal de la Gesellschaft der Musikfreunde en Viena

Con la posible excepción de la Fuga sobre *O Traurigkeit* WoO 7/2, Brahms no escribió una sola obra para órgano solista desde 1858 hasta 1896, es decir, casi cuarenta años. En cambio, sí empleó el órgano para el acompañamiento de obras corales entre 1860 y 1880, lo que demuestra el nivel de sus conocimientos en relación con el uso práctico del instrumento. También debemos recordar que dos de sus primeras composiciones para órgano fueron finalmente publicadas, aunque sin número de opus: la Fuga en la bemol menor WoO 8 en 1864 y el Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit*, *O Herzeleid* WoO 7, en 1882, ambos notablemente revisados a partir de las primeras versiones manuscritas conocidas. Los otros dos preludios y fugas (en la menor WoO 9 y en sol menor WoO 10), obras verdaderamente estimables, no vieron la luz hasta el siglo XX, cuando fueron encontrados entre los papeles de Clara Schumann. Brahms posiblemente nunca supo que ella los había conservado.

Después de renunciar a la dirección en la *Gesellschaft der Musikfreunde* en 1875, comenzar a ser conocido como compositor de obras sinfónicas a gran escala y aumentar su demanda como director de prestigio, el órgano pasó a ser una página prácticamente en blanco en la vida de Brahms hasta el año 1896. La publicación de las piezas sobre *O Traurigkeit* en 1882 demuestra que el maestro no había olvidado sus primeras composiciones para órgano y que se fijó en ellas por considerarlas dignas de publicación. Es interesante constatar también que, en algunos de los recitales de piano que dio en sus primeros años en Viena, incluyó sus transcripciones de obras para órgano de Bach.

El Preludio y Fuga en la menor BWV 551, obra de juventud de Bach, fue interpretado en un concierto en Colonia en 1865; su comienzo en estilo de *bravura* y el hecho de que el pedal pueda ser adaptado fácilmente para la mano izquierda, lo convierten en una obra muy adecuada para su adaptación al piano. En 1868, un crítico expresó su admiración por estas transcripciones, afirmando que Brahms sabía “cómo crear en el piano el efecto más parecido al órgano” con su “*legato* excelente” y su “dominio de las grandes sonoridades”. Cuando Maczewski escribió un esbozo biográfico suyo en la primera edición del *Grove's Dictionary*, Brahms había adquirido ya una gran reputación a través de estos conciertos, y Maczewski afirmó que “en su interpretación de Bach, especialmente en los arreglos para piano de obras para órgano, es absolutamente incomparable”. Analizando programas de casi un centenar de los recitales de piano que dio Brahms durante cuarenta años, el musicólogo Raymond Kendall encontró una presencia notable de transcripciones para piano de obras para órgano de Bach, como la Toccata en fa mayor BWV 540, el Preludio y Fuga de “Santa Ana” en mi bemol mayor BWV 552, y el anteriormente mencionado Preludio en la menor BWV 551. Posiblemente Brahms también interpretó en algún momento el arreglo para piano que le dedicó su amigo Carl Tausig del coral *O Lamm Gottes unschuldig* BWV 656 de Bach, perteneciente a los “18 Corales de Leipzig”.

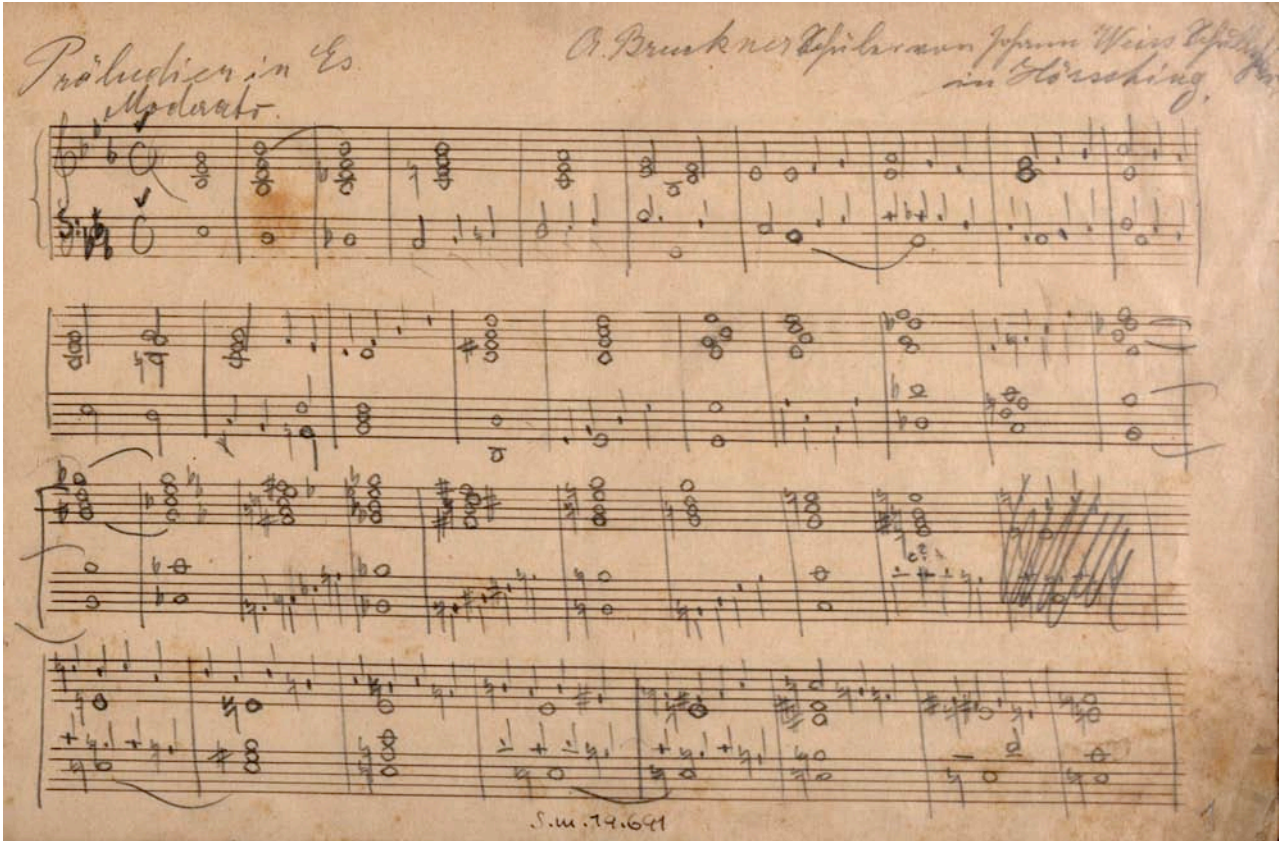
Se sabe que Brahms interpretó algunas transcripciones para piano de obras para órgano de Bach en reuniones informales, así como en recitales. La joven compositora inglesa Ethel Smyth, en su visita a los Herzogenberg de Leipzig, amigos de Brahms, se presentó en una de estas actuaciones improvisadas y escribió: “Me gusta pensar en Brahms sentado al piano, tocando una de sus propias composiciones o alguna que otra poderosa fuga de Bach”. Aunque Brahms había dejado de lado sus aspiraciones juveniles a ser organista y volvió al piano, claramente no había olvidado las obras para órgano de Bach que había estudiado tan duramente tiempo atrás, o las sonoridades del órgano que se le atribuye haber recreado tan bien al piano.

En 1880, Brahms comenzó a pasar algunos veranos en el balneario de Bad Ischl. En 1888, Matthias Mauracher construyó un órgano de tres teclados manuales y 33 juegos en la iglesia parroquial de San Nicolás, reemplazando a un pequeño órgano manual de 17 juegos construido en 1825; el órgano de Mauracher sería reconstruido y ampliado en 1910. En julio de 1890, la hija del kaiser se casó en la iglesia de Ischl, y el organista que tocó en la ceremonia fue Anton Bruckner, quien improvisó sobre el himno nacional austriaco (*Kaiserhymne*) y el conocido *Aleluya* de El Mesías de Haendel. Brahms había ido a Ischl en junio y seguro que estaba allí en ese momento, pero no le interesaban demasiado las bodas reales, especialmente cuando en ellas se volvía a tocar un nuevo “refrito” del *Kaiserhymne* por Bruckner. Sin embargo, considerando que Brahms pasó unos cuantos veranos en Ischl, es probable que escuchara el órgano de la iglesia parroquial en más de una ocasión. Una vez más, se intenta relacionar sin datos fehacientes “el órgano de Ischl... con el nombre de Johannes Brahms”; en efecto, Brahms pudo haberlo tocado. ¿Por qué no?

En junio de 1896, poco después del funeral de Clara Schumann, Brahms, visitando a unos amigos en Viena, tocó para ellos algunos de sus primeros siete preludios corales al piano. Una semana más tarde, los volvió a tocar para un alumno en su residencia de Ischl, igualmente al piano. De hecho, no hay evidencias de que Brahms tocara estos preludios corales al órgano, a menos que, por supuesto, los primeros borradores de algunos de ellos se hubieran empezado a escribir en la década de 1850, cuando estaba aprendiendo a tocar el órgano. Y es que en 1896 a Brahms ya no le era necesario escuchar estas piezas al órgano. Había tocado sus propias composiciones al órgano cuando tenía veintitantos años y también había tocado música de Bach. Por otra parte, había oído varios órganos tocados por otros músicos en las iglesias de San Miguel y San Pedro en Hamburgo, en la Catedral de Bremen, en la sala de conciertos de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en Viena, en el salón de los Viardot en Baden-Baden, en la Iglesia Luterana de Viena y posiblemente en otros lugares de los que no se tiene constancia, como Winterthur, Lucerna o Ischl.

Después de escribir varias obras para órgano solo, Brahms compuso música coral con acompañamiento de órgano, habiendo escrito y arreglado las partes para órgano de las obras sinfónico-corales. Incluso adaptó al piano la música para órgano de Bach. A pesar de haber estado desconectado de él durante décadas, es evidente que Brahms conocía bien el instrumento y su

repertorio. Sabía cómo sonaban los órganos, lo que podían y no podían hacer, y la forma más adecuada de escribir para ellos. Si, como parece, jamás escuchó físicamente sus preludios corales al órgano, las sonoridades del instrumento que él recordaba seguramente seguían resonando en su mente cuando escribió o revisó estas obras hacia el final de su vida.



Anton Bruckner: *Preludio en mi bemol mayor* (copia de Alfons Berger, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.19691)



Los organistas en la época de Brahms

Todos los datos de que disponemos indican que Brahms tenía relativamente poco contacto con los organistas y los compositores de música para órgano. Wm. A. Little observa que, a pesar de la estrecha relación del joven Brahms con la Iglesia de San Miguel en Hamburgo, nunca mencionó y posiblemente nunca tuvo contacto con el organista de dicha iglesia, G.D. Osterholdt, que ocupó el puesto entre 1840 y 1886. Más tarde conoció a Georg Armbrust (1818-1869), organista de la Iglesia de San Pedro en Hamburgo, que acompañó a su *Frauenchor* en algunos conciertos, y mantuvo con él un contacto más bien esporádico. Karl Reinthaler (1822-1896), organista de la catedral de Bremen, colaboró con Brahms en algunas ocasiones, como la primera interpretación completa del Réquiem (menos el quinto movimiento, aún no escrito) en la catedral y posteriormente tanto del Requiem como del *Triumphlied*. Si es cierto lo que cuenta Schauffler, se dice que Brahms escribió a Reinthaler en broma antes de la interpretación de esta última obra: “Dejemos que el coro cante lo que quiera, usted los acompañará al órgano tan fuerte como Bismarck, y yo veré si puedo ganar tiempo para rematar todo el negocio”. Durante varios años, Brahms y Reinthaler mantuvieron una cierta correspondencia, y cuando el Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit* fue publicado en 1882, Brahms le envió a Reinthaler un ejemplar.

Los contactos con los organistas no fueron más frecuentes después de que Brahms se estableciera en Viena, porque los organistas más destacados de la ciudad eran en su mayoría católicos y presumiblemente miembros del círculo de Bruckner. Aunque Brahms obviamente conoció a

Bruckner, que era el profesor de órgano en el conservatorio de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, la relación entre ambos era fría y parecían haber tomado la precaución de mantenerse alejados el uno del otro. Es interesante notar que aunque Bruckner era bien conocido como profesor de órgano y concertista, su punto fuerte parece que era la improvisación. No escribió muchas composiciones para órgano, y siempre de menor importancia que las de Brahms. En su mayoría, son de su etapa de juventud, piezas *manualiter* (es decir, sólo para los teclados manuales del órgano) y unos pocos preludios y fugas más bien breves, de los cuales sólo uno fue compuesto tras haberse instalado en Viena.

Brahms también conoció a otros organistas vieneses, como Rudolf Bibl (1832-1902), que fue acompañante en algunos de los conciertos de Brahms. Bibl fue organista de la Catedral de San Esteban (1859-1863) y posteriormente organista de la corte. Autor del tratado *Praktische Orgelschule* (1897), entre sus composiciones destacan un concierto para órgano y orquesta, algunas sonatas para órgano, y las Variaciones y Fuga sobre el coral de Pascua *Christ ist erstanden*. Otro organista al que Brahms conoció fue el ciego Josef Labor (1842-1924), que había comenzado su carrera como pianista, pero después de 1880 se ganó una gran reputación como organista. Tanto Brahms como Labor eran amigos de un gran *dilettante* de la música, Karl Wittgenstein, quien organizaba periódicamente encuentros de músicos en su casa. La obra musical de Labor se compone de sonatas y fantasías para órgano, así como algunas obras litúrgicas, y también dio conciertos en el órgano Ladegast de la *Vereinsaal*. En uno de ellos, en 1883, tocó el Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit* de Brahms, y en otro, en 1895, compartió programa con un coro que cantó fragmentos del *Triumphlied* de Brahms. Brahms pudo haber estado presente en ambos conciertos.



A la izquierda, portada de la edición de la *Praktische Orgelschule* de Rudolf Bibl, editada por Max Brockhaus en Leipzig (1897). A la derecha, portada de la edición titulada *Orgelstücke moderner Meister*, recopilada por Johannes Diebold (1907) que contiene una *Fantasia* para dos organistas de Josef Labor

Al menos en una ocasión, durante su ejercicio como director de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, Brahms contrató a un organista no vienés; fue Samuel de Lange hijo (1840-1911), que venía de Rotterdam para participar en un concierto que dio en la *Vereinsaal*. De Lange, hijo del organista titular de la iglesia de St. Laurenskerk en Rotterdam, era un concertista destacado. También era profesor y, al igual que su padre, un notable compositor de música para órgano, consistente en preludios corales, variaciones y fantasías, preludios y fugas, ejercicios de pedales y cinco sonatas para órgano, tres de las cuales se encontraban en la biblioteca de Brahms, una de ellas dedicada al maestro. De Lange era un gran admirador de Brahms, quien pudo haberle conocido en una de las giras que dio por los Países Bajos. Compartió el interés de Brahms por la música antigua y editó

diversas obras de Bach, Händel, Frescobaldi y Muffat. Es interesante mencionar que el editor de Brahms, Simrock, también publicó algunas de las obras para órgano del organista holandés, tal vez a instancias del propio Brahms.

Entre los amigos más próximos a Brahms, pocos fueron los que tocaron o compusieron para el órgano. Harry W. Gay, sin citar una sola fuente, afirma que Karl Grädener (1812-1883), un antiguo amigo de Hamburgo que fue profesor en el Conservatorio de Viena entre 1862 y 1865, fue organista por breve tiempo en la Iglesia Evangélica de Viena. Esto no se menciona en ninguna biografía suya, aunque dirigió brevemente al *Evangelisches Chor*. Posiblemente Gay lo confundió con su hijo Hermann, también organista, que había estudiado en el Conservatorio de Viena y ejerció allí como profesor desde 1874 hasta su muerte. Entre las primeras composiciones de Grädener destaca un conjunto de variaciones para órgano, cuerdas y trompeta. Antonin Dvorak (1841-1904), el compositor checo cuya música de cámara y de orquesta entusiasmó a Brahms, había sido organista de la iglesia de San Adalberto en Praga durante la década de 1870, e incluso había compuesto algunos preludios y fugas en su juventud, pero Brahms no llegó a conocerlos.

Theodor Kirchner (1823-1903), estudiante en el Conservatorio de Leipzig cuando Mendelssohn era su director, había estudiado órgano con J.G. Schneider en Dresde y era amigo desde hace mucho tiempo, tanto de Brahms como de Clara Schumann. Fue organista entre 1843 y 1862 en Winterthur, donde Brahms lo visitó en 1860, y después de 1871, en la Iglesia de San Pedro en Zúrich. Clara le escuchó al órgano en unas pocas ocasiones, y Brahms puede que también. Cantante, organista y pianista, sus composiciones, que no han resistido al paso del tiempo, fueron principalmente canciones y piezas para piano, algunas de las cuales Clara Schumann tocó en recital. Pero también escribió algunas piezas para órgano con violín y con violonchelo y, en sus últimos años, algunas obras para órgano solo. En 1878, Brahms entregó una copia manuscrita de *O Traurigkeit, O Herzeleid* a Elisabet von Herzogenberg, que la tocó al piano para Kirchner y dijo a Brahms que “había despertado en él un gran entusiasmo”.

A juzgar por sus composiciones, el esposo de Elisabet, Heinrich von Herzogenberg (1843-1900), tenía una gran experiencia como intérprete de órgano. Esto fue, sin embargo, secundario, porque desarrolló muchas otras actividades musicales como la organización de conciertos, siendo miembro fundador, con Philipp Spitta, del *Bachverein* de Leipzig y su director entre 1875 y 1885, a la vez que enseñó teoría y composición en la *Hochschule* de Berlín. Los Herzogenberg eran amigos íntimos de Brahms, a quien tenían entretenido en su hogar en numerosas ocasiones. Aunque austríaco de nacimiento, había comenzado su carrera en Viena, y era, como Brahms, protestante y gran admirador de Bach. Fue un compositor bastante prolífico, con varias obras de música de cámara y grandes obras corales, una de las cuales, el oratorio de Navidad *Die Geburt Christi*, gozó de cierta popularidad. Entre sus composiciones para órgano publicadas se encuentran dos fantasías sobre *Nun komm, der Heiden Heiland* (1883) y *Nun danket alle Gott* (1885), además de seis preludios corales (*Sechs Choräle*, 1890). Brahms poseía copias de todas estas obras, que están escritas en un estilo contrapuntístico bastante conservador que hace uso frecuente de recursos tales como el canon y la *Vorimitation*. Como dice Otto Biba, tal vez los preludios corales de Herzogenberg pudieron haber “inspirado en parte” a Brahms para escribir o revisar algunos de los suyos durante la década de 1890. Aunque Herzogenberg le envió a menudo copias de sus composiciones, Brahms no pareció quedar muy impresionado con las obras de su amigo. La única “inspiración” que los preludios corales de Herzogenberg pudieron haber proporcionado a Brahms es la de convencerle de que se diera cuenta de que los suyos eran mejores y, por lo tanto, dignos de ser publicados.

A pesar de estos contactos, sin embargo, la relación de Brahms con el “mundo del órgano” de su época era, en el mejor de los casos, periférica. Wm. A. Little observa que los organistas alemanes más notables, como Haupt, Hesse, Merkel, Fischer, Lemmens y los Schneider, “nunca se cruzaron en su camino”, aunque Brahms oyó a Fischer al menos una vez, en el concierto inaugural del órgano Ladegast de 1872 en la *Vereinsaal*. Esta puede ser una de las razones por las que Brahms no se inspiró para escribir más música de órgano durante la etapa más activa de su carrera. La mayoría de los biógrafos de Brahms aluden al estímulo que le daban para componer los amigos y colegas

cuyo trabajo él admiraba: Clara Schumann para las obras de piano, Joachim para el violín y la música de cámara, Von Bülow para algunas de las obras orquestales, Stockhausen para los solos vocales masculinos y, para los solos vocales femeninos, las muchas divas de las cuales Brahms se encaprichó esporádicamente a lo largo de su vida. Tal vez los ejemplos más obvios son las obras para clarinete, un instrumento al que Brahms había prestado escasa atención hasta que, al final de su vida, conoció y escuchó al virtuoso Richard Mühlfeld. ¿Nos atreveríamos a sugerir, entonces, que Brahms simplemente nunca oyó tocar el órgano a alguien, particularmente en Viena, que realmente le impresionara?



A la izquierda, fotografía de Philipp Wolfrum (1854-1919). A la derecha, portada de la edición de su Sonata para órgano n.º 2 op. 10 por Joseph Aibl en Múnich (1882)

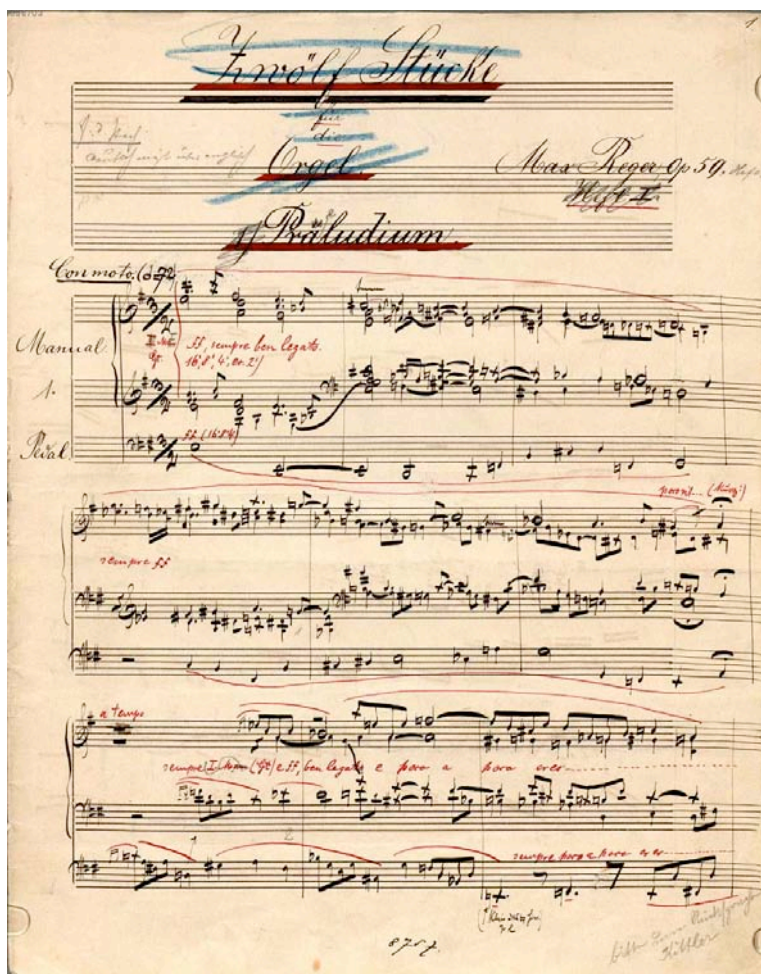
En el momento de su muerte, la biblioteca de Brahms albergaba varias obras para órgano, en gran parte de compositores barrocos alemanes y holandeses como Bach, Bruhns, Buxtehude, Marpurg, Muffat, Scheidt, Sweelinck, además de otras compuestas por amigos y simpatizantes, sin duda, regalos de los compositores. Allí estaban las fantasías corales y los preludios corales de Herzogenberg, así como la Sonata para órgano n.º 5 de Samuel de Lange, dedicada a Brahms. Philipp Wolfrum (1854-1919), organista, director coral, erudito de Bach e himnólogo, compuso varios preludios corales y algunas sonatas para órgano, la tercera de las cuales (1863) estaba dedicada a Brahms y, por supuesto, en su biblioteca. También las obras de Franz Lachner (1803-1890), el director musical de Múnich y amigo de Schubert, que había publicado tres sonatas para órgano y una obra para órgano a cuatro manos. La Suite de Max Reger en mi menor op. 16, una de sus primeras composiciones para órgano publicada, fue definitivamente un regalo enviado en 1894 por el admirado y joven compositor, que también pidió permiso a Brahms para dedicarle una composición. Aunque no lo hizo en el corto plazo, en 1899 dedicó a la memoria de Brahms dos obras para piano, una turbulenta *Rhapsodie* op. 24 n.º 6, “modelada al estilo de las *Rhapsodies* de Brahms, op. 79”, y *Resignation* op. 26 n.º 5, subtitulada con la fecha de la muerte de Brahms.

Con la excepción de las obras para órgano de Bach, que pudo haber estudiado en la década de 1850 y algunas de las cuales interpretó en forma de transcripciones para piano, probablemente de manera directa a partir de la partitura de órgano, es bastante improbable que Brahms haya tocado realmente gran parte de esta música, excepto quizás al piano. Sin embargo, en el caso de las demás obras barrocas, sin duda, debió estudiar algunas de ellas. La *Tabulatura Nova* de Scheidt, publicada en 1892, era de hecho un volumen en cuya edición colaboró el mismo Brahms para el *Denkmaler deutscher Tonkunst*. Posiblemente esta tarea le llevó a poner al día sus conocimientos sobre las

formas musicales más antiguas, y también le ayudó a replantearse sus ideas sobre los preludios corales durante la década de 1890.



A la izquierda, fotografía de Franz Lachner (1803-1890). A la derecha, portada de la edición de sus Sonatas para órgano por Joseph Aibl en Múnich (1877)



Manuscrito autógrafa del Präludium op.59 n°1 de Max Reger



Las obras de juventud

A sus 20 años, Brahms había sido colocado en el centro de la atención musical por las predicciones proféticas que Robert Schumann había hecho de él en su ensayo *Neue Bahnen* (“Nuevos rumbos”). El joven músico aún no había asumido la posibilidad de dedicarse a la composición, pero se dio cuenta de que Schumann había descubierto un gran talento en él, lo que, en el fondo, representaba un fuerte estímulo para continuar dando sus primeros pasos como compositor. Tan seriamente trató de hacer frente a ese desafío que incluso dejó de tocar conciertos de piano por una temporada para dedicar más tiempo al estudio y la composición. El resultado inmediato fue la Sonata para piano en fa menor op.5, el Trío con piano en si bemol mayor op.8, las Variaciones “Schumann” op.9, las baladas op.10, algunas canciones y otras piezas para piano, así como el comienzo de algunas obras de mayor envergadura, todo esto en un lapso de poco más de dos años. Sin embargo, al final de este período, en febrero de 1856, humildemente confesó a Clara Schumann que sentía que él “todavía no era un músico de verdad”. Al mismo tiempo, sin embargo, reconoció: “tengo talento para ello, más, probablemente, de lo que es habitual en los jóvenes de hoy en día”, una autoevaluación inusualmente madura para un joven prometedor que aún no tenía veintitrés años y sobre el cual pesaba la opinión favorable de un compositor y crítico muy respetado. De manera bastante realista, sin embargo, él era consciente de que el talento era algo que necesitaba ser perfeccionado a través de una práctica diligente y un estudio continuo para cumplir con su promesa.

Cuando Brahms se fue a vivir con la familia Schumann en Febrero de 1854, pudo conocer no sólo todas las composiciones de Robert Schumann, incluyendo los estudios y *Skizzen* para *Pedalflügel* (piano con pedales), sino también las fugas de Bach junto con una amplia colección de partituras y libros que comenzó a estudiar con gran avidez. La biblioteca de los Schumann tenía mucha música coral antigua y música para teclado, así como varias obras de J.S. Bach, entre ellas, preludios y fugas para clave y órgano, el *Orgelbüchlein* y la edición de los “18 Corales de Leipzig” de Mendelssohn de 1846. En esta colección también había obras para órgano del compositor vienés J.G. Albrechtsberger y de J.G. Vierling, alumno de C.P.E. Bach. Los Schumann dieron a Brahms todo tipo de facilidades para que pudiera utilizar estos recursos durante su autoaprendizaje, y pronto el joven maestro descubrió los secretos del contrapunto. El 3 de febrero de 1855, escribió a Clara diciendo que “ahora podría escribir cánones de todo tipo y forma artística” y lo más interesante que quedaba por ver es cómo escribiría las fugas.

El propio Brahms pronto adquirió unas cuantas obras importantes que, al final de su vida, conformarían una extensa biblioteca personal, que finalmente donó a la Sociedad de Amigos de la Música de Viena (*Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*). Él era un gran bibliófilo y disfrutaba frecuentando las librerías de anticuario de Hamburgo, donde en 1855 encontró una copia de *Die Kunst der reinen Satzes* (“El arte de la frase pura”) de Johann Philipp Kirnberger. Joseph Joachim y los Schumann compartieron y aumentaron el interés de Brahms por la teoría musical, y Joachim le regaló a Brahms un ejemplar del *Der vollkommene Capellmeister* (“El perfecto maestro de capilla”) de Johann Mattheson como regalo de Navidad en 1855. Poco tiempo después, compró el *Organistenprobe* de Mattheson, y un año más tarde Clara le obsequió con el *Abhandlung von der Fuge* (“Tratado de Fuga”) de Friedrich Wilhelm Marpurg. Estas no serían las últimas obras teóricas que encontrarían un lugar en la biblioteca de Brahms, pero resultaban imprescindibles para las incursiones que haría Brahms en materia de contrapunto de 1856 en adelante. Las obras teóricas no eran las únicas que se incorporaron a la biblioteca de Brahms en la década de 1850. En 1856, Karl Grädener le regaló los *Deutsche Volkslieder* (“Canciones populares alemanas”) de Kretzschmer y Zuccamaglio, que abordaban una faceta muy diferente de los intereses de Brahms en la que, a lo largo de los años, trabajó intensamente escribiendo preciosas versiones para canto y piano.

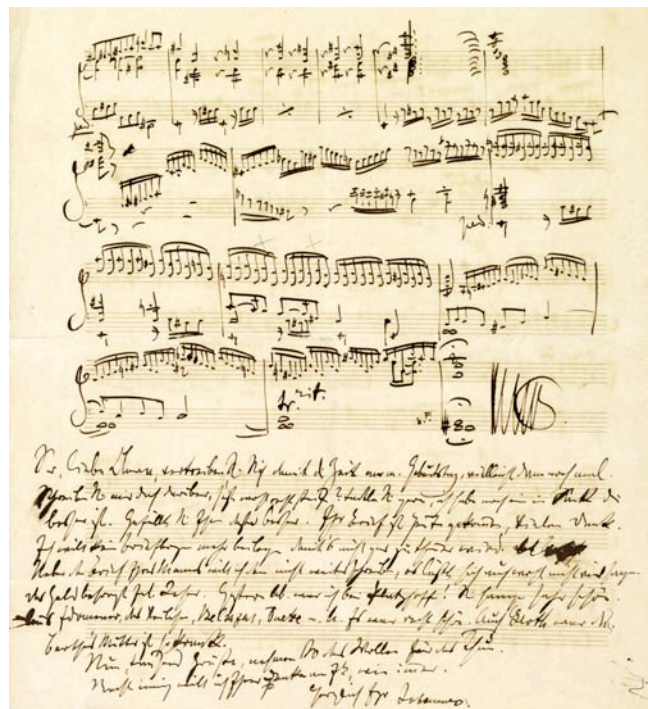
En febrero de 1856, Brahms y Joachim comenzaron un intenso intercambio de ejercicios contrapuntísticos, dirigidos a agudizar su comprensión y habilidad en “contrapuntos dobles, cánones, fugas, preludios o lo que sea”. Brahms incluso estableció algunas reglas de juego, proponiendo un intercambio quincenal con una multa de un tálero para quien se retrasara, que podía ser utilizado por el destinatario para la compra de libros. El 26 de febrero, Brahms escribió a Joachim expresando la expectativa de que el intercambio “continuaría por mucho tiempo, hasta que ambos se hicieran realmente diestros en la materia”. Aunque Brahms parecía ser el participante más entusiasta y productivo, Joachim siguió manteniéndose hasta el final y su contribución más importante fue la propia crítica y estímulo a los esfuerzos de Brahms. Algunos de sus ejercicios más notables fueron cánones circulares, cánones en inversión y aumentación, cánones sobre el tema de *Die Kunst der Fuge* (“El Arte de la Fuga” BWV 1080) de Bach, y fugas sobre temas clásicos como B-A-C-H y otros nombres y cifras. Podríamos casi sospechar que, además de ampliar su comprensión del contrapunto práctico y perfeccionar sus habilidades en la composición, estos dos jóvenes músicos también se lo estaban pasando a lo grande. En junio de 1856, Brahms recibió de Joachim un paquete con sus nuevos ejercicios, con algunos comentarios sobre las fugas y cánones que él le había enviado anteriormente, y estaba tan encantado que le respondió: “tuve que ir a correr al aire libre, porque no cabía en la habitación de los saltos de alegría que daba”. Brahms todavía convivía con la familia Schumann en este momento, y no cabe duda de que las actividades de ambos jóvenes entusiastas ofrecían una distracción muy agradecida a Clara Schumann, ya que sus esperanzas de que Robert se recuperara de su enfermedad mental disminuían día a día. Los primeros ejercicios que ambos intercambiaron eran para partes musicales sin especificar, para voces o cuerdas. Aunque algunos de los de Joachim sobrevivieron entre sus papeles, Brahms debió destruir la mayor parte de ellos, con algunas excepciones significativas, que él más tarde revisaría o reutilizaría de varias maneras. Ya en el verano de 1854, Clara y Brahms habían hablado de aprender a tocar el órgano, y en noviembre de ese año, Brahms había comenzado a practicar en un pequeño órgano situado en la tienda de música de Böhme durante sus visitas a Hamburgo. Y seguía haciéndolo de vez en cuando; en relación con las dos fugas que estaba escribiendo en la primavera de 1856, le dijo a Joachim que había estado “practicando en el órgano últimamente”.

Parece que Brahms comenzó a sentir un cierto dominio del contrapunto, por lo que recurrió al órgano como medio para componer tres de las obras más extensas que le envió a Joachim a principios de junio de 1856: el Preludio y Fuga en la menor WoO 9, la Fuga en la bemol menor WoO 8 y el *Geistliches Lied* (“Canción espiritual”) op.30, que combina un texto de Paul Flemming con una melodía canónica para voces y órgano. Curiosamente, no había enviado a Joachim nada desde finales de abril, de lo que probablemente podemos deducir que había estado trabajando en estas tres piezas durante unos dos meses. Joachim tampoco había estado ocioso durante ese tiempo, habiendo escrito algunos cánones complejos y un conjunto de variaciones para piano sobre una melodía irlandesa. Lo último de esta ronda intensiva de intercambios contrapuntísticos entre Brahms y Joachim fue un comentario de Brahms sobre el conjunto de variaciones presentado por Joachim y fechado el 22 de julio de 1856.

La muerte de Robert Schumann siete días después y la subsiguiente dispersión geográfica del “círculo de Schumann” puso fin a esta fase inicial de la exploración contrapuntística, aunque los intercambios ocasionales siguieron produciéndose durante algunos años más. Una nueva obra para órgano, el Preludio y Fuga en sol menor WoO 10, que Brahms presentó a Clara en febrero de 1857, podía estar en curso de elaboración en ese momento, y tal vez también el Preludio coral sobre *O Traurigkeit*, aunque la referencia más temprana a este último no aparece hasta un año más tarde. Con este trasiego de composiciones, los intercambios con Joachim probablemente habían cumplido ya su propósito de hacer a Brahms más confiado y hábil con respecto a la composición contrapuntística. El dominio de esta disciplina y el amor que Brahms siempre sintió por ella tendría una influencia significativa en muchas de sus obras posteriores. Pero también es cierto que este tipo de estudios llevaron a Brahms a adquirir un mayor conocimiento del órgano a nivel práctico, como queda puesto de manifiesto en muchas de sus obras sinfónico-corales.

Preludio y Fuga en la menor WoO 9

El 7 de mayo de 1856, el mismo día de su cumpleaños, Brahms envió una copia de esta obra a Clara Schumann, que se encontraba haciendo una gira de conciertos por Inglaterra. En el manuscrito, escribió: “Querida Clara, he pasado el día de mi cumpleaños trabajando en esta obra. Escríbeme y dime qué te parece. ¿Quizás resulta demasiado sobrecargada? Críticala como quieras. Tengo otra obra en el bolsillo que es mejor. Si esta es de tu agrado, mejor que mejor”. Clara anotó en su diario que respondió a Brahms en una extensa carta que, como muchas otras del período comprendido entre 1854 y 1857, se ha perdido por desgracia. El 5 de junio, Brahms envió una copia de esta obra a Joachim, junto con la Fuga en la bemol menor WoO 8 y otras obras contrapuntísticas, y este le respondió con algunas sugerencias y correcciones. Como Joachim le dijo que le enviara una versión corregida, Brahms le respondió que era mejor hacer las correcciones la próxima vez que ambos se vieran. Independientemente de estas críticas, a Joachim le encantó este “precioso preludio” y el “hermoso tema que lo genera, que puede enriquecerse trabajándolo más”. Sobre la fuga, Joachim observó “con los registros adecuados del órgano, podría sonar de manera muy efectiva”. La copia que recibió Joachim no se conserva, pero sí la de Clara, que lleva la anotación *Meiner lieben Clara* (“a mi querida Clara”).



Páginas 1ª y 4ª del manuscrito autógrafo del Preludio y Fuga en la menor WoO 9 de Johannes Brahms; en la 4ª se lee abajo la dedicatoria de la obra a Clara Wieck. El manuscrito se conserva en la Library of the Congress en Washington (US:Wc ML30.8b.B7P7)

Como esta obra no se publicó en vida de Brahms, no aparece citada en el catálogo donde se reúnen fechadas las composiciones que más tarde recopilaría. Aunque es producto de los “esfuerzos contrapuntísticos” que realizó en la primavera de 1856, probablemente es anterior a la Fuga en la bemol menor que envió a Joachim junto con el *Geistliches Lied* y otras obras corales en junio de 1856. El manuscrito está escrito a dos pentagramas, con la parte del pedal con las plicas hacia abajo, señalando sus entradas con las anotaciones *Pedal* y *Ped.* Quizás existió una versión primitiva de la Fuga en la bemol menor con este mismo patrón de escritura, pero, conforme Brahms iba adquiriendo experiencia en la práctica organística, se fue dando cuenta de que era mejor escribir a tres pentagramas y además la lectura era más fácil. De hecho, todas las obras que escribiría después para órgano, incluidos los acompañamientos de las tres obras corales, estaban dispuestas en tres pentagramas, con la excepción de los preludios corales *manualiter*. En una carta posterior, Brahms escribía “he estado practicando al órgano últimamente y me he dado cuenta de que el mejor sistema de escritura es a tres pentagramas”, una constatación muy ilustrativa que indica que, lejos de las concepciones puramente abstractas derivadas de los numerosos ejercicios contrapuntísticos que

había hecho, una buena parte de la inspiración que tuvo para escribir estas obras provino de las experiencias de primera mano que tuvo con el instrumento. Brahms y Joachim siguieron intercambiándose composiciones contrapuntísticas junto con sus comentarios respectivos; el problema es que Brahms destruyó posteriormente una gran cantidad de estos papeles, incluida una parte de sus propios manuscritos. Por fortuna, remitió a Clara muchos de ellos que, afortunadamente, se han conservado.

Aparte de ser una obra ciertamente ambiciosa, el Preludio y Fuga en la menor WoO 9 es menos complejo y sofisticado que la Fuga en la bemol menor WoO 8, que probablemente fue escrita con anterioridad. Tampoco parece probable que haya estado sometido a correcciones y revisiones tan exhaustivas como estuvo la fuga, si bien una versión algo más elaborada, hoy perdida, fue la que envió a Joachim. Es sólo gracias a que Clara conservó su copia que esta obra ha podido llegar hasta nosotros, pues sus descendientes finalmente permitieron su publicación, junto con el Preludio y Fuga en sol menor WoO 10, en 1927. Algunos biógrafos han sugerido que las cinco primeras notas del sujeto de la fuga (la, do, si, la, sol sostenido) son una variante del tema de “Clara” de Robert Schumann (do, si, la, sol sostenido, la) donde la última nota es la que estaba al comienzo en el tema anterior. Teniendo en cuenta la dedicatoria de Brahms “a mi querida Clara” y la cantidad de juegos contrapuntísticos que él y Joachim estaban poniendo en práctica en algunos de sus ejercicios, parece claro que esta fuga, antes que la compleja Fuga en la bemol menor, pudo haber sido su primer intento serio de componer una fuga para órgano. Cuatro décadas después, el tema de “Clara”, esta vez en su disposición original, sería empleado para el acompañamiento de “¡Oh muerte, cuán amarga eres!”, el tercero de los *Vier Ernste Gesänge* op.121, el homenaje final que hizo Brahms a la mujer que fue su musa durante toda su vida.

Más allá de sus críticas, Joachim vió que este Preludio y Fuga estaba lleno de “vivacidad y atrevimiento”. Sus observaciones se concentraron en el duro pasaje de los cc.14-15, así como en la cadencia, demasiado abrupta, del final del preludio (“me parece que le falta majestuosidad para lo que ha sido el desarrollo del preludio”), a la vez que echaba en falta una mayor elaboración en los episodios transicionales de la fuga, especialmente en el c.42. Pero al llegar al c.57 de la fuga se quedó estático y un poco jadeante: “el sonido del órgano te devuelve al antiguo estilo bachiano-handeliano; el organista debe mantener la calma para disfrutar y no derrumbarse sentado al órgano; debe sentirse muy fuerte, utilizar los juegos de cuatro pies y mantener el diseño del pedal durante todo el tiempo sabiendo que su sonido es mucho más poderoso; sus pies deben saltar a mitad del compás dando zancadas; después, sus dedos deben correr alegres; si haces todo eso, te sientes como un viejo y elegante sujeto que se despreocupa del mundo y da rienda suelta a su propia idea del ritmo”. Que a Joachim la obra le entusiasmó es evidente cuando dice “¡cómo se alegró mi corazón al oír esta obra, querido Johannes!”. Es muy posible que más tarde se la oyera tocar al propio Brahms, pero no ha quedado constancia de ello.

Que esta obra es bachiana por naturaleza es incuestionable. Varios investigadores han observado similitudes entre la Fuga en la menor de Brahms y la del Preludio y Fuga en la menor BWV 543 de J.S. Bach, especialmente en la conclusión “en estilo de bravura” (como un remedo de una hipotética toccata inicial) que tienen ambos. Pero quizás hay también un cierto guiño a algunos de los preludios y fugas “bachianos” para piano de Mendelssohn. Malcolm MacDonald, señalando que Brahms la tenía en su repertorio para piano, cita también la Fantasía Cromática y Fuga BWV 903 como una posible fuente de inspiración. Gwilym Beechey ve ciertas equivalencias del sujeto de la fuga con la fuga en mi menor del segundo libro de El Clave Bien Temperado y señala la similitud en el uso de los tresillos que hace Brahms con el que hace Bach, aunque la figuración de tres contra dos notas aparece en muchas obras de Brahms. En el Preludio y Fuga en sol menor BWV 535 de Bach, el pedal anticipa el sujeto de la fuga en el transcurso del preludio. Brahms hace lo mismo, en este caso con una única presentación en el pedal en los cc.19-20, cuyas seis primeras notas están marcadas como *staccato*, lo que puede interpretarse mejor como “notas separadas”, quizás para llamar más la atención sobre el tema. En el c.21, el tema de la fuga aparece una vez más, pero esta vez en la voz de soprano, y enfrentado a una repetición del tema inicial del preludio en el tenor, pero esto parece ser más bien una elaboración puramente brahmsiana.

Sólo en sus primeras obras para tecla, las más inspiradas en el Barroco, encontramos a Brahms empleando todo tipo de adornos, como, por ejemplo, en la Variaciones y Fuga sobre un tema de Händel op.24. Entre las obras para órgano, este tipo de ornamentación sólo lo encontramos en el Preludio y la Fuga en la menor WoO 9. Al final del preludio y de la fuga, como ocurre también en la conclusión del preludio en sol menor WoO 10/1, encontramos un típico trino cadencial. Salvo que se exponga en el pedal, el sujeto de la fuga siempre incluye un trino al final del segundo compás, justo antes de que se rompa en tresillos. No parece existir un consenso real en cuanto a si este trino debe comenzar por la nota superior o por la principal, así que el intérprete debe tomar esta decisión. En su primera exposición, el trino está seguido de un grupeto de dos notas a modo de resolución, que probablemente debería aplicarse también a las exposiciones posteriores, aunque no esté indicado así. La ornamentación también está presente en el contrasujeto que aparece en los cc.12, 17 y 36.

En su aparición en el c.17, este contrasujeto está acompañado por tresillos en el pedal, dando lugar a un breve interludio en los cc.18-20 en que las figuras de tresillos son acentuadas por acordes puntuales, antes de que el sujeto reaparezca en el pedal en el c.21 en mi mayor. Luego se traslada al tenor en el c.23, pero ahora en *piano* y sin el concurso del pedal, lo que indica un cambio al teclado manual II. La indicación *forte, sempre più forte* en el c.42 indica un retorno al manual principal y posiblemente incluso la adición de registros. Este hecho coincide con el retorno del sujeto a la voz del tenor y el sujeto por aumentación en el pedal, repetido por dos veces, y seguido por una repetición casi literal de los cc.18-20 en los cc.50-52. Después de la última exposición del sujeto en el c.53, esta vez en el tono de mi mayor, aparece en el c.57 en el pedal una figura casi idéntica a la que abre el preludio, que se repite seis veces acompañada de acordes separados en el teclado manual, y conduce a los diez últimos compases en *stylus fantasticus*, llenos de bravura con la conclusión en sobretónica que tanto impresionó a Joachim.



ej.1.- Arranque del Preludio en la menor WoO 9/1 de Johannes Brahms con el tema P en contrapunto a la quinta a dos voces



ej.2.- Segunda sección del Preludio en la menor WoO 9/1 de Johannes Brahms

Desde el punto de vista del análisis formal, el preludio está dividido en cuatro secciones.

Sección 1 (cc.1-13): basada en una *fughetta* a dos voces sobre el tema principal P (ej.1).

Sección 2 (cc.13-19): aceleración del movimiento por la introducción de seisillos (ej.2) que, también al final de la fuga, contribuirán a intensificar esta sensación agógica.

Sección 3 (cc.19-24): estrecho entre el tema P del preludio en la voz de soprano y el sujeto S de la fuga convenientemente punteado en el pedal (ej.3). En el c.21 se presenta el sujeto S en la voz del tenor. Conclusión en el tono relativo de do mayor.

Sección 4 (cc.24-31): divertimento libre por semicorcheas ascendentes en las tres voces superiores que entran en estrecho (F1, F2 y F3). El mismo divertimento por aumentación entra en estrecho en las dos voces inferiores (F4^a y F5^a) (ej.4). La escritura se llega a engrosar hasta las cinco voces. Modulación napolitana en el c.28 y cadencia perfecta de dominante en el c.29 para resolver en el tono principal.



ej.3.- Tercera sección del Preludio en la menor WoO 9/1 de Johannes Brahms mostrando las dos exposiciones simultáneas del tema P inicial del preludio y el sujeto S de la fuga subsiguiente



ej.4.- Divertimento final del Preludio en la menor WoO 9/1 de Johannes Brahms con las figuras F1, F2 y F3 en las voces superiores y las F4^a y F5^a por aumentación en las dos voces inferiores

Por su parte, la fuga obedece al siguiente esquema formal:

Exposición (cc.1-18):

c.1: primera entrada del sujeto S en la voz de soprano en el tono principal.

c.5: primera entrada de la respuesta R en el alto y entrada del primer contrasujeto CS1 con la cabecera sincopada y final con trino cadencial.

cc.8-9: segunda entrada del sujeto S en el tenor. Segundo contrasujeto CS2 en la soprano, de discurso parecido al CS1 pues también concluye con un trino cadencial.

cc.12-16: abundantes figuraciones de tresillos (ct) derivadas de la coda del tema principal. Segunda entrada de la respuesta R en el bajo. CS1 en la soprano (c.15).

Desarrollo (cc.18-57):

c.18: primera presentación de los episodios TA (tresillos + acordes) con abundantes células ct.

cc.21-22: entrada del sujeto S en el bajo en el tono de la dominante (mi mayor), primera aparición del contrasujeto CS3 en el alto en tresillos ascendentes. En el c.22 aparece CS3 en la soprano.

cc.23-28: entrada del sujeto S en el tenor en el tono de la supertónica (si mayor) y en matiz *piano*. Entra un nuevo contrasujeto CS4 en forma de cromatismo descendente de longitud variable de manera alternante en las voces de alto (c.23), soprano (c.24), alto (c.25), soprano (c.26) y alto (c.28).

cc.29-36: entrada del sujeto modificado S^{m1} (sin la coda de tresillos) en el alto (c.29) y el tenor (c.31). Entra el contramotivo CS4 en el tenor (c.30). El sujeto modificado S^{m2}, ahora sin la cabecera, aparece en la parte de soprano (c.33) acompañado por CS1 en el tenor.

c.37: entrada de la respuesta R en el alto en el tono de la dominante (mi), con CS1 en la soprano y pedal de supertónica en el tenor. Pedal 1 en la supertónica.

cc.40-41: entrada del sujeto S en el tenor en el tono principal, cabecera de CS2 en la soprano (c.41).

cc.42-50: inicio del único estrecho con el sujeto S en el tenor y S^a por aumentación en el bajo.

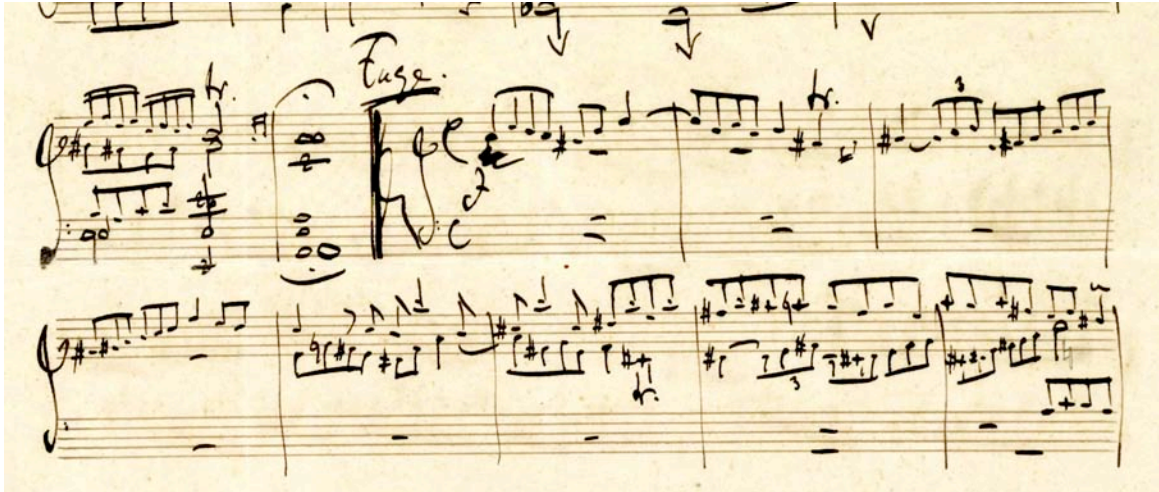
Células de apoyaturas de negras apn y entradas derivadas de S (S^d) en el alto (c.46) y la soprano (c.47).

cc.50-53: segunda presentación de los episodios TA (tresillos + acordes) con abundantes células ct.

cc.53-57: entrada del sujeto S en el pedal (bajo) en el tono de la dominante (mi mayor), contrasujeto CS3 en el alto (c.53) y la soprano (c.54). CS3^{inv} en el bajo por dos veces (cc.54 y 55), S^{m2} en la soprano (c.55).

Toccata final (cc.57-69):

c.57: pedal con elementos del tema P del preludio y elementos agógicos (seisillos) de la segunda sección del preludio. En el c.60 inmenso acorde de sobredominante con gran figuración en el pedal basada en la figura de arranque P. En el c.66, sobre el Pedal 2 en la tónica, última exposición del sujeto S en el tenor en el tono de re menor. Final con sobretónica y matiz de cadencia plagal con un prolongado trino con grupeto final para resolver en el tono principal con tercera de picardía (la mayor).



Inicio de la Fuga en el manuscrito autógrafa del Preludio y Fuga en la menor WoO 9 de Johannes Brahms (Library of the Congress en Washington, US:Wc ML30.8b.B7P7)

Exposición

1 Fuge

S *f*

5 **CS1**

R **S**

9 **CS2**

ct ct

13

ct R ct ct CS1

Ped.

16

Desarrollo

ct ct TA ct ct

Ped.

19

ct ct ct CS3

S Ped.

22

CS3 CS4 CS4 CS4

piano S (Ped. tacet)

26

CS4 CS4 CS4 Sml

30

CS4 Sml CS1

cresc.

34 **CS1**
R

38 **Pedal 1**
CS2 inicio
S

42 **Estrecho** **apn** **apn** **apn** **apn**
forte *sempre più forte*
S
Ped. Sa

46 **S^d** **S^d** **S^d** **apn**

50 **TA** **ct** **ct** **ct** **ct** **ct** **ct**
ct

53 **CS3** **CS3** **S^{m2}** **CS3^{inv}** **CS3^{inv}**
S

Toccata final

Musical score for measures 56-58. Measure 56 features a blue vertical bar. Measures 57 and 58 are marked with a red 'P' (piano) dynamic. The score is in G major and 2/4 time.

Musical score for measures 59-61. Measures 59 and 60 are marked with a red 'P' (piano) dynamic. Measure 61 features a long, sweeping melodic line in the right hand. The score is in G major and 2/4 time.

Musical score for measures 62-63. Measure 62 features a complex rhythmic pattern in the right hand. Measure 63 features a melodic line in the right hand. The score is in G major and 2/4 time.

elementos agógicos de la 2ª sección del Preludio

Musical score for measures 64-65. Measure 64 features a complex rhythmic pattern in the right hand. Measure 65 features a melodic line in the right hand. The score is in G major and 2/4 time.

Musical score for measures 66-67. Measure 66 features a complex rhythmic pattern in the right hand. Measure 67 features a melodic line in the right hand. The score is in G major and 2/4 time.

Pedal 2

Musical score for measures 68-70. Measure 68 features a complex rhythmic pattern in the right hand. Measure 69 features a melodic line in the right hand. Measure 70 features a final chord in the right hand. The score is in G major and 2/4 time.

Preludio coral y Fuga sobre O Traurigkeit, O Herzeleid WoO 7

Friedchen Wagner fue una de las estudiantes de piano favoritas de Brahms, así como miembro de su *Frauenchor* de Hamburgo. Durante una de sus últimas lecciones antes de que Brahms partiera hacia Detmold en 1858, le pidió que escribiera algo para ella “como recuerdo”. Friedchen relata en sus memorias que “puesto que ella prefería tocar las obras de Bach bajo su supervisión (El Clave bien Temperado, las Suites francesas e inglesas), Brahms eligió para ella una melodía coral, compuesta por él también para el órgano”. La obra en cuestión fue el Preludio coral sobre *O Traurigkeit* WoO 7/1, basado en un coral del Viernes Santo del *Mainz Gesangbuch* de 1628 y escrito en un estilo parecido al del *Orgelbüchlein*, con la melodía ligeramente ornamentada en la parte de la soprano. La matización de Friedchen Wagner “también para el órgano” es curiosa. ¿Algunas de las obras de Bach que tocaba ella eran también preludios corales para órgano, o quizás transcripciones de ellos para piano? ¿Tocaba ella el órgano? Brahms no le entregó la pieza en su última lección, pero prometió que pronto la tendría. De hecho, la había escondido de manera astuta bajo la tapa cerrada del piano, donde unos días más tarde Friedchen descubrió “el hermoso regalo que me había prometido: el maravilloso preludio coral sobre *O Traurigkeit, O Herzeleid*”. Su criada le dijo que había visto a Brahms colocarlo allí.

Por desgracia, la copia de esta pieza que tenía Friedchen, de la que se dice que llevaba inscrita la dedicatoria *zu freundlichen Gedenken* (“en amistoso recuerdo”) y estaba fechada en Hamburgo en julio de 1858, ya no existe. Pero a Clara Schumann también le dio una copia de este Preludio coral, quizás en junio de 1858 o antes, porque el 1 de julio escribió a Brahms desde Wiesbaden: “Le enseñé tu preludio coral a Herr Bogler y lo tocamos”. El último comentario es interesante (“lo tocamos”), ya que sugiere que pudieron interpretarlo a dúo en el piano, una persona tocando la parte del pedal y la otra la del manual. Es muy probable que esta forma de interpretación fuera la utilizada cuando se trataba de interpretar al piano las piezas para órgano de Brahms.



Manuscrito del Preludio coral sobre “O Traurigkeit, O Herzeleid” WoO 7 de Johannes Brahms que hizo Clara Wieck para Bogler (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Colección Nydahl, Estocolmo, S:Smf MMS347)

Bogler debió haber admirado grandemente esta obra, porque Clara le hizo una copia fechada en julio de 1858. La copia original de Clara está desaparecida, pero la de Bogler afortunadamente se ha conservado, y revela algunas diferencias significativas respecto de la versión que Brahms publicó.

Más tarde, Brahms dio otra copia del Preludio coral a Elisabet von Herzogenberg, pero esta también ha desaparecido. En marzo de 1878, ella escribió a Brahms para agradecersele y le dijo que ya la había memorizado: “Se la pasé a Theodor Kirchner cuando estaba aquí con Astor, y le despertó un gran entusiasmo. No puedo dejar de decir que todo es expresión en esta pieza. Te puedes sentar y deleitarte con ella sin tener nunca suficiente, y todo el arte que hay en ella parece diseñado solamente para realzar el *pathos*”.

Ninguno de los destinatarios de este preludio hablan de una fuga que le acompañe. Por lo tanto, parece probable que la fuga se escribiera algún tiempo después del preludio coral, y hay una posible pista sobre cuándo pudo ser. Por supuesto, también pudo haber sido escrita al mismo tiempo que el preludio coral, pero quizás quedó apartada y no se completó hasta más tarde. Sin embargo, la aparición de la melodía del coral en el pedal sugiere que esta fuga pudo ser escrita tras el período en el que Brahms había estado practicando en el pequeño órgano que había en la tienda de música de Böhme, que tenía un pedal acoplado, o quizás tras su contacto con órganos de mayor envergadura con registros independientes para el pedal. Incluso pudo haber sido influenciado por el nuevo órgano de Ladegast (1872) en la *Musikvereinsaal*, que tenía varios registros solistas de calidad en el pedal.

De gran interés resulta una carta que Brahms escribió a Clara en abril de 1872. En ella, el maestro afirma que “Durante el invierno he estado estudiando muy intensamente el contrapunto ¿Con qué propósito? Para saber cómo exponer mejor mis ideas musicales, así como descartar lo que es innecesario”. Pero admite tener pocas esperanzas de aprender a escribir manuscritos más ordenados. Por lo tanto, es muy posible que este regreso aparentemente repentino al estudio contrapuntístico fuera la génesis de la fuga sobre *O Traurigkeit*, así como quizá otras obras contrapuntísticas que podrían haber surgido más tarde, como el segundo de los motetes op.74 y algunos de los Preludios Corales op.122, especialmente el primero. Puede incluso haber hecho pareja con la Fuga en la bemol menor WoO 8, pues la parte manual es también una contrafuga, con el añadido de un *ostinato*, así como una exposición del coral en el pedal. Es significativo que la primera mención real a la fuga sobre *O Traurigkeit* tiene lugar en el verano de 1873, cuando Brahms presentó una copia de ella sin el preludio coral a su amigo, el musicólogo y biógrafo de Bach, Philipp Spitta. Por fortuna, este hológrafo ha sobrevivido. Spitta lo tituló *Choralfantasie O Traurigkeit, o Herzeleid von Johannes Brahms* y el elogio de un erudito de Bach merece ser tenido en cuenta: “esta fuga no desmerece de los grandes modelos de Johann Sebastian Bach en su arte y pensamiento, así como en su calidez” y que “no era de ninguna manera una mera imitación, sino más bien una recreación autosuficiente”.

A pesar de los elogios de Spitta, sin embargo, la fuga difícilmente puede ser caracterizada como una fantasía, sino más bien como una especie de híbrido a veces denominado como “fuga coral”. También hay pruebas de que en 1878 el director Hermann Levi también poseía un manuscrito de la fuga, del que hizo una copia para Frau von Herzogenberg, pero ambas copias están ahora perdidas. No se sabe si Brahms pensó que las dos piezas sobre *O Traurigkeit* podrían formar una pareja; lo cierto es que fueron publicadas así en julio de 1882 en el periódico de E.W. Fritsch, *Musikalisches Wochenblatt*, quizás, como la Fuga en la bemol menor, ante la petición del editor de publicar alguna obra inédita. Brahms había ofrecido la pareja de obras a Fritsch un año antes, con un interesante comentario: “Uno a menudo tiene cosas que permanecen inéditas porque no hay una salida apropiada. Quisiera, no obstante, que prosiguieran mis derechos de autor en caso de que más adelante quiera que formen parte de una colección más grande”. ¿Podría Brahms estar ya recopilando material para lo que en última instancia se convertiría en su op.122? En el mismo mes en que apareció, Brahms entregó una copia de las dos obras sobre *O Traurigkeit* a uno de sus amigos, el organista Karl Reinthaler, junto con un libro recientemente publicado de sus canciones. En la carta que acompaña, declaró que “el *Traurigkeit* adjunto se recomienda para el gran organista, y el libro de canciones para el gran barítono”. Desgraciadamente, la respuesta de Reinthaler no se ha conservado. Dos copias de la versión publicada, con algunas correcciones menores, se encontraron entre los papeles de Brahms después de su muerte, pero no hay versiones manuscritas de la obra completa.

La copia del preludio coral que Clara hizo para Bogler, como la primera versión de la Fuga en la bemol menor, vuelve a dar una idea del proceso de corrección que hizo Brahms cuando se compara con la versión revisada publicada en 1882. El cambio más obvio ocurre justo al principio. En la versión de 1858, la línea de la soprano solista (marcada con *f*) y las partes de acompañamiento de la mano izquierda y del pedal (marcadas con *p*) comienzan juntas, de forma prosaica, en el primer tiempo del compás. En la versión de 1882, Brahms amplió esta concepción añadiendo un tresillo anticipatorio que comienza sobre una sola nota en el pedal seguido de las dos últimas corcheas del tresillo que conducen a las notas del comienzo originales de la versión de 1858, y, por lo tanto, de manera análoga a la repetición de este frase en el c.12, donde comienza una coda de seis compases. Teniendo en cuenta lo leve que es este cambio, el efecto es dramático, lo que añade un evidente patetismo a la primera frase de la melodía, que se asocia con el texto *O Traurigkeit* (“¡Oh, tristeza!”). No se encuentra indicación de *tempo* en la versión de 1858, pero en la de 1882 se indica *Poco Adagio* (ej.5). Otra alteración notable se produce en el c.10, donde entra la frase final del coral. Seguro que las personas a las que Brahms dio alguna de las primeras versiones de la obra pudieron haberse quejado de la inconsistencia melódica de este compás, independientemente de que se toque al piano o al órgano; en cambio, el c.10 en la versión de 1882 aparece perfectamente corregido en este sentido. De hecho, a pesar del encanto y la acogida favorable que tuvo la versión anterior, la revisión posterior de esta pieza de 17 compases contribuyó a mejorarla de manera sustancial.

ej.5.- Inicio del Preludio coral sobre “O Traurigkeit, O Herzeleid!” WoO 7/1 de Johannes Brahms

Es significativo que algunas partes de la línea del pedal de la versión de 1882, especialmente en los cc.2-6, hayan sido reescritas una octava más alta. Una razón para explicar por qué fueron escritas tan graves en la versión de 1858 podría ser que el órgano en el que Brahms practicaba en la tienda de música de Böhme, como él mismo señaló a Clara, sólo disponía de un pedal por acoplamiento. Esto en sí mismo podría sugerir que la composición fue anterior a 1858. En este órgano, el pedal sólo podía sonar a la misma altura que el teclado manual al cual estaba acoplado, con lo que la línea del pedal en la versión revisada en 1882 se habría cruzado con la línea del tenor en los primeros compases, confundiendo de esta manera la línea del bajo con la del manual. Tal y como fue reescrito en 1882, que es la versión seguida en todas las ediciones modernas, es obligatorio que el registro del pedal se base en un juego de 16' para evitar dicho cruzamiento. Sin embargo, la versión de 1858, que está publicada en el apéndice B de la edición de la casa Henle, puede tocarse con el pedal simplemente acoplado al teclado manual de acompañamiento. Las limitaciones del órgano que estaba en la tienda de música de Böhme también explicarían el ámbito generalmente grave en que se desenvuelven las partes del pedal en los preludios y fugas en la menor y sol menor, así como la indicación que hizo Brahms sobre la necesidad de usar un juego de 16' en el pedal de la Fuga en la bemol menor. Hay cambios significativos en la parte del pedal en los 12 primeros compases de esta pieza en su versión de 1864, que no serían viables si se toca en un órgano con un pedal que suene sólo por acoplamiento.

No hay duda de que este preludio coral requiere de un órgano con dos teclados manuales y pedal. Las expresiones de matiz en la parte de la soprano y en las partes acompañantes así lo indican, y en la versión de 1858 se escribe *2 Manuale* sobre el primer compás. A pesar de las indicaciones *f* y *p*, que también podrían interpretarse como Manual I y Manual II, respectivamente, el sentido común dicta que la melodía solista no ha de ser tan fuerte ni el acompañamiento tan suave como para

desequilibrar el resultado final. Tanto el contexto como la factura de los órganos que Brahms conoció sugieren el empleo de un registro solista cálido y no estridente. Un posible cambio podría tener lugar en el c.12, donde termina la última frase de la melodía coral y comienza una coda de seis compases. En la versión de 1858, la nota final del coral está marcada como *sostenuto*, pero también se sugiere un ligero *ritard*, pues en el siguiente compás, en el que comienza la coda, se indica *tempo*. Estas indicaciones faltan en la versión de 1882, pero vale la pena que el intérprete las tenga en consideración. En este punto, hay una clara diferencia entre ambas versiones, y salvo para la frase inicial de la coda, cualquier intención de destacar la línea solista se disuelve rápidamente en la maraña de tresillos que van descendiendo hasta el final. Por lo tanto, no sería descabellado concluir la melodía del coral con un juego solista en el c.13 y tocar la coda ya con ambas manos en el Manual II.

La fuga, cuyo *tempo* es *Adagio*, comienza con un tema derivado de la primera frase del coral, ligado con notas de paso, al que se opone una respuesta por inversión, convirtiéndose así en una contrafuga. Debido a que el único concurso del pedal se limita a las cuatro frases de la melodía escrita en blancas, podríamos esperar de este tipo de comienzo que la fuga fuera del tipo de la *Vorimitation* (*fughetta* en la cual el sujeto es la frase del coral), pero no es el caso. Inmediatamente después del primer sujeto (cc.2 y 3) viene un primer contrasujeto (c.d.s) caracterizado por saltos de sexta y octava, que luego también se invierte. En realidad, podría ser considerado también como la segunda parte o coda anexionada al sujeto precedente. El uso más característico de las ligaduras en esta composición se produce precisamente coincidiendo con las presentaciones de este contrasujeto “saltarín”, lo que sugiere que, a pesar de la gran dificultad de ejecución que suele plantear, se debe conseguir un discurso *legato* a toda costa. En el c.5 aparece un tercer contrasujeto en semicorcheas, posiblemente basado en el ascenso y descenso de la tercera frase del coral. El entramado entre todos estos motivos genera una asociación polifónica que parece progresar independientemente de las presentaciones del coral en el pedal, pero, en realidad, juega el importante papel de cohesionar todo el material temático.

Un pedal de cuatro compases sobre la tónica sirve de base al último contrapunto cadencial y, como es característico en muchas de las obras de Brahms escritas en tono menor, la conclusión de esta fuga se produce en “la” mayor. Aunque la parte manual está escrita a tres voces, los ámbitos vocales tan extensos y la frecuente necesidad de dividir las partes intermedias entre ambas manos, a menudo ocasionada por la aparición del contrasujeto “saltarín”, exigen una digitación muy bien deliberada y ocasionalmente un estiramiento de la mano suficiente para abarcar un intervalo de décima. Debido a que el pedal sólo tiene a su cargo la melodía del coral, las partes manuales pueden estudiarse y digitarse independientemente del empleo del órgano, es decir, se pueden trabajar en el teclado de un piano.

La fuga se atiende a la siguiente organización formal:

Exposición (cc.1-8):

c.1: primera entrada del sujeto S en la voz de alto en el tono principal.

c.2: primera entrada de la respuesta R^{inv} en *inversus* en la soprano, acompañada por la segunda parte o coda del sujeto (c.d.s), que actúa como un primer contrasujeto “saltarín” a lo largo de toda la fuga.

c.5: primera entrada de la respuesta R en *rectus* en el tenor, acompañada del contrasujeto CS1 en escalas en el alto y la coda cdr^{inv} en la voz de soprano. Las tres voces retoman material temático obligado en el c.6: CS1^{inv} en la soprano, S^{inv} en el alto y cdr en el tenor. En el c.7, la voz de soprano introduce un nuevo contrasujeto CS2^a por aumentación, cuya presentación sin aumentar va a generar un inciso dinámico muy importante en el transcurso de la fuga.

Desarrollo (cc.8-43):

cc.8-13: episodios moduladores intensamente inspirados en el material temático: CS1 en el tenor y CS2 en la soprano (c.8), CS2 en imitación en estrecho entre tenor y alto (c.10), estrechos con la cabecera del sujeto y la respuesta en las dos voces superiores (cc.11-13), acompañados por líneas muy libres en el tenor basadas en CS1 que son útiles para la modulación mediante figuras de modelo y repetición. En el c.13 entra el contrasujeto por inversión CS1^{inv} en el tenor, coindiendo

con la entrada de la primera frase del coral en el pedal.

c.14: entradas de CS1 en la soprano, S^{inv} en el alto y R en el tenor. Los episodios siguientes se enriquecen por imitación y facilitan la labor moduladora.

cc.17-24: entradas de cds^{inv} en la soprano, la respuesta R en el alto y el contrasujeto CS1 en el tenor. Hay más entradas de cds^{inv} en el alto y el tenor y algunas cabeceras del sujeto S en el alto y la soprano (c.19) que acompañan la segunda entrada de la melodía del coral en el pedal. En los cc.21-22, el contrasujeto CS1 se expone en *rectus* en la soprano y en *inversus* en el tenor, favoreciendo el movimiento contrario entre voces. Dos presentaciones del contrasujeto CS2 en la voz de soprano (cc.23-24) apoyan el proceso de modulación mediante el binomio modelo/repetición.

c.25: la tercera frase del coral en el pedal se vuelve a cargar de un denso acompañamiento temático: CS2 y CS1 en la soprano, cds en el alto y la respuesta por inversión R^{inv} en el tenor con la cabecera algo modificada rítmicamente.

c.27: entrada del sujeto S en do mayor en la soprano, muy brillante, culminando el edificio sonoro.

cc.30-35: episodio basado en el material de los contrasujetos: CS1 en el alto y CS2^a en el tenor (c.30); CS2 en el tenor (c.31); S^{inv} en la soprano, CS1^{inv} en el alto y cdr en el tenor (c.32) que preparan la entrada de la cuarta frase del coral en el pedal en el c.33, ahora complementada con CS1 en la voz de soprano y CS2^a en las voces intermedias.

cc.36-40: entrada de la respuesta R en el tenor, CS1 en el alto y cdr^{inv} en la soprano. El material contramotívico en sus distintas presentaciones cobra relevancia en los compases siguientes: CS1^{inv} en la soprano y CS1 en el tenor (c.37), CS2^a en la soprano y en el alto en imitación en estrecho a la séptima inferior (cc.38-40), cds en el alto y R^{inv} en la soprano con la cabecera modificada. Se prepara así la última entrada del coral en el pedal en el c.41.

cc.41-43: las voces superiores acompañan de manera muy fluida esta última frase del coral, en parte por la sensación de abreviación agógica que confiere el contrasujeto CS2 en el tenor (c.42), en el alto y nuevamente en el tenor, ahora por inversión en el c.43. La soprano inicia la respuesta R en este mismo compás.

Pedal final (cc.44-47):

c.44: sobre un extenso pedal de tónica, las voces superiores se cargan íntegramente con material temático: CS1^{inv} en la soprano, R^{inv} en el alto y cdr en el tenor. A partir de aquí, su discurso se hace más libre y la voz de soprano opone síncopas de corchea a las otras dos en el último compás con final en “la” mayor siguiendo la tercera de picardía.



Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Estocolmo. Puerta de acceso y museo de instrumentos musicales

Exposición

1 Adagio

First system of the Exposition section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand part begins with a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of *mf*. The left hand part begins with a bass clef and a common time signature. The system includes a pedal instruction: "Ped. no 16' Sw. to Ped. / Péd. sans 16, Tirasse du Récit." and contains the following annotations: **R^{inv}**, **S**, **cds**, **CS1 cabecera**, and **CS1 cabecera**.

Second system of the Exposition section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand part includes a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of *mf*. The left hand part includes a bass clef and a common time signature. The system includes a pedal instruction: "Ped. no 16' Sw. to Ped. / Péd. sans 16, Tirasse du Récit." and contains the following annotations: **5**, **cdri^{inv}**, **CS1**, **R**, **CS1^{inv}**, **S^{inv}**, **CS2^a**, **1 2 1 2 1 2 1 2**, **5 4 5 4**, and **cdr**.

Desarrollo

Third system of the Exposition section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand part includes a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of *mf*. The left hand part includes a bass clef and a common time signature. The system includes a pedal instruction: "Ped. no 16' Sw. to Ped. / Péd. sans 16, Tirasse du Récit." and contains the following annotations: **8**, **CS2**, **CS1**, and **CS2**.

Fourth system of the Exposition section. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand part includes a treble clef, a common time signature, and a dynamic marking of *mf*. The left hand part includes a bass clef and a common time signature. The system includes a pedal instruction: "Ped. no 16' Sw. to Ped. / Péd. sans 16, Tirasse du Récit." and contains the following annotations: **11**, **R cabecera**, **S cabecera**, **S cabecera**, **R cabecera**, and **CS1^{inv}**.

14 **CS1**

S inv

R

17 **cds inv**

R

cds inv

S cabecera

CS1

cds inv

20 **CS1**

CS1

CS1 inv

CS1 inv

23 **CS2^a**

CS2^a

CS2^a

25 **CS2** **CS1** **S**
cds
R^{inv}

28 **CS1**
CS2^a

31 **S^{inv}**
CS1^{inv}
CS2 **cdr**

34 **CS1** **cdr^{inv}**
CS2^a **CS2^a** **CS1**
R

Texto:

(Friedrich Spee, 1591-1635)

O Traurigkeit,
 O Herzeleid!
 Ist das nicht zu beklagen?
 Gott des Vaters einig Kind
 Wird ins Grab getragen.

*¡Oh, tristeza!
 ¡Oh, angustia!
 ¿Acaso no es esto para lamentarse?
 Dios, el Padre e Hijo único,
 ha sido llevado al sepulcro.*

Fuga en la bemol menor WoO 8

En una carta fechada el 20 de junio de 1856 y dirigida a Gisela Von Arnim, amiga de Brahms y de Joachim, este último escribió: “Me pide usted noticias de Brahms. Recientemente me ha enviado algunas obras, entre las cuales había una fuga para órgano que combina tan noblemente la profundidad y ternura del sentimiento con la riqueza musical, que Bach y Beethoven apenas la hubieran superado”. Clara también la describió como una fuga “maravillosamente hermosa, sincera”.

La Fuga en la bemol menor WoO 8 es una contrafuga clásica; la respuesta es la inversión del sujeto, y sus dos contrasujetos son también sistemáticamente invertidos cuando aparecen. Debido a su complejidad y sofisticación, parece ser la segunda fuga para órgano que Brahms compuso; la primera fue la del Preludio y Fuga en la menor WoO 9. En su propio catálogo manuscrito de obras publicadas, Brahms asignó la fecha de abril de 1856 tanto a la Fuga en la bemol menor como al *Geistliches Lied*. Envió una copia de ella a Joachim a principios de junio de 1856, y otra a Clara, fechada el 8 de junio (el cumpleaños de Robert Schumann) con la dedicatoria *Ganz eigentlich für meine Clara* (“Con todo mi afecto para mi Clara”). En su carta a Clara, habla de “la revisión de mi fuga”, por lo que la fecha de abril debe referirse a su versión inicial, que no ha llegado hasta nosotros. La copia de Joachim de esta revisión tampoco se ha conservado, y la de Clara, transmitida por sus descendientes, no llegó a manos de los estudiosos hasta los años setenta del siglo pasado. Probablemente fue compuesta después del 4 de mayo, ya que está escrita en un papel especial de 24 pentagramas que Joachim había enviado a Brahms en esa fecha para facilitar el intercambio de ejercicios por correo. Para ahorrar espacio, los pentagramas eran más pequeños de lo habitual. En su carta a Clara, Brahms mencionó irónicamente que “es horrible tener que escribir tan pequeño”.



*Portada de la edición de la Fuga en la bemol menor WoO 8 por la casa Simrock en Berlín (1888)
(Staatsbibliothek zu Berlin)*

En 1864, poco después de que Brahms se trasladara a Viena, se publicaron tres obras suyas con órgano. Dos de ellas eran para coro con acompañamiento de órgano, el Salmo XIII op.27 y el *Geistliches Lied* op.30, y el 20 de julio vio la luz la Fuga en la bemol menor WoO 8, sustancialmente editada y revisada, en el *Allgemeine Musikalische Zeitung, neue Folge* 2/29, sin número de opus. Selmar Bagge, el editor, era un gran admirador de Brahms y le había pedido una pieza de música no muy extensa que pudiera publicar. Quizás porque no tenía a mano ninguna obra nueva de tamaño apropiado para este propósito, Brahms decidió enviar esta fuga para órgano. Sin

embargo, pidió la retención de los derechos de autor para el caso de que posteriormente deseara publicarla “junto con sus hermanos y hermanas nacidos y no nacidos”, presumiblemente otras obras para órgano que tenía escritas o en proyecto. En efecto, la expresión “nacidos y no nacidos” sugiere la existencia de otras piezas para órgano inéditas, pero ya terminadas, y la posibilidad de que Brahms estuviera pensando en escribir alguna otra más.

Bagge se quedó un poco desconcertado cuando vio la tonalidad en que estaba escrita la obra con sus siete bemoles en la armadura, pero Brahms se negó a reescribirla en otra tonalidad, diciendo que los verdaderos amigos no se sentirían desconcertados por unas cuantas “abejas”. Como sabemos, sin embargo, se tomó la molestia de hacer algunas otras alteraciones significativas en el manuscrito. Por nuestra parte, diremos que la interpretaremos en este concierto en el tono de la menor, no por razones de lectura, sino porque la afinación mesotónica del órgano de la Catedral así lo aconseja. La Fuga en la bemol menor WoO 8 fue reeditada en 1883 por la casa Breitkopf & Härtel, pero sin cambios con respecto a la versión de 1864, y todas las impresiones posteriores se han basado en esta versión. Aunque Brahms no conservó una copia del manuscrito, sus copias personales de ambas impresiones se conservan en el archivo de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, en Viena, pero no muestran evidencias de posteriores modificaciones o correcciones.

Sin duda, existe un cierto simbolismo en torno a esta obra, para empezar, por la elección de una tonalidad tan inusual y por la negativa a cambiarla por parte del compositor. Brahms admiró a Beethoven y tocó muchas de sus sonatas para piano, incluyendo la nº12 op.26, poco convencional, escrita en la tonalidad de la bemol mayor. El primer movimiento de esta sonata no está escrito en la forma habitual de sonata, sino que es un conjunto de variaciones, una forma en la que Brahms también compuso algunas de sus obras. El segundo movimiento, sin embargo, es aún más curioso. Beethoven lo había titulado “Marcha fúnebre para la muerte de un héroe”, y está en la tonalidad de la bemol menor, una tonalidad tan inusual para Beethoven como para Brahms. El “héroe” del joven Brahms, Robert Schumann, todavía vivía cuando se compuso la fuga, pero Brahms, que lo había visitado varias veces en el sanatorio de Endenich durante la primavera de 1856, era, junto con los médicos de Schumann, perfectamente consciente de que al compositor no le quedaba mucho tiempo de vida. Brahms entregó una copia de la fuga a Clara precisamente coincidiendo con el cumpleaños de Robert en junio, poco más de un mes antes de su muerte.

La versión de 1856 tiene un indudable interés académico, sobre todo, si se compara con la versión que se publicó más tarde, pues demuestra la manera en que Brahms revisaba y corregía su trabajo. Sin embargo, es también de interés para los intérpretes, ya que contiene algunas indicaciones rudimentarias sobre la interpretación y registración que no están presentes en las versiones impresas. Las anotaciones “a mi Clara” y, entre paréntesis, *trübe* (oscuro, sombrío, lúgubre o melancólico) siguiendo a *Langsam* (Lento), parecen haber sido escritas tras la finalización de la parte musical pensando que Clara iba a interpretar esta pieza.

Joachim quedó enormemente impresionado por esta obra. Afirmó haberla interpretado varias veces (presumiblemente al piano) y “sumergirse silenciosamente” en ella simplemente leyéndola. “De principio a fin, es maravillosamente profunda; conozco pocas piezas que me hayan dado una sensación de unidad, belleza y paz dichosa como esta fuga”. Calificándola como una “obra de arte pura y genuina”, Joachim continuó alabando su “destacada riqueza vocal” y la excelencia contrapuntística, pero también sugirió algunas ideas. A juzgar por las correcciones a lápiz que aparecen en la copia de Clara, parece que Brahms admitió por lo menos algunas de estas sugerencias. En la versión de 1856 (que Georg Bozarth publica como alternativa en la edición de Henle de 1988), Brahms escribió una indicación de *tempo* de *Langsam* (*trübe*). Joachim se opuso a la palabra *trübe* (oscuro, sombrío, lúgubre o melancólico) como “realmente inadecuada, ya que la tristeza y la opresión se disuelven en el consuelo y la esperanza que destila al mismo tiempo”. Pero posiblemente hizo una suposición equivocada sobre *trübe*, una palabra que puede tener varios significados. Si lo que Brahms quería decir era “oscuro”, podría haberse referido al timbre de la registración que tenía en mente. Joachim también se opuso a las falsas relaciones entre sol y sol sostenido, así como algunas quintas consecutivas que aparecen hacia el final de la obra. Brahms era reacio a modificar estos aspectos, pues los consideraba “a veces, aceptables”.

Preocupado por los comentarios de Joachim sobre la densa armadura de bemoles de esta tonalidad, Brahms le respondió que “el tono de la bemol menor quedará establecido en el preludio”. Pero parece que todavía no había escrito un preludio, y al parecer nunca lo hizo, porque no hay más menciones a él. Esta puede ser la razón por la que Brahms hizo un pequeño cambio al final del tema de la fuga, reemplazando el “fa” natural de la penúltima nota en la versión de 1856 por el “fa” bemol que aparece en la revisión de 1864. Aunque esto aparentemente ayuda a establecer la tonalidad, también deja a las cuatro notas finales del sujeto configurando una cadencia fría, es decir, tres tonos descendentes seguidos de un semitono. Tradicionalmente, esto es una especie de “media cadencia”. En el siglo XIX, también había llegado a simbolizar el dolor y la tristeza, y Brahms lo usa así en otros contextos, como en los cc.35-36 del primer movimiento del Réquiem, donde da énfasis a la palabra “tristeza”.

N. Mus. ep. 2203
Baden - Baden
7. Sept. 1889.
Herrn Johannes
Brahms
Herrn Johannes,
die Substanz die Sie zu
sich selbst auf sich selbst,
aber, lieber, verlege die Zeit,
ganz um einen Augenblick.
Ich bitte Sie nämlich in
Baden am 15.2. umgänglich,
als Major an dem Tage, oder
am 16.2. umgänglich, zum 10.10.
und ich bin zufrieden dann
zu Sommerhoff's in 10. Park
Hotel gehen, die Sommer
3.13.2. und bleiben länger
Zeit für, auf dem mit
-sein und bis 7. 28. 2. 2.

N. Mus. ep. 367
Frankfurt
2. 13 Dec. 1895
Herrn Johannes
ganz recht bin ich
wird. Ich bin Sie
auf gefunden fast.
Ich danke es mir
das mich zu sagen
die Dinge durch die
sich, dann das in
Herrn Johannes mich das.

Dos cartas de Clara Wieck dirigidas a Brahms (7 de septiembre de 1889 y 13 de diciembre de 1895)
(Staatsbibliothek zu Berlin)

Hay alguna que otra pequeña diferencia en el sujeto, tal como aparece en las versiones de 1856 y 1864. En ambas, Brahms es bastante meticuloso con respecto a las ligaduras de fraseo, de manera que las diferencias entre las dos versiones son pequeñas. Sin embargo, en la de 1856, la ligadura engloba las cinco notas de la tercera frase del sujeto y sus inversiones en casi todas las entradas, salvo en el c.10. En cambio, en la versión de 1864, abraza sólo las cuatro primeras notas de esta frase, dejando la quinta aparentemente desconectada, ya que la nueva ligadura no comienza hasta la siguiente nota. Esto también es bastante consistente, aunque ocasionalmente se pueda encontrar la quinta nota incluida en el *legato* de la siguiente frase, como ocurre en los cc.9 y 15. En el c.48 la ligadura incluye sólo las tres primeras notas de la frase, quedando la cuarta nota inconexa, y comenzando en la quinta nota la ligadura de la frase siguiente. Curiosamente, estos son pasajes que se encuentran sólo en la versión revisada de 1864. Sólo en la exposición final del pedal, en el c.54, la ligadura abraza la frase entera, tal como lo hace en la versión de 1856; la tercera frase se amplía a seis notas mediante la adición de un fa natural cromático. ¿Estuvo este cambio en el *legato* de la tercera frase del sujeto destinado a conseguir una separación de la quinta nota? ¿O fue simplemente

para hacer el *legato* más consistente con los pasajes alterados donde una nueva frase arranca sobre esa nota? El intérprete debe decidir.

Susan Testa observa que Clara, en un momento dado, devolvió el manuscrito a Brahms por alguna razón, tal vez porque el maestro quería revisar la fuga y no había conservado una copia para sí mismo. El 19 de julio de 1864, justo un día antes de que se publicara la versión revisada, Clara había escrito a Brahms desde Baden-Baden preguntándole: “¿Por qué no le das la fuga en la bemol menor que habías planeado para mí, a Friedchen Wagner, que estará con nosotros unos días?”. El 31 de julio, el propio Brahms llegó a Baden-Baden y probablemente trajo la fuga consigo. También es interesante constatar el deseo de Clara de tener su propia copia de esta obra, presumiblemente la versión anterior que ella conservó mientras estaba en Baden-Baden. ¿Podría haber tenido la idea de tocarla en alguna de las veladas de Pauline Viardot? La pieza habría sonado muy bien en el *orgue du salon* de Pauline, un instrumento con dos teclados manuales y un *Recit* metido en la caja expresiva, y del cual se decía que tenía el primer pedalier “alemán” de treinta notas fabricado por Cavaillé-Coll. Sin embargo, aunque las anotaciones de Brahms parecen ser sugerencias para la interpretación, no hay evidencias que indiquen que Clara interpretara esta pieza al órgano, ni en Baden-Baden ni en otro lugar.

En la parte inferior de la primera página del manuscrito de Clara de 1856, Brahms anotó: “NB: tocar las notas del pedal sólo en la octava más baja. El segundo manual muy suave (*sanft*), el otro bueno (*gut*)”. En vista de que la intensidad sugerida es *piano*, tal y como está escrito sobre la primera nota en ambas versiones, *gut* no puede traducirse, como algunos editores sugieren, como “lleno”, sino que simplemente indica que debe usarse un registro “bueno” o “adecuado” para esa dinámica. Justo antes de la entrada del pedal en el c.5, escribe *16 fuss* (“16 pies”), y nuevamente, siete compases antes del final, donde el tema vuelve a aparecer en el pedal en su forma original, encontramos *bloss 16 fuss* (“sólo 16 pies”) inmediatamente antes de la entrada. El significado parece claro, al menos en lo que respecta a la entrada final, que se produce con acordes de blancas serenamente ascendentes tocados *pianissimo* en el Manual II. Lo que no está tan claro es si Brahms tenía la intención de que el pedal se tocara sólo con un juego de 16', o que se le acoplaran otros juegos hasta la entrada final. Teniendo en cuenta que la parte de la mano izquierda es sobrepasada por la línea del pedal varias veces, sobre todo en la versión de 1864, en que llega a las notas más altas del pedalier alemán estándar de 27 notas, parece seguro que debe mantenerse un juego de 16' en el pedal a lo largo de toda la fuga. En los largos pedales que sustentan los tranquilos interludios destinados al Manual II, así como en las blancas cromáticas ascendentes de los cuatro últimos compases, un registro correcto de 16', quizás un *Violone*, podría sonar como un contrabajo en la orquesta.

En la parte superior de la primera página del manuscrito de Clara se escribe entre paréntesis “registros suaves del segundo manual”. Sin embargo, dado que las transiciones posteriores al Manual II más suave, y la vuelta al Manual I, están claramente indicadas, la pieza debe comenzar con los registros suaves del Manual I. La dinámica indicada es *piano*, y en los órganos de la época, los juegos más suaves del Manual I no eran tan suaves como los del Manual II. Así, en el c.11, al comienzo del primer interludio, más lírico, encontramos “2º Man” escrito entre paréntesis. En la versión revisada de 1864, este interludio comienza en el c.16 y está indicado “Man. II dulce”. Brahms había modificado significativamente la primera sección introduciendo alguna imitación motívica y ampliándola en cuatro compases. A diferencia de la versión anterior, en la que la voz superior permanece hasta la entrada del interludio, en la versión de 1864 desaparece al final del c.15, dando lugar a una introducción más suave por el cambio de teclado manual, en lo que constituye un pequeño refinamiento, pero típicamente brahmsiano. Siguiendo este interludio (c.16 en el manuscrito hológrafo, c.21 en la versión de 1864), tiene lugar otro cambio de teclado manual, marcado en ambas versiones, que coincide con la reentrada del sujeto en la mano izquierda en el Manual I. La mano derecha obviamente también va al Manual I en el siguiente compás.

A partir de este punto, los cambios de teclado manual son similares en ambas versiones, pasando al Manual II de nuevo con una superposición del final de la exposición de la mano izquierda con la mano derecha en el segundo interludio breve (final del c.27 en la versión de 1864), que introduce un

nuevo tema en corcheas. Aquí, de nuevo, encontramos algunas diferencias importantes entre las versiones de 1856 y 1864. En la primera, un tercer tema, en blancas cromáticas, se superpone al tema de corcheas; ambos se trasladan al Manual I después de cuatro compases. En la segunda versión, después de dos compases y medio de exposición del tema en corcheas en el Manual II, se produce un punto cadencial, tras el cual este tema se une al tema original de la fuga y el nuevo tema de corcheas pasa al Manual I. A partir de aquí, se desarrolla una triple fuga magistral en el teclado manual principal, ampliada considerablemente en la versión de 1864, de modo que los tres temas continúan entrelazándose cada vez con mayor complejidad. De repente, en el c.49 (versión de 1864), el tema invertido se presenta en el pedal por aumentación y el discurso de las demás voces se entrecorta y disuelve, concluyendo en un acorde sobre la dominante.

Aquí se produce otro cambio interesante; la exposición que en la versión de 1856 tiene lugar en la voz de la mano izquierda se mueve una octava más arriba hasta la voz superior de la mano derecha en la versión de 1864. En la versión de 1856, el comienzo de esta sección está marcado como “dim.”, lo cual resulta curioso porque el intérprete está todavía en el Manual I, que en todos los órganos alemanes de la época carece de pedal de expresión. Posiblemente era un aviso para proceder a una reducción de registros, que, sólo en esta versión anterior, podría haber sido realizada con la mano izquierda durante un silencio, y que, por razones obvias, está ausente en la versión de 1864. En estos tres breves compases, se produce una pausa dramática antes de que ambas manos vayan al Manual II (marcado *pianissimo* en ambas versiones) con dos compases y medio de acordes tranquilos, mientras el pedal anuncia el tema de la fuga. En la versión de 1856, la indicación “Man. I” aparece justo antes de la entrada del sujeto de la fuga invertida en la mano izquierda, y en la versión de 1864 (c.54) este mismo lugar está marcado “Man. I”. Pero parece que no hay un lugar conveniente para que la mano derecha se mueva sin problemas a otro teclado manual, y la escritura de la mano derecha sugiere que debe permanecer en el Manual II hasta el final, de manera que la línea de la mano izquierda pueda destacar.

Los cuatro últimos compases son similares en ambas versiones, entrelazándose los tres sujetos de forma cadencial, con la única diferencia significativa del cambio de la última nota de la mano izquierda en el penúltimo compás de un “re” natural a un “si” bemol. Aquí de nuevo, encontramos en el manuscrito hológrafo de 1856 algunas indicaciones que faltan en la versión de 1864. Al comienzo del tercer compás partiendo desde el final, Brahms escribe “cresc” entre paréntesis, lo cual tiene sentido sólo si la mano derecha ha permanecido en el teclado expresivo o Manual II. Luego, sobre el cuarto tiempo del penúltimo compás, escribe: “Man. II”. No hay ligadura en la versión anterior, pero sí en la de 1864, donde la indicación “Man. II” falta y el *legato* no deja lugar para poder cambiar de teclado manual, excepto quizás antes de la última frase ligada en la mano izquierda. Una posible explicación es que Brahms diseñó esta última frase para poder incorporar la mano derecha al Manual II, y llevar la mano izquierda de nuevo a este teclado manual suaviza la textura en el último compás, que está matizado como “rit.” en la primera versión. Todas estas indicaciones sugieren un incremento en el dramatismo en el cual la línea de la mano izquierda propone un discurso final a solo que se opone a los contrasujetos mientras crece la energía y la tesitura de la música antes de hundirse definitivamente en una íntima conclusión.

Las anotaciones en la copia manuscrita que tenía Clara son tan precisas como en las demás composiciones para órgano de Brahms, es decir, sugieren las sonoridades que él tenía en mente, pero no hay forma de saber exactamente qué tipo de sonoridades eran. Además, las indicaciones de cambio de teclado manual están ausentes en la versión que preparó para su publicación. También es frustrante la escasez de indicaciones de matiz. Sólo hay dos en las ediciones, el *piano* del principio y el *pianissimo* donde el sujeto de la fuga vuelve a entrar a siete compases del final. No hay indicaciones de intensidad ni expresión en las entradas del Manual I, pero de las anotaciones que hay en la copia de Clara, se desprende que Brahms deseaba algún contraste de color. La textura tan especial del tema, con su fraseo entrecortado y “curvado”, junto con la separación amplia y abierta entre todas las voces (sólo hay terceras en los últimos siete compases) sugiere un registro sencillo de 8', en todo caso, con los más suaves de 4', tanto en los manuales principales como en los secundarios, aunque en estos últimos es más aconsejable emplear sólo 8'.

Existen varias teorías sobre el origen y el sentido oculto de los sujetos de esta fuga. John Daverio ve en las notas musicales el nombre de Brahms: B (si bemol), A (si doble bemol), H (do bemol), S (mi bemol es “es” en alemán), reordenadas como H-B-S-A. Hermann Busch sugiere una posible conexión con la Invención nº9 a tres voces en fa menor BWV 795 de Bach, donde las tres frases separadas y entrecortadas del tema tienen una similitud rítmica, si no melódica. Lo mismo podría decirse de los *Contrapunctus X* y *XI* de “El Arte de la Fuga” BWV 1080. También es plausible la semejanza, señalada por David Brodbeck, de las dos frases iniciales con incisos de tres notas a un pasaje similar en la Obertura *Manfred* de Robert Schumann, una obra que impresionó profundamente a Brahms. Ambas frases, en negras, comienzan en la parte débil (la segunda) y están separadas por silencios de negra entre incisos y también con la siguiente frase. La figura de Schumann es do bemol, si bemol y fa, repetida dos veces. Brahms comienza de la misma manera, con do bemol y si bemol, pero la tercera nota cae un tono más bajo que la de Schumann, a mi bemol, y la repetición, conservando los mismos intervalos, las baja a todas un tono. A partir de ahí, ambos compositores siguen caminos separados, pero la similitud entre estos dos motivos parece más que una mera coincidencia, y su relevancia se ve reforzada por el trágico escenario de la historia de *Manfred*.



ej.6.- Comparación entre los incisos “a” de la Fuga op.60 nº1 sobre el nombre de BACH de Robert Schumann y la Fuga en la bemol menor WoO 8 de Johannes Brahms

No debe pasarse por alto otra conexión que existe con Schumann, especialmente a la luz de algunos de los ejercicios que Brahms y Joachim se habían intercambiado, entre los que se encontraba el uso fugado del motivo B-A-C-H (si bemol, la natural, do natural, si natural). En 1845, Schumann escribió su Seis Fugas sobre el nombre de BACH “para órgano o piano con pedales”. En la primera fuga, que lleva el *tempo* de *Langsam*, como la de Brahms, el tema B-A-C-H es seguido por una figura ascendente sorprendentemente similar a la inversión del tema de la fuga de Brahms (ej.6). En la cuarta fuga, Schumann extiende el tema B-A-C-H, bajando las notas C-H una octava y repitiendo un tono abajo las tres primeras notas del tema de cuatro, creando un patrón muy similar al de las dos primeras frases de la fuga de Brahms. Pero las similitudes no terminan aquí. En la fuga de Schumann, hay un contrasujeto de siete corcheas, que arranca en el c.30. El contrasujeto de Brahms, que comienza en el c.28, se compone de seis corcheas y una negra. Aunque sólo son ligeramente similares en sentido melódico, son casi idénticos rítmicamente. Ambos compositores invierten su tema, aunque Brahms lo hace de inmediato como contrasujeto en el tercer compás en la parte de alto, y Schumann no lo hace hasta el c.26 en el tenor. Este efecto de “inversión inmediata” aparece en otras obras de Brahms que no tienen nada que ver con la fuga, como en las notas iniciales del Concierto para piano nº2 en si bemol mayor op.83, la Obertura Trágica op.81 y el cuarto movimiento del Réquiem Alemán.

Teniendo en cuenta estas observaciones, no debe sorprendernos oír la figura B-A-C-H (un semitono descendente, una tercera menor ascendente, un semitono descendente) en los cc.3-4 de la fuga de Brahms, inmediatamente después de la primera entrada del sujeto de la fuga, pero una tercera mayor por debajo de su ubicación habitual (sol bemol, fa natural, la bemol, sol natural) y seguido por una figura más “coreográfica” con salto de quinta ascendente y dos corcheas que le confieren un mayor movimiento. Constituye la cabecera del contramotivo CS1. En el tercer compás, entra la respuesta como inversión del sujeto, y, lógicamente, la figura B-A-C-H aparece también invertida en el c.5. Al hacerlo, el sujeto se expone en el pedal, en imitación exacta de su entrada inicial, y de nuevo seguido por la figura B-A-C-H del CS1 en el c.7. Sin embargo, la siguiente aparición del

sujeto de la fuga en el tenor (c.9) marca el final de la exposición, es seguida por la entrada del sujeto a la quinta en el pedal (c.13), y la aparición en el c.16 del contrasujeto CS1^a por aumentación en el Manual II sobre un primer pedal.

Después de este breve e idílico episodio, tienen lugar varias entradas del sujeto principal en los siete compases siguientes en el Manual I, dando lugar a otro pasaje corto en el Manual II, de nuevo sobre un punto de pedal, en el que aparece un nuevo contramotivo en corcheas (las derivadas del episodio 2), adornado por una breve aparición final por disminución. En el c.30, de nuevo en el Manual I, la tonalidad cambia repentinamente a si menor (quizás más por la adecuación de la notación musical, antes que por otro motivo), y un nuevo contrasujeto CS3, en semitonos cromáticos descendentes, hace su aparición en los cc.30-31. Aquí encontramos de nuevo una posible referencia a Schumann cuando, en los cc.38-39, la figura descendente aparece primero en la línea del pedal, precedida por un salto ascendente de una cuarta en imitación casi exacta (aunque una tercera más alta) de la línea del pedal en los cc.35-37 de la sexta fuga sobre BACH de Schumann, donde está precedida por el motivo B-A-C-H, transportado una tercera baja, como sucede también en la fuga de Brahms. Como hemos dicho, en el c.30, la armadura cambia a si menor, hasta que se vuelve a la tonalidad original en el c.39. Este pasaje, que no está presente en la versión de 1856, está escrito realmente en la tonalidad de do sostenido menor. En los cc.32-33, los tres sujetos se invierten, y a partir de este momento, se entrelazan de manera impresionante tanto en *rectus* como en *inversus*. En el c.50, el sujeto principal se presenta entrecortado en la soprano “disfrazado” de corcheas separadas y a contratiempo, desembocando en una nota final que se descuelga de manera bastante dramática antes de alcanzar un prolongado silencio. Luego, ya dentro de la conclusión de la fuga, viene un acorde *pianissimo* en el Manual II, con el tema principal en el pedal acompañado de un conjunto acordal. La mano izquierda pasa entonces al Manual I, y los contrasujetos regresan para afrontar una conclusión de cuatro compases en la que se “apila” todo el material temático. Pero, a diferencia de otras obras como los motetes y los preludios corales, Brahms decide cerrar esta fuga en tono menor, en lugar de hacerlo con la típica tercera de picardía. En pocos casos más, Brahms se resiste a esta convención más bien estándar, como en la Cuarta Sinfonía y el primer Quinteto para piano en fa menor op.34.

Entre los intérpretes y estudiosos actuales, Gwilym Beechey describe con acierto la Fuga en la bemol menor WoO 8 como “un gran esfuerzo de contrapunto ingenioso”, Jacques van Oortmerssen la considera “una de las fugas más complicadas del siglo XIX”, Arthur Birkby dice de ella que es “la más noble de todas las fugas elegantes”, Malcolm MacDonald es más poético al escribir que es “una perla de un colorido particularmente raro”, y Günter Hartmann la define simplemente como una “obra maestra del contrapunto”. Pero esta fuga también es lo que Joachim llamó “una obra de arte pura y genuina”, y lo que Clara Schumann simplemente calificó de “sincera”. Prácticamente todos los demás expertos han estado de acuerdo con estas evaluaciones; una excepción es la de W. Wright Roberts, quien la describe friamente como “principalmente, una obra de artesanía, pero ninguna proeza especial”.

El milagro de esta composición es que la enorme complejidad contrapuntística es sorprendentemente discreta, y nunca empaña la naturalidad y fluidez del movimiento ni el sutil contenido emocional. Es un excelente termómetro que mide a la perfección el intelecto y el genio de Brahms, que fue capaz, aunque sólo tenía poco más de veinte años, de asimilar las complejidades del contrapunto y someterlas al servicio de la música pura. La empresa no fue fácil, porque sabemos que Brahms había estado trabajando en esta fuga durante abril y mayo de 1856, junto con el *Geistliches Lied*, una exquisita obra de complejidad semejante. La copia que dio a Clara era ya una revisión, y Brahms todavía la revisaría y corregiría en mayor medida antes de su publicación en 1864. Nunca sabremos cuántas versiones hizo y destruyó antes de darle a Clara la suya, pero, como hemos aprendido a lo largo de su biografía, la reevaluación concienzuda y la revisión constante estaban detrás de algunas de sus grandes obras maestras, incluyendo la Primera Sinfonía y el Réquiem Alemán.

En las páginas siguientes, presentamos la Fuga en la bemol menor WoO 8 íntegramente con su correspondiente análisis formal:

Exposición (cc.1-9):

- c.1: primera entrada del sujeto S en el tenor en el tono principal.
- c.3: primera entrada de la respuesta R = S^{inv} en el alto y entrada del primer contrasujeto CS1, cuya cabecera es la figura B-A-C-H.
- c.5: segunda entrada del sujeto S en el bajo. Segundo contrasujeto CS2 en el tenor. Entrada del primer contrasujeto CS1^{inv} en el alto con la figura B-A-C-H invertida en la cabecera.
- c.7: segunda entrada de la respuesta R = S^{inv} en el tiple. Entradas de CS1 en el bajo y CS2^{inv} en el alto.

Desarrollo (cc.9-52) (con dos episodios intercalados que generan nuevos contramotivos):

- c.9: entrada de S en el tenor en el tono principal, células evocadoras de S en el tiple y entrada de CS2 en el bajo.
- c.10: cabecera de CS2^{inv} en el tiple.
- c.13: entrada de S en el bajo en el tono de la dominante, células evocadoras de S en el tiple.
- c.14: células evocadoras de S en el tenor.
- c.16: 1^{er} episodio libre que genera contramotivos variados de negras, CS1^a por aumentación en el tenor. Pedal 1 en el bajo sobre la dominante del tono principal (mi bemol)
- c.21: Estrecho 1 con sucesivas entradas de S en el tenor (c.21), alto (c.22) y tiple (c.23).
- c.25: Estrecho 2 con sucesivas entradas de R en el tiple (c.25) y el tenor (c.26). CS1 en el bajo. Cabecera de CS1 en el alto.
- c.27: 2º episodio libre inspirado en la disminución del primero.
- c.28: Pedal 2 en el bajo sobre la dominante del tono relativo mayor (sol bemol).
- c.30: cambio al tono de si menor con entrada de S en el alto y Pedal 3 en el bajo en la dominante de este tono (fa sostenido). Primera exposición del contramotivo CS3 cromático descendente. Numerosas entradas de elementos derivados del 2º episodio en *rectus* e *inversus* que tienden a incrementar el movimiento y van a persistir hasta el final de la fuga.
- c.32: entrada de R en el tiple en la dominante. CS3^{inv} en el tenor.
- c.34: CS3 en el tiple, cruzando voces con S en el alto expuesto una segunda alta, ambas voces muy enmascaradas por los diseños derivados del 2º episodio por inversión.
- c.36: Estrecho 3 con sucesivas entradas de R en el bajo y el tiple. Contramotivos derivados del 2º episodio.
- c.38: entrada de S en el tenor en el teórico tono de fa sostenido menor, CS3 en el bajo.
- c.40: retorno al tono de la bemol menor. Estrecho 4 con sucesivas entradas de S en el tenor y el alto.
- c.41: entrada de una célula de cabecera de S en el bajo a modo de cierre del estrecho anterior.
- c.42: entrada de R en el bajo en el teórico tono de la superdominante. CS3^{inv} en el tenor. Numerosas entradas de elementos derivados del 2º episodio en *rectus* e *inversus*.
- cc.45-46: entrada de S^d por disminución en el alto. CS3^{dd} (por doble disminución) en el tiple, R en el bajo y nuevamente CS3^{dd} en el tenor.
- cc.47-48: entrada de R^d en el alto, S en el tiple y nuevamente R^d en el alto. Primera presentación del tema TFla (tema de la Fuga del Preludio y Fuga en la menor WoO 9) en el tenor.
- c.49: Segunda presentación del tema TFla en el bajo. Células de S en el tenor que se cruza con la parte de alto. Entrada de S entrecortado en el tiple y de R^a (por aumentación) en el bajo. Progresiva dilución del entramado vocal hasta el c.52 con llegada al acorde de la dominante.

Conclusión (cc.52-58):

- c.52: textura momentánea a cinco voces, entrada de S en el bajo en el tono principal acompañada acordal y estáticamente por las otras cuatro voces.
- c.54: entrada simultánea, en la última parte, de R en el tenor, CS3^{inv} en el bajo hasta el c.57 y células evocadoras de S en el alto. Especialmente la voz de tiple expone numerosas entradas de elementos derivados del 2º episodio en *rectus* e *inversus*. Estos elementos van a determinar el perfil agógico hasta el final de la fuga con doble apoyatura de novena-octava en el alto y cuarta-tercera en el tenor. Final en la bemol menor, sin tercera de picardía.

Exposición

1 **Langsam.** $R = S^{inv}$

5 $CS1^{inv}$ $CS2$ R $CS2^{inv}$

8 S $Scélulas$ $CS1$ $CS2^{inv}$ S $CS2$

Desarrollo

(con dos episodios intercalados
que generan nuevos contramotivos)

11 Scéculas

S

14 1^{er} episodio libre

2tes Man. dolce

Scécula **CS1ª**

Pedal 1

18 Estrecho 1

1tes Man.

S

22 Estrecho 2

S **S** **R**

CS1

2º episodio libre
(inspirado en la disminución
del primero)

26

CS1 cabecera

R

2tes Man.

Pedal 2

29

CS3

S

1tes Man.

elementos

Pedal 3

31

R

del 2º episodio por inversión

CS3 inv

33

S (en el alto)

CS3 (en el tiple)

elementos del 2º episodio por inversión

36 **R**

elementos del 2º episodio

Estrecho 3

R

38 **elementos del 2º episodio**

S

CS3

40 **S** **S**

Estrecho 4 **S célula** **CS3^{inv}** **R**

43 **S^d**

elementos del 2º episodio

46

CS3^{dd} S^d S R R^d TFla

49

Sentrecortado Scélulas Scélulas TFla R^a

elementos del 2º episodio

52

2tes Man. pp Scélulas S R Conclusión CS3^{inv}

56

CS3^{inv}

Preludio y Fuga en sol menor WoO 10

Se sabe menos sobre el origen de esta composición que sobre cualquiera de las otras obras de la primera época de Brahms. Al igual que el Preludio y Fuga en la menor WoO 9, el único manuscrito que conocemos de esta obra fue encontrado entre los papeles de Clara Schumann, y no sería publicado por vez primera hasta 1927. Aunque es seguramente uno de los resultados del intercambio de contrapuntos entre Brahms y Joachim, seguro que no fue completado en ese momento y se concluiría a finales de julio de 1856; de hecho, puede haber sido una reelaboración de alguno de los ejercicios o el resultado de exploraciones contrapuntísticas más tardías. En cualquier caso, es más compacto y está mejor acabado que el de “la” menor, y posee una parte de pedal más idiomática. La única inscripción en el manuscrito es “Febr.57”, lo que sugiere que Brahms había completado la obra, o había terminado de revisarla entre julio y febrero, presentándola ya terminada a Clara, quien ya tenía en ese momento sus manuscritos del Preludio y Fuga en la menor WoO 9 y de la Fuga en la bemol menor WoO 8. La correspondencia de Brahms con Clara y Joachim, que arroja tanta luz sobre las primeras piezas, no nos ayuda mucho en esta. Hasta nosotros han llegado muy pocas cartas de Brahms a Clara del año 1857, y ninguna entre el Año Nuevo y Mayo, y, en este mismo período, tampoco tenemos cartas de Clara ni tampoco entre Brahms y Joachim.

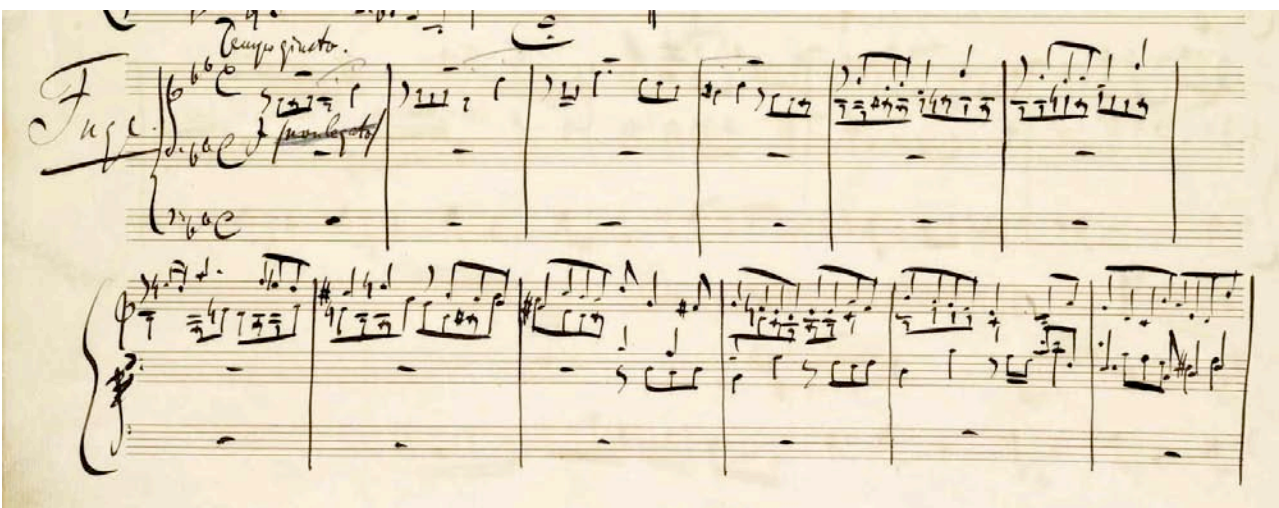


Inicio del Preludio en el manuscrito autógrafo del Preludio y Fuga en sol menor WoO 10 de Johannes Brahms (Library of the Congress en Washington, US:Wc ML30.8b.B7P7)

Lo interesante de este manuscrito es que aunque Bozarth lo describe como una “copia limpia”, sugiriendo que había existido una versión más antigua, revela algunas revisiones adicionales importantes, particularmente en la fuga, donde una pequeña alteración en el c.15 evita unas quintas paralelas, tal vez en respuesta a alguna crítica de Clara o de Joachim. Por ejemplo, el ritmo de la pequeña figura repetitiva que aparece en el c.51 ha sido cambiado, la línea de la mano izquierda de

los cc.57-58 ha sido simplificada, una línea originalmente situada en la mano izquierda se trasladó al pedal en los cc.70-74, y el pedal final, que se inicia en el c.75, se bajó una octava. Robert Pascall sugiere que estas correcciones demuestran que “Brahms estaba dando vueltas a cómo controlar el movimiento, que es un parámetro estructural en esta pieza”. Bozarth, en su edición para la casa Henle, ha incorporado todas estas modificaciones.

El Preludio y Fuga en sol menor WoO 10, aunque vuelve a evocar el *stylus fantasticus* del Preludio y Fuga en la menor WoO 9, es una creación más pulida y extensa, concebida a una escala más amplia, y además el prelude es temáticamente distinto a la fuga. Las dos obras, sin embargo, tienen muchas características en común, por ejemplo, ambas fugas son tonales, a diferencia de la Fuga en la bemol menor WoO 8, que es una contrafuga. Teniendo en cuenta la afición de Brahms por producir obras en parejas, el Preludio y Fuga en sol menor pudo haber sido un segundo intento del binomio clásico prelude/fuga escrito poco después de que el intercambio con Joachim hubiera terminado. Las revisiones citadas anteriormente hicieron que este prelude y fuga se librara de las críticas que cayeron sobre el de “la” menor; muy posiblemente esas correcciones se derivaron de la correspondencia perdida con Joachim o Clara. Malcolm MacDonald encuentra que esta obra, si cabe, es aún más bachiana, y está impresionado por el “contrapunto minuciosamente trabajado en la extensa coda de la fuga, que parece fundir a Bach y a Brahms en una sola personalidad musical”. En el prelude, Gwilym Beechey vuelve a ver una posible influencia de dos obras de Bach escritas en la misma tonalidad: el Preludio y Fuga BWV 535 y la monumental Fantasia y Fuga BWV 542, pero se podría decir que es casi más buxtehudiano que bachiano.



Inicio de la Fuga en el manuscrito autógrafa del Preludio y Fuga en sol menor WoO 10 de Johannes Brahms (Library of the Congress en Washington, US:Wc ML30.8b.B7P7)

Aunque a menudo se le califica de “pianístico”, y en cierto sentido lo es, el hecho es que los tipos de figuración retórica que emplea Brahms en el prelude se pueden encontrar sin dificultad en los preludios más llamativos de Bach y de algunos de sus predecesores del norte de Alemania, como Buxtehude y Bruhns. Las figuras secuenciales y los pasajes en escalas rápidas son abundantes en el bien conocido Preludio en re menor BWV 565 de Bach. Por otra parte, los preludios de Buxtehude son ricos en figuras similares, así como en despliegues acordales y cambios abruptos de *tempo* que también caracterizan a Brahms. La segunda de las fugas sobre B-A-C-H de Schumann también muestra estas características, y sin duda, Brahms conoció esta pieza. Sin embargo, incluso en medio de todo este *Sturm und Drang*, Brahms es capaz de crear figuras invertidas (c.13) y en forma de canon (cc.14-15). En la generación que precede a Bach, los mejores ejemplos de la composición para órgano en *stylus fantasticus* provenían casi exclusivamente del norte de Alemania. Por lo tanto, ¿Debemos sorprendernos de encontrar en pleno período romántico a otro alemán del norte que aplica con éxito este viejo estilo, pero de una manera nueva?

La fuga, como la fuga en “la” menor, comienza en *forte*, a la manera tradicional, con la introducción sucesiva del tema, que, al igual que el de la Fuga en la bemol menor, se compone de

incisos entrecortados. Mientras en esta última eran tres, en la fuga en sol menor son cuatro. El sujeto va apareciendo sucesivamente en las diferentes voces, con la última entrada en el pedal. Después de una transición cromática, un nuevo contramotivo entra en el c.31 acompañando al sujeto, y continúa en una interacción motivica destinada sólo al teclado manual con una complejidad rítmica creciente hasta que el sujeto principal vuelve a entrar en el pedal en el c.41. Una figura breve, pero muy característica (F1), se erige en un nuevo contrasujeto que aparece repetidamente en los cc.51-56, sustentado por acordes separados y notas del pedal, y es seguido por una figura cromática descendente en los cc.57 y 58 construida con corcheas separadas que alternan con una cadencia sincopada en *legato* en la voz del tenor llegando a la dominante y resolviendo con un trino.

En los cc.60-62, la figura F aparece nuevamente tres veces en la mano izquierda y en eco en el pedal, siempre acompañando a la exposición del sujeto en la mano derecha. Tras una ruptura algo abrupta en la parte manual en el c.64, el pedal aborda la última exposición del sujeto. En el c.65, se reanuda el discurso en las partes manuales con la reaparición de la figura cromática por disminución y el único cambio de matiz de intensidad en la fuga. En efecto, el *mf* seguramente podría indicar un cambio a un teclado manual secundario, tal vez para permitir que esta exposición final del tema se destaque más claramente. El matiz *forte* reaparece en el c.70, donde la figura F1 señala el retorno al teclado manual principal y lo que podría llamarse una “coda extensa”. La animada interacción entre las diversas figuras secundarias culmina en un prolongado descenso cromático cadencial hasta el acorde final de sol mayor de esta exuberante obra, de la cual el organista británico Frederick Archer comentó que “una persona que la toca se siente como si estuviera caminando por el techo”.

Desde el punto de vista del análisis formal, el preludeo está dividido en cinco secciones.

Sección 1 (cc.1-6): introducción arpegiada en *forte* con final en el tono de la dominante (re mayor) (ej.7).

Sección 2 (cc.6-10): primera *toccata* con pasajes rápidos en escalas ascendentes, descensos cromáticos en la mano izquierda y síncopas cromáticas modulantes que conducen de nuevo al tono de la dominante (ej.8).



ej.7.- Arranque del Preludio en sol menor WoO 10/1 de Johannes Brahms



ej.8.- Inicio de la segunda sección del Preludio en sol menor WoO 10/1 de Johannes Brahms

Sección 3 (cc.10-16): primera exposición del gran tema acordal en re menor (GT1) en *rectus* e *inversus* (ej.9) con imitación final entre la voz superior y el pedal.

Sección 4 (cc.16-31): segunda *toccata* con pasajes rápidos en escalas ascendentes, nuevos diseños con armonía de sextas y pedal repetitivo en la dominante, junto con figuras en fusas con la base ascendente en pleno *stylus fantasticus* y final en despliegues acordales espectaculares (ej.10).

Sección 5 (cc.31-43): segunda exposición del tema acordal en sol menor (GT2) en *rectus e inversus* continuado por un rápido pasaje en *toccata* con despliegue acordal de re mayor en el pedal, cadencia en el tono de la dominante y coda final (cc.40-43), muy bachiana al desplegar escalarmente un acorde de séptima disminuida, resolviendo en un *Più lento* apretadamente modulante con final en acorde de sobretónica y acorde de sol mayor con tercera de picardía (ej.11).

ej.9.- Tercera sección del Preludio en sol menor WoO 10/1 de Johannes Brahms con el gran tema acordal GT1 en *rectus e inversus*

ej.10.- Despliegues acordales en la cuarta sección del Preludio en sol menor WoO 10/1 de Johannes Brahms

ej.11.- Final del Preludio en sol menor WoO 10/1 de Johannes Brahms

La fuga sigue el siguiente esquema formal:

Exposición (cc.1-19):

- c.1: primera entrada del sujeto S en la voz de alto en el tono principal. Tanto el sujeto como su posterior respuesta se componen de cuatro incisos o células separadas por un silencio de corchea.
- c.5: primera entrada de la respuesta R tonal en la soprano y entrada del primer contrasujeto CS1 en el alto.
- c.9: segunda entrada del sujeto S en el tenor. Segundo contrasujeto CS2 en el alto, CS3 en la soprano. Todos los contrasujetos son muy similares en las líneas de fraseo, pero nunca idénticos.
- cc.13-15: breve pasaje moduladorio para conducir a la segunda entrada de la respuesta R en el pedal (voz de bajo). Aparece una variante de CS3 en la soprano y un contramotivo CS4 en el tenor de rasgos fraseológicos parecidos a los anteriores contramotivos.

Desarrollo (cc.19-51):

- c.19: episodio moduladorio cromático emcr (cc.19 y 21) que se construye tomando algunos elementos de los contramotivos anteriores, pero en estilo libre.
- c.23: entrada modulante del sujeto S en el tenor.
- c.27: entrada de un nuevo y llamativo contrasujeto CS5 en tresillos que va a contribuir al incremento agógico hasta el final de la obra, sobre un Pedal 1 de dominante y descenso cromático en el alto. Semipedal superior con trino en la parte de la soprano (cc.29-31).
- c.31: entrada del sujeto en la soprano acompañado por el contrasujeto CS5 que entra en el tenor (c.31), luego en el bajo (c.32), nuevamente en el alto (c.33) y otra vez en el bajo (c.34).
- cc.34-46: aparición de un nuevo contrasujeto CS6 que, en realidad, es una breve célula que, expuesta varias veces, conduce a un episodio desarrollado sobre un Pedal 2 con saltos de octava en los cc.37-39, que posteriormente deja que las voces caigan cromáticamente hasta el c.41, donde el sujeto S es acometido por el pedal, acompañado por dos entradas del contrasujeto CS5 en el alto (c.41) y el tenor (c.42). Este episodio termina con una caída cromática, muy marcada especialmente en la voz de bajo.
- c.47: entrada del sujeto S en la soprano, ahora engrosada en forma de acordes y sustentada por un Pedal 3 de dominante en el bajo, quedando encomendada al tenor una serie de tresillos con elementos derivados del contramotivo CS5. La segunda célula del sujeto es modulante a un do menor circunstancial.

Coda extensa (cc.51-78):

- cc.51-59: tras una resolución en cadencia rota en forma de acorde de séptima disminuida, se aborda una extensa coda caracterizada por la introducción de nuevos elementos temáticos, especialmente la figura F1, anteriormente comentada, muy repetitiva en la parte del tenor en los cc.51-56. Tras un breve puente modulante con acordes entrecortados en las voces de soprano, alto y bajo, y melodía sincopada en el tenor, la textura resuelve en un nuevo acorde de dominante (re mayor) en el c.59.
- c.59: entradas temáticas variadas: cabecera del sujeto S en el bajo, sujeto S en la soprano y figura F1 en las voces intermedias y el pedal.
- c.64: entrada del sujeto S en el pedal, acompañada por un nuevo contrasujeto cromático CS6 y una nueva célula temática F2 no exenta de cromatismos. Ambos materiales temáticos van a jugar mutuamente con gran soltura y alternarse verticalmente en una suerte de contrapunto invertible.
- c.70: sobre una nueva entrada de S en el alto, será ahora la célula F1 la que dialogue con el contramotivo CS6 que entra en la voz de la soprano.
- c.74: el protagonismo de CS6 se acentúa por sus entradas en el alto (c.74) y la soprano (c.75), mientras una evocación a la figura F1 se produce en el pedal. El Pedal 4 de tónica se instaura en el c.75, y después de un descenso cromático de las voces (emcr), la fuga concluye en sol mayor con la tercera de picardía.

Exposición

Fuge

1 Tempo giusto

Measures 1-5 of the Fugue Exposition. The score is in G minor, 3/4 time. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) and a 'S' marking. Measure 5 ends with an 'R' marking. The bass line is mostly silent in these measures.

Measures 6-10 of the Fugue Exposition. Measure 6 starts with a 'S' marking. Measures 8-10 feature 'CS2' and 'CS3' markings. The bass line becomes more active in these measures.

Measures 11-14 of the Fugue Exposition. The texture continues with both hands playing active parts.

Measures 15-18 of the Fugue Exposition. Measure 15 is marked 'CS3 variado'. Measure 16 has a 'CS4' marking. Measure 18 ends with an 'R' marking.

Measures 19-22 of the Fugue Exposition. Measure 19 is the start of the 'Desarrollo' section, marked with a blue vertical bar. Measures 19-20 are marked 'emer'. Measure 22 ends with an 'emer' marking.

23

S

tr

27

CS5

piano

CS5

tr

Pedal 1

30

S

CS5

CS5

33

CS5

CS6

CS6

CS6

36

CS6

CS6 inv

CS5

Pedal 2

39

CS5

S

42

CS5

45

Sacordal

elementos derivados de CS5

48

Pedal 3

Coda extensa

51

F1 F1 F1

54

F1 F1 F1

58

S S F1 F1 F1 F1

S sólo cabecera

62

F1 F1 S

65 **CS6** **CS6** **F2**
mf **F2** **F2** **CS6**

68 **F2** **F2** **F1** **CS6**
F2 **CS6** **CS6** **F1** **F1**

71 **CS6** **CS6** **CS6**
F1 **F1** **CS6**

74 **CS6** **CS6** **CS6** **CS6**
F1 derivada **emcr** **Pedal 4**

Conclusiones al análisis de las obras de juventud

La verdad es que ha tenido que pasar un cierto tiempo para que las primeras obras de Brahms hayan sido plenamente apreciadas, aunque sus amigos, que en su mayoría no eran organistas, las elogiaron ampliamente. Sabemos poco sobre la repercusión que pudieron haber tenido las dos que se publicaron en vida de Brahms, aunque parece que no pasaron desapercibidas por completo. Sin citar sus fuentes, Robert Pascall dice que la Fuga en la bemol menor WoO 8 fue interpretada el 16 de abril de 1873 en la *Nikolaikirche* de Leipzig por un organista no identificado, y el Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit* WoO 7 lo fue el 2 de diciembre de 1882 en el salón de la *Gesellschaft der Musikfreunde* por el pianista y organista vienés Josef Labor, que era ciego. Y seguramente Karl Reinthaler, el organista amigo de Brahms, debió interpretar en alguno de sus conciertos *O Traurigkeit* directamente de la copia que Brahms le facilitó.

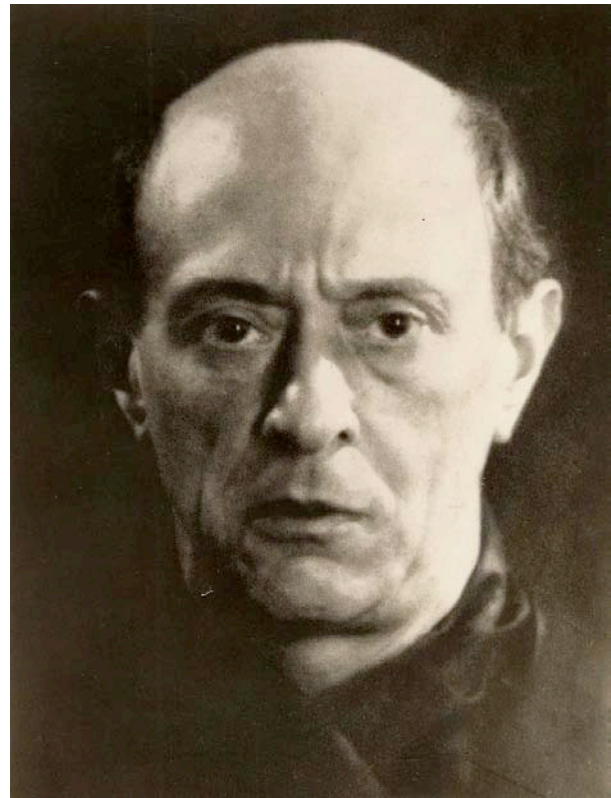
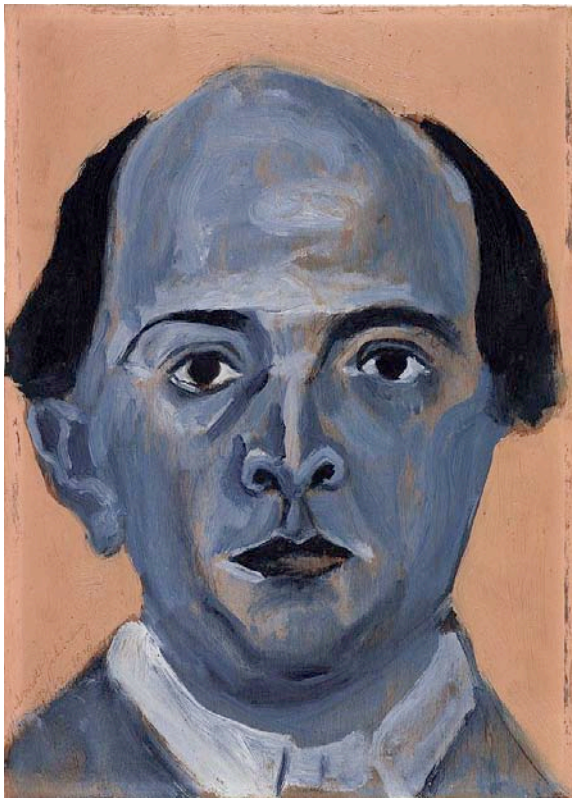


A la izquierda, Ethel Smyth en 1913. A la derecha, Ethel Smyth en el hotel Tewfik Palace en Helouan (Egipto, 1914)

Pero sería una compositora británica expatriada, sin embargo, la que pudo haber sido influenciada por una de estas primeras obras. Ethel Smyth (Londres, 1858 - Woking, Surrey, 1944), de la que hablaremos más adelante, pasó en su juventud mucho tiempo en Alemania y Austria, estudiando en Leipzig de 1877 a 1884. Entre sus profesores estaban los amigos de Brahms, Heinrich von Herzogenberg y George Henschel, y a través de ellos entró en contacto con Brahms en varias ocasiones. Sus sentimientos hacia Brahms, como ha quedado registrado en sus memorias, eran casi siempre ambivalentes. Por un lado, siempre mostró una gran admiración por su música y disfrutó al escucharle tocar el piano, pero por otro no le agradaba su poco trato social y su aparente incapacidad para tomarse en serio los trabajos compositivos de una mujer. Mientras estudiaba en Leipzig, o quizás algo después, Smyth compuso un conjunto de seis preludios corales. Por lo general se atribuyen al período comprendido entre 1882 y 1884, aunque no se publicaron conjuntamente hasta 1913. Quizás algunos de ellos puedan remontarse al comienzo de sus estudios en el Conservatorio de Leipzig en 1877, donde la composición de preludios corales y fugas formaba parte del plan de estudios en la disciplina de contrapunto, o tal vez provengan de sus estudios privados con Herzogenberg. Otros pueden ser posteriores a 1885, cuando, de vuelta a Inglaterra, “se mordía las uñas por tocar el órgano” y comenzó a recibir clases de órgano de Sir Walter Parratt, a quien el conjunto está dedicado.

Henschel envió a Brahms algunas de las canciones que Smyth había compuesto, y cuando, más tarde, ella se encontró con Brahms, este comentó: “¡Así que esta es la joven que escribe sonatas y no sabe contrapunto!”. En 1878 comenzó a estudiar esa disciplina con Herzogenberg, y parece que había asimilado bien los conceptos a juzgar por los preludios corales que escribió, generosos en cánones, contrapunto y pasajes al estilo de la *Vorimitation*. Aunque ni ella ni Herzogenberg lo mencionan, seguro que conoció el manuscrito del Preludio coral sobre *O Traurigkeit* WoO 7/1 de Brahms, del cual tenía una copia Elisabet von Herzogenberg; incluso llegó a conocer quizás la versión publicada en 1882. Smyth también escribió un preludio y fuga sobre este coral. Sus obras son muy diferentes de las de Brahms, aunque se puede ver la influencia del maestro de Hamburgo en algunos de sus preludios corales, especialmente en el primero, *Du, O schönes Weltgebäude!*, que, con su acompañamiento de notas repetidas y terceras encadenadas por debajo de la melodía solista en notas largas, parece evocar un cierto parecido con el *O Traurigkeit* de Brahms.

Cuando se publicaron los dos preludios y fugas de Brahms en la primera edición de Breitkopf & Härtel de las obras completas para órgano en 1927, parece que se les prestó poca atención, aunque se dice que Alfred Sittard los interpretó en la *Gedächtniskirche* de Berlín el 15 de noviembre de 1929. Cuando Gerard Alphenaar sacó a la luz la edición americana de las obras de Brahms en 1948, T. Scott Buhrman, el editor de la prestigiosa revista *The American Organist*, descartó las fugas en “la” menor y sol menor por estar construidas sobre “temas lo suficientemente malos como para no poder ser ofrecidos a los miembros de esta institución de cara a una improvisación pública”. Sin embargo, William Lester, al criticar esta misma edición en la revista *Diapason*, reflejó una opinión algo mejor, indicando que las cuatro primeras obras “desconocidas” eran “bien dignas de ser estudiadas e interpretadas”.



A la izquierda, Arnold Schönberg (autorretrato de 1910). A la derecha, Schönberg en 1927 (fotografía de Man Ray)

El notable compositor Arnold Schönberg (1874-1951) tuvo una opinión aún mejor de una de las obras para órgano de Brahms correspondientes a este período, la Fuga en la bemol menor WoO 8. Era entonces un compositor vienés en ciernes que había atraído la atención de Brahms con algunas de sus primeras composiciones; el año que Brahms murió, tenía solamente veintitrés años. A pesar del rumbo muy diferente que su música tomaría en sus años de madurez, Schönberg admiraba mucho a Brahms y, ya en 1931, después de haber compuesto algunas de sus obras más

transgresoras, pudo escribir que de Brahms había aprendido mucho sobre el fraseo, la plasticidad y la construcción musical, y que pudo extraer algunas ideas en relación con el principio “economía, pero riqueza” en la composición musical. En 1933 Schönberg emigró a los Estados Unidos, y en la década de 1940 dio clases en la Universidad de California. Pero escribió poco para el órgano; su obra más notable fueron las *Variaciones sobre un Recitativo* op.40. Max Miller, que entonces era sólo un estudiante, estaba trabajando en esta pieza para su “recital magistral”, y fue invitado a tocarla en presencia del compositor. La obra termina con una contrafuga de construcción clásica; como recuerda Miller: “pensé siempre que Schönberg tenía en mente la Fuga en la bemol menor de Brahms cuando escribió la fuga final de sus Variaciones”. Y, de hecho, su primera pregunta fue: “¿Por qué los organistas no interpretan esta fuga de Brahms con más frecuencia? ¿No es una buena fuga? Para mí está claro que sí”. La publicación en 1927 de la obra completa para órgano de Brahms fue bien conocida en la década de 1940, pero cabe preguntarse si Schönberg conoció la Fuga en la bemol menor en Viena a través de la versión publicada en 1883 y si fue Brahms quien realmente inspiró a Schönberg para escribir una obra tan importante dentro de este género.

Para el mundo del órgano en general, la aparición en 1927 de las obras completas para órgano de Brahms, editadas por Breitkopf & Härtel, quizás no tuvo lugar en el momento más óptimo. Una brecha sísmica se estaba formando rápidamente entre los defensores del órgano de principios del siglo XX, basado en la exuberancia de la orquesta, y su antítesis, el instrumento sobrio y espartano inspirado en el incipiente movimiento del *Orgelbewegung*. Los defensores del primero, si tenían que tocar obras de Brahms, preferían las transcripciones para órgano de sus movimientos orquestales o danzas húngaras antes que las obras de concepción más clásica. O si tenían que tocar las obras originales para órgano de Brahms, en general, lo hacían con el estilo denso y pesado con que solían tocar Bach, con registraciones gruesas y abuso de los pedales de expresión. En cambio, los defensores del *Orgelbewegung*, al tiempo que reconocían las raíces clásicas de las primeras obras para órgano, trataron de hacerlas aún “más clásicas” subvirtiendo sus elementos románticos con registraciones inapropiadas e interpretaciones metronómicamente inflexibles. Ninguno de los dos enfoques estaba pensado para generar mucho interés por Brahms en un momento en el que Reger y Franck aportaban un repertorio más familiar para los románticos, y Buxtehude y Bach para los clasicistas. Los organistas de las iglesias, por supuesto, tocaban algunos de los Preludios Corales op.122 publicados anteriormente, pero, con la excepción del Preludio coral a solo sobre *O Traurigkeit*, las primeras obras de Brahms publicadas en 1927 eran más bien piezas de estudio y su introducción en el repertorio concertístico fue muy paulatina.

También es probable que la percepción que se tuvo de Brahms en vida e inmediatamente después de su muerte fue la de un gran sinfonista y compositor de canciones y obras para piano, con lo que no se prestaba mucha atención a sus composiciones de menor renombre universal. Los once Preludios Corales op.122 tuvieron una aceptación casi instantánea por su accesibilidad y utilidad, pero no ocurrió lo mismo con las obras contrapuntísticas de juventud. En efecto, no fue hasta la segunda mitad del siglo XX que se reavivó el interés por ellas quizás por su doble atractivo clásico y romántico, y por el desafío técnico que suponen tanto para el intérprete como el oyente.



Los Once Preludios Corales Op.122

Todos los biógrafos de Brahms se han percatado de que, a partir de 1890, la vida del músico estuvo marcada por la muerte de algunos de sus amigos y allegados más queridos: en 1891, su editor de toda la vida, Robert Keller; en 1892, su hermana Elise y Elisabet von Herzogenberg; en 1893, la joven cantante Hermine Spies, a quien Brahms admiraba mucho; en 1894, el gran estudioso de Bach, Philipp Spitta, su viejo compañero de viajes Theodor Billroth, y uno de sus intérpretes más grandes, el prestigioso director Hans von Bülow. Pero lo peor estaba por venir. La salud de Clara Schumann, su vieja amiga, había comenzado a declinar, y en marzo de 1896 sufrió un derrame cerebral grave. Se cree que esto fue lo que impulsó a Brahms a componer los *Vier Ernste Gesänge* (“Cuatro Canciones Serias”) op.121, aunque la pérdida de tantos viejos amigos ya le había dado, como le dijo a Richard Heuberger, muchas oportunidades de pensar en la muerte. Según una carta escrita más tarde a la hija de Clara, Marie, en la que Brahms le pidió que los considerara “una verdadera ofrenda de duelo por la muerte de su amada madre”, los Preludios Corales op.122 se completaron durante la primera semana de mayo. Aunque dedicados a un amigo, el artista Max Klinger, Brahms también admitió en privado a Heuberger que tenían mucho que ver con la mujer de Schumann. Los textos, bien descritos por Michael Musgrave como una “intensa expresión de esa preocupación por la transitoriedad” que se encuentra ya en el Réquiem y algunas de las canciones y motetes, son una vez más prueba del profundo conocimiento que Brahms tenía de la Biblia. Karl Geiringer afirmó que Brahms no estaba dispuesto a oír nunca las canciones en concierto, “temiendo que pudieran afectarle profundamente”. Sin embargo, Coenraad V. Bos, que acompañó varios *Lieder* estrenados en 1896, afirmó que Brahms no sólo estaba presente en el concierto, sino que también llegó hasta el camerino de los artistas para felicitarles por su interpretación.

El 14 de mayo, Brahms volvió a su residencia de verano en Ischl. El estudioso de Brahms, Otto Biba, cree que en este momento había “desempolvado algunos viejos manuscritos de música para órgano para trabajar sobre ellos”. En cualquier caso, habría sido muy habitual que él llevara algún trabajo allí, ya que se sabe que usó a menudo sus retiros de verano para dedicar un tiempo intenso a trabajos en curso, algunos de los cuales se enviarían a su editor más tarde dentro del año. El año anterior, 1895, parecía haber sido una excepción, ya que no se publicaron obras nuevas o revisadas después de su regreso de Ischl. Jan Swafford se pregunta si podría haber comenzado a trabajar en los Preludios Corales op.122 ese verano. De hecho, incluso podría haber estado esbozando los *Vier Ernste Gesänge*, si su comentario a Heuberger sobre “pensar acerca de la muerte” se toma al pie de la letra. Claramente, como Biba sugiere y Swafford conjetura, Brahms tuvo que haber estado trabajando en los Preludios Corales op.122 antes de marchar a Ischl en 1896, quizás incluso simultáneamente con los *Vier Ernste Gesänge*. En vista de sus hábitos de trabajo minucioso y de su aparente obsesión por perfeccionar cualquier composición antes de entregarla para su publicación, no se ha dejado de especular que podría haber escrito, o revisado, siete de ellos en una sola semana. Sin embargo, durante esa semana, Brahms aparentemente sólo escribió los siete primeros en un manuscrito muy esquemático que inscribió en su catálogo, como de costumbre, con la fecha y el lugar de su finalización.

El 20 de mayo de 1896, menos de una semana después de la llegada de Brahms a Ischl, Clara Schumann sufrió un derrame cerebral que le causó la muerte. La triste noticia de su muerte fue enviada por telegrama a su dirección de Viena, pero también por correo a Ischl por su casera, con lo que no llegó a manos de Brahms hasta el 22 de mayo. Inmediatamente partió hacia Frankfurt am Main, donde Clara había muerto y donde él pensó que el servicio fúnebre se llevaría a cabo. Muy cansado, tuvo que detenerse en una posada para después retroceder y llegar por fin a Frankfurt sólo para descubrir que el funeral se iba a celebrar en Bonn, donde Clara sería enterrada junto a Robert en el *Alte Friedhof*. Entonces continuó su viaje sin ningún descanso, llegando a Bonn cuando la procesión al cementerio ya estaba en marcha pero justo a tiempo para estar entre los que lanzaron

un puñado simbólico de tierra en la tumba. Doloroso y agotado, se dice que se apoyó entonces en el hombro de un viejo amigo, Rudolf von der Leyen, y lloró con gran abatimiento. Varios biógrafos han relatado que se cantaban corales ante la tumba. Esta era una tradición fúnebre bastante común por aquel entonces. También ha quedado constancia de que un conjunto de instrumentos de metal interpretó corales en el entierro de Robert Schumann, en el que Brahms también estuvo presente. El entierro de Clara tuvo lugar el 23 de mayo, y al día siguiente Brahms fue a Honnef para descansar unos días (Florence May dice “casi una semana”) con los Wehrmann, parientes de los von Beckeraths y los von der Leyen, que también estaban allí, junto con otros amigos renanos. A Alwin von Beckerath le dijo con tristeza: “ahora no tengo a nadie más que perder”.

Durante su estancia en Honnef, Brahms dijo a sus amigos que había traído algunas obras nuevas que quería interpretar para ellos diciendo simplemente: “las escribí para mi cumpleaños” (el 7 de mayo). Interpretó los *Vier Ernste Gesänge*, y luego, de acuerdo con May, Brahms “tocó algunos nuevos preludios para órgano”. Muy probablemente serían los siete primeros de la colección, o al menos, algunos de ellos. En dos lugares aparece la anotación “Ischl, Mayo del 96”, con lo que este manuscrito pudo haberse terminado entre el 14 de mayo, cuando Brahms fue a Ischl, y el 22 de ese mismo mes, cuando partió para Frankfurt. En el calendario de bolsillo de Brahms hay tres notas cortas en la página del mes de mayo, escritas entre paréntesis, que se refieren a los *Vier Ernste Gesänge*, la muerte de Clara, y los siete *Choralvorspiele*. Su significado no está claro, pero tal vez podría tener algo que ver con la finalización de dos manuscritos preparados ya para su publicación, además de un fuerte aprecio por la vida. Con todo ello, parece confirmarse que la versión final de los siete primeros preludios corales, así como de las cuatro canciones, se completó durante el mes de mayo de 1996.

Brahms volvió a Ischl a finales de mayo y comenzó a trabajar en sus composiciones y a dar los largos paseos de que siempre disfrutó. A mediados de junio, pasó unos días en Viena con sus buenos amigos, los Fellingiers, que celebraban sus bodas de plata. Se dice que interpretó para ellos el primero y el séptimo (*Herzlich tut mich erfreuen* en el orden original) de los preludios corales, y también para su amigo y editor, Eusebius Mandyczewski, quien “se preguntó por su aparente impersonalidad”. Poco después, Brahms partió de nuevo para Ischl. El manuscrito de tres de los cuatro últimos preludios corales está fechado en Junio de 1996 en Ischl, pero estos borradores probablemente no se terminaron hasta finales de este mes y no parecen haber sido realmente preparados para su publicación en ese preciso momento.

El 24 de junio, Brahms recibió en Ischl la visita de un ex-alumno, Richard Heuberger, un director de coro vienés, crítico de música y compositor de óperas. En su diario, Heuberger registró que esa mañana Brahms “tocó para mí sus preludios corales directamente de un manuscrito: ¡piezas espléndidas!, una obra contrapuntística, una estrofa después de otra con estructura de fuga, pero pronto entra el coral que luego da lugar a un tema que se expone a la quinta superior. Este trabajo es una espléndida música, extraordinariamente precisa”. Heuberger parece referirse aquí al primero de los siete preludios corales que, de hecho, constituye un ensayo contrapuntístico impresionante. Heuberger volvió a visitar a Brahms el 5 de julio, cuando señaló que “el conjunto (es decir, los preludios corales) debe haber sido enviado ya, porque hoy Brahms me dijo que me mostraría algunas nuevas composiciones”. Por desgracia, Heuberger no especifica qué obras eran estas; podrían haber sido más preludios corales, como algunos suponen, pero también algunas canciones populares en las que Brahms había estado trabajando intensamente durante ese tiempo, que serían publicadas de manera póstuma. En cualquier caso, quizás no todas estas obras eran “nuevas”, salvo, por supuesto, para Heuberger.

A pesar de su regreso a la aparente normalidad tras el estrés emocional y físico del viaje a Frankfurt y luego a Bonn, Brahms comenzó a sentirse cada vez peor y sin su resistencia habitual. En julio sus amigos, observando que estaba notablemente icterizado, le persuadieron de que consultara a un médico. De hecho, acudió a varios que le aconsejaron en un principio “tomar la cura” en Karlsbad, lo que hizo en septiembre. Un médico de Viena había descubierto que su hígado había aumentado de tamaño, pero aparentemente fue el Dr. Grünberger en Karlsbad quien hizo el fatal diagnóstico de cáncer de hígado, la misma enfermedad que había terminado con la vida de su padre.

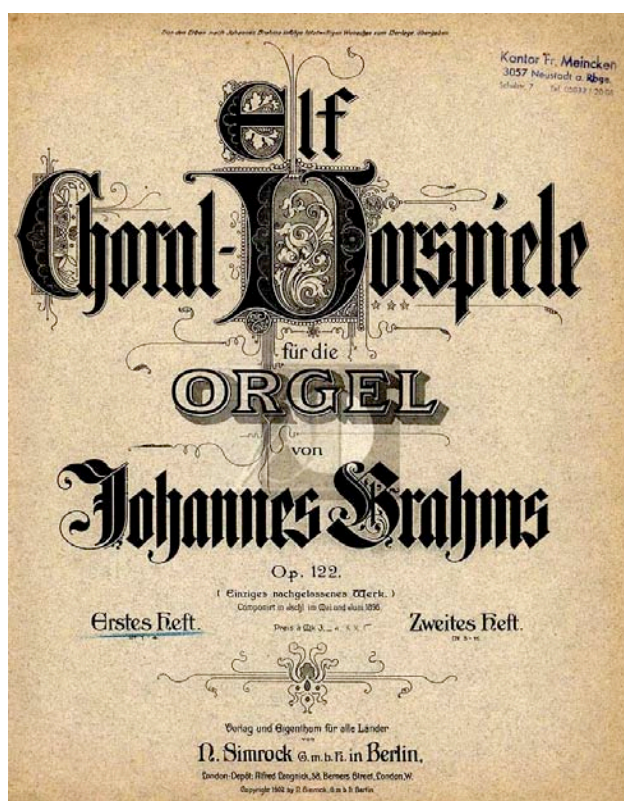
Probablemente se estaba desarrollando sin ser detectado por algún tiempo. En el Manual de Merck, ese libro de referencia del médico clásico, se afirma que “la ictericia es inusualmente temprana”. Incluso hoy, después de un siglo de progreso médico, el pronóstico para evitar el cáncer hepático avanzado sigue siendo difícil. Así fue para Brahms. En octubre, regresó a Viena notablemente más débil pero tan decidido a no ser un inválido que, al menos durante un tiempo, continuó sus paseos diarios, asistió a conciertos y se socializó con sus amigos cada vez más preocupados. En octubre, otro distinguido compositor vienés, Anton Bruckner, murió, y su entierro tuvo lugar el 14 en la *Karlskirche*. A pesar de que la iglesia estaba justo al otro lado de la calle de su casa, Brahms llegó tarde. Al estar de pie en la parte trasera de la iglesia, se dice que murmuró alguna observación en el sentido de que no pasaría mucho tiempo antes de que llegara su propio funeral.

Con el tiempo, Brahms tuvo que renunciar a sus paseos, pero sus leales amigos continuaron llevándolo a pasear cortos trechos o entreteniéndolo en sus casas, y pasó la Navidad con la familia Fellingner, cuya afición fotográfica nos ha proporcionado algunas de las últimas imágenes de Brahms. En enero asistió a una interpretación de su Cuarteto de cuerda en sol mayor por el cuarteto de Joseph Joachim y, a principios de marzo, de su Cuarta Sinfonía en la *Vereinsaal*, en la que el público dió una larga y tumultuosa ovación al compositor, ya gravemente enfermo. Muy poco después, se postró en la cama. El 30 de marzo, Heinrich Herzogenberg, que acababa de enviar a Brahms una copia de un cuarteto de piano dedicado a él, escribió tristemente a Joachim que su querido amigo se acercaba a su final. La muerte del maestro llegó silenciosamente la mañana del 3 de abril de 1897.

Viena honró a su hijo adoptivo con un cortejo fúnebre digno de la realeza, compuesto por una multitud de amigos, estudiantes, numerosos músicos y su editor llevando las antorchas fúnebres por las calles, seguido por una gran muchedumbre doliente. Comenzó en su residencia en la *Karlsplatz* y cruzó la plaza hasta los edificios del *Musikverein*, donde diversos miembros del *Singverein* se habían situado a la entrada para cantar el *Fahr wohl* del propio Brahms. Luego se dirigió a la Iglesia Luterana por la estrecha *Dorotheergasse* cerca del centro de la ciudad, donde el pastor Zimmerman ofició el servicio fúnebre, que incluyó la lectura del texto de la escritura en el cual Brahms había basado el último movimiento del Réquiem. Después, la procesión continuó el largo camino hacia el *Zentralfriedhof* en el distrito de Simmering. En 1888, un amplio sector a la sombra de los árboles cerca de la puerta principal de este gran cementerio ajardinado había sido reservado para los músicos notables de la ciudad; de hecho, los restos mortales de Beethoven y Schubert fueron trasladados allí. En ese mismo lugar, los de Brahms también encontraron el descanso, para ser acompañado dos años más tarde por su viejo amigo Johann Strauss hijo, el querido “Rey del Vals” de Viena que está enterrado a su lado. Es un lugar sacrosanto para los amantes de la música actual; de ello dan fe las numerosas ofrendas florales que muchos melómanos depositan con frecuencia sobre las tumbas.

Durante el verano y principios del otoño de 1896, Brahms había continuado trabajando en sus colecciones de canciones folklóricas y había dado instrucciones a su copista, William Kupfer, para preparar una copia final de los siete primeros preludios corales para su publicación. Esta copia fue posteriormente corregida por Brahms, aunque no se sabe cuándo y con qué grado de minuciosidad. Los cuatro preludios corales restantes no se encontraron hasta después de su muerte, y se ha especulado con que Brahms podría haber pensado inicialmente en componer dos series de siete preludios cada una, pero el deterioro de su salud le impidió completar la segunda serie. El amigo y editor de Brahms, Eusebius Mandyczewski, dijo que “es concebible que él (Brahms) intentara sacar dos o quizás más volúmenes de siete piezas, como hizo con los *Volkskinderlieder*”. Es significativo que Mandyczewski se exprese en términos que describen mejor la edición, la compilación o la publicación antes que la propia composición, aunque esto no excluye necesariamente la adición de algunas composiciones nuevas en los volúmenes proyectados. La referencia a los *Volkskinderlieder* también es interesante, ya que se publicaron en dos series. ¿Sabía Mandyczewski, o por lo menos sospechaba, que una parte del contenido del volumen de los siete preludios corales era, en realidad, un conjunto de revisiones de obras anteriores, del mismo modo que ocurría con los volúmenes de canciones populares?

También debemos recordar que en 1882, cuando Brahms publicó las dos versiones del coral *O Traurigkeit*, había hablado con el editor de “cosas que quedaron inéditas” y de la posibilidad de incluir más tarde estas dos piezas en una colección más grande. No fue la primera vez que mencionó la existencia de obras para órgano inéditas, ya que en 1864 había hecho un comentario similar al editor de la Fuga en la bemol menor WoO 8, refiriéndose a sus “hermanas y hermanos nacidos y no nacidos”. En una carta a Simrock el 18 de junio de 1896, poco antes de enviarle el borrador completo de los primeros siete preludios corales, Brahms pidió que se le devolviera una copia, o tal vez el manuscrito original, del Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit*. Debido a que ambas piezas obviamente no se incluyeron en la primera serie de siete, Brahms podría haber estado pensando en incluirlas en un segundo conjunto, tal vez con nuevas revisiones. De ser así, con los cuatro hallados después de su muerte, habría elevado a seis el número de preludios corales de una hipotética segunda serie, y si Brahms hubiera terminado otra versión de *Es ist ein Ros' entsprungen* que había comenzado a esbozar, esta segunda serie de siete habría quedado completada. Tal vez algún editor en el futuro pueda animarse a publicar todos los preludios de corales de Brahms en dos series de siete, incluyendo las dos obras sobre *O Traurigkeit* y el fragmento mencionado de *Es ist ein Ros' entsprungen* en la segunda serie.



Portada de la edición de Simrock (Berlín, 1902) de los Once Preludios Corales Op.122 de Johannes Brahms

La idea de la existencia de, al menos, un segundo conjunto de siete preludios corales no habría sido incompatible con la práctica compositiva de Brahms, ya que a veces compuso o publicó piezas en parejas, especialmente en años posteriores, por ejemplo, sus únicos dos quintetos de cuerda op.88 (1882) y op.111 (1891), sus únicas dos oberturas orquestales op.80 y 81 (1881), los dos op.116 de fantasías para piano (1892) y las dos sonatas para clarinete y piano op.120 (1895). Ivor Keys señala que “los nuevos ensayos de Brahms consisten a menudo en parejas de obras, como si el camino necesario para escribir la segunda hubiera sido ya despejado por los rigores del primer acto creativo”. A menudo, la segunda obra del par difiere de la primera notablemente en el carácter, como sucede con las dos oberturas, la primera alegre y juguetona, la segunda sombría y grave. En cuanto a los cuartetos con piano en la mayor op.25 y sol menor op.26, Jan Swafford observa un “patrón característico”: “el primero más ligero y extrovertido, el segundo más estrecho y sutil”. Estas consideraciones también podrían servir para describir adecuadamente la pareja de preludios corales sobre *Herzlich tut mich verlangen*. El órgano no era, por supuesto, un nuevo medio creativo para Brahms, aunque es cierto que había sufrido un largo olvido por parte de la sociedad.

Brahms también había editado otras obras en series de siete: los *Marienlieder* op.22, un grupo de canciones para voces mixtas op.62, y algunos conjuntos de canciones a solo. Hay siete estrofas en el *Gesang des Parzen* op.89 y siete movimientos en el Réquiem Alemán op.45. Son 14 (dos veces 7) los *Deutsche Volkslieder* para coro a cuatro voces publicados en 1864, y los 49 *Deutsche Volkslieder* para voz y piano publicados en 1894 están repartidos en siete libros, cada uno con siete canciones. En la introducción a esta colección, Brahms comentó que “siempre le complace componer obras en un número tan sagrado”. Incluso los 14 *Volkskinderlieder* de publicación póstuma y los 28 *Deutsche Volkslieder* adicionales están en número múltiplo de 7. Debemos recordar también que el cumpleaños de Brahms fue el 7 de mayo, el día en que, muchos años antes, había enviado el primero de sus dos preludios y fugas para órgano a Clara Schumann, y mayo fue el mes en que se completó el borrador final de los primeros siete preludios corales. Por último, Brahms seguramente era muy consciente del simbolismo de los números 7 y 14. El segundo (14) es la suma del orden alfabético de las letras de Bach (2 + 1 + 3 + 8), y 7 es el símbolo numérico de la perfección y plenitud; cuando Pedro le preguntó a Jesús cuántas veces tenía que perdonar a alguien, este le contestó: “No te digo hasta siete veces, sino hasta setenta y siete veces”. Así, con la repetición del 7, recalcó la idea de que había que perdonar indefinidamente, o sin límite (Mateo 18:21, 22). Pero el número 7 está también asociado con las palabras “cumplimiento”, y “algo que se ha completado” o “un ciclo terminado”. Leemos en Génesis 2:2-3 “Y acabó Dios en el día séptimo la obra que hizo; y reposó el día séptimo de toda la obra que hizo. Y bendijo Dios el día séptimo, y lo santificó, porque en él reposó de toda la obra que había hecho durante la creación”. En el versículo 2 aparece la palabra “acabó” dando a entender que algo se había completado o cumplido. También vemos que a su vez este término está asociado con “descansar” (reposó), “bendecir” (bendijo) y “santificar” (santificó). Podemos decir con esto que el número 7, da a entender algo que se ha cumplido, que se ha completado, un ciclo acabado que provee descanso o paz interior, trae bendición y nos santifica.

George S. Bozarth estudió los manuscritos de los preludios corales con cierto detalle para preparar su edición de las obras para órgano de Brahms, publicada por la editorial Henle. El manuscrito en cuestión es el A 115 conservado en el *Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (Archivo de la Asociación de Amigos de la Música de Viena, A:Wgm). El libro principal contiene una serie de siete corales (*Mein Jesu, der du mich - Herzliebster Jesu - O Welt, ich muß dich lassen I - Herzlich tut mich erfreuen - Schmücke dich, o liebe Seele - O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen - O Gott, du frommer Gott*) escritos en 16 páginas de papel apaisado de diez pentagramas. Cosido a este conjunto hay cuatro páginas más apaisadas de ocho pentagramas, la primera de las cuales contiene el coral *Es ist ein Ros' entsprungen*, quedando las tres restantes en blanco. Hay además dos suplementos (*Beilage*). El primero se compone de 8 páginas de papel vertical de 14 pentagramas, de las cuales las cinco primeras contienen los otros tres corales (*Herzlich tut mich verlangen I - Herzlich tut mich verlangen II - O Welt, ich muß dich lassen II*) y las tres últimas quedan vacías. La quinta página contiene un borrador tachado del coral *Herzlich tut mich verlangen II*. Por último el segundo suplemento consta de diez páginas apaisadas de ocho pentagramas, rezando en portada: *Beilage 2. Choräle, geschrieben von Mandyczewski* (“Corales escritos por Mandyczewski”). Las dos primeras páginas presentan la realización armónica simple de los corales *Herzlich tut mich verlangen, O Gott, du frommer Gott* y *Es ist ein Ros' entsprungen*. Una segunda versión de *Herzlich tut mich verlangen* en mi mayor aparece tachada en la parte inferior de la segunda página. En las siete páginas siguientes figuran nuevas copias de *Es ist ein Ros' entsprungen, Herzlich tut mich verlangen* y *O Gott, du frommer Gott*.

Sólo podemos especular sobre las implicaciones del orden original en el que los corales fueron escritos en este manuscrito. El estilo de los tres primeros sugiere que pueden ser revisiones de trabajos anteriores, en cuyo caso la fecha en el manuscrito después del tercero (Ischl, Mayo 96) sería sólo la fecha de su revisión final. También hay algunas pequeñas diferencias entre los tres primeros y los cuatro restantes en los detalles de la escritura, más concretamente en el estilo de los corchetes. El análisis minucioso de estas diferencias y su comparación con otros manuscritos de Brahms datados podría darnos más información. La inscripción “Ischl, Mayo 96” aparece en dos

lugares en este manuscrito, concretamente después del tercer y el séptimo preludios. Bozarth observa que la manera en que los tres primeros y los cuatro restantes están agrupados en el manuscrito podría sugerir que tres fueron inicialmente introducidos y fechados, tal vez a comienzos de mes, y los otros cuatro terminados más tarde, presumiblemente antes del 22 de mayo. Sugiere que este proceso “aditivo” puede haber influido en el cambio de orden posterior. Pero teniendo en cuenta esas ligeras diferencias en el estilo de la escritura, los tres primeros también podrían haber sido escritos anteriormente, dejando algunas páginas en blanco, que el ahorrativo Brahms luego rellenó con un trabajo posterior, una posibilidad que también apoya la teoría “aditiva”. La primera inscripción significaría tan sólo la fecha en que Brahms los agrupó de nuevo, o tal vez cuando hizo algunos retoques finales al tercero, que, más que los otros dos, contiene una cantidad significativa de correcciones, tachaduras e inserciones. Curiosamente, un organista actual (Ulfert Smidt, para el sello Thorofon) ha considerado conveniente grabar los primeros siete en su orden original. El orden final, presumiblemente reorganizado o al menos aprobado por el propio Brahms, se estableció en la copia hecha para el editor Simrock por William Kupfer, que sitúa los dos más largos y complejos al principio y al final del conjunto. Esta copia de los ocho primeros preludios corales contiene correcciones de la propia mano de Brahms y, por tanto, presumiblemente data del verano de 1896, tal vez del mes de julio, cuando Brahms le dijo a Heuberger que algunas composiciones ya habían sido enviadas al editor.

Para entonces, Brahms había decidido o bien añadir más preludios corales al conjunto de siete o, como parece más probable, añadir otro conjunto de siete al primero. Así tenemos un manuscrito de los preludios corales nos.9, 10 y 11, fechado a lápiz “Junio 96. Ischl”, y otro del n°8, escrito en una sola hoja de papel de ocho pentagramas y sin fecha. Curiosamente, el estilo de los corchetes en este último se parece mucho al de los primeros siete, lo que sugiere que esta pieza podría proceder del mismo período. Existen también dos manuscritos sin fecha, uno del n°10, en papel de doce pentagramas, con varias correcciones y muy subrayado, obviamente un penúltimo borrador. Lo interesante es que se titula *O Welt, ich muss dich lassen*, un texto a veces cantado con la misma melodía que *Herzlich tut mich verlangen*. El otro es del n°11, también con algunas revisiones, y escrito en papel de doce pentagramas. Pero este también contiene al final algunas tentativas de ajuste canónico incompleto para *Es ist ein Ros' entsprungen*. El hecho de que sea canónico podría sugerir una posible revisión de uno de los primeros ejercicios canónicos, pero Brahms fue incapaz de reunir las energías necesarias para completarlo. A medida que su enfermedad empeoraba, le dijo a Max Kalbeck que su piano seguía cerrado y que su única actividad musical, aparte de asistir a conciertos ocasionales con los amigos, consistía en leer en silencio las partituras de Bach. Como puede verse, el coral n°8 quizás proviene de un borrador anterior que Brahms había decidido incluir en un segundo grupo que estaba reuniendo y Mandyczewski pudo haber tenido sus razones para colocarlo donde lo hizo. Los manuscritos que han llegado hasta nosotros sugieren que Brahms nunca preparó los preludios corales 8-11 para su publicación y que se encontraron después de su muerte. Y teniendo en cuenta que el n°8 es el más popular de toda la colección, tenemos la inmensa suerte de que los once hayan llegado hasta nosotros.

En una carta a Herzogenberg escrita en junio de 1896, en referencia a los textos de las “Cuatro Canciones Serias”, Brahms había mencionado algunas “otras cosas no tan serias” que eran menos adecuadas o no estaban listas para su publicación, que Max Kalbeck supuso podían ser los preludios corales. Lo que resulta evidente es que los preludios corales son tan “serios” como los *Vier Ernste Gesänge*, aunque sus textos son indudablemente más ortodoxos. Brahms le dijo a Herzogenberg que le gustaría tocar las “otras cosas” en el piano para él, y así también podría haber estado refiriéndose a los dos “no tan serios” arreglos para piano a cuatro manos, que se encontraron junto con los cuatro preludios corales después de su muerte, y que aparentemente nunca revisó. Si en realidad se estaba refiriendo a los preludios corales, Brahms podía haber estimado, como Robert Pascall sugiere, que no había mucho mercado para publicarlos. En esto, sin embargo, habría estado muy equivocado.

Algunos biógrafos afirman que Brahms se llevó algunos manuscritos para trabajar cuando fue a Karlsbad en septiembre de 1896, y, de hecho, Kalbeck menciona que su casera le vió escribir

música allí, así que tal vez pudo hacer algunas correcciones finales a los preludios corales o quizás a las canciones populares. Poco tiempo después, la salud de Brahms cada vez más deteriorada, la fatiga concomitante y su creciente conciencia de que su final estaba próximo le hicieron imposible continuar su composición o revisión.

Hay ciertas diferencias estilísticas entre los cuatro últimos preludios corales y el conjunto previo de siete que son dignas de mención. Aunque se podría decir que los once están inspirados en el *Orgelbüchlein* de Bach, parecen mostrar un perfil contrapuntístico más bajo que los del *Kantor*. Excepto el nº9, que tiene mucho en común con el nº2, los demás son netamente diferentes. Así, en el nº8, la melodía del coral está tan oscurecida que casi es indetectable; el nº10, de clara influencia bachiana, es estructuralmente muy diferente de los otros dos preludios corales en los cuales la melodía está encomendada al pedal; y los efectos de eco en el nº11 son únicos y se alejan decididamente del estilo de Bach.

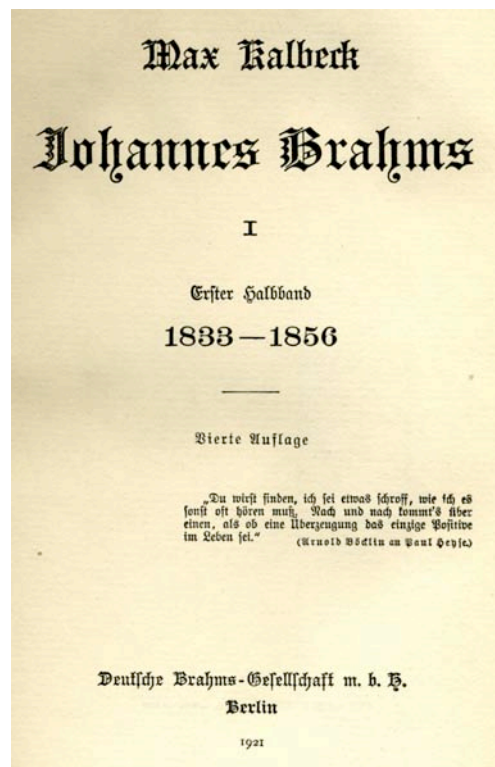
Las cadencias son bien diferentes en cada preludio coral. En los siete primeros, como en la Fuga sobre *O Traurigkeit*, encontramos una prolongación de la tónica final del coral. En el primero, la melodía del coral está en el pedal, y en el tercero, en la soprano y el tenor, acompañada de corcheas fluidas, a menudo en terceras y por movimiento contrario. En los últimos cuatro, con la excepción del nº8, la nota final del coral está menos acentuada, nunca ocupa un compás entero y no implica cambio alguno en la naturaleza del acompañamiento. Otra diferencia entre los primeros siete y los últimos cuatro tiene que ver con el uso de la clave de alto (do en tercera línea). En los manuscritos originales de los primeros siete preludios corales, así como en las primeras publicaciones, aparece siempre, pero está totalmente ausente en los cuatro últimos. También está ausente en las cuatro primeras obras de juventud del maestro. ¿Su presencia sólo en los siete primeros corales tiene algo que ver con la revisión final, para prescindir de la necesidad de usar líneas adicionales en la versión impresa, o tiene algo que ver con la cronología de la escritura?

Y hay otra diferencia, bastante curiosa, que también debe tenerse en cuenta. Con la excepción de dos notas en el c.16 del nº3 que pueden haber sido el resultado de una revisión posterior, la parte del pedal de cada uno de los siete primeros se puede tocar en un órgano con un pedaliar de veinte notas, mientras ninguna de las partes manuales excede el teclado de 51 notas. Estas extensiones más cortas se encontraban frecuentemente en los órganos alemanes de finales del siglo XVIII o principios del XIX, particularmente en órganos más pequeños, pero los órganos construidos en la última parte del siglo XIX tenían mayores extensiones tanto en los teclados manuales como en el pedal. Hay dos órganos relativamente antiguos que Brahms pudo haber conocido en momentos muy diferentes en su vida. Uno era el órgano König de 1755 de la iglesia de San Maximiliano en Düsseldorf, que, a pesar de su gran tamaño, sólo tenía un pedaliar de veinte notas, y el segundo, el órgano Deutschmann de 1808 en la Iglesia Luterana de Viena, del cual dos fuentes documentales afirman que tenía un pedaliar de 22 notas. Ambos tenían una extensión de los teclados manuales de 51 notas. En cuanto a los últimos cuatro preludios corales, mientras que el nº8, como tres de los siete primeros, está escrito en dos pentagramas y el nº11, que hace pareja con el nº3, tiene una parte de pedal que no excede de veinte notas, el otro par constituido por los nos.9 y 10 requiere, al menos, de un pedaliar de 25 notas. ¿Podrían tener algunas de estas diferencias alguna relación con la cronología de las piezas? Como ocurre con muchos otros aspectos de estas obras, la tentación de especular es grande, pero no hay, al menos en la actualidad, respuestas claras y, como observa Wm. A. Little, los Preludios Corales op.122 “siguen siendo en muchos aspectos tan enigmáticos como cuando fueron publicados por primera vez”.

El problema con respecto a las extensiones de los teclados manuales y del pedal es que, aunque Brahms y Clara pudieron haber tenido cierta familiaridad con el órgano de Düsseldorf en el período que precede al estudio del contrapunto con Joachim, y que Brahms pudo haber tenido algún contacto con el referido órgano de Viena al final de su vida, no hay evidencias claras que prueben alguno de los dos hechos. Y siempre existe la posibilidad de que Brahms hubiera conocido órganos de otros lugares, como los de Ischl, de los que no quedan registros documentales. Tampoco hay una respuesta satisfactoria a la pregunta de por qué Brahms escribió para órganos con una extensión restringida y anticuada, como los de Hamburgo, Bremen, Viena y probablemente otros lugares,

cuando parece obvio que había tocado en otros más modernos con mayores extensiones en sus teclados manuales y pedaleros. Las partes de los pedales de las cuatro primeras obras de juventud están escritas al límite del pedalier alemán estándar de 27 notas de la segunda mitad del siglo XIX y, en algunos pasajes del Preludio y Fuga en sol menor WoO 10 se requiere de un teclado manual de 56 notas. Estas eran las extensiones del órgano Wolfsteller de la Iglesia de San Pedro y el Hildebrandt de San Miguel. Presumiblemente eran también las del órgano anónimo que se encontraba en la tienda de música en que Brahms practicaba ocasionalmente en la década de 1850 cuando escribió sus primeras obras organísticas de juventud, ya que, a pesar de su pequeño tamaño, era un instrumento que servía para que los organistas que tocaban en órganos mayores pudieran estudiar.

Max Kalbeck, amigo y biógrafo de Brahms, opina que “varias pruebas tanto externas como internas llevan a pensar que es probable que unos cuantos de los preludios corales póstumos de Brahms fueran escritos entre 1855 y 1856 y que en 1896 tan sólo fueran revisados”. Otros investigadores han expresado opiniones similares. Harry W. Gay señala las “lagunas que aún quedan en el estudio de los principales maestros” y piensa que estas piezas “bien podrían ser las reflexiones de años anteriores”. Wm. A. Little encuentra sugerente el hecho de que existan copias tempranas escritas por Brahms de las melodías en las cuales se basaron cuatro de los preludios: *Herzliebster Jesu*, *Herzlich tut mich verlangen*, *O Welt ich muss dich lassen* (también conocido como *Innsbruck*) y *Mein G'müth ist mir verwirret* (una versión antigua de un baile popular de Innsbruck). Michael Musgrave resume el pensamiento general sobre este asunto cuando escribe que “la afirmación de Kalbeck de que los preludios corales pueden haberse gestado a lo largo de un período amplio parece perfectamente razonable, y puede ser apoyada por razones de estilo y relación formal con las primeras obras”.



Portada de la primera parte del primer volumen (I.1) de la biografía de Brahms publicada por Max Kalbeck en Berlín en 1921

De hecho, la hipótesis del “amplio período” podría ser la más lógica, considerando la costumbre que tenía Brahms de regresar periódicamente a modelos contrapuntísticos y corales en diferentes momentos de su vida, así como diversas referencias que hizo en diferentes momentos a la posible existencia de otras obras inéditas para órgano. También hay que tener en cuenta, como dice Otto Biba, “la improbabilidad de que un compositor tan propenso a dedicar su tiempo a revisar y perfeccionar su obra, incluso en el mejor estado de salud, hubiera podido arrancar de tales mimbres

pequeñas obras maestras pulidas en tan sólo unas pocas semanas”. Y en la primavera y verano de 1896, Brahms estaba, como ya sabemos, gravemente enfermo. Por otro lado, Robert Pascall ve en estas obras “el control contrapuntístico de la discordia, el carácter intrincado y la complejidad motivica, junto con la magistral integración de las técnicas barrocas dentro de un rico cromatismo esencialmente romántico” como indicios de una datación más tardía. Sin embargo, como hemos visto, Brahms en sus años maduros no era ajeno al deseo de actualizar y pulir las obras anteriores hasta un alto nivel de sofisticación. Buen testimonio de ésta práctica son las modificaciones documentadas en el Preludio sobre *O Traurigkeit* WoO 7/1 y en la Fuga en la bemol menor WoO 8 en las décadas de 1870 y 1880, la reelaboración de los primeros movimientos del Réquiem Alemán op.45 para dar lugar al magistral motete *Warum?* Op.74 y la transformación de su Trío con Piano nº1 op.8 de juventud.

Al igual que con *O Traurigkeit* y los motetes basados en corales, Brahms escogió melodías luteranas clásicas de los siglos XVI y XVII como base para los once preludios corales de esta colección. Cuatro de estas melodías, presentes en los nos.3, 4, 8, 9, 10 y 11, datan del siglo XVI y tienen sus raíces en canciones populares profanas. Tres, las de los nos.2, 5, y 6, son del compositor del siglo XVII Johann Crüger y el resto son corales anónimos de los *Gesangbücher* del siglo XVII. Todos los textos, excepto los de los nos.1, 4 y 8, se pueden encontrar en la colección de 371 armonizaciones corales de Bach que se reunieron a finales del siglo XVIII, de la cual había un ejemplar en la biblioteca de Schumann. Andreas Schröder considera los preludios corales como un “*Orgelbüchlein* en el lenguaje del Romanticismo tardío” y es difícil negar la influencia de esta famosa colección de Bach compuesta por pequeños preludios corales, especialmente en las obras de Brahms donde la melodía es continua (nos.2, 5, 6, 8 y 9), sin saltos o interrupciones. Como en el *Orgelbüchlein* de Bach, Brahms también usa en el acompañamiento motivos derivados de las melodías. Sin embargo, a diferencia del *Orgelbüchlein* de Bach, parece que en las obras de Brahms no existe un significado litúrgico en particular que justifique el orden de los preludios corales. Se debe concluir que este orden se basa únicamente en la elección personal del compositor, que parece haber sido, al menos en parte, condicionada por los propios textos. Al igual que los textos bíblicos que Brahms eligió para el Réquiem, los motetes y los *Vier Ernste Gesänge*, los seleccionados para los corales abordan las ideas de la esperanza, la confianza, la compasión y la existencia de un Dios amoroso.

Lorene Banta, observando la “extraña impresión que muchos tienen” de que los once preludios corales muestran una gran “preocupación por el dolor”, es de la opinión de que “este no es ciertamente el caso”. Otro comentarista, Harry W. Gay, ve los op.122 como “once pequeños esbozos de una seguridad serena que expresa los sacramentos elementales de la vida”. Sin embargo, muchos otros autores han hablado indiscriminadamente sobre la supuesta naturaleza “funeral” que rezuma esta colección de corales de Brahms. Hans Joachim Moser los descarta en un breve párrafo como “estudios técnicos sobre Bach” o como “música para el propio funeral de Brahms”. Karl Geiringer afirma con bastante claridad que, con las posibles excepciones de los nos.4 y 8, “toda la atmósfera de esta colección es la del dolor más profundo”. Las afirmaciones de este tipo han influido en muchos intérpretes y les han llevado a tocar los preludios corales de Brahms de una manera triste, como si se entonaran cantos fúnebres.

Esta interpretación general no está respaldada por el significado de los textos. De los siete primeros, el nº1 canta la alabanza a Cristo, que concede la salvación; el nº2 es un coral de Pasión, relacionado con la condenación de Cristo por Pilato; el nº3 trata del fin de la vida, encomendando el alma al amor de Dios; el nº4, con sus raíces en una canción popular que trata de la primavera, es una visión alegórica de la eternidad, conveniente para el tiempo posterior a la Pascua o para los días de rogativas; el nº5 era, y sigue siendo, un himno clásico de la comunión; el nº6 se refiere a las almas que han partido, pero dentro del contexto de la vida eterna, y se asocia con el Día de Todos los Santos; el nº7 pertenece al tiempo de la Trinidad y es un himno a Dios, la fuente de todo bien, pero también una oración por la buena salud del cuerpo y el alma. De los cuatro finales, el nº8 expresa la esperanza del Adviento y la Navidad, y los nos. 9 y 10 (basados en el mismo coral) y el nº11 (basado en el mismo coral que el nº3) son apropiados para cualquier ocasión fúnebre. Y no

debemos pasar por alto el hecho de que los once, estén escritos en tono mayor o menor, terminan siempre con el acorde mayor en los manuscritos de Brahms, aunque la tercera de picardía del nº10 fue suprimida por alguna razón en las primeras ediciones impresas. Esto es bastante interesante a los ojos de Wilfrid Mellers, quien observa que ocurre lo contrario en “varias de las piezas para piano de los últimos años de Brahms, que invierten el precedente clásico comenzando en el tono mayor y terminando en el menor”.

Una gran parte de los himnos luteranos más antiguos y apreciados, especialmente en la tradición pietista, tratan de alguna u otra manera sobre la muerte, pero generalmente en el contexto de la vida eterna para los fieles, que significa esperanza y los rescata de la morbosidad. Y, de hecho, la esperanza es un elemento en muchos de los textos que Brahms eligió para algunas de sus más solemnes expresiones. A diferencia de Bach, Brahms nunca fue un músico de iglesia, ni una persona que frecuentara la iglesia, pero ha sido injustamente considerado agnóstico o no creyente por algunos que parecen no haber entendido su verdadera espiritualidad, tal vez poco ortodoxa y trascendental. Como dice R.W.S. Mendl: “Para Brahms, ya sea en el fondo o en el primer plano de sus pensamientos, existía un Dios amoroso”. En todo caso, no hay duda de que el catecismo, la liturgia y los corales luteranos, junto con la traducción bíblica de Lutero, estaban profundamente arraigados en la herencia cultural alemana de Brahms. No sólo entendió plenamente estas ideas en su contexto histórico, estético y litúrgico, sino que también a lo largo de su vida encontró maneras creativas de expresar su propio amor y respeto hacia estas ideas a través de su música.

1. *Mein Jesu, der du mich*

Ivor Keys afirma que, a primera vista, este preludio coral, basado en una melodía coral de 1697, es “el que mejor evoca el *stile antico*” del conjunto, pero también dice que “los cromatismos y la sutil variedad de las texturas lo llevan a un mundo donde lo ‘antiguo’ y lo ‘moderno’ pierden gran parte de su relevancia”. Lo mismo podría decirse de las otras obras contrapuntísticas de Brahms, por supuesto, en particular de la Fuga en la bemol menor, pero el uso de formas “antiguas” es mucho menos característico de las últimas obras de Brahms que de su juventud. Michael Musgrave no alberga ninguna duda de que es una de las últimas obras del maestro, considerándola “un ejemplo obvio de composición en un estilo antiguo”.

Esta pieza, que fue analizada de manera muy detallada por Eileen Coggin, es considerada por esta autora como “la más intrincadamente tejida” de las once, y se distingue de las demás por su longitud y complejidad contrapuntística. En sus memorias, Richard Heuberger recordó la ocasión en que Brahms había interpretado algunos de los preludios corales para él en junio de 1896 en Ischl. En cuanto a *Mein Jesu*, relató que Brahms le había dicho que “este trabajo es, en realidad, enormemente difícil de llevar a cabo, pero estoy muy interesado en él, aparte de por los tecnicismos involucrados, por mejorar y embellecer la melodía todo lo posible”. Esto, por supuesto, no indica si la pieza era nueva o una revisión de una versión más antigua, aunque proporcionaría una razón convincente a favor de la segunda opción, precisamente por el hecho de haber trabajado tan duramente en ella. Y como sabemos, Brahms había estado muy interesado en el trabajo “enormemente duro” de elaborar elegantes contrapuntos a lo largo de toda su carrera. Es ciertamente difícil no creer que este preludio coral sea una revisión final bien pulida de una composición anterior, pues, aunque no tiene otros equivalentes en la música del último Brahms, sí tiene, en cambio, un fuerte parentesco con dos obras anteriores: la Fuga sobre *O Traurigkeit* WoO 7/2 y el primero de los motetes op.29, *Es ist das Heil uns kommen her*. Estas obras también se caracterizan por la aparición del coral en notas largas sin adornos y siempre contra un fondo contrapuntístico complejo. Su textura no deja de recordarnos al primero de los “18 Corales de Leipzig” de Bach, *Komm Heiliger Geist* BWV 651.

Este tipo de preludios corales pueden dividirse en dos categorías: 1) aquellos en los que la parte fugada es muy compacta y tiene poca o ninguna relación con la melodía y 2) el coral del tipo de la *Vorimitation*, en el cual la exposición de una frase del coral está precedida por un discurso fugado basado en las notas iniciales de esa frase. La melodía del coral puede aparecer en cualquier parte, pero en algunos de los ejemplos más característicos, lo hace en el pedal. Pachelbel escribió una

serie de preludios corales de este tipo, aunque sus raíces son aún más primitivas, pues se basan en los motetes del siglo XVI y las obras de Samuel Scheidt. Pero fue Bach quien llevó la forma a su más alta perfección, especialmente en algunos de los 18 Corales de Leipzig. Un ejemplo particularmente notable de fuga con *Vorimitation* contrapuntística parecida a la empleada por Brahms aquí es el nº15, *Jesus Christus unser Heiland* (BWV 665) y otro más lo encontramos en las variaciones de Bach sobre *Vom Himmel hoch* BWV 769. Seguramente, para esta obra en particular, Brahms se inspiró más en Bach que en Pachelbel.



Manuscrito autógrafo del preludio coral *Mein Jesu, der du mich* op.122/1 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

En la Fuga sobre *O Traurigkeit* WoO 7/2, el tema principal deriva de las notas iniciales del coral, pero la parte fugada continúa con el desarrollo de este tema de manera independiente de la exposición del coral en el pedal. Por otro lado, *Mein Jesu, der du mich* es un clásico coral *Vorimitation*, como también lo es el motete *Es ist der Heil uns kommen her* op.29, y posiblemente se compuso en el mismo período. Ambas obras se pueden descomponer en una serie de *fughettas*, cada una de las cuales está basada en la frase del coral que le sigue, y ligada a la siguiente por un breve episodio. *Mein Jesu, der du mich* consta de seis *fughettas*, cuyos sujetos entran alternativamente en las voces de soprano y tenor. Brahms varía el tratamiento de cada sujeto. El primero es bastante sencillo y en corcheas (**ej.12**), el segundo (cc.10-11) es rítmicamente más complejo (**ej.13**), el tercero (cc.18-19) aún más (**ej.14**), y el cuarto (cc.26-27) un poco menos y sincopado (**ej.15**). El quinto (c.34) comienza en imitación directa de la frase del coral, y de repente se rompe en una figura arpegiada (**ej.16**), y el sexto y último (c.42) muestra la audacia y facilidad del primero (**ej.17**), llevando a lo que Vernon Gotwals llama “el clímax caluroso” que Wilfrid Mellers describe como “a la vez una quintaesencia de Bach y un elevado romanticismo”.

First system of musical notation for the first fugue. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked *forte ma dolce*. The bass clef staves are empty.

ej.12.- Primera fughetta del prelude coral Mein Jesu, der du mich op.122/1 de Johannes Brahms

Second system of musical notation for the second fugue. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked *più f*. The bass clef staves are empty.

ej.13.- Segunda fughetta del prelude coral Mein Jesu, der du mich op.122/1 de Johannes Brahms

Third system of musical notation for the third fugue. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked *p*. The bass clef staves are empty.

ej.14.- Tercera fughetta del prelude coral Mein Jesu, der du mich op.122/1 de Johannes Brahms

Fourth system of musical notation for the fourth fugue. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked *p*. The bass clef staves are empty.

ej.15.- Cuarta fughetta del prelude coral Mein Jesu, der du mich op.122/1 de Johannes Brahms

Fifth system of musical notation for the fifth fugue. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is marked *p*. The bass clef staves are empty.

ej.16.- Quinta fughetta del prelude coral Mein Jesu, der du mich op.122/1 de Johannes Brahms



ej.17.- Sexta fughetta del prelude coral *Mein Jesu, der du mich* op.122/1 de Johannes Brahms

La textura en las partes manuales de la Fuga sobre *O Traurigkeit* nunca excede de tres voces, pero en *Mein Jesu, der du mich* es más variada. Aunque domina la textura a tres voces en el conjunto de la obra, el episodio arpeggado (cc.34-41) de la quinta *fughetta* es, sobre todo, a dos voces, y la *fughetta* de la sexta y última frase comienza casi inmediatamente a cuatro voces. Aquí, en el c.42, el tema descendente en la mano izquierda es seguido a una distancia de sólo una parte del compás por su inversión en la mano derecha. El contrapunto evoluciona por movimiento contrario hasta que asciende con una armonía rica que acompaña a la frase final descendente que resuelve en la cadencia. Bach y el romanticismo ciertamente parecen enredarse en el tratamiento que hace Brahms del texto de las dos últimas frases, una traducción literal de la cual es “la alabanza del gran Esposo, que de esta manera queda contento”. W. Wright Roberts escribe, con admiración, de esta pieza que con su “sentimiento de noble urgencia”, se percibe que “la comprensión del discurso del órgano es más nítida que en otros preludios corales y el final es magnífico por su capacidad resolutive”. Aunque la tonalidad es “mi” menor, Brahms coquetea intermitentemente con “mi” mayor en varios momentos, concluyendo afirmativamente en esa tonalidad.

En su discusión sobre los manuscritos utilizados en la preparación de su nueva edición de las obras para órgano de Brahms, George Bozarth afirma que, con respecto a los once preludios corales, “ni el manuscrito autógrafo completo ni la copia de Kupfer presentan lecturas enteramente precisas; las anotaciones de Brahms en su propio manuscrito y las correcciones que hizo sobre la copia de Kupfer resultan a veces algo descuidadas”. Respecto a *Mein Jesu, der du mich*, señala que “Brahms no siempre anotó con precisión las sugerencias que aparecen en su manuscrito autógrafo”, y también que Kupfer, en la copia que hizo para Simrock, omitió algunas de las correcciones que Brahms había anotado. Lo curioso es que el propio Brahms no las restableció cuando volvió a revisar el manuscrito de Kupfer, lo que sugiere que el estado de salud de Brahms le privaba de la energía necesaria para llevar a cabo un trabajo de edición tan profundo como lo podría haber hecho cuando se encontraba mejor, y que muchos pequeños detalles se quedaron en el tintero.

Los cambios en los teclados manuales parecen estar claramente implícitos en los propios cambios dinámicos que se producen en la mayoría de las entradas, pero ciertas incoherencias sugieren que aquí también pudo haber habido un poco de descuido por parte de Brahms, que fácilmente podría haber sido pasado por alto por los sucesivos editores. La dinámica del inicio en el manuscrito fue originalmente *mezzo forte*, pero más tarde cambió a un *forte ma dolce* algo más ambiguo por parte de Brahms, con lo que se puede asumir que la pieza comenzaba en el Manual II. Después, en el c.10, aparece *più forte*, colocado significativamente debajo de la entrada del tenor del segundo sujeto de la *fughetta* en vez de entre los pentagramas. Esto sugeriría a cualquier organista no la adición de registros (que serían incompatibles con el solapamiento del primer sujeto en la mano derecha), sino el paso de la mano izquierda al Manual I, más fuerte, y el ataque de la entrada del alto al final del c.11 con la mano izquierda. Ambas manos se reunirían después en este teclado con la entrada del sujeto en la parte de soprano en el c.13. El *piano* situado directamente bajo la entrada del tercer sujeto en la soprano del c.18 indicaría claramente la retirada de la mano derecha a un manual más suave. Pero el *piano* es más suave que el *forte ma dolce* (o *mezzo forte*), por lo que una reducción de los registros tampoco sería inapropiada; de hecho, Brahms proporciona un descanso adecuado para poder retirar uno o dos registros.

Otro problema surge con la entrada del cuarto sujeto en el tenor en el c.26. Esta entrada se superpone al cierre de la sección anterior y la notación de Brahms sugiere que la mano izquierda debe ir al Manual I mientras que el alto en la mano derecha termina el pasaje de superposición antes

de unirse a la mano izquierda. No hay aquí indicaciones de matiz a diferencia de lo que sucede en las demás entradas. También es desconcertante el uso del *forte* en la quinta y sexta entradas (cc.34 y 42). Sin embargo, si la indicación de *forte* se traslada de la quinta a la cuarta entrada y se sustituye por un *piano*, esto resulta más adecuado para este pasaje arpegiado de textura fina y los cambios de teclados manuales comienzan a tener más sentido. Las entradas del tenor, que siempre se superponen a los finales de frase, pueden aparecer en el teclado manual más fuerte; las entradas de la parte de soprano, que no se solapan, quedarían ubicadas en el teclado manual más suave y la parte culminante de la conclusión a cuatro voces quedaría puesta de relieve por el contraste tímbrico. Como Brahms era un poco descuidado, podría haber pasado por alto la situación de algunos matices de intensidad y Eusebius Mandyczewski, que en última instancia editó los once preludios corales para su publicación póstuma, no era un organista y por lo tanto podría también haber pasado por alto estas inconsistencias o bien haber asumido que todo estaba correcto.

Una última opción, que es cierto que daría más unidad a la obra, es prescindir de los cambios de teclado proponiendo una interpretación más “bachiana”. Quizás el tipo de instrumento que utilicemos (más “barroco” o más “romántico”) aconsejaría decantarse por una u otra alternativa. Tanto en este como en otros preludios corales que veremos, resulta obvio que Brahms no indicaba los cambios manuales como tales o, si lo hacía, no era de manera consistente. Por lo general, simplemente los indicaba mediante anotaciones de *forte* y *piano*, pero siempre en lugares donde el contexto musical podría aconsejar un cambio. En general, tiene más sentido interpretar las marcas *f* y *p* como *mezzo forte* y *mezzo piano*, respectivamente, evitando así contrastes extremos, que son ajenos a la naturaleza de esta música. Y en este preludio en particular, como en el nº10, el pedal debe ser registrado con juegos de 8', al objeto de que el coral se destaque claramente de ambos teclados manuales.

Texto:

(Johann Christian Lange, 1669-1756)

Mein Jesu, der du mich
zum Lustspiel ewiglich
dir hast erwählet,
sieh wie dein Eigentum
des großen Bräut'gams Ruhm
so gern erzählet.

*Mi Jesús me llama
y me ofrece la dicha eterna.
Él se ha dignado a elegirme.
Escucha, Señor a tu siervo
y entona con fuerza la plegaria
del novio que en ti se regocija.*

2. *Herzliebster Jesu*

Entre los once preludios corales de Brahms, esta obra se distingue por ser una de los dos a las que el compositor asignó una indicación de *tempo* (*Adagio*), y es la única en la que el mismo Brahms superpuso el texto del coral. De hecho, lo hizo dos veces, en su manuscrito autógrafo fechado y en sus enmiendas a la copia hecha por Kupfer. ¿Por qué hizo esto con este texto tan familiar y no lo hizo en ningún otro preludio coral? Esta es otra de las muchas preguntas que nos plantea el op.122. Quizás fue sólo para señalar las notas de la melodía en la línea aguda que está algo adornada, aunque probablemente esto tampoco era estrictamente necesario. La excepción podría ser el preludio coral nº7, donde el texto destaca así mejor sobre las entradas sinuosas de la melodía, lo que se podría conseguir simplemente escribiendo la palabra “Coral” sobre la primera nota. Sin embargo, para la primera edición publicada en 1902, Mandyczewski consideró conveniente seguir el ejemplo insertando el texto en los otros diez preludios corales, una práctica que fue continuada por varios editores posteriores. El coral de Pasión en el que se basa este preludio ha gozado de una larga popularidad y aparece en muchos himnarios actuales y antiguos; entre estos últimos, destacan los corales armonizados por Johann Crüger en el *Newes vollkömliches Gesangbuch* publicado en 1640 en Berlín. Se ha utilizado como base para numerosos preludios corales desde el Barroco hasta la actualidad, y aparece también en las Pasiones según San Mateo y San Juan de J.S. Bach. Brahms dirigió la Pasión según San Mateo (que también contiene las melodías de coral en las que se basan los preludios corales nos.3, 9, 10 y 11) en un concierto para la *Gesellschaft der Musikfreunde* en marzo de 1875, poco antes de su renuncia al puesto de director.



Manuscrito autógrafo del preludio coral Herzliebster Jesu op.122/2 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)



ej.18.- Arranque del preludio coral Herzliebster Jesu op.122/2 de Johannes Brahms

Varios autores han considerado este preludio coral como uno de los “más bachianos” de la colección, comparándolo con algunos de los preludios corales del *Orgelbüchlein* como *Jesu, meine Freude*, *In dich hab' ich gehoffet* y *Durch Adams Fall*. Bachiano, también, es el uso que hace Brahms de los motivos simbólicos. La figura descendente quebrada al final de cada frase recuerda a la figuración presente en el *Nun komm, der Heiden Heiland*, que abre el *Orgelbüchlein*, y sugiere lo que Albert Schweitzer llama el “motivo cruzado” (ej.18). Las figuras *suspirans* de tres notas ascendentes y descendentes en el acompañamiento al principio y al final suelen simbolizar el dolor, y Niemann toma nota de las “quintas disminuidas vacilantes en el delicado acompañamiento

atormentado” que parecen aludir al sufrimiento de Jesús. Roberts siente que “ningún otro prelude de la serie asimila la música de Bach tan completamente, ningún otro ofrece una música de órgano tan perfecta”. Estas conexiones aparentemente tan fuertes con la música de Bach podrían indicar que esta pieza, la tercera en el manuscrito original, podría haber tenido sus orígenes en los comienzos de la carrera de Brahms, cuando estaba estudiando intensamente los preludios corales de Bach y dirigiendo las cantatas y pasiones del *Kantor* de Leipzig. Pero las líneas fluidas y el cromatismo expresivo indican que no se trata de una pálida imitación; esta capacidad de construir con éxito música nueva sobre formas antiguas era un aspecto único de la genialidad de Brahms.

En cuanto a las indicaciones de intensidad, encontramos de nuevo los habituales *f* y *p*, el primero al principio y el último en el c.16. Como Bozarth observó, el autógrafo tiene una sola marca debajo de la primera nota de la soprano, pero Brahms escribió un *forte* adicional bajo las otras partes al corregir la copia de Kupfer, lo que deja muy claro que todas las voces se debían tocar en el mismo teclado manual, presumiblemente el Manual I. La indicación de *piano* en el c.16, así como el propio contexto musical, sugiere un cambio al Manual II, ya que es realmente necesario pasar a un teclado expresivo para poner en práctica el *crescendo* requerido en el c.19. Las quintas descendentes en la mano izquierda de los cc.16-18 se transfieren al pedal en este punto. Sin embargo, se sugiere otro cambio de teclado manual en el c.24, donde comienza la frase final, superponiéndose al final de la anterior, con lo que es probable que tengamos aquí otra indicación perdida de *forte* (indicado con *f** en el ejemplo ej.19). Esto nos devuelve a la lógica de pasar a una división expresiva con la caja cerrada en el c.16 y gradualmente abrirla en los cc.19-23 como preparación para volver al Manual I en el c.24. También sugiere que la registración del manual expresivo (Manual II) cuando la caja está abierta debe ser sólo ligeramente más suave que la del Manual I y tener un perfil tímbrico similar, y que el pedal, que vuelve a entrar al principio del *crescendo*, debe ser acoplado al Manual II o registrado independientemente de cualquiera de los teclados manuales. Por razones obvias, en el órgano de la Catedral de Bilbao, de factura claramente barroca y sin cajas expresivas, sólo utilizaremos los cambios de teclado como recurso para modificar la intensidad.

ej.19.- Indicación sugerida de *f** (cambio de teclado) en el c.24 del prelude coral *Herzliebster Jesu* op.122/2 de Johannes Brahms

En sólo treinta compases, Brahms ha construido una obra de una profunda delicadeza expresiva. La melodía aparece expuesta por la voz aguda ligeramente embellecida, pero con una decoración que no la oscurece en modo alguno. La tentación que se debe evitar es tratar de resaltar la melodía con un juego solista. Por un lado, esto resulta incómodo en muchos pasajes, incluso para un organista con manos grandes y un buen uso del pulgar. Parece claro que esto no es lo que Brahms quería; de hecho, las tres indicaciones de *forte* al principio parecen confirmar este extremo. En contra del argumento de que la melodía necesite ser destacada, Max Miller observa que “es difícil imaginar que no se perciba; en esta composición el resalte de la melodía con otro registro desgarrar el tejido por completo”. Y esta pieza es, de hecho, un entramado estrechamente tejido en el que la melodía está ingeniosamente incardinada. El intérprete sólo tiene que estar siempre pendiente de ella, así como de todo lo que la sustenta, incluyendo los silencios estratégicamente colocados que a menudo permiten que las notas largas de la melodía se destaquen del acompañamiento, sin necesidad de la colaboración de un registro solista.

Texto:

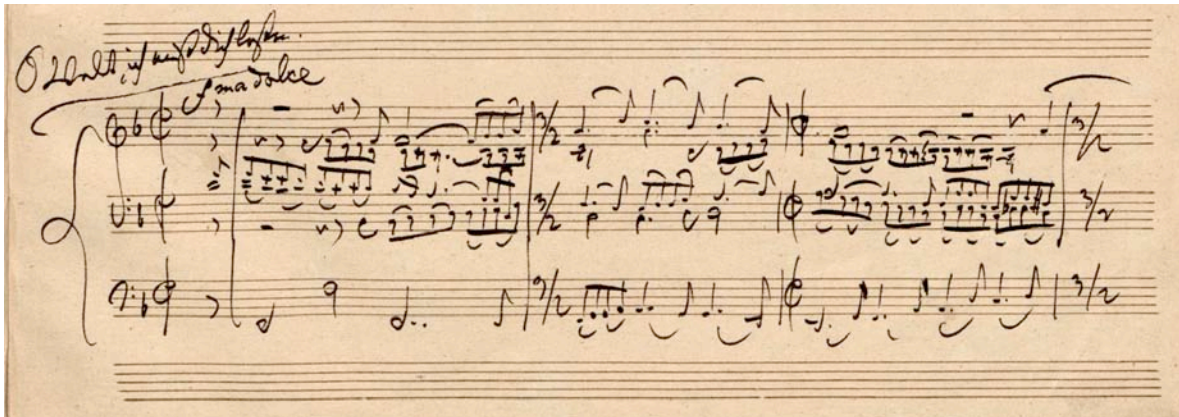
(Johann Heermann, 1585-1647)

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld? In was für Missetaten
bist du geraten?

*¡Oh Dios bendito! ¿Cuánto he debido ofenderte
para que tu sentencia sea tan dura?
¿Cuál ha sido mi culpa?
¿En qué clase de maldades he caído?*

3. O Welt, ich muß dich lassen (I)

La melodía de este coral tiene una larga historia y ya aparece en una primera versión de Heinrich Isaac con el texto profano *Innsbruck, ich muss dich lassen* en la publicación *Ein Auszug guter alter und neuer Liedlein* (“Compendio de buenas cancioncillas, tanto antiguas como nuevas”) de Georg Forster de 1539 en Nuremberg. Según Kalbeck, fue cantada con el texto *Innsbruck* por el coro de mujeres (*Frauenchor*) que dirigía Brahms en 1860, en una ocasión en que los cantantes fueron acompañados por Clara Schumann, y más tarde fue incluido en uno de los conciertos de Brahms con la *Singakademie* de Viena. Sin embargo, Brahms titula el preludio coral que nos ocupa con el mismo texto sagrado con que aparece en los libros de himnos luteranos desde 1598. La melodía, generalmente llamada *Innsbruck* y despojada por Bach y sus contemporáneos de su estructura rítmica irregular original (que Brahms, sin embargo, conserva), todavía aparece en muchos himnos en lengua inglesa, aunque generalmente se ajusta a una traducción de *Nun ruhen alle Wälder* (“Ahora descansamos en todos los bosques”), habiendo sido utilizado como preludio coral por muchos otros compositores.



Inicio del manuscrito autógrafa del preludio coral O Welt, ich muß dich lassen (I) op.122/3 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

La melodía aparece en la Pasión según San Mateo de Bach y se han sugerido también paralelismos entre la estructura de este preludio coral y la del coro final de la primera parte de esta obra. Aún más parecida es la textura y la tonalidad de *O Lamm Gottes* del *Orgelbüchlein* de Bach. Sin embargo, su relación con la sección inicial del movimiento final del propio Réquiem Alemán de Brahms, con su textura de corcheas repetidas ascendentes y descendentes, frecuentemente por movimiento contrario, es patente en la línea melódica de mayores valores mensurales. Está incluso en la misma tonalidad (fa mayor) y podría haber tenido sus orígenes en el mismo período o quizás antes. Si fue antes, ¿podría haber sido la inspiración para ese movimiento? Desde luego, no hubiera sido el único caso en que Brahms creó algo nuevo a partir de materiales anteriores. Incluso la forma musical general del *Selig sind die Toten* del Réquiem Alemán (ej.20) parece reflejar en alguna medida la primera frase del coral, aunque casi no hay una correlación real nota por nota. Otro ejemplo del uso que hizo Brahms de este tipo de figuración con corcheas repetidas lo encontramos en el segundo movimiento (*Poco adagio*) del Cuarteto con piano no.2 en la mayor op.26, terminado en 1862, donde las cuerdas acompañan la melodía del piano que se eleva por encima. Aunque *O Welt, ich muß dich lassen* no tiene indicación de *tempo*, los *tempi* tanto del movimiento del Réquiem (*feierlich* o *solemne*) como del segundo movimiento del Cuarteto con Piano son más sugerentes que el simple *adagio* o el ambiguo *larghetto* que asignaron a este preludio coral los editores West y Biggs, respectivamente.

7 Selig sind die Toten

Feierlich

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

Kontrafagott
(ad lib)

2 Hörner in F

2 Hörner in E

3 Posaunen

Harfe

Sopran

Alt

Tenor

Baß

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß

Orgel (ad lib.)

Ped.

Se - - - - - lig - sind die To - ten, die in dem Her.ren ster -

ej.20.- Comienzo del último movimiento (Selig sind die Toten, "Bienaventurados los muertos") del Réquiem Alemán op.45 de Johannes Brahms

En cuanto a la dinámica, encontramos aquí la misma indicación *forte ma dolce* del comienzo del primer prelude coral (ej.21). El inicio del séptimo movimiento del Réquiem está marcado como *forte*, pero está encomendado inicialmente a las cuerdas, con apoyos subsecuentes ocasionales a cargo de los vientos. Ciertamente no es una "orquesta completa" *forte* y quizás es una pista que nos aproxima al enigmático nivel de intensidad *forte ma dolce*. Algunos editores han visto la ruptura bastante notable del c.13 como un guiño para trasladarnos a un teclado manual más suave o, debido a la pausa que proporciona aquí un silencio momentáneo, retirar uno o dos juegos del mismo manual. Sin embargo, no se indica ningún cambio dinámico en el manuscrito. Aunque uno podría sospechar que se ha perdido la indicación de *tempo* y el texto "comprometerse con la buena mano de Dios" también podría sugerir una cierta reducción en la dinámica, esta pieza no pierde su eficacia si se toca con la misma registración o se reduce esta ligeramente en el c.13.

Esta es una obra de calma y serenidad. Como en *Herzliebster Jesu*, la melodía se sitúa en la parte de la soprano y está bellamente decorada; como observa Max Miller, “la ornamentación es única en toda la obra”. El simbolismo también está presente, como en el motivo *suspirans* de los cc.5 y 6, que prefigura la tercera frase del coral. Aunque las dos primeras frases de la melodía se repiten, hay una variación sutil de la armonía en la segunda exposición. Como sucede en los preludios corales nos.2, 6 y 7, la tónica final del coral es sostenida por la soprano y el bajo, entre los cuales las corcheas en terceras fluyen por movimiento contrario (ej.22).

Cada frase está precedida por insinuaciones del tipo de la *Vorimitation* y flota dentro y fuera de un contrapunto basado en corcheas constantemente en movimiento que cambia continuamente de compases binarios a ternarios y viceversa; hay diez cambios de compás en tan sólo 19 compases. En este sentido, es único entre los once preludios corales, aunque no sin precedentes en otras obras de Brahms, como el tercer movimiento del Trío con piano en do menor op.101 de 1887, que también oscila entre compases binarios y ternarios. El resultado es una pieza en la que las frases algo irregulares, unidas por el acompañamiento, determinan un flujo muy similar al del arreglo original de Isaac sobre el texto *Innsbruck*. El organista no debe nunca perder de vista la melodía del coral y el fraseo que viene en parte determinado por los cambios de compás.



ej.21.- Arranque del prelude coral *O Welt, ich muß dich lassen (I)* op.122/3 de Johannes Brahms



ej.22.- Final del prelude coral *O Welt, ich muß dich lassen (I)* op.122/3 de Johannes Brahms

Texto:

(Johannes Hesse, 1490-1597)

O Welt, ich muß dich lassen,
ich fahr dahin mein Straßen
ins ew'ge Vaterland.
Mein' Geist will ich aufgeben,
dazu mein' Leib und Leben
befehl'n in Gottes gnäd'ge Hand.

¡Oh mundo! debo abandonarte.
He recorrido las sendas que me llevan
hacia la mansión eterna.
Quiero dejar mi mente suspensa
y encomendar mi cuerpo y alma
en las amorosas manos del Señor.

4. *Herzlich tut mich erfreuen*

En este prelude coral alegremente agridulce, señalado por Vernon Gotwals como “una de las obras para órgano más maravillosas de Brahms”, el amor del compositor por el coral y por la canción popular se entremezclan. De hecho, aunque esta melodía se encuentra ocasionalmente en himnarios, es más frecuente localizarla en colecciones de canciones folclóricas, donde sus diferentes versos constituyen un alegre himno al mes de mayo y el “feliz verano”, lleno de referencias al canto de los pájaros, las flores y las muchachas hermosas. Al igual que *Innsbruck*, la melodía data del siglo XVI,

y se remonta a los *Bicinia Vitibergae* de Georg Rhaw de 1545 en su forma de canción popular y al *Wittemburg Gesangbuch* de 1552 en su versión con el texto sagrado. El texto de la primera línea del primer verso es prácticamente idéntico en ambas versiones: “Mi corazón se regocija en el alegre verano”. Pero aquí terminan los parecidos, porque el primer verso del texto sagrado alude a la primavera y al verano como una alegoría de la eternidad, cuando Dios construirá un nuevo cielo y tierra y, como dice la última frase, “toda creación será enteramente espléndida, justa y brillante”. W. Wright Roberts considera esta versión de Brahms como un “triumfo de la llamada de Dios sobre la depresión”; aquí el compositor “sintoniza su mente con la melodía alegre y el balanceo de un coral que asimila la vida a una canción popular que narra la felicidad propia del verano”. La posición original de este prelude coral como conclusión del primer conjunto de siete no es una mera casualidad. Aunque se podría pensar que esta pieza es melancólicamente retrospectiva, nunca se la podría considerar como triste. Para Ann Bond es “la más alegre del conjunto”, y esto sugiere el espíritu con el que debe afrontarse su interpretación.



Manuscrito autógrafa del prelude coral *Herzlich tut mich erfreuen* op.122/4 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

Una vez más, sin embargo, uno podría sospechar que este prelude coral tiene un origen anterior. Aunque el amor que sentía Brahms hacia la canción popular fue permanente a lo largo de toda su vida, sus arreglos más tempranos de canciones populares datan de la década de 1850. Obviamente encontró *Herzlich tut mich erfreuen* tanto en su forma profana como sagrada, y su melodía es una de las cuatro que el joven Brahms copió durante su estancia en Düsseldorf; estas copias las conservaría hasta el final de su vida. A menudo se ha comentado el acompañamiento en forma de acordes desplegados algo pianísticos, y aquí también podríamos hacer alguna reflexión, buscando un origen quizás casual en el hermoso comienzo con despliegue acordal del *Allegro non troppo* del Quinteto con piano op.34. Este material fue objeto de muchas revisiones por parte de Brahms, comenzando como un quinteto de cuerdas, versionado después a dos pianos, y alcanzando su forma definitiva en 1865. Sin embargo, en el prelude coral que nos ocupa, la figuración de acordes

desplegados salva elegantemente el abismo que existe entre el tratamiento pianístico y el uso del preludio coral que hace Bach en su *Ich ruf' zu dir* del *Orgelbüchlein*. De hecho, va un paso más allá, convirtiéndose en un vehículo del tipo de la *Vorimitation* cuando introduce las tres primeras frases largas de la melodía del coral.

Aquí también encontramos algunos detalles que indican que Brahms era ciertamente descuidado a la hora de preparar la edición. Bozarth anota más ejemplos de indicaciones de matiz suprimidas o simplemente mal colocadas. Pero de igual importancia son las plicas superiores que faltan en muchas figuras, tanto en el manuscrito como en la copia de Kupfer, que dibujan la melodía encubierta en las introducciones e interludios de las secciones escritas en el estilo de la *Vorimitation* (cc.2, 3, 4 y 19) cuyo valor es de negra y no de corchea (**ej.23**). Esta omisión es tan obvia que Bozarth ha agregado en su edición las plicas que faltan encerrándolas entre paréntesis, aunque parece que no todos los editores han advertido su ausencia. En la interpretación, estos valores de negra deben ser destacados con sumo cuidado, lo suficiente para hacerlos notar pero no a expensas del movimiento de corcheas que los acompañan. Ciertamente, uno no debe rebajarse a nada tan ridículo como tratar de acentuar las negras con el pedal expresivo, tal y como recomendaba con la máxima seriedad Archibald Farmer en 1931.



ej.23.- Arranque del preludio coral *Herzlich tut mich erfreuen* op.122/4 de Johannes Brahms



ej.24.- Movimiento contrario entre voces intermedias en el preludio coral *Herzlich tut mich erfreuen* op.122/4 de Johannes Brahms



ej.25.- Cambio a texturas sincopadas con cese en el flujo de corcheas en el preludio coral *Herzlich tut mich erfreuen* op.122/4 de Johannes Brahms

Las dos primeras introducciones en forma de *Vorimitation* consisten en una línea de tenor en el tono de la dominante con la melodía del coral individualizada mediante negras. Pero la tercera, mientras que mantiene el énfasis melódico de la nota prolongada en la línea del tenor (también en la dominante), complementa el discurso con una línea en la voz de alto por movimiento contrario (**ej.24**). Aunque no se encuentran notas prolongadas en esta parte, se puede discernir una pequeña imitación a la octava en los cc.16-19. La introducción a la frase final, en el tono de la subdominante, rompe este modelo con frases melódicas esbozadas mediante ligaduras en la parte superior. Aquí, el material de acompañamiento en forma de despliegue acordal, que se había situado

por momentos fuera del ritmo básico, mantiene un prolongado silencio que sirve para enfatizar aún más la línea melódica y su contrapunto sincopado (ej.25). La figuración en corcheas se reanuda cuando la última frase entra en el c.28, continuando hasta el final (ej.26).

ej.26.- Final del prelude coral *Herzlich tut mich erfreuen* op.122/4 de Johannes Brahms

Aunque Brahms no da indicaciones sobre el uso de los teclados manuales, el posicionamiento de las marcas de intensidad bajo los inicios de las introducciones y las evoluciones de la frase principal del coral deja claro que se requieren dos manuales (y posiblemente tres) y que la introducción a cada frase está destinada al segundo teclado manual. La primera introducción está marcada como *mezzo forte dolce*, la segunda *mezzo forte* (pero, teniendo en cuenta su similitud con la primera, probablemente sin cambios de registración), y la tercera y cuarta, *piano*. Este cambio de intensidad podría conseguirse con una reducción en la registración, el cierre de la caja expresiva o el cambio a un tercer manual más suave. Cualquiera de los tres procedimientos podría servir al propósito de Brahms y podría llevarse a cabo fácilmente sin distorsionar la textura de la obra. Por el contrario, las exposiciones principales del coral están marcadas de modo invariable como *forte* y encomendadas al pedal, lo que supondría un registro de 16' en el pedalier con enganche al Manual I, (Gran Órgano).

Volviendo la mirada a la práctica habitual en la época, el teclado manual más fuerte debe ser registrado con los principales hasta 4' e incluso 2', con flautas en 8' y 4' o quizás juegos labiales más ligeros de 8' y 4' en el segundo manual. Farmer sugiere una voz celeste, que, aunque posiblemente sea apropiada en algunos de los otros preludios corales, en este borraría irremediabilmente la claridad que la figuración exige. La parte del pedal debe sonar en *forte*, ya que generalmente sigue con blancas y negras a la línea melódica previamente expuesta en la parte de soprano, mientras que las partes de alto y tenor discurren en perfecta continuidad con los interludios, siguiendo el habitual flujo de corcheas. Las ligaduras que escribe Brahms merecen ser tenidas en cuenta a lo largo de toda la pieza. Falta la ligadura en el final de la última frase, pero es aconsejable hacerla para mantener la necesaria unidad de estilo.

Texto:

(Johannes Walter, 1496-1570)

Herzlich tut mich erfreuen
die liebe Sommerzeit,
wann Gott wird schön verneuen
alles zur Ewigkeit.
Den Himmel und die Erden
wird Gott neu schaffen gar,
all Kreatur soll werden
ganz herrlich hübsch und klar.

*Mi corazón se alegra
cuando llega el verano
y el Señor hace revivir todas las cosas
hasta la eternidad.
Es como si el Señor volviera
a crear el cielo y la tierra,
haciendo que todas las criaturas
se preserven deliciosamente bellas y limpias.*

5. *Schmücke dich, o liebe Seele*

Este entrañable coral de Comunión, que todavía se puede encontrar en muchos himnarios modernos, apareció por primera vez en las *Geistliche kirchen Melodien* de Johann Crüger, publicadas en 1649 en Berlín. Bach escribió un exquisito prelude coral (BWV 654) sobre esta melodía que fue admirado tanto por Mendelssohn como Schumann. Aunque, como muchos de los corales primitivos, tiene una versión rítmica, Brahms basa este prelude coral en la versión isométrica más directa que se encuentra en la colección de 371 corales de Bach, si bien con menos notas de paso. En el orden original de los primeros siete preludios corales, este era el n°2 y podría

ser considerado como evocador del *stile antico*, al igual que el primero. En efecto, la técnica de escribir piezas solamente para teclados manuales (*manualiter*), sin pedal, en las que la melodía se destaca en forma de notas largas sobre un acompañamiento contrapuntístico a dos voces moviéndose en notas más cortas es, de hecho, “antigua”, pues vuelve la mirada a las obras de Scheidt y Pachelbel. Bach emplea este recurso en algunas de sus partitas corales, así como en algunos preludios corales como *Allein Gott en der Höh sei Ehr* (BWV 717). En este sentido, se puede decir que es similar en concepto al *Jesu, meine Freude* del *Orgelbüchlein* de Bach; la principal diferencia es que en este último el fondo contrapuntístico que se contrapone a los valores largos del *cantus firmus* está escrito a tres partes con la línea del bajo en el pedal, en vez de las dos que tiene el preludio coral de Brahms.



Manuscrito autógrafo del preludio coral *Schmücke dich, o liebe Seele* op.122/5 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

Ann Bond describe este preludio coral tan suavemente fluido como un “ensayo idealizado en contrapunto de quinta especie”, y, en efecto, tal vez tuvo sus orígenes durante o inmediatamente después de los primeros ejercicios de contrapunto practicados por Brahms. El uso de la técnica de la disminución en las dos partes inferiores es evidente en toda la obra, aunque nunca afecta al flujo lírico natural en ella. Las primeras notas del coral aparecen acompañadas por semicorcheas en la voz intermedia que aparecen justo después de la segunda negra de la melodía, y también en la parte inferior en el segundo compás, para después regresar a la voz intermedia en el tercer compás, tanto en *rectus* como *inversus* (ej.27). Este diseño persiste a lo largo de toda la pieza, ya que la disminución continúa apareciendo de distintas maneras hasta el final, y se repite en inversión hasta llegar al acorde de tónica conclusivo. Roberts observó estos mismos entramados contrapuntísticos complejos, pero supo discernir acertadamente su verdadera esencia cuando describió la pieza como

“una miniatura para teclados manuales, con la melodía flotando ininterrumpidamente, con alegría resignada, sobre dos partes alegremente ocupadas en generar una versión disminuida de la primera línea melódica”.



ej.27.- Arranque del preludio coral *Schmücke dich, o liebe Seele* op.122/5 de Johannes Brahms

Schmücke dich, junto con el siguiente preludio coral, también *manualiter*, *O wie selig* (nº6), están destinados a un solo teclado manual, sin pedal (salvo el punto de pedal de la cadencia final de este último). Sin embargo, pocos otros preludios corales de Brahms han sido sometidos a la cantidad de manipulaciones bien intencionadas que han sufrido estos dos. En sus ediciones de los Once Preludios Corales op.122 de Brahms, E. Power Biggs, junto con Walter Buszin y Paul Bunjes, añaden versiones de ambos que transponen la melodía del coral al pedal o la colocan en un manual separado en los agudos y transponen la línea de acompañamiento inferior al pedal. Jack C. Goode incluso sugiere que el nº5 se interprete como una especie de sonata en trío, con un registro “neobarroco” de *Gemshorn* 8' y flauta 4' en la mano izquierda, flautas 8' y 2,2/3' para la parte de alto en la mano derecha, y la melodía del coral en el pedal con una “lengüeta de 4' u otro juego brillante”. Max Miller señala que, de hecho, “muchos organistas prefieren situar la melodía coral en el pedal con un registro de 4'”. Pero si bien la pieza (como la de Bach) es, de hecho, un trío, un solo de pedal no es lo que Brahms pretendía en sus preludios corales nos.5 y 6. Si así hubiera sido, los habría escrito de esa manera, como sí hizo con los nos.1 y 10. Lo que se requiere, sin embargo, es que el organista sea consciente de la melodía y de emplear la digitación que garantice que cada frase canta suave y ligadamente hasta el final, donde la *fermata* no sea un mero asidero sino un ligero respiro, como sucede en muchos de los preludios corales de Bach.

A pesar de que en la mayoría de las ediciones no se hace un especial hincapié en el modo en que Brahms escribe los grupos de semicorcheas, George Bozarth sí se percata del uso extensivo que hace el maestro en su manuscrito de agrupar las semicorcheas saltando entre pentagramas, y, sobre todo, escribir la línea del bajo con barras diagonales, especialmente en los saltos de octava. Esto es algo que al editor Bozarth le parece de “relevancia musical”. Él hace notar que la línea del bajo alterna entre la función de bajo armónico puro (en su mayoría en las notas con saltos de octava) y la imitación contrapuntística (sobre todo en los pasajes de semicorcheas) y que el empleo de barras de unión diagonales que se deriva de la primera y el uso frecuente de plicas ascendentes en ésta puede sugerir que Brahms deseaba llamar la atención sobre la “doble función” de la línea del bajo. En todo caso, Bozarth simplifica esta cuestión colocando las barras de unión y plicas del bajo siempre en posición inferior.

No hay indicación de *tempo*, aunque varios editores lo sitúan en sentido amplio en la gama del *andante*. A pesar de ello, algunos intérpretes tienden a llevar este coral casi *molto largo*, no sólo malinterpretando su texto, sino también comprometiendo su cualidad maravillosamente fluida y convirtiendo el instrumento en un desagradable y aburrido “detector de notas”. La única pista que nos dejó Brahms para su interpretación es el *piano dolce* que anotó al principio. Desde el punto de vista de la registración y teniendo en cuenta la textura de la obra, se sugiere algo simple, como una única flauta ligera de 8' cuidadosamente seleccionada, quizás como mucho conjuntamente con una cuerda suave. Esto es más que suficiente y puede proporcionar un aumento ligero en la intensidad de los agudos para poder enfatizar la melodía en *legato* del coral.

Texto:

(Johann Franck, 1618-1677)

Schmücke dich, o liebe Seele,
laß die dunkle Sündenhöhle,
komm ans helle Licht gegangen,
fange herrlich an zu prangen!
Denn der Herr voll Heil und Gnaden
will dich jetzt zu Gaste laden;
der den Himmel kann verwalten,
will jetzt Hergberg in dir halten.

*Engalánate, oh alma mía;
abandona el pecado en una oscura cueva
y acude al esplendor del nuevo día
que comienza lleno de luz.
El Señor llamará a sus invitados
para que alcancen la gracia y la plena salvación.
Él gobierna todos los cielos,
pero quiere también morar junto a ti.*

6. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen

Este preludio coral, nº4 en el manuscrito original, guarda tantas similitudes con *Schmücke dich* que la probabilidad de que ambos tuvieran su origen en el mismo período es elevada. Ambos se basan en sendas melodías de Johann Crüger de 1649. *O wie selig* es un himno a los fieles difuntos, y como tal, está relacionado con el Día de Todos los Santos. La estructura de este preludio coral, especialmente en lo que se refiere al uso de terceras en tresillos que se oponen a una melodía con notas más largas (ej.28), recuerda a *O Traurigkeit*, especialmente en su versión más primitiva; la mayor diferencia estriba en el final sencillo de *O Traurigkeit* que contrasta con el más prolongado de *O wie selig*.



Manuscrito autógrafo del preludio coral O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen op.122/6 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

Con la excepción del breve pedal de la cadencia final, este preludio coral, al igual que el nº5, está destinado a un solo teclado manual. De hecho, ambos tienen asignado el matiz de *dolce*. Los nos.5 y 6 son también los dos únicos preludios corales de los once en los que Brahms no escribe ligadura alguna en su manuscrito, y también los dos únicos que emplean la *fermata* como hace Bach en su *Orgelbüchlein*, es decir, no como una pausa, sino simplemente para indicar una respiración vocal. Sin embargo, a diferencia del nº5, el nº6 tiene una indicación de tempo, *Molto moderato*, que

Brahms añadió a lápiz en su manuscrito, aparentemente como una idea surgida a última hora, y tal vez sugiriendo que se toque un poco más lento que el n°5. Al igual que su predecesor, este prelude coral también ha sido sometido a muchos retoques abusivos e innecesarios, destinando la melodía solista al pedal o a otro teclado manual. Tal y como está originalmente escrito, si se toca correctamente y con una registración acertada, la melodía se puede destacar a la perfección.

O wie selig es la pieza más corta de toda la colección, pero, como Max Miller observa, “que tanto interés musical pueda concentrarse en sólo catorce compases es una maravilla”. En tan breve espacio, y dentro de una tonalidad bastante estable, Brahms logra introducir una sorprendente dosis de cromatismo expresivo. El coral de Crüger está escrito en compás binario, pero Brahms reinventa una nueva ambientación en 12/8, haciendo uso de la hemiola para dar forma a la melodía irregular y conferirle lo que Ann Bond llama una “atmósfera eterna en trance”. La melodía solista, ligeramente ornamentada, flota con serenidad sobre un acompañamiento de tiernos tresillos que ascienden y descienden, en los cuales un patrón de seis notas y su inversión se repiten. Antes que el compás, es la línea melódica la que determina el movimiento fluido de esta pieza.

Desde el c.11 hasta el final, el modelo de hemiola emerge para dar movimiento a la línea melódica ascendente de la frase final y la nota cadencial prolongada con sus tresillos ascendentes y descendentes (ej.29). En el c.11 Brahms indica el comienzo de un *crescendo*, que culmina en un *forte* sobre la nota melódica final. Esto por sí solo indicaría que la pieza se tendría que tocar en un segundo teclado con caja expresiva, comenzando con la caja completamente cerrada. Cualquiera que sea el registro que se utilice, probablemente no debe exceder de 8', o como mucho, unos juegos suaves de 8' y 4', siempre que se pueda oír con nitidez el *cantus firmus* en la voz de la soprano. Posiblemente puede resultar bien una combinación de flauta y cuerda, o incluso un color “híbrido”, como un *Geigen Diapason* o *Gemshorn* si son de un sonido agradable.

Como en los cinco preludios anteriores, la nota final de la melodía se mantiene sobre un acompañamiento continuo que proporciona una especie de segunda cadencia. Y como en los nos.2 y 3, se acompaña de un doble pedal sobre la tónica. Probablemente la única razón por la que Brahms indica un “pedal” entre paréntesis es la extrema incomodidad a la hora de intentar tocar las partes internas entre dos notas en octava, todas ellas con la mano izquierda (ej.29). El pedal debe ser simplemente acoplado al manual, sin registros de 16', de modo que no se agregue repentinamente un peso adicional a la textura que ha dominado toda la obra.

ej.28.- Arranque del prelude coral *O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen* op.122/6 de Johannes Brahms

ej.29.- Desarrollo de hemiolas (H) a partir del c.11 y final con pedal en el prelude coral *O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen* op.122/6 de Johannes Brahms

Texto:

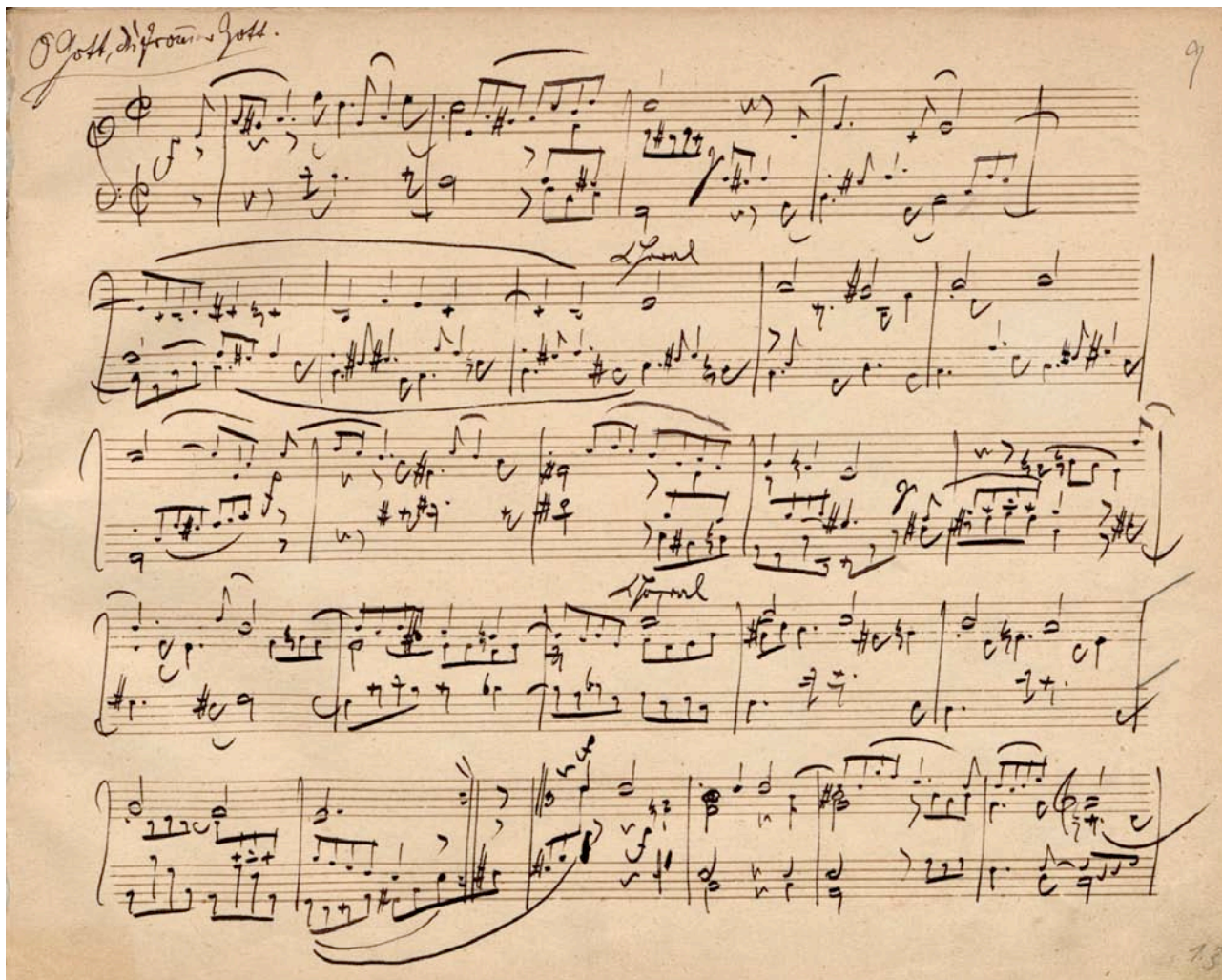
(Simon Dach, 1605-1659)

O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen,
die ihr durch den Tod zu Gott gekommen!

Ihr seid entgangen aller Not,
die uns noch hält gefangen.

*¡Bienaventurados vosotros, los piadosos,
que por la muerte habéis llegado hasta Dios!*

*Habéis sido liberados de toda la angustia
que podría aprisionarnos.*



Manuscrito autógrafo del prelude coral *O Gott, du frommer Gott* op.122/7 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

7. O Gott, du frommer Gott

Kees van Houten, al tiempo que reconoce su inspiración bachiana, concluye que este elocuente prelude es “un poema para órgano romántico de primer orden” y Vernon Gotwals lo ve como “quizás el más grande de los once, pero quizás el más controvertido”. Figura con el nº5 en el manuscrito original, pero es el último del conjunto de siete en el posterior reordenamiento. Es una de las piezas más complejas y extensas del conjunto y muy rica en recursos contrapuntísticos como la imitación, la disminución y la inversión. Se basa en un coral anónimo de un *Gesangbuch* de Hannover de 1646, un coral también utilizado varias veces por J.S. Bach. El texto proviene de una colección encontrada en Breslau que data de 1630, en la que se le titula como “Una oración diaria”. La pieza es casi enteramente *manualiter* y en su mayor parte presenta una textura a tres voces, concretamente hasta el c.51, donde se engrosa hasta alcanzar las cuatro. En los cinco últimos compases el pedal aparece en notas blancas para servir de base a la melodía de la soprano, también en blancas, y proporcionar así una estructura armónica para el material acordal a cuatro partes encomendado a las voces intermedias. Las indicaciones de matiz alternan el *f* y el *p*, y escribiendo “Manual II” sobre la primera entrada en *piano* en la copia de Kupfer, Brahms deja claro que se

requieren dos manuales para interpretar la obra: la introducción más fuerte en el Manual I y los interludios más suaves en el Manual II.

Este preludio coral es único entre los once por el hecho de que las frases de la melodía del coral, con notas largas y sin adornos, emigran de la voz de soprano a la de tenor y viceversa, una práctica que vuelve a tentar a editores y organistas a destacarlas empleando registros más poderosos. Tanto Biggs como Bunjes ofrecen un arreglo alternativo para facilitar este tipo de proceder en sus respectivas ediciones. Curiosamente, Brahms consideró necesario señalar estas apariciones cambiantes de la frase escribiendo la palabra “Coral” por encima de cada entrada, el único caso en el que hace esto. Seguro que Brahms conocía ya este mismo tipo de migraciones melódicas, por ejemplo, en el séptimo movimiento de las *Partite diverse sopra O Gott, du frommer Gott* BWV 767 de J.S. Bach, que se basan en la misma melodía coral. Ciertamente, el intérprete debe estar siempre muy pendiente de la melodía del coral allí donde se presente si es su intención que el oyente la pueda escuchar con nitidez. Quizás por esta razón Brahms consideró necesario señalar puntualmente sus entradas.

Parece bastante probable que la estructura de este preludio coral pudiera haber estado inspirada por la práctica, común en los días de Bach y aún seguida por muchos organistas luteranos en la época de Brahms, de tocar una introducción y después una serie de interludios con las frases de la melodía del coral cantada por la congregación. El joven Brahms podría haber escuchado al organista de la Iglesia de San Miguel, y tal vez también a su amigo Armbrust, organista de la Iglesia de San Pedro, participando de esta práctica. Estas introducciones e interludios, que construía el organista basándose en la melodía del coral, eran con frecuencia improvisadas, pero también se incluyeron en algunas colecciones de corales y publicaciones didácticas como *Der angehende praktische Organist* de J.C. Kittel, que se publicó entre 1801 y 1808, y un método de órgano escrito por J.C.H. Rinck, alumno de Kittel. Esta práctica podría explicar el matiz de *piano*, algo enigmático, en las frases del coral de Brahms, explicable por el hecho de que la congregación cantaba la melodía del coral situada entre los interludios para órgano. Curiosamente, Mendelssohn, en el primer movimiento de su primera Sonata para órgano, también empleó el método de alternar intermedios más fuertes con exposiciones del coral más silenciosas, aunque quizás de una manera más dramática que Brahms.



ej.30.- Arranque del preludio coral *O Gott, du frommer Gott* op.122/7 de Johannes Brahms con las figuras “susp” en *rectus* (sr) e *inversus* (si) características que dominan toda la obra



ej.31.- Episodio de coral sumamente breve en el preludio coral *O Gott, du frommer Gott* op.122/7 de Johannes Brahms, resuelto posteriormente con figuraciones de corcheas

Una introducción extensa, basada en las primeras cuatro notas de la melodía del coral con motivos *susp* intercalados en *rectus* e *inversus*, tiene lugar primeramente en *forte* y luego se hace en eco en *piano* (ej.30). Sigue la primera frase del coral en la voz de soprano, todavía en el teclado manual más suave. La segunda frase se expone de manera similar, y como sucede en el coral original, este par de frases se repite. El segundo final, sin embargo, se lanza hacia arriba para regresar al manual *forte*, y la textura fluida de corcheas con su recurrente motivo *susp* se

interrumpe repentinamente por el inicio de la siguiente introducción, basada en acordes que recuerdan a las entradas del trombón en el final de la Primera Sinfonía de Brahms y también el movimiento lento de su Tercera Sinfonía. Este episodio acordal es tan breve como sorprendente, ya que las corcheas se reanudan posteriormente (ej.31), ascendiendo hasta el registro agudo y creando una sensación de misterio mientras se trasladan en el c.26 al manual más suave para constituir la sección en eco que precede a la tercera frase del coral, ahora expuesta en la parte del tenor, con el texto “Concédemme un cuerpo sano”. Este flujo de notas conduce a la introducción de la cuarta frase del coral, basada en las mismas notas del comienzo, con la melodía del coral nuevamente en el tenor. La quinta frase del coral es idéntica a la primera y su introducción comienza también como la de aquella, aunque pronto toma un carácter diferente, más agitado, como también lo hacen las voces intermedias. De nuevo, es la voz de tenor la que asume el discurso del coral entre los cc.38-41, acompañado por una auténtica “cascada” modulante en las demás voces (ej.32).



ej.32.- Melodía coral en la parte de tenor en el prelude coral *O Gott, du frommer Gott* op.122/7 de Johannes Brahms, acompañada por complejos juegos descendentes de corcheas

El motivo *suspirans* reaparece en el c.44, pero lo hace con mayor fuerza en el c.51, donde prepara la introducción de la frase final en el c.54 de forma entrecortada y dubitativa (ej.33). Sus dos últimos compases, antes de que la exposición final aparezca en el c.58, están marcados con un *pianissimo*, sugiriendo una reducción en la registración, o simplemente el cierre de la caja expresiva; ambas opciones son fácilmente realizables en los silencios que preceden a estos compases. También aparece aquí una figuración motívica vacilante, fuera de lo común en su diseño, compuesta por corcheas, que se asemeja mucho a la del inicio de la *Rhapsodie* op.79 nº1 (1880) de Brahms. Esta figuración continúa en la exposición de la frase final del coral, donde, como en la *Rhapsodie*, da énfasis a una línea melódica en blancas en la voz de soprano, acompañada por otra frase en blancas en el pedal y por un “bocadillo de suspiros” en las voces intermedias con muchas evoluciones vocales por movimiento contrario (ej.34). Sin embargo, a diferencia de las otras frases del coral, esta exposición final está asignada al teclado manual *forte* (Manual I) y acompañada de un bajo en el pedal que indudablemente debe estar acoplado al primer teclado manual, aunque quizás sin que sea necesario un juego de 16' o, en todo caso, con un subbajo muy suave. Wijnand van de Pol sugiere que “Brahms recurrió a este tratamiento con el objeto de enfatizar el texto de esta frase, una oración por una conciencia limpia”.

ej.33.- Figuras entrecortadas en el prelude coral *O Gott, du frommer Gott* op.122/7 de Johannes Brahms

ej.34.- Última presentación de la melodía del coral en la voz de soprano en el preludio coral *O Gott, du frommer Gott* op.122/7 de Johannes Brahms, acompañada por un bajo que evoluciona con blancas en el pedal y cuatro voces intermedias plagadas de figuras de corcheas con predominio del movimiento contrario al final de la obra

Texto:

(Johann Heermann, 1585-1647)

O Gott, du frommer Gott,
du Brunnquell aller Gaben,
ohn' den nichts ist was ist,
von dem wir alles haben,
gesunden Leib gib mir
und daß in solchem Leib
ein unverletzte Seel
und rein Gewissen bleib.

*¡Oh Dios, fiel Dios!
Tú, fuente que manas sin descanso,
sin la cual nada es posible,
concédeme un cuerpo sano
y la perfección dentro de una vida pura,
y también, dentro de una conciencia
limpia y libre de culpa,
un alma no dañada por el pecado.*

8. *Es ist ein Ros' entsprungen*

Este preludio coral es a la vez una excepción y un enigma. Entre los manuscritos de Brahms que han llegado hasta nosotros, se encuentra aislado, sin fecha, y en una hoja de ocho pentagramas cuyo tipo de papel es completamente diferente del utilizado para los primeros siete preludios corales o los tres últimos. Algunas de las características caligráficas, sin embargo, son similares a las del manuscrito de los tres primeros del conjunto inicial de siete al que nos hemos referido varias veces en esta memoria. Si bien Otto Biba no descarta la posibilidad de que pueda ser un trabajo tardío, incluso, tal vez el último, Max Kalbeck, por el contrario, cree que es una obra de la primera época. Algunos autores tienden a estar de acuerdo con Kalbeck, incluido Kees van Houten, que llega a suponer que “tal vez Clara sentía un amor especial por esta melodía”. Hans Bertram, que parece considerar que los once preludios corales se compusieron en 1896, fantasea aún más sugiriendo que la melodía podría haber sido cantada por los padres de Brahms o quizás estuvo inspirada en un “recuerdo de Clara y Robert Schumann”. Pero todas esas suposiciones son una mera conjetura. Aunque resulten encantadoras, incluso desde el punto de vista folclórico, no pueden ser confirmadas ni negadas por las evidencias de que disponemos y, en cualquier caso, no nos ayudan en nada para determinar el período en que fue compuesta la obra. Es casi seguro que Brahms conocía la melodía desde hace tiempo, debido en parte a su interés por la música antigua. Se ha dicho que este coral se basa en una canción popular renana que apareció publicada por primera vez en el *Alte Katholische Kirchengesang* de 1599. El *Singverein* de Viena había incluido en su repertorio la conocida versión de esta melodía que Praetorius compuso en 1609 y la interpretó en algunos de sus conciertos durante los primeros años que Brahms residió en Viena. Más adelante, su amigo Herzogenberg incorporó la melodía a su Oratorio de Navidad *Die Geburt Christi*, que Brahms presumiblemente conoció en detalle.

Hay una característica que sugiere que este preludio coral pudo haber sido compuesto en la primera época del maestro. Aunque está escrito en dos pentagramas, probablemente estuvo diseñado para su interpretación en un órgano con pedales, incluso con pedales acoplados. Exige algunos “estiramientos” de manos llamativos por los intervalos amplios escritos para la mano izquierda (una décima menor), lo que sería más propio de un pianista con manos grandes, pero, a excepción de la

Fuga sobre *O Traurigkeit*, estos “estiramientos” no son necesarios en ninguna de las otras obras para órgano de Brahms. Probablemente el más antiguo de los manuscritos de nuestro maestro para órgano es el del Preludio y Fuga en la menor WoO 9, que aunque es evidente que exige el uso de pedales, está, como *Es ist ein Ros'*, escrito en dos pentagramas. Todavía se puede encontrar de esta manera en la edición de Breitkopf & Härtel, aunque editores más recientes, incluyendo Bozarth, lo han publicado en tres pentagramas para facilitar su lectura. Los manuscritos del resto de las composiciones para órgano de la época de juventud de Brahms que requieren el uso de pedales están todos ellos en tres pentagramas, quizás como reflejo del conocimiento cada vez mayor que tenía Brahms de la música para órgano, así como de su interpretación. Quizás Brahms escribió *Es ist ein Ros'* mientras estaba practicando en el pequeño órgano de la tienda de música de Böhme, que tenía un pedal acoplado; en él podría haber tocado convenientemente en el pedal algunas de las notas del bajo, particularmente las tónicas que aparecen en los puntos de cadencia, lo que habría facilitado una fraseología más delicada. Salvo en los dos últimos compases, donde la textura se amplía a cinco voces, el uso del pedal por acoplamiento no parece muy apropiado, ya que en esta conclusión se nos muestra una textura que recuerda a la de los nos.6 y 7, donde también se duplica la tónica en el teclado manual.



Manuscrito autógrafo del preludio coral *Es ist ein Ros' entsprungen* op.122/8 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

Al igual que la mayoría de los ciudadanos alemanes, Brahms tenía un especial cariño por la Navidad y siempre la disfrutaba pasando unas entrañables vacaciones con sus amigos. Por ello, su música vocal y coral también aborda temas navideños, incluyendo algunos arreglos de los *Marienlieder* y de otras canciones populares como la lírica *Geistliches Wiegenlied* op.91 n°2 (1884), compuesta sobre la vieja canción de Navidad *Josef lieber, Josef mein* (también conocida como *Resonet in Laudibus*), pero *Es ist ein Ros'* es su única obra enteramente instrumental consagrada a la Navidad. Por otra parte, si este preludio coral hubiera sido una obra de juventud,

podría haberse constituido en el primer preludio para órgano basado en esta melodía tan popular del siglo XVI. Muchas versiones han sido escritas sobre este tema con posterioridad, pero para que Brahms la hubiera escogido cuando lo hizo, junto con otros preludios corales más convencionales, debió darse una serie de curiosas coincidencias.

Del mismo modo que los tres últimos, este preludio coral no fue descubierto hasta después de la muerte del compositor, y el manuscrito no muestra ningún signo de haber sido preparado para su publicación. Esa tarea fue llevada a cabo en 1901 por el amigo de Brahms, Eusebius Mandyczewski (1857-1929), archivista de la *Gesellschaft der Musikfreunde* y profesor en el Conservatorio de Viena, que fue el responsable de su colocación con el nº8 en el conjunto de once. Sin embargo, George Bozarth señala que Mandyczewski, aparentemente en aras de una mayor consistencia, modificó algo las ligaduras que había escrito Brahms, especialmente en los finales de las frases, y este hecho fue asimilado en ediciones posteriores. En la edición más reciente de la casa Henle, Bozarth vuelve al manuscrito original en este sentido. De hecho, el *legato* aparece con mayor profusión en este preludio que en cualquier otro y parece invitar a un *rubato* muy sutil que dé forma a las frases y estire ligeramente el ritmo, eso sí, sin llegar a romperlo. En cualquier caso, el *legato* es un elemento importante del cual el intérprete debe ser particularmente consciente si quiere reflejar las intenciones de Brahms adecuadamente en su ejecución.

Robert Jordahl describe este preludio coral como “el más felizmente inspirado y original de los preludios corales de Brahms para órgano” y J.A. Fuller-Maitland ve en él “parte del encanto artístico de las canciones populares que estaban tan cerca del corazón de Brahms”. Se diferencia de los siete anteriores en que es esencialmente homofónico. En su construcción, Brahms se aparta de la disposición de la melodía original, pues repite la primera frase, pero la segunda no. Brahms no sólo aporta una configuración diferente de las voces internas en la primera exposición, sino que expone la segunda frase con un entramado interno similar, cerrando el discurso con lo que casi podría ser interpretado como un “Amén”. Además, rompe las frases largas en segmentos más pequeños, cada uno terminando con un motivo suave, ondulante que conduce a una cadencia que lleva al tono principal. Aunque en otros de sus preludios corales Brahms adorna la melodía en mayor o menor medida, los elementos de la melodía del coral resultan casi siempre bastante fáciles de discernir. Aquí, sin embargo, las notas de la melodía están completamente envueltas, de hecho, virtualmente oscurecidas, en lo que es esencialmente una nueva melodía o, como dice Hermann Busch, un “misterioso melisma”. Las notas están ahí, pero rítmicamente alteradas y frecuentemente fuera del ritmo básico, lo que reduce su significado aún en mayor medida (ej.35). Sin embargo, con este tratamiento algo radical, que Michael Musgrave observa como “muy típico de su época”, Brahms ha destilado de alguna manera la esencia no sólo de la melodía, sino también del texto, y el simbolismo poético tranquilo y esperanzador que expresa.

The image shows a musical score for the beginning of the chorale prelude "Es ist ein Ros' entsprungen" by Johannes Brahms, op. 122/8. The score is in G major, 4/4 time, and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with lyrics "Man. I ist ein Ros' ent. sprun. gen aus" and the left hand providing harmonic support. The tempo is marked "p dolce". The second system continues the melody with lyrics "ei. ner Wur. zel zart,".

ej.35.- Arranque del preludio coral *Es ist ein Ros' entsprungen* op.122/8 de Johannes Brahms



ej.36.- Última negra del c.16 (señalada con un *) del preludio coral *Es ist ein Ros' entsprungen* op.122/8 de Johannes Brahms. En este punto se debate permanecer en el Manual II o retornar al Manual I

La única indicación de matiz que aparece es *piano dolce* al principio, pero Brahms ha indicado cambios de teclados manuales. Esto sugiere que los registros deben diferir más en color que en intensidad. Aunque no está señalado de manera específica, la pieza comienza obviamente en el Manual I, pasando al Manual II al final del c.4, donde arranca la repetición de la primera frase en el tenor y en el alto. Algo confuso es el “Manual I” entre paréntesis que figura al final del c.6, donde la línea melódica finalmente sube del tenor y el alto a la soprano. La anotación “Manual I” vuelve a aparecer sin paréntesis al final del c.8, donde termina la repetición y comienza la segunda frase, que es más extensa. Bozarth piensa que la marca entre paréntesis puede ser una alternativa, pero esto es bastante dudoso; ocurre en el medio de la frase repetida, y Brahms indica un cambio de teclado manual similar en un lugar equivalente (c.16) de la segunda repetición. El Manual II se indica al final del c.14, donde la línea melódica se repite en el tenor, y debido a que la anotación “Manual I” está tachada en el c.16, debemos asumir que Brahms deseaba que la pieza terminara en el Manual II. Aunque Brahms pudo haber pensado inicialmente en regresar al Manual I cuando la melodía de las repeticiones retorna a la voz de soprano, quizás se lo replanteó mejor. Si la pieza hubiera sido compuesta en un período temprano, Brahms podría haberla probado en un órgano, lo que explicaría estos cambios de teclado. Y la interpretación de la pieza podría ser más lógica si las repeticiones de las dos frases largas tuvieran lugar íntegramente en el Manual II, pero, ante la longitud de la última frase, la idea de volver al Manual I en el c.16 tampoco parece descabellada (ej.36).

Sin embargo, detalles como éstos son indicativos de que Brahms dejó incompleta una parte de su labor. Si bien es cierto que el maestro no llegó a completar esta pieza en todos los detalles necesarios para su posterior publicación, sus cuidadosas anotaciones de ligaduras indicarían que estaba muy cerca de conseguirlo. Muchos organistas han encontrado *Es ist ein Ros'* bastante perfecto tal y como está. En 1935, John Holler publicó un arreglo de la obra en el que se ignoran los cambios de teclados manuales que indicó Brahms, se añade una parte de pedal y una buena cantidad del material temático se traslada a un teclado manual distinto en los cc.4-6, 8-10, 15-17 y el penúltimo. En una nota a pie de página, Holler explica que los cambios se hicieron “con el fin de ayudar al artista a intensificar las partes más destacadas de la pieza”. Un intérprete que haya estudiado a fondo la estructura de la pieza y preste atención al delicado fraseo que propone Brahms, descubrirá que las “partes más destacadas” sonarán maravillosamente sin necesidad de recurrir a artificios de este tipo.

Texto:

(Anónimo, s.XVI)

Es ist ein Ros' entsprungen
aus einer Wurzel zart,
wie uns die Alten sungen
von Jesse war die Art,
und hat ein Blümlein bracht
mitten im kalten Winter
wohl zu der halben Nacht.

He aquí una rosa que ha florecido
de una raíz tierna,
igual que en la casa de Jessé,
como dicen nuestros antiguos himnos,
ha aparecido un tierno brote
a medianoche
en medio del frío invierno.

Herzlich tut mich verlangen.

Manuscrito autógrafa del prelude coral *Herzlich tut mich verlangen (I)* op.122/9 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

9. *Herzlich tut mich verlangen (I)*

Los preludios corales nos.9 y 10 están basados en la misma melodía, el bien conocido “Coro de la Pasión” usado por Bach cinco veces en su Pasión según San Mateo y que se encuentra en la mayoría de los himnarios modernos con en el texto “Oh sacra cabeza, ahora herida”. Primero apareció en 1601 como una canción popular profana, *Mein G'muth ist mir verwirret*, que en 1613

se asociaría con el texto sagrado *Herzlich tut mich verlangen* y más tarde también sirvió como melodía para los textos *Ach Herr, mich armen Sünder* y *O Welt, Ich muß dich lassen*, y para *O Haupt voll Blut und Wunden* de Paulus Gerhardt en 1656. Como muchas otras melodías corales primitivas, tiene una versión rítmica (la más antigua) y otra isométrica, siendo esta última la más comúnmente usada hoy en día. Curiosamente, Brahms emplea la versión isométrica para el prelude coral nº 9 y la rítmica para el nº10.

El manuscrito de los tres últimos preludios de la colección, de los cuales los dos primeros están basados en el mismo coral y el tercero en un coral que apareció ya en los primeros siete, concretamente el nº3, está escrito en cuatro páginas consecutivas de papel de catorce pentagramas. La anotación “Juni 96. Ischl.” aparece al final, indicando que habrían podido ser terminados aproximadamente un mes después de los siete primeros. Parece probable que los preludios corales nos.9 y 10 fueran concebidos como un par, aunque un par deliberadamente contrastante, y por lo tanto pueden ambos datar del mismo período. A favor de ello está en el hecho de que son también los dos únicos entre los once que requieren de un pedalier superior a las veinte notas.

De estos dos preludios corales, el nº9 hace un uso intenso de los recursos contrapuntísticos. Está marcado *forte* al comienzo, aunque esto podría ser sólo un juego de 8' *forte*, o bien 8' y 4' como mucho. Comienza en compasillo con las primeras notas de la melodía del coral adornadas de forma conmovedora, que conducen inmediatamente a una imitación motivica entre las voces de soprano y tenor en la primera mitad de la primera frase melódica, invirtiéndose el tenor. En la segunda mitad, está entre la soprano y el alto, pero el alto no está invertido. Este mismo patrón se aprecia en la repetición de la primera frase (c.9), pero ahora se modifica el compás a 6/8, el matiz de intensidad se dulcifica a un *piano* y se especifica el empleo del teclado manual II. Esta frase lírica está destinada a un teclado manual solamente, predominando las terceras y sextas en el acompañamiento. Incluso aquí hay un toque de imitación, al menos rítmicamente, entre la línea de la melodía y las tres partes inferiores. La última frase, de vuelta al tiempo de compasillo, regresa al Manual I con un canon en la subdominante entre soprano y alto, alcanzando la cadencia con una nota sostenida sobre sextas ascendentes.

Aunque hay alusiones indirectas al tono de “la” mayor a lo largo de la obra, el modo principal llega a ser más nítido en la frase final, en la que se busca el cierre con la tercera de picardía. Este aroma de tonalidad mayor, junto con un uso aparentemente simbólico de la figuración ascendente, le confiere a esta obra una sensación de brillantez y optimismo que contrasta con la atmósfera más sombría del prelude coral nº10 y realza el contraste que existe entre ambos. Es interesante advertir que este es el único prelude coral de los once que concluye con un calderón que se sitúa sobre el silencio inmediatamente posterior al acorde final, en vez de sobre el mismo acorde. Esto sugiere que, aunque algún que otro *ritardando* sería adecuado, las notas finales no deberían alargarse más de lo que su valor indica. Entre los demás preludios corales de Brahms, el único que termina de forma repentina, aunque sin retardo, es *O Traurigkeit*.



ej.37.- Arranque del prelude coral *Herzlich tut mich verlangen* (I) op.122/9 de Johannes Brahms

Existen algunos paralelismos estilísticos entre los preludios corales nos.9 y 2. Ambos comienzan con la primera nota de la melodía al desnudo, sin acompañamiento (ej.37); ambos tienen la melodía ornamentada, y ambos requieren del cambio a un teclado manual más suave y con registros algo diferentes para la tercera frase. El nº2 también presenta varios ejemplos de inversión directa, normalmente entre soprano y tenor. Pero tal vez la semejanza más notable está en las líneas de los

pedales, con frecuentes apariciones de grupos de dos notas separados por silencios, aunque en el nº2 los pares de notas consisten en un intervalo melódico de quinta descendente, mientras que en el nº9 suele ser una segunda menor (ocasionalmente mayor) ascendente.

ej.38.- Inicio de la tercera frase con cambio de compás en el preludio coral *Herzlich tut mich verlangen* (I) op.122/9 de Johannes Brahms. Las alternativas a la hora de escoger una anacrusa adecuada para el cambio de teclado manual podrían excluir a la primera semicorchea 1, o a las semicorcheas 1 y 2

Aunque Brahms da instrucciones claras para los cambios de teclado manual en los preludios corales nos.10 y 11, no lo hace en el nº9. Sin embargo, aquí (como en el nº2), el cambio de manual de I a II está indicado en la entrada de la tercera frase en el c.9 con los cambios de compás, textura y dinámica y la supresión del pedal, una indicación de que este debe estar acoplado al Manual I. De hecho, esto, por sí solo, sugeriría un cambio manual en lugar de un *diminuendo* repentino en el teclado manual expresivo. En las frases primera y quinta, el matiz *forte* aparece en la primera nota de la frase; en cambio, cuando se ataca la tercera frase, el *piano* se coloca bajo la segunda nota de la frase, al principio del c.9 (ej.38). Bozarth cuestiona esto, dejándolo donde aparece en el autógrafo en su edición, pero señalando que “la nueva dinámica probablemente debería comenzar en la misma anacrusa”, lo que parece lógico. Pero entonces surge el problema de en qué teclado tocar las cuatro semicorcheas de la cuarta parte del c.8. Dejarlas en el teclado manual *forte* oscurecería el arranque de la tercera frase. Sin embargo, la desaparición del pedal y de la voz de soprano en la cuarta parte del c.8 podría sugerir que las notas de alto y tenor también se trasladaran con la mayor suavidad posible al teclado manual II y la indicación de *piano* se adelanta en una negra. Se puede argumentar que este procedimiento dejaría una cadencia sin resolver en el compás anterior (salvo que se preserve en el teclado *forte* la primera semicorchea de las cuatro); sin embargo, estas notas fluyen cómodamente en el c.9. El organista debe explorar todas las posibilidades antes de decidir la opción a seguir. Sin embargo, el retorno al Manual I al final del c.12 no puede ser más claro, ya que Brahms marca con un *forte* la nota anacrúsica de la soprano que se superpone al final de frase y la armonía resultante en el c.13 nos devuelve a la misma textura y ritmo que al principio, para desembocar suavemente en la conclusión.

Texto:

(Christoph Knoll, 1563-1630)

Herzlich tut mich verlangen
nach einem sel'gen End,
weil ich hier bin umfangen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust abzuschneiden
von dieser argen Welt,
sehn' mich nach ew'gen Freuden,
O Jesu, komm nur bald!

*De todo corazón anhelo
que mi vida concluya en la paz plena;
Porque la aflicción y la miseria
se amontonan a mi alrededor.
Me gustaría dejar las penas
en este oscuro mundo de la tristeza,
y así alcanzar el gozo eterno.
¡Oh Jesús, ven pronto!*

10. *Herzlich tut mich verlangen* (II)

Max Kalbeck opina que los preludios corales nos.9 y 10 “caminan juntos, como dos estrofas, como el principio y el final de un mismo poema” y algunas características así lo sugieren. En vez de las estrofas de un poema, sin embargo, los principios complementarios del *yin* y el *yang* podrían describir mejor su relación mutua. Estilísticamente, el nº10 es muy diferente del nº9, pero tal vez no tanto intencionalmente. Como se señaló anteriormente, Brahms establece la versión isométrica en el

nº9, y retorna a la versión rítmica más antigua en el nº10. En el nº9 la melodía está en la soprano y se presenta adornada, mientras que en el nº10 se encuentra en el pedal con notas largas. Sin embargo, también hay similitudes, ya que aquí, de nuevo, a la tercera frase de la melodía se le da un tratamiento diferente de las dos primeras y últimas, y Max Miller se sorprende por el hecho de que rítmicamente, “lo que es binario en el nº9 es ternario en el nº10, y viceversa”. Así, las frases 1, 2, 4 y 5 del nº10 están escritas en compás ternario de 6/4 y su tercera frase lo está en compasillo; en cambio, en el nº9 las frases 1, 2, 4 y 5 están escritas en compás de compasillo y la tercera en ritmo ternario de 6/8.

Manuscrito autógrafa del prelude coral *Herzlich tut mich verlangen* (II) op.122/10 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

A pesar de que algunos expertos quieren encontrar connotaciones “fúnebres” en casi todos los preludios corales de Brahms, sólo los dos pares escritos sobre un mismo texto (nos.3 y 11 sobre *O Welt, ich muß dich lassen*, y nos.9 y 10 sobre *Herzlich tut mich verlangen*) tratan específicamente del final de nuestra existencia. Y quizás es en el n°10 donde se encuentra un mayor simbolismo musical en este sentido. Especialmente prominentes son las notas del bajo, que se repiten de forma incesante y sólo abandonan su percusión en los cc.13-16. Estas parecen representar al *Totentrommel*, el tambor que durante siglos marcó el ritmo de las procesiones funerales alemanas. Bach emplea este mismo procedimiento en la sonatina que da comienzo a su *Actus Tragicus* BWV 106, y Brahms lo usa en el movimiento inicial de su Réquiem. En ambos, es interpretado por las cuerdas, concretamente, en el Réquiem, es asignado al contrabajo y doblado por el órgano. También aparece en el *Gesang des Parzen* y en ciertas obras sinfónicas de nuestro maestro. Se puede decir que la inquietud que destilan las partes manuales superiores expresa el anhelo (*verlangen*), y las figuras cromáticas descendentes del c.16 y el último compás en *Adagio*, el final de nuestro ser. A pesar de que el tono mayor lleva a cabo algunas incursiones tentativas en la última frase, que se cierra con una tercera de picardía, parece haber algo más de simbolismo en el compás *Adagio* del final, donde dos acordes desplegados se suspenden sobre la dominante “mi” en el bajo hasta que el pedal cae a la tónica final en “la”, un acorde que recuerda al sonido de una campana, ¿quizás la campana que se tocaba al paso de la comitiva?

En sólo dos ocasiones Brahms asigna la melodía del coral al pedal, en la Fuga sobre *O Traurigkeit* WoO 7/2 y en el primero de los once preludios corales, *Mein Jesu, der du mich*, donde las partes manuales son igualmente contrapuntísticas. En el prelude coral n°10, sin embargo, la parte manual no es de carácter fugado y sólo de vez en cuando exhibe algo de contrapunto. Muchos estudiosos han observado la similitud de su textura con la de *Ich ruf zu dir* del *Orgelbüchlein* de Bach, una similitud imposible de ignorar. En este sentido, John Butt considera este prelude coral como “quizás uno de los más hermosos homenajes a Bach”. El prelude coral de Bach, sin embargo, es estructuralmente más simple, escrito a tres partes y con la melodía en forma de un solo para la voz de soprano, pero sus acordes desplegados en semicorcheas para la mano izquierda y las corcheas que se repiten machaconamente en el pedal establecen una serie de parámetros que hace que la versión coral de Brahms resulte más compleja.

ej.39.- Arranque del prelude coral *Herzlich tut mich verlangen* (II) op.122/10 de Johannes Brahms

A diferencia de la versión de Bach, donde la melodía entra desde el principio, Brahms prelude la entrada de la melodía con una *Vorimitation* casi subliminal similar a la que abre el prelude coral n°4, pero con la nota de la primera frase más oscurecida. Desde el principio, la parte manual está escrita a tres voces, pero la voz intermedia expone notas largas hasta la entrada del coral en el pedal, tras la cual cambia repentinamente a semicorcheas que evolucionan por movimiento contrario a la línea superior en el c.3 (ej.39). En el c.5, entra brevemente una cuarta voz, predominantemente en terceras y sextas, antes de que se repita la primera frase. A diferencia del prelude coral n°9, donde la repetición aparece con una nueva armonización, esta repetición es nota a nota idéntica a la primera formulación, hasta llegar a la transición a la sección intermedia escrita en compás de compasillo y encomendada al teclado manual secundario al final del c.11 (ej.40).

Aquí la textura se adelgaza y después de una breve transición, las notas bajas repetidas desaparecen temporalmente a medida que las partes superiores ascienden hacia el registro agudo, flotando en pequeñas figuraciones de cuatro notas, con un eco de la melodía del coral en el pedal en forma de negras. En el momento en que termina esta frase en el pedal, se produce en el c.16 un dramático descenso acordal cromático (ej.41), muy similar al que concluye el segundo verso de *O Lamm Gottes* (BWV 656) de los 18 Corales de Leipzig de Bach. En este punto, ya no queda más que regresar al mismo tipo de figuración que se encuentra al principio; las dos últimas frases del coral vuelven a estar acompañadas por despliegues acordales que dan lugar a dramáticos pasajes en escalas sobre el verso “¡Oh Jesús, ven pronto!”, antes de volver a los breves despliegues del compás final (*Adagio*) (ej.42).

ej.40.- Inicio de la tercera frase con cambio de compás en el prelude coral *Herzlich tut mich verlangen (II)* op.122/10 de Johannes Brahms

ej.41.- Descenso cromático al final de la tercera frase del prelude coral *Herzlich tut mich verlangen (II)* op.122/10 de Johannes Brahms

ej.42.- Final en *Adagio* del prelude coral *Herzlich tut mich verlangen (II)* op.122/10 de Johannes Brahms

De los once preludios corales, este es el que contiene las indicaciones más precisas para su interpretación. Aunque el manual en el que comienza la obra no está indicado, es obviamente el Manual I, ya que la anotación “Man. II” está indicada al principio de la sección intermedia en la última parte del c.11 y la última del c.16, donde se retoma la textura de la primera sección y se indica un retorno al “Man. I”. Aunque la indicación “Man. I” al final del c.16 coincide bastante lógicamente con el cambio de textura, esto es, la conclusión de la tercera frase en solitario del pedal y la reanudación de la línea del bajo con notas repetidas, Brahms en algún momento revisó la ligadura del c.16. George Bozarth sugiere que, a pesar del cambio de teclado manual, “parece que Brahms quería que el c.16 fluyera hasta su final sin ninguna articulación y el c.17 comenzara

después de una ligera pausa”. Vernon Gotwals, sin embargo, cree que en el c.16 “está claro, tras reflexionar, que la mano derecha debe permanecer donde está, en el Manual II, hasta el nuevo compás (el 17), mientras que la mano izquierda probablemente debería cambiar de teclado en la última parte del c.16”. El organista debe experimentar con ambas opciones y decidir cuál funciona más suavemente con la registración que haya elegido. En cualquier caso, lo que se requiere aquí es una transición suave y sutil, no un cambio que produzca un contraste evidente de timbres.

La parte del pedal, con la melodía del coral, viene indicada con “8 pies” (8') en su primera entrada. Como está escrita en el dominio superior del típico pedaliar alemán de 27 notas, y nunca descendiendo por debajo del “do” (C) del tenor, excepto al final, está generalmente sonando por encima de las notas del bajo de la mano izquierda, con la excepción de algunos momentos puntuales. Es evidente que Brahms pretende que ambos manuales tengan una intensidad razonablemente similar, aunque presumiblemente con un color ligeramente diferente; tanto al comienzo para el Manual I como en el cambio al Manual II, la dinámica se indica como *piano*. Al regresar al Manual I, Brahms escribe *piu dolce sempre*. A veces se escucha esta pieza interpretada con un cambio de registro en el pedal en la sección central, algo que sería difícil en un órgano de la época de Brahms. Esto, junto con el matiz de *piano* escrito para ambos teclados manuales, sugiere que el pedal permanece igual a lo largo de toda la obra, tal vez con un único juego, como un principal de 8', y con ambos manuales registrados de forma que queden ligeramente subordinados al pedal. Otros organistas optan directamente por un registro de lengüeta en el pedal, pero esto echaría por tierra toda la intimidad y el recogimiento que rezuma este bellísimo prelude coral.

Hay otras anotaciones interesantes en el manuscrito. Al principio, Brahms escribe *molto legato*, y las extensas ligaduras existentes parecen recalcar esta intención. Más curiosa es su indicación de *rit. sempre* en el c.19, un poco antes de que empiece la última frase, y luego, al comienzo del último compás con sus dos acordes desplegados, parcialmente suspendidos, escribe *Adagio*. Aunque no se da una indicación de *tempo* al principio, esta desaceleración gradual y algo inusual de los cinco últimos compases sugiere la necesidad de un poco más de movimiento en los episodios anteriores de la obra del que se les suele dar habitualmente.



Manuscrito autógrafo del inicio del prelude coral *O Welt, ich muß dich lassen (II)* op.122/11 de Johannes Brahms, conservado en el Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A:Wgm A 115)

11. *O Welt, ich muß dich lassen (II)*

Basado en la misma melodía coral que el prelude coral nº3, éste es el último de los tres que aparecen en el manuscrito autógrafo fechado en julio de 1896. Como tal, es descrito por muchos autores como el “canto del cisne” de Brahms, y posiblemente lo sea. Dos autógrafos de este prelude sobreviven, diferenciándose algo en la caligrafía. Uno, al parecer el más antiguo, carece de fecha y está escrito en una sola hoja de papel, mostrando una serie de alteraciones y/o correcciones. Podría ser un borrador anterior del prelude coral nº11, pero si es anterior en unos años, meses o

simplemente semanas al autógrafo de junio de 1896, en el cual se basan todas las ediciones publicadas, es imposible saberlo. En él no aparecen las indicaciones manuales que se encuentran en la versión final, y después de su conclusión figuran algunos compases de un boceto canónico abandonado de *Es ist ein Ros' entsprungen*. Con todo, esta versión del prelude coral n°11 no difiere significativamente de la versión final que está en el mismo manuscrito que los preludios corales nos.9 y 10, de julio de 1896, que sólo muestra una anotación significativa de cambios de teclado, algo que va a ser necesario en el transcurso de toda la obra.

ej.43.- Arranque del prelude coral *O Welt, ich muß dich lassen (II)* op.122/11 de Johannes Brahms

Este prelude coral es único en el conjunto, ya que está claramente pensado para un órgano de tres teclados manuales, al objeto de posibilitar la interpretación de los dobles ecos que cierran cada frase. Cada una comienza en el Manual I, marcado con el familiar *forte ma dolce* al principio, con el Manual II en *piano* y el Manual III en *pianissimo* (ej.43). Brahms sólo escribe “Man. II” y “Man. III” sobre los dos ecos de la primera frase, pero el carácter de los finales de las frases siguientes no deja lugar a dudas en el sentido de que deben aplicarse los mismos cambios de teclado manual que en la primera. Es, por supuesto, perfectamente posible tocar esta pieza en un órgano de dos teclados manuales retirando algún registro o cerrando la caja expresiva del Manual II para conseguir el eco del Manual III.

Brahms parece haber sido muy preciso en cuanto a la colocación de estas indicaciones de matiz y, hasta los cc.20 y 22, incluso divide el agrupamiento de notas en estas transiciones. Debido a que esta pieza sólo existe en un manuscrito que nunca fue completamente corregido por Brahms para su publicación, la falta de silencios en los compases posteriores podría tentar al organista a cambiar de teclado manual en la nota situada antes de la indicación de matiz, aunque la ligadura que se extiende abrazando esta nota indica claramente que es la nota final de la frase anterior y, por lo tanto, debe ser tocada en su teclado manual correspondiente. En el c.26, aparece el previsible cambio de teclado, sin embargo, a pesar de la existencia de tres blancas que deben mantenerse como final de la frase anterior en el Manual I, la tentación de cambiar de teclado manual antes del tercer tiempo es grande, con lo que la situación aquí es complicada por el hecho de que la frase en la voz de alto sigue estando ligada. Es necesario que el organista se percate de que los inicios anacrúsicos pueden separar el discurso en diferentes teclados. Aunque faltan algunas ligaduras de fraseo, el eco que comienza en el c.28 en la voz del tenor comienza de manera similar, y la nota negra en si bemol pasa algo desapercibida, lo que sugiere que el cambio de teclado manual debe tener lugar en el tercer tiempo del compás. Las ligaduras que coloca Brahms en los cinco últimos compases le advierten al organista que el *legato* de la frase debe mantenerse a toda costa, a pesar del cambio de teclado manual.

Aunque Wilfrid Mellers cree que las exposiciones del Manual I deben producirse “de manera resonante con el órgano pleno”, el matiz de *forte ma dolce* es ciertamente discutible y está en contradicción con la naturaleza contemplativa de la escritura. Es más adecuado registrar los tres teclados manuales en niveles descendentes de sonido parecido (8' u 8' + 4'), sin mutaciones, sin mixturas y sin lengüetas, y las diferencias de sonoridad entre ellos no deben ser tan grandes como para hacer que cada cambio produzca un contraste excesivo. Tal y como indica Brahms aquí, los cambios de teclado manual son un procedimiento habitual para todo organista y sirven para realizar un *decrescendo* gradual sin necesidad de usar la caja expresiva. Y como no hay pedal en los ecos, este debe estar acoplado al Manual I a lo largo de toda la obra.

La textura de esta pieza es en su mayor parte homofónica, pero con algún que otro guiño al contrapunto en las voces internas. Los contramotivos cromáticos en corcheas, que recuerdan algo a los del preludio coral nº8, se entremezclan, apareciendo en diferentes partes, incluso en el pedal en el c.23. El tratamiento que hace Brahms de los ecos no es tan sencillo como parece a primera vista. El motivo melódico, tomado de las notas finales de la frase anterior, se repite primero a la misma altura que la presentación inicial y luego, en el segundo eco, una octava más baja. En las primeras tres frases, esto ocurre en una voz intermedia; en las frases cuatro y cinco, la textura en su conjunto cae más abajo, y la melodía en eco aparece en la voz superior del segundo eco. La contramelodía, ligeramente diferente en cada eco, también cambia. Brahms generalmente identifica los ecos con una ligadura, como si quisiera atraer la atención del intérprete hacia ellos. A veces, falta alguna ligadura, pero se puede deducir de manera implícita, como sucede con la parte del tenor en los cc.9-10.

ej.44.- Última sección en ecos (sexta frase) del preludio coral *O Welt, ich muß dich lassen (II)* op.122/11 de Johannes Brahms. Obsérvese la situación de la hemiola en las distintas voces (H-----> en las tres áreas encuadradas) y su efecto de prolongación del movimiento

Los ecos de la sexta y última frase son más largos, y se prolongan por la acción de la hemiola. Las ligaduras que abarcan estas frases del eco tan largas son una invitación abierta a no prestar mucha atención a las barras que separan los compases y a permitir que las frases fluyan en su conjunto. Esto sucede de manera implícita cuando la frase en eco entra en el tenor en los cc.28-30. La textura en estos compases amablemente concluyentes cambia y se hace más espesa, con acordes que aparecen por debajo de la línea del eco en el primer eco y tanto arriba como debajo en la conclusión (ej.44).

Varios editores y organistas han sugerido “destacar” la melodía final de la melodía del tenor en el pedal, pero esto es completamente innecesario, ya que aquí, como en otros casos, Brahms separa algunos de los acordes para dejar libre la línea en eco sin necesidad de otro tipo de ayuda. La naturaleza de los acordes es tal que se pueden separar ligeramente, incluso cuando no hay silencio entre ellos, y si se practica un *legato* a conciencia en la línea melódica del tenor, esta podrá destacarse sin dificultad. Al igual que los demás preludios corales de Brahms, y, de hecho, en gran parte de su obra en general, un estudio detallado de las sutilezas del fraseo favorece tanto al intérprete como al oyente y hace que este tipo de subterfugios resulten innecesarios.

Conclusiones al análisis de los Preludios Corales op.122

“Después de los ‘fuegos artificiales’ de los que Liszt hizo gala en su Preludio y Fuga sobre el nombre de B-A-C-H y de la ‘majestuosa constancia’ del Salmo 94 de Julius Reubke, llegamos a las aguas profundas y tranquilas del *recueillement* de Johannes Brahms; los once Preludios Corales op.122 del maestro vienen a ser como un resumen muy ilustrativo del conjunto de su obra en el vasto campo del arte musical, un acto de supremo homenaje a la poesía sagrada de los cánticos por parte de un poeta musical”. Esto escribió, algo efusivamente, el organista británico A.C. Delacour de Brisay tres décadas después de la primera publicación del op.122 de Brahms. En aquel momento, aunque los intérpretes y editores todavía estaban tentados a modificar y transcribir estas piezas, su valor intrínseco como música escrita realmente para órgano y el hecho de constituir una pequeña pero significativa parte de la obra de Brahms, fueron el punto de partida para su posterior reconocimiento.

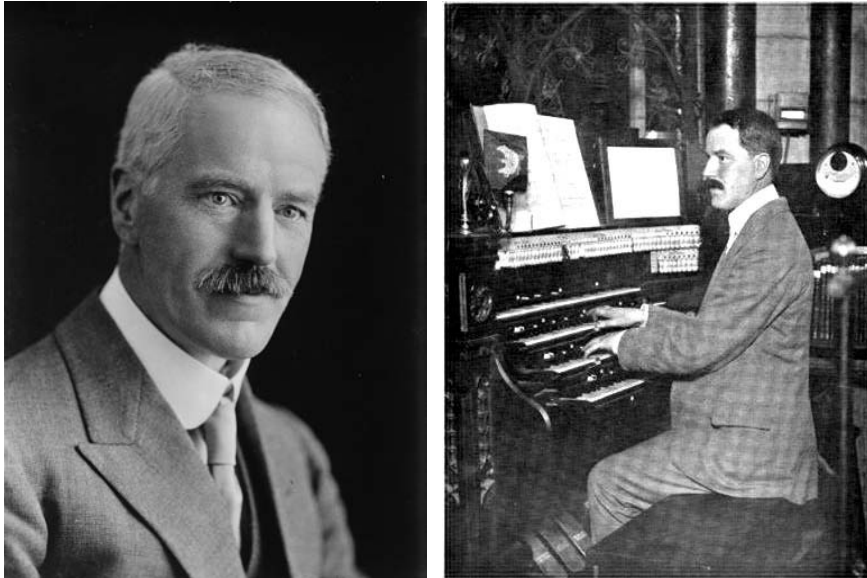
Los amigos de Brahms elogiaron con generosidad los primeros manuscritos de música para órgano que recibieron, pero de la recepción de las dos únicas obras que fueron publicadas en vida del maestro, escuchamos poco o nada por parte del mundo musical en general. Irónicamente, lo contrario es cierto para los once *Choralvorspiele* op.122. Aunque los primeros siete habían sido preparados para su publicación e, incluso, enviados a su editor, Fritz Simrock, no serían publicados hasta cinco años después de la muerte del compositor, tras una cierta cantidad de litigios con relación al testamento de Brahms. En ese momento, otros cuatro preludios corales más habían sido descubiertos entre los papeles de Brahms y editados por Eusebius Mandyczewski para acompañar a los siete primeros. ¿Se había retrasado la publicación de los siete primeros porque Brahms había prometido componer un segundo grupo de siete? Hasta que no dispongamos de nuevas pruebas documentales, esta seguirá siendo una de las muchas preguntas sin respuesta.

La casa Simrock dedicó un anuncio a toda página en el periódico musical de Leipzig *Signale* del 26 de marzo de 1902 a su publicación de la “última obra de Johannes Brahms”, los Once Preludios Corales, que debían aparecer en catorce días. El anuncio afirmaba además que “esta obra se compuso en Ischl en mayo y junio de 1896 y comprende el único legado musical del maestro”, y que, según los últimos deseos del compositor, se concedió la exclusiva a la casa Simrock. Sabemos, sin embargo, que otras piezas fueron publicadas ya en 1908, y unas cuantas más aparecieron antes de la publicación de las obras completas en 1927. Así, los once preludios corales no eran, en sentido estricto, el “único legado musical de Brahms”, aunque eran los únicos que tenían entonces un número de opus. Curiosamente, este mismo anuncio mencionaba que estaban en preparación varias ediciones de obras para piano a dos manos, piano a cuatro manos, armonio, y armonio y piano. Simrock estaba ansioso por aprovechar al máximo el legado de Brahms.

En el mismo número de *Signale* hay un extenso artículo de Ludwig Karpath, quien afirmó con bastante seguridad que los preludios corales “seguramente provienen de un período anterior” y son la prueba de que Brahms no destruyó toda su obra inédita, como algunos creían. Pronto se encontraron otras pruebas en los arreglos de canciones populares y otros materiales compositivos, que también se publicaron finalmente. Karpath citó a Ernst von Dohnanyi, quien, después de estudiar los preludios corales, los consideró como “un noble enriquecimiento de la literatura”. También dió cuenta de que “Simrock tiene peticiones de los preludios corales que le han llegado desde los Estados Unidos e Inglaterra y que suman unos 5000 ejemplares, y esperamos que estas obras sean aún mejor recibidas en Alemania”. En efecto, no tardaron mucho en llegar a los Estados Unidos, pues en julio de 1902 el periódico estadounidense *Church Music Review* publicó una reseña de ellos escrita por el compositor Daniel Gregory Mason. Aunque Mason encontró en los preludios corales “el toque característico de Brahms” en manierismos “tales como ritmos cruzados y desplazamientos momentáneos del acento”, también vió en ellos “la fantasía melódica de Bach que brota siempre y la augusta solidez de la estructura de Beethoven” y predijo que estas obras “ocuparán inmediatamente su lugar entre las obras maestras del repertorio para el órgano”.

Uno de los compradores estadounidenses fue el notable organista Clarence Eddy, que tardó muy poco tiempo en dar a conocer los preludios corales de Brahms. En noviembre y diciembre de 1902,

Eddy estaba haciendo una gira de conciertos por las Islas Británicas, y en sus programas había incluido tres de las piezas op.122, que describía como “nuevas”. Ivor Algernon Atkins, organista de la catedral de Worcester y director de la edición del *Orgelbüchlein* de Bach por la casa Novello en 1916, fue uno de los primeros compradores británicos. Ha quedado constancia, además, de que interpretó algunos de los preludios corales de Brahms en los servicios de la catedral poco después de su publicación; de hecho, Atkins aparece en una fotografía de 1908 sentado en la consola del órgano de la catedral, con un ejemplar de la partitura de los once preludios corales claramente visible sobre el atril.



Sir Ivor Algernon Atkins (1869-1953). A la derecha aparece sentado en la consola del órgano de la Catedral de Worcester (1908)

Tal y como Karpath había predicho, los organistas alemanes también se apresuraron a interpretar los preludios corales recién publicados. Casi inmediatamente después de su publicación, el 24 de abril de 1902, Heinrich Reimann, organista de la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* de Berlín, y también uno de los primeros biógrafos de Brahms, reunió los once en un mismo recital. Se publicaron muchos artículos sobre la colección en diversos periódicos alemanes. Además del artículo de Karpath en *Signale*, Andreas Stock escribió otro para el mismo periódico en un número posterior, en el que habló del “vivo colorido y el arte contrapuntístico” del pasacalle del último movimiento de la Cuarta Sinfonía, que reaparecía dentro de la “pequeña trama” de un prelude coral. En septiembre de 1902, Eugen Segnitz escribió con pasión en el *Musicalisches Wochenblatt* que este es “un nuevo y brillante ejemplo de la admirable obra musical del gran maestro” que ejerce “una atracción misteriosa y mística sobre el oyente”. Muchos otros comentarios favorables siguieron publicándose en varios periódicos europeos.

Los preludios corales no eran, por supuesto, una novedad en la Alemania posterior a Bach, si bien durante el siglo XIX, sólo fueron compuestos por músicos más bien de segunda fila, aunque a menudo prolíficos, que, con la posible excepción de J.C.H. Rinck (1770-1846), resultaban ser desconocidos fuera de su país. Sin embargo, la música para órgano basada en himnos no representaba una parte significativa de la tradición organística en los países de habla inglesa, ni una parte importante del uso litúrgico. No obstante, a finales del siglo XIX, las melodías corales alemanas iban entrando paulatinamente en los himnarios en lengua inglesa (si bien es cierto que, a menudo, con textos muy diferentes) y los organistas en Inglaterra y América estaban familiarizándose poco a poco con los preludios corales de Bach. Huelga decir que los preludios corales de alguien tan conocido por los músicos y amantes de la música como Brahms, encontraron un mercado ávido y listo en todos los países protestantes durante el cambio de siglo, al menos en lo que a los organistas se refiere.

No todo el mundo ha compartido el mismo grado de aprecio demostrado por los críticos Stock, Segnitz y Mason. En 1925, el organista británico R. Walker Robson escribió más cautelosamente sobre los preludios corales de Brahms describiéndolos como “bellos ejemplos de esta forma de composición que son difíciles de entender para los laicos, y que deben ser ofrecidos en pequeñas dosis y precedidos de alguna explicación”. En 1920, el organista estadounidense Latham True elogió a Brahms por llevar al órgano “tal madurez de la técnica y la concepción musical”, al mismo tiempo que opinaba que muchos de los preludios corales “parecen estar mejor adaptados al piano” e incluso sugiriendo, como hizo J.A. Fuller-Maitland en 1911, que el prelude coral nº10 también podría ser interpretado al piano con un barítono cantando la melodía.

Sin embargo, en muchos lugares el gusto por la música de órgano a principios de siglo se concentraba en los recitales a gran escala, y los preludios corales, excepto los de Bach, eran considerados como poco más que *Gebrauchsmusik* (música para uso litúrgico), por lo tanto, música restringida a los organistas eclesiásticos, no tomada muy en serio desde el punto de vista concertístico. En cambio, Brahms no sólo los había tomado muy en serio, sino que también, al menos a los ojos de muchos de sus contemporáneos, los elevó al nivel de la música artística. El célebre musicólogo Carl Dahlhaus observó: “En manos de Brahms, no sólo la canción sino su equivalente instrumental, la pieza lírica para piano, experimentó un proceso de sofisticación cada vez mayor en cuanto a la lógica musical”. Dentro de esta afirmación podría perfectamente haber incluido el prelude coral, también una forma pequeña, que combina el lenguaje vocal y el de tecla.

Los Preludios Corales op.122 de Brahms generaron todo un aluvión de transcripciones, en lo que se supone que fue un esfuerzo por hacer esta música más accesible para todos los músicos no vinculados al mundo del órgano. Simrock no perdió el tiempo a la hora de hacer realidad su promesa de publicar transcripciones de ellos; de hecho, algunas de ellas vieron la luz incluso antes que la versión original. Más tarde, en 1902, esta misma casa publicó los once preludios corales arreglados para piano por Paul Juon, para el armonio por August Reinhard, y como duetos para piano arreglados por el propio Mandyczewski. Además de estas transcripciones, bastante sencillas, otros números fueron tratados más drásticamente en forma de “arreglos de concierto” para piano y armonio por Reinhard y para piano solo por Ferruccio Busoni, quien los llenó de octavas y añadió nuevas indicaciones dinámicas, con una nueva introducción para el nº8 y una virtuosa coda para el nº9. No cabe duda de que estos últimos arreglos estaban destinados a su interpretación en recitales y, como observa maliciosamente Vernon Gotwals, son “sombras imaginativas magistrales”. Edwin Evans, en su *Handbook to the Pianoforte Works of Brahms* de 1912, incluye los once preludios corales y el Prelude coral y Fuga sobre *O Traurigkeit* diciendo de ellos que son “obras para órgano perfectamente interpretables al piano”.

Varios editores han arreglado posteriormente algunos de los once preludios corales para cuerdas, conjunto de metales y orquesta. En 2001, el australiano Peter Billam, publicó en su página web sus transcripciones para cuarteto de flautas de la Fuga en la bemol menor (transportada a la menor y con viola da gamba) y de tres de los Preludios Corales op.122, concretamente los nos.3, 6 y 8. El crítico musical Virgil Thomson había expresado una opinión despectiva, diciendo que de los once, sólo dos (no especifica cuáles) estaban “genuinamente inspirados, aunque ninguno especialmente bien concebido para el instrumento”. Sin embargo, Thomson modificó posteriormente su opinión, ya que en 1956 adaptó siete de los Preludios Corales op.122 para orquesta sinfónica, que fueron estrenados por la *Juilliard Orchestra* el 8 de noviembre de 1957. Quizás también por estas fechas cambió de opinión sobre el órgano, pues en 1954 publicó algunos preludios corales compuestos por él que, en realidad, eran un conjunto de variaciones sobre himnos dominicales. Apenas inspirados por Brahms, algunos de ellos contienen un movimiento fugado. Hay también una versión orquestal de los once preludios corales hecha por Henk de Vlieger que se puede escuchar en una grabación para el sello Brilliant que figura en la discografía que adjuntamos al final de esta memoria.

Otro resultado de la popularidad de los Preludios Corales op.122 se tradujo en formas más sinceras de adulación, imitación o, al menos, emulación. Gotthold Frotscher piensa que Heinrich Reimann (1850-1906), uno de los primeros biógrafos de Schumann y gran devoto de Bach, estuvo influenciado por Brahms, aunque sus corales para órgano están basados sobre todo en formas más

largas de fantasías corales y datan de antes de 1902. Max Reger (1873-1916), discípulo del historiador y teórico Hugo Riemann (1849-1919), que fue otro promotor de la música de Brahms, mostró un enorme interés por sus obras, interés agradecido por muchos, a veces de manera negativa. En abril de 1896, el joven Reger envió al viejo compositor una copia de una de sus primeras composiciones para órgano, la Suite en mi menor op.16, dedicada “al espíritu de Bach” y pidió permiso a Brahms para dedicarle una de sus composiciones. Brahms respondió muy cordialmente y de buen humor, agradeciendo a Reger sus “cálidas y amables palabras”, y la oferta de “el hermoso regalo de una dedicatoria”. El permiso no era necesario, dijo Brahms, pero “tuve que sonreír cuando me lo pidió, y le dije que me asustaba que me lo pidiera incluyendo una obra ¡dedicada a un compositor ya fallecido! No obstante, puede Vd. seguir adelante y añadir el nombre de su humilde servidor J. Brahms”. Brahms volvió a cartearse con Reger unos meses más tarde, en junio, tras la muerte de Clara y la finalización del manuscrito de los primeros siete preludios corales, pero, por desgracia, esta carta, en la que incluyó una fotografía suya, se ha perdido. Se cree que Brahms expresaba en ella su interés por conocer personalmente a Reger, pero no se tiene constancia de que realmente llegaran ambos a encontrarse. Brahms había regresado a Ischl en junio. Más tarde, en el verano, comenzó a sentirse mal y fue a Karlsbad en septiembre, donde se le diagnosticó la fatal enfermedad. Como su salud empeoraba progresivamente, es muy probable que el encuentro que Reger anhelaba nunca llegara a producirse.



Max Reger al órgano durante una grabación (izquierda) y al piano (derecha)

En la primavera siguiente, Reger quedó destrozado ante la noticia de la muerte de Brahms y expresó su profundo dolor componiendo algunas obras decididamente “brahmsianas”. Antonius Bittmann señala que estas piezas, escritas en 1897 y 1898, “están saturadas de elementos de Brahms, técnicas de composición características, así como referencias a los modelos específicos del viejo maestro”. Una de ellas, la Rapsodia op.24 n°6, compuesta en 1898, está dedicada “al espíritu de J. Brahms”, es decir, con un texto similar al que escribió Reger en la dedicación que hizo de una obra suya a Bach, y que tanto había asustado a Brahms. A pesar de ser católico romano de toda la vida, Reger estuvo en la primera parte de su carrera influenciado por Bach y Mendelssohn, así como por Brahms, y escribió un gran número de obras para órgano basadas en corales luteranos. Más conocido por sus monumentales fantasías corales, que tanto adoran muchos organistas actuales, también escribió una gran cantidad de preludios corales más breves, entre ellos, los cincuenta y dos op.67 publicados por Bote & Bock en 1903, los trece op.79b publicados por Beyer un año más tarde, y los treinta op.135a publicados por Peters en 1915.

Los cincuenta y dos Preludios Corales op.67 de Reger fueron publicados tan sólo un año después de la aparición póstuma de los once de Brahms en la primavera de 1902, y hay algunas correspondencias tan sorprendentes que es difícil no pensar que al menos algunos de los preludios de Reger fueron influenciados por los de Brahms. Sin embargo, unos años más tarde, Reger, a pesar de su admiración por Brahms, declaró que no conocía los Preludios Corales op.122, al menos antes de haber escrito sus propias composiciones en el género. Su partidario más ardiente, el organista Karl Straube, en un artículo sobre las composiciones de Reger publicado en *Die Musik*, no dudó en distanciar a Reger de Brahms. Para Straube, los preludios corales de Reger proceden directamente de Pachelbel y Bach, sin más influencias, tampoco de Brahms, cuyos preludios corales son como “estudios religiosos de una mente profana”, mientras que los de Reger se originan a partir “de un sentimiento profundo por la Iglesia”. Esta comparación, quizás no muy acertada, no ha contribuido a “vender” adecuadamente la producción de Reger entre el gremio de organistas. Es paradójico que Straube haya grabado casi todos los preludios corales de Brahms en la *Thomaskirche* entre 1903 y 1904, y que en su enseñanza en el conservatorio de Leipzig, haya ignorado a Brahms y, con la excepción de Liszt, a la mayoría del resto de los compositores que vivieron entre Bach y Reger, como Mendelssohn y Rheinberger.

Entre los Preludios Corales op.67 de Reger, se podrían citar los nos.33 y 34 del Volumen II como posibles ejemplos de influencia brahmsiana. Ambos se basan en corales también trabajados por Brahms (*O Welt, ich muß dich lassen* y *Schmücke dich, o liebe Seele*), y aunque su componente armónica es incuestionablemente regeriana, cada uno sigue el patrón estructural de su equivalente en los op.122. Al igual que el nº11 de Brahms, el *O Welt, ich muß dich lassen* de Reger está escrito a cinco voces con la melodía en negras y el material de acompañamiento sobre todo en corcheas; además, cada frase es seguida por un solo eco, melódicamente una octava más abajo. Y como el nº5 de Brahms, el *Schmücke dich* de Reger desarrolla la melodía en negras sobre un fondo de semicorcheas que sólo se rompe en tresillos en unos pocos compases. Al igual que las de Brahms, ninguna de las versiones de Reger coloca la melodía de la soprano en un teclado manual independiente, aunque los solos en manuales y pedales aparecen en muchos otros preludios corales de Reger. También es cierto que Reger recurrió a estructuras similares en otros preludios corales, como los efectos de eco, un recurso improvisatorio bastante común que aparece en los 30 *Kleine Choralvorspiele*, pero el empleo de estos ecos entre dos melodías del coral concretas invita a la especulación que, aún en contra de la opinión de Reger, es más que una mera coincidencia.

Los Once Preludios Corales de Brahms parecen haber influido también en ciertos compositores ingleses. Brahms tenía muchos admiradores en las Islas Británicas, que repetidamente le animaron a ir allí para actuar como director o pianista, incluso tentándolo con un título honorario de Cambridge. Su falta de voluntad para cruzar el Canal de la Mancha ha sido atribuida a varias razones, desde el mareo en los barcos hasta la incapacidad de hablar inglés, aunque ninguno de estos factores pareció intimidar a sus amigos Clara Schumann y Joseph Joachim. La ausencia de Brahms en estas tierras nunca amortiguó el ardor de sus admiradores británicos, que promovieron activamente los conciertos con obras suyas tanto durante su vida como después de su muerte. El más activo entre estos admiradores fue Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918), un gran compositor británico de la época, quien, a los veinte años, aspiró sin éxito a estudiar con Brahms. Aunque los dos compositores nunca se conocieron, Parry compartió muchos rasgos personales con Brahms, como los hábitos laboriosos y el amor por la música antigua, especialmente la de Bach. Como director y pedagogo, Parry fue un defensor de la música de Brahms durante toda su vida. Como Reger, consideró la muerte de Brahms en 1897 como la señal del fin de una época, y conmemoró el acontecimiento con una conmovedora *Elegy for Brahms* para orquesta. Jeremy Dibble, biógrafo de Parry, afirma que Brahms “resumió el ideal de Parry de todo lo que era artísticamente sincero, leal e intelectualmente honesto”.

Parry compartió otra característica con Brahms. Aunque él era un organista consumado que había escrito dos grandes obras contrapuntísticas para órgano en su época de juventud, no volvió a componer para este instrumento hasta la última década de su vida. Y lo que escribió, con la excepción de una breve Elegía y una Toccata y Fuga en sol, fueron preludios corales. Dos conjuntos

de siete y tres ambiciosas fantasías corales se publicaron entre 1912 y 1916. Dibble opina que “la tradición bachiana de los preludios de Brahms, publicados póstumamente en 1902, fue sin duda una referencia de primer orden para el tratamiento que hizo Parry de melodías bien conocidas de himnos, salmos y *cantus firmus*”. Aunque Parry denominó a estas obras “preludios corales”, todas ellas se basan en himnos británicos bien conocidos antes que en corales luteranos. Y si los preludios corales de Reger tienen su propio lenguaje armónico, también lo tienen los de Parry. Sin embargo, no es difícil discernir las sombras tanto de Bach como de Brahms en ambos compositores. Por ejemplo, “Old 104th” de Parry es un coro al estilo de la *Vorimitation* ampliado con la melodía en el pedal, y este mismo modelo lo usa en otras piezas, como “136th de Croft”, en la que también aparecen imitaciones y figuraciones en terceras y sextas. “Rockingham” es posiblemente el más “brahmsiano” desde el punto de vista armónico. Otros exploran los terrenos más dramáticos de Reger y Karg-Elert. No hay duda de que Parry conocía los preludios corales de Brahms, y es muy probable que también conociera los de Reger. Pero uno debe preguntarse si también sabía que los primeros siete de Brahms inicialmente habían sido editados de forma conjunta y, por esta razón, él también publicó sus dos series de siete en 1912 y 1916 como homenaje a Brahms.



CHORALE PRELUDE
on
"ROCKINGHAM."

C. Hubert H. Parry.

"Thither be all Thy children led,
And let them all Thy sweetness know."

Slow $\text{♩} = 60$.

MANUAL. *p* Sw. *cresc.*

PEDAL. *p*

dim. *mf*

Gt

Charles Hubert Hastings Parry y el inicio de su Preludio Coral sobre "Rockingham"

Charles Villiers Stanford (1852-1924), otro admirador británico de Brahms y amigo íntimo de Parry, también publicó dos series de preludios corales, junto con varias obras más grandes para órgano. Cuando Parry murió en 1918, Stanford y otros colegas de Parry compusieron un conjunto de piezas cortas para órgano como homenaje, que se interpretaron en su funeral en la Catedral de San Pablo y posteriormente fueron publicadas. Sólo dos de las trece son preludios corales: uno de Stanford, sobre una melodía de Parry, y el otro de Ivor Atkins, sobre la antigua melodía inglesa "Worcester". Ambas piezas recuerdan tanto a Brahms como a Parry. Esta escuela inglesa que tanto desarrolló la composición de preludios corales sobre himnos continuó después de la muerte de Parry con músicos más jóvenes, destacando entre ellos Healey Willan (1880-1968), autor muy prolífico de preludios basados en himnos y también gran admirador de Brahms, que emigró a Canadá en 1913 y ejerció una notable influencia sobre los compositores norteamericanos que escribieron obras para órgano.

Lo anteriormente expuesto no debe llevarnos a la conclusión de que Brahms fue el único compositor que influyó en el resurgimiento de los preludios corales en el mundo angloamericano. Bach fue, sin duda, la inspiración inicial, y es evidente que tanto británicos como estadounidenses ya habían escrito algunos preludios corales antes de que se publicaran los de Brahms. Tampoco debe descartarse la enorme popularidad que tienen en los países de habla inglesa los seis preludios

corales de Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) publicados en los primeros años del siglo XX. Pero para aquellos que, como Parry, Stanford, Atkins y Willan, eran admiradores de la música de Brahms, la publicación de los Preludios Corales op.122 fue el verdadero motor que impulsaría su vocación por la composición organística.



Ethel Mary Smyth

Ethel Mary Smyth (Londres, 1858 - Woking, Surrey, 1944) fue una de las compositoras inglesas más significativas de su época. Escribió seis óperas, una Misa en re mayor para coro y orquesta y diferentes obras orquestales, corales, música de cámara y música para tecla (piano y órgano). Mujer independiente y de carácter rebelde, participó activamente en el movimiento sufragista en Inglaterra y posteriormente fue encarcelada durante dos meses por su activismo. Smyth fue una de las primeras mujeres inglesas que criticó la discriminación generalizada a que se enfrentaban las mujeres que trabajaban en la música. Escritora de prosa y compositora, sus diez libros son en gran parte autobiográficos.



A la izquierda, Ethel Smyth en 1901 (retrato de John Singer Sargent). A la derecha, una fotografía de la compositora

Smyth provenía de una familia londinense de clase media. A los doce años, llegó a su casa una nueva institutriz que había estudiado música en el Conservatorio de Leipzig. Ella fue quien le abrió las puertas al mundo de la música clásica, lo que resultó revelador para la futura compositora. Su verdadero objetivo era poder estudiar en Leipzig y entregarse a la música con plena dedicación.

Después de muchas discusiones y desacuerdos con su padre sobre la posibilidad de ir a Leipzig para estudiar piano y composición, éste finalmente accedió a enviarla a la ciudad alemana. Comenzó sus estudios en el invierno de 1877; los de composición con Carl Reinecke constituyeron una fuerte decepción. Su maestro se mostraba indiferente ante su trabajo y parecía ser más bien un compositor que producía música en serie sin esfuerzo ni inspiración alguna. Salomon Jadassohn, su profesor de contrapunto, resultó igualmente decepcionante; rara vez tenía con él una clase durante todo el tiempo asignado y muy de cuando en cuando corregía los ejercicios de la joven estudiante. En cuanto a Louis Maas, su profesor de piano, Smyth cuenta que era un maestro aburrido. Ella, sin embargo, se integró a la perfección en la vida musical de Leipzig, asistiendo a numerosos conciertos y a la ópera.

A principios de 1878, Ethel conoció a Elisabeth y Heinrich von Herzogenberg. La pareja, especialmente “Lisl”, influyó notablemente en la vida musical y social de Ethel. Ambos estaban impresionados con sus habilidades como compositora. Heinrich se ofreció para darle clases y ella aceptó la oferta, abandonando sus clases en el Conservatorio. Heinrich Herzogenberg, junto con Philip Spitta, fue el fundador de la *Bach Gesellschaft* de Leipzig. Ethel se hizo miembro de esta Sociedad y comenzó a profundizar en la música de Bach con un entusiasmo tal que llegó a decir del *Kantor* que era el “principio y fin de toda la música”.

A través de los Herzogenberg y de otros amigos, Smyth conoció a muchos músicos, entre ellos Clara Schumann, Piotr Illich Tchaikovsky, Edvard Grieg, Anton Dvorak, Gustav Mahler y Johannes Brahms. La primera vez que Smyth escuchó una composición de Brahms fue en Londres un año antes de marchar al Conservatorio de Leipzig. Ella comentó que “su genio le cautivó en un instante”. George Henschel, su amigo compositor, más tarde la presentaría al mismo Brahms en Leipzig. Henschel había dejado a Brahms un par de manuscritos de Smyth para que este los examinara. Brahms quedó impresionado por las composiciones de Ethel. Sin embargo, Smyth descubriría más tarde que Brahms pensaba que éstas obras eran de Henschel. El maestro de Hamburgo pensaba que una mujer nunca podría ser capaz de componer obras tan valiosas como estas. A pesar de esta conducta machista, Brahms fue siempre una fuente de inspiración para Smyth. Ella lo recordaba sentado al piano tocando sus propias composiciones o las “poderosas fugas para órgano de Bach”.

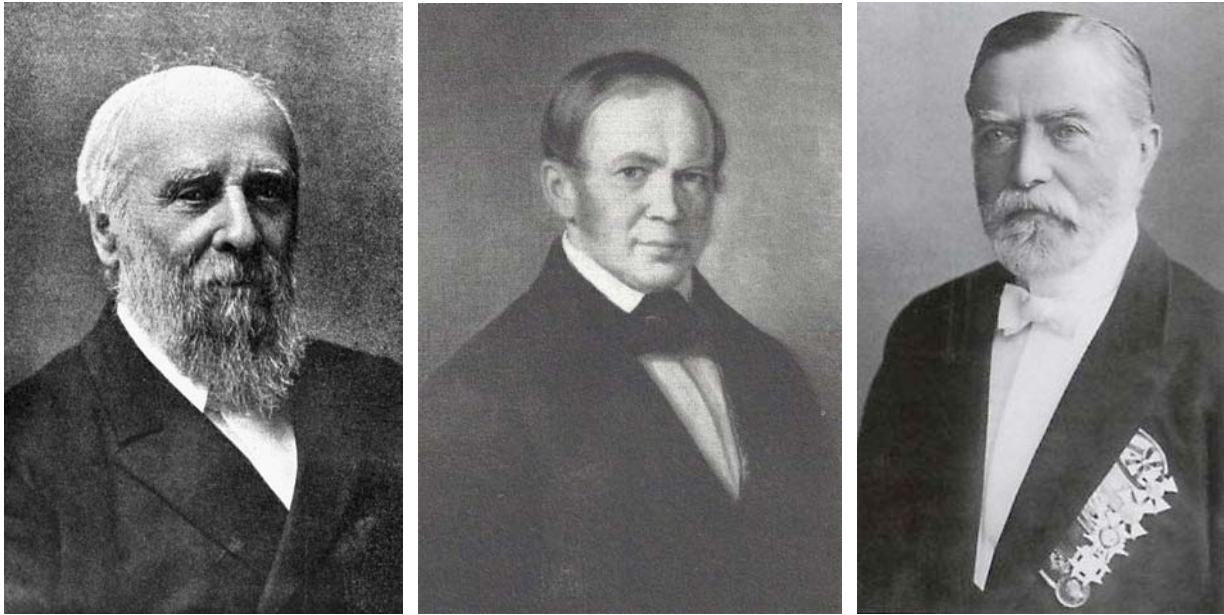
En el verano de 1884, Smyth comenzó a interesarse por la música para órgano y “decidió abordar la música de Bach tocando en el mismo instrumento que él”. Posteriormente, estudió órgano con Sir Walter Parratt (1841-1924), organista en la Capilla de San Jorge en Windsor entre 1882 y 1884, organista privado de la Reina Victoria y Maestro del Museo de la Reina en 1893. Durante este período, Smyth compuso su “Preludio para órgano sobre una melodía tradicional irlandesa”, así como siete preludios corales para órgano. Estos últimos son piezas muy creativas de gran calidad compositiva, que merecen ser tocados y escuchados con la misma frecuencia que los de Bach o Brahms.

En sus Preludios Corales Breves, Smyth combina con acierto las principales técnicas compositivas de Bach y Brahms con su propio estilo personal. Ella conocía bien los corales para órgano de Bach y probablemente también los de Brahms, aunque nunca aludió específicamente a ellos en ninguno de sus escritos. Como hemos visto en páginas anteriores, Brahms compuso sus Once Preludios Corales op.122 en 1886. Pues bien, los de Smyth no serían publicados hasta 1913. Son más largos que los de Brahms y usan el pedal de manera más intensiva. Su textura está construida invariablemente a cuatro voces, mientras que Brahms utiliza una amplia gama de texturas en sus corales. Smyth ofrece dos realizaciones del coral *O Gott, du frommer Gott*, en tanto que Brahms compuso dos versiones de los corales *O Welt, ich muss dich lassen* y *Herzlich tut mich verlangen*. Ambos escribieron un Preludio coral y Fuga sobre *O Traurigkeit, O Herzeleid*; el de Brahms, compuesto en 1856, fue publicado en 1882, antes de que completara la revisión de sus preludios corales.

En los años siguientes, los preludios corales de Brahms fueron publicados por diferentes casas editoriales. Por desgracia, los de Smyth no han podido ver la luz a nivel editorial hasta 2006. A comienzos de su carrera, Smyth experimentó en su persona la vejatoria discriminación que ejercían las principales editoriales contra las mujeres compositoras. Sin embargo, Breitkopf & Härtel publicó algunas de sus primeras canciones; Smyth no pidió honorario alguno por sus obras después de que la editorial le dijera que estas canciones tenían una mala salida comercial y que ninguna compositora había tenido éxito, con la excepción de Clara Schumann y Fanny Mendelssohn, cuyas canciones habían sido publicadas junto con las de su esposo y hermano, respectivamente. Más tarde, Smyth escribiría: “¿Y el público, no se da cuenta de que, a menos que sea publicada, la música no puede llegar a conocerse?”

No aparecen sugerencias de registración en los preludios corales de Smyth, excepto una indicación de juegos de 8' y 4' en el coral que hemos seleccionado fuera del programa de este concierto,

Erschienen ist der herrlich' Tag. Su concepto de la registración seguro que estaba fuertemente influenciado por el estilo romántico de su época, así como por la naturaleza de los órganos que había entonces en Alemania e Inglaterra. Los sonidos orquestales con muchos juegos de 8' dominaban en los órganos de la época. Los *diapasons* espesos y pesados eran habituales. Los juegos de mixturas y las mutaciones eran más bien infrecuentes. Con ello, los organeros produjeron instrumentos con sonidos muy lisos, sin armónicos muy acentuados y con largos resonadores para los juegos de lengüetería. Los dos organeros más importantes de Inglaterra fueron Henry Willis (1821-1901), conocido por agrandar la división del órgano expresivo, y Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872), cuya influencia se extendió por toda Europa. El pedal se vió enriquecido por el empleo de registros con grandes tubos de madera tapados (bordones de 16').



Tres grandes organeros: a la izquierda, Henry Willis (1821-1901); en el centro, Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872), y a la derecha, Wilhelm Sauer (1831-1916) en una fotografía de 1910

Allegro moderato

Manual 8' *sempre f*

Pedal 4' Trumpet

5

sempre f

ej.45.- Arranque del prelude coral *Erschienen ist der herrlich' Tag* de Ethel Mary Smyth

Para interpretar la música organística de la Alemania de finales del siglo XIX se necesitaba un instrumento grande, con algunos juegos de sonido sombrío y profundo, especialmente en el pedal. En la construcción de estos órganos se ponía más el énfasis en la sonoridad y homogeneidad que en el propio color tímbrico. Los órganos de Wilhelm Sauer (1831-1916) construidos para la *Petrikirche* en 1885 y la *Thomaskirche* en 1889 (ambas en Leipzig) tienen especificaciones casi idénticas, y están repletos de juegos de 8' muy densos y profundos. Johann Friedrich Schulze (1793-1858) y Friedrich Ladegast (1818-1905) fueron otros dos importantes organeros alemanes de este

mismo periodo que construyeron instrumentos de una estética, con ligeras variaciones, similar a la descrita.

Las obras para órgano de Ethel Smyth exigen un estudio en profundidad para escoger adecuadamente las registraciones a emplear y las técnicas interpretativas que se apliquen deben estar en consonancia con los parámetros históricos de su época. La registración basada en estos principios no debe comprometer la belleza del sonido, de manera que estos breves preludios corales han de sonar en todo su esplendor y poesía, revelándonos así la excepcional maestría de esta compositora tan injustamente olvidada.

El coral *Erschienen ist der herrlich' Tag* es del tipo de la *Vorimitation* (ej.45). De escritura muy poderosa y gran sonoridad, presenta las cinco frases de la melodía del coral en la parte del pedal, siempre por aumentación. La segunda frase asciende sorprendentemente hasta el fa sostenido agudo, lo que plantea un problema de ejecución más bien técnico, aunque solucionable a nivel conceptual. En efecto, en la registración para el pedal, se indica textualmente *Trumpet 4'* en el manuscrito original, lo que da a entender que un registro tan agudo podría escribirse una octava por debajo de su anotación original. Ello permitiría abordar las melodías en toda su extensión y también asentar una posición más cómoda y centrada del organista sobre el banco. Por su parte, el teclado manual tiene indicado 8', lo que sugiere el empleo de juegos densos relacionados con el *Prinzipal* y el *Diapason*. En lo concerniente a nuestra interpretación, permítasenos culminar este concierto con una registración más ambiciosa porque, en definitiva, estamos ante un bello coral que muestra un carácter firme y resolutivo, quizás en consonancia con el combativo temperamento de su brillante compositora.

Texto:

(Nikolaus Herman, ca.1500-1561)

Erschienen ist der herrlich' Tag,
dran sich niemand gnug freuen mag;
Christ, unser Herr, heut triumphiert,
all seine Feind gefangen führt.
Halleluja!

*Por fin llegó el espléndido día
en el que nadie se alegrará lo suficiente;
Cristo, nuestro Señor, triunfa hoy,
y conduce a todos sus enemigos cautivos.
¡Aleluya!*



Registraciones

Preludio y Fuga en la menor WoO 9

Preludio

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Sifflöte 1', Scharff II

II: Quintadena 16', Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4',
Quinta 3', Oktav 2', Mixtur IV, Zimbel II

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Zimbel II

P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4', Mixtur IV, Posaune 16'

II/P, III/II, I/II

c.13: II: - Quintadena 16'

c.24: P: - (Mixtur IV, Posaune 16'); - II/P

c.27: II: + Quintadena 16'; P: + (Mixtur IV, Posaune 16'); + II/P

Fuga

II: - (Quintadena 16', Mixtur IV, Zimbel II); I: - Zimbel II

P: - (Mixtur IV, Posaune 16'); - II/P, - III/II, - I/II

c.18: II: + Mixtur IV

c.21: + II/P

c.24: II: - Mixtur IV; - II/P

c.50: II: + Mixtur IV

c.53: + II/P
 c.57: II: + Zimbel II; + III/II, + I/II
 c.60: P: + Posaune 16'
 c.62: I: + Zimbel II; P: + Mixtur IV

Preludio coral y Fuga sobre “O Traurigkeit, O Herzeleid” WoO 7

Preludio coral

III: Rohrflöte 8'
 II: Rohrflöte 8'
 I: Gedackt 8', Sexquialtera, Tremulant
 P: Prinzipal 16'
 III/II

Fuga

III: + Italienisches Prinzipal 4'; II: + (Prinzipal 8', Oktav 4', Rohrflöte 4')
 I: - Tremulant; P: + (Oktav 8', Trompete 8')

Fuga en la bemol menor WoO 8

III: Rohrflöte 8', Tremulant
 II: Rohrflöte 8'
 I: Prinzipal 8', Gedackt 8'
 P: Prinzipal 16', Oktav 8'
 I/II
 c.104: III: - Tremulant

Preludio y Fuga en sol menor WoO 10

Preludio

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Siffelöte 1', Scharff II
 II: Quintadena 16', Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4',
 Quinta 3', Oktav 2', Mixtur IV, Zimbel II
 I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Zimbel II
 P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4'
 II/P, III/II, I/II
 c.6: - II/P
 c.10: + II/P
 c.38: P: + (Posaune 16', Trompete 8')

Fuga

II: - (Quintadena 16', Mixtur IV, Zimbel II); I: - Zimbel II
 P: - (Posaune 16', Trompete 8'); - III/II
 c.51: II: + (Mixtur IV, Zimbel II)
 c.60: II: + Quintadena 16'
 c.64: P: + Trompete 8'
 c.70: + III/II

“Mein Jesu, der du mich” Op.122 n°1

III: Waldflöte 2', Siffelöte 1', Scharff II
 II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Oktav 4', Rohrflöte 4', Quinta 3', Oktav 2'
 I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2'
 P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4', Mixtur IV, Posaune 16'
 II/P, III/II, I/II
 c.42: II: + (Mixtur IV, Zimbel II)

“Herzliebster Jesu” Op.122 n°2

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4'
 II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4'
 I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4'
 P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4'
 II/P, III/II, I/II
 c.16: - II/P
 c.24: + II/P

“O Welt, ich muß dich lassen” (I) Op.122 n°3

II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8'

P: Prinzipal 16', Oktav 8'

II/P

“Herzlich tut mich erfreuen” Op.122 n°4

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2'

II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4',

Quinta 3', Oktav 2', Mixtur IV

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2'

P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4'

II/P, III/II, I/II

“Schmücke dich, o liebe Seele” Op.122 n°5

I: Gedackt 8', Gemshorn 2'

“O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen” Op.122 n°6

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Tremulant

P: Oktav 8'

“O Gott, du frommer Gott” Op.122 n°7

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4'

II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Rohrflöte 4'

I: Prinzipal 8', Oktav 4'

P: Prinzipal 16', Oktav 8'

II/P, III/II, I/II

c.54: I: - Oktav 4'

c.58: I: + Oktav 4'

“Es ist ein Ros' entsprungen” Op.122 n°8

II: Rohrflöte 8'

I: Prinzipal 8'

I/II

“Herzlich tut mich verlangen” (I) Op.122 n°9

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2'

II: Quintadena 16', Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4',

Quinta 3', Oktav 2'

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2'

P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4'

II/P, III/II, I/II

“Herzlich tut mich verlangen” (II) Op.122 n°10

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4'

II: Rohrflöte 8', Rohrflöte 4'

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4'

P: Oktav 8', Oktav 4'

I/P

“O Welt, ich muß dich lassen” (II) Op.122 n°11

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4'

II: Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4', Oktav 2'

I: Gedackt 8'

P: Prinzipal 16', Oktav 8'

II/P, III/II

Ethel Smyth: “Erschienen ist der herrlich' Tag”

III: Rohrflöte 8', Italienisches Prinzipal 4', Waldflöte 2', Siffelöte 1', Scharff II

II: Quintadena 16', Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Viola da gamba 8', Oktav 4', Rohrflöte 4',

Quinta 3', Oktav 2', Mixtur IV, Zimbel II

I: Prinzipal 8', Gedackt 8', Oktav 4', Salizional 4', Gemshorn 2', Quinta 1.1/2', Zimbel II

P: Prinzipal 16', Oktav 8', Oktav 4', Mixtur IV, Untersatz 32', Posaune 16', Trompete 8',

Trompete 4'

II/P, III/II, I/II



Ediciones musicales

- Bozarth, G.S. (1988).**- *Brahms. Werke für Orgel*. G. Henle Verlag. HN 400. München, 66 pp.
- Buszin, W.E. y Bunjes, P.G. (1964).**- *Brahms. Sämtliche Orgelwerke. Complete organ Works*. Edition Peters Nos. 6333a (Vier frühe Kompositionen), 6333b (Elf Choralvorspiele), 6333c (Vier Choralvorspiele aus Opus 122 in praktischen Bearbeitungen), 34 + 36 + 16 pp.
- Jacob, W. (1983).**- *Johannes Brahms (1833-1897). Sämtliche Orgelwerke*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden. Nr. 8396, 62 pp.
- Ripley, C. (2006).**- *Ethel Smyth. Chorale Preludes for Organ*. Vivace Press, St. Louis, 31 pp.
- Simrock, N. (1902).**- *Elf Choral-Vorspiele für die Orgel von Johannes Brahms op.122*. N. Simrock 11726 y 11727, 19 + 19 pp. Berlin.



Bibliografía

- Anderson, Ch. (2005).**- *Once Again Johannes Brahms-Max Reger: Brahms among the Organists*. American Brahms Society Newsletter, 23/2, p.6-9.
- Banta, L. (1960).**- *Brahms in the Church Organist's Repertoire*. Journal of Church Music, 2/3, p.9-12.
- Beechey, G. (1983).**- *The Organ Music of Brahms*. American Organist, 17/5, p.43-46.
- Bertram, H.G. (2000).**- *Geheimnisvoller Brahms. Versuch über die 7 Klavierfantasien op.116; Versuch über die 11 Choralvorspiele für Orgel op.122*. Verlag Merseburger. Kassel, 19 pp.
- Biba, O. (1983).**- *Orgel und Orgelspiel in Leben und Schaffen von Johannes Brahms*. Ars Organi, 31/4, p.215-221.
- Biba, O. (1985).**- *Brahms, Bruckner und die Orgel*. In: Bruckner Symposion. Johannes Brahms und Anton Bruckner. Othmar Wessely (ed.). Linz, Austria, Anton Bruckner-Institut, p.191-196.
- Birkby, A. (1958).**- *Lean Brahms organ output other than opus 122 discussed*. Diapason, 49/12, p.9.
- Bond, A. (1971).**- *Brahms Chorale Preludes Op. 122*. Musical Times. 112/Nbr.1543, p.898-900.
- Borchard, B. (2015).**- *Clara Schumann. Ihr Leben. Eine biographische Montage*. Georg Olms Verlag. Hildesheim, 431 pp.
- Bozarth, G.S. (1988).**- *Brahms's Organ Works: A New Critical Edition*. American Organist. 22/6, p.50-59.
- Bozarth, G.S.; Auman, E.H. & Parsons, W.C. (1983).**- *The Musical Manuscripts and Letters of Johannes Brahms (1833-1897) in the Collections of the Music Division, Library of Congress*. The Library of Congress. Washington, 22 pp.
- Brodbeck, D. (1994, ed.).**- *Brahms Studies. Vol.1*. University of Nebraska Press, x + 198 pp.
- Brodbeck, D. (1994).**- *The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or Robert, Clara, and 'the Best Harmony between Jos. and Joh.'* In: *Brahms Studies*, vol.I. David Brodbeck (ed.). Lincoln, University of Nebraska Press, p.30-80.
- Brodbeck, D. (1998, ed.).**- *Brahms Studies. Vol.2*. University of Nebraska Press, xiv + 242 pp.
- Brouwer, F. (1981).**- *Orgelbewegung & Orgelgegenbewegung*. Joachimsthal Publishers. Utrecht, 112 pp.
- Busch, H.J. (1963).**- *Die Orgelwerke von Johannes Brahms*. Ars Organi. 11/22, p.582-584.
- Busch, H.J. (1994).**- *Die Orgeln Mendelssohns, Liszts und Brahms*. In: Proceedings of the Göteborg International Organ Academy. Hans Davidsson & Sverker Jullander (eds.), Göteborg, Göteborg University, p.235-250.

- Busch, H.J. & Heinemann, M. (2000, eds.)**.- *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Studio Verlag. Studien zur Orgelmusik 1, Sinzig, 230 pp.
- Calflisch, U. (1997)**.- *Johannes Brahms' Orgelwerke*. Musik und Gottesdienst. 51/3, p.98-104.
- Coggin, E. (1970)**.- "Mein Jesu, der du mich": *An analysis of the compositional techniques used in building the climax*. American Organist. 53/3, p.14-20.
- Dalhaus, C. (1989)**.- *Nineteenth-Century Music*. University of California Press, 427 pp.
- Douglas, Ch. W. (1945)**.- *The Chorales from the Organ Works of Brahms, Edited and Harmonized for Chorus of Mixed Voices, with an Introduction on the Organ Music of Brahms*. New York, H.W. Gray.
- Erb, J.L. (1905)**.- *Brahms*. J.M. Dent & Co. London, 179 pp.
- Evans, E. (1912)**.- *Handbook to the Pianoforte Works of Johannes Brahms*. London, Reeves, 327 pp.
- Farmer, A. (1931)**.- *The Organ Music of Brahms*. Musical Times 72, p.406-408, 501-503, 596-598, 693-696, 1059-1062.
- Gay, H.W. (1959)**.- *Study of Brahms' Works Expanded by Vivid Detail*. Diapason, 50/4, p.38.
- Gehring, H. (1994-1995)**.- *Deutsche Orgelmusik der Romantik*. Vienna: Österreichisches Orgelforum, 1994/2-1995/1, p.13-75.
- Gotwals, V. (1970)**.- *Brahms and the Organ*. Music/the A.G.O.-R.C.C.O. Magazine, 4/4, p.38-55.
- Harbach, B. (1993)**.- *Preface to Clara Schumann, Prelude and Fugue for Organ Op.16 No.3*. Pullman. WA, Vivace.
- Hartmann, G. (1987)**.- *Zur Orgelfuge in as-Moll von Johannes Brahms*. Brahms-Studien, Band 7, p.9-19.
- Heinemann, M. (1998)**.- 'Ganz eigentlich, für meine Clara.' *Zur Orgelmusik von Johannes Brahms*. In: *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*, Hermann J. Busch and Michael Heinemann (eds.), Sinzig, Studio, p.75-78.
- Horning, J. (1997)**.- *Brahms' Chorale Preludes*. Diapason, 88/5, p.13-17.
- Hughes, S.M. (1997)**.- *The Oboe and the Titan: Two Chorale Settings by Dame Ethel Smyth and Johannes Brahms*. Diapason, 88/6, p.13-15.
- Jordahl, R.A. (1965)**.- *A Study of the Use of the Chorale in the Works of Mendelssohn, Brahms and Reger*. Ph.D. dissertation, University of Rochester, 441 pp.
- Kalbeck, M. (1921)**.- *Johannes Brahms*. Vierte Auflage. 4 vols. doubles (I.1 y I.2: xvi+492 pp.; II.1 y II.2: xii+499 pp.; III.1 y III.2: xiii+555 pp.; IV.1 y IV.2: xii+577 pp.). Deutsche Brahms-Gesellschaft. Berlin.
- Karels, J.C. (1998)**.- *De Orgelwerken van Johannes Brahms (1833-1897)*. Kirche und Musik, No.2.
- Karpath, L. (1902)**.- *Der musikalische Nachlass von Johannes Brahms*. Signale für die Musikalische Welt, No.21, p.353-355.
- Kern, E. (1983)**.- *Johannes Brahms und die Orgel*. In: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, Walter Salmen (ed.), Innsbruck, Musikverlag Helbling, p.127-131.
- Little, Wm. A. (1994)**.- *Brahms and the Organ-Redivivus*. In: *The Organist as Scholar: Essays in Memory of Russell Saunders*. Stuyvesant, NY. Pendragon, p.273-297.
- Mason, D.G. (1902)**.- *The Posthumous Organ-Preludes of Brahms*. Church Music Review, 1/9, p.96-97.
- May, S.M. (1991)**.- *Tempo in Brahms' Op.122*. Diapason, 82/3, p.12-13.
- Mealli, E. (1997)**.- *La forma del sentimento: Le opere giovanili per organo di Johannes Brahms*. Arte Organaria/Organistica, 4/4, p.56-59.
- Mellers, W. (1997)**.- *Brahms's Opus Ultimum*. Choir and Organ, 5/2, p.20-24.
- Miller, M. (1979)**.- *The Brahms Chorale Preludes: Master Lesson*. American Organist, 13/4, p.43-47.
- Musgrave, M. (1996)**.- *The Music of Brahms*. Oxford, Clarendon Press, 352 pp.
- Musgrave, M. (2000)**.- *A Brahms Reader*. Yale University Press, 344 pp.
- Musgrave, M. (2006, ed)**.- *Brahms 2: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Vol.2. Cambridge University Press, x + 252 pp.

- Owen, B. (1983).**- *Brahms's 'Eleven': Classical Organ Works in a Romantic Age*. Journal of Church Music, 25/9, p.5-9.
- Owen, B. (2007).**- *The Organ Music of Johannes Brahms*. Oxford University Press. New York, ix + 184 pp.
- Pascall, R. (1983).**- *Brahms's Orgelwerke*. In: Johannes Brahms Leben und Werk. Christiane Jacobsen (ed.). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, p.123-124.
- Pascall, R. (1983, ed).**- *Brahms I: Biographical, Documentary and Analytical Studies*. Vol.1. Cambridge University Press, viii + 212 pp.
- Pascall, R. (1995).**- *Brahms's Solo Organ Works*. Royal College of Organists Journal. No.3, p.97-120.
- Paterson, D.R.M. (1958).**- The Organ Works of Johannes Brahms. *Crescendo*, 22/8, p.4-7; 22/9, p.4-5.
- Reichling, A. (1995, ed.).**- *Aspekte der Orgelbewegung*. Verlag Merseburger. Kassel, 548 pp.
- Roberts, W.W. (1933).**- *Brahms: The Organ Works*. Music and Letters, 14/2, p.104-111.
- Saint, D. (2004).**- *Technical Tips: Mendelssohn and Brahms*. Organists' Review, 90/2, No.354, p.166-168.
- Schröder, A. (1997).**- *Johannes Brahms und die Orgel*. In: Freiburger Studien zur Orgel, Nr.5. Altenburg, Germany, Klaus-Jurgen Kamprad, p.105-111.
- Schroeder, H. (1983).**- *Die Orgelkompositionen von Johannes Brahms*. Musica Sacra, 103, p.196-201.
- Schuneman, R. (1972).**- *Brahms and the Organ: Some Reflections on Modern Editions and Performance*. Music/the A.G.O.-R.C.C.O. Magazine, 6/9, p.30-34.
- Segnitz, E. (1902).**- *Kritischer Anhang*. Musikalisches Wochenblatt, 40/25, p.574.
- Stock, Andreas. "Brahms' Opus posthumum." *Signale für die Musikalische Welt*, No.23, p.401-403.
- Smyth, E. (1946).**- *Impressions that remained*. Alfred A. Knopf. New York, 608 pp.
- Stinson, R. (2006).**- *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*. Oxford University Press. New York, viii + 232 pp.
- Testa, S. (1975).**- *A Holograph of Johannes Brahms's Fugue in A-flat Minor for Organ*. Current Musicology, 19, p.89-102.
- Thomas, A.M. (2001).**- *Organ Lesson IX: Brahms, Es ist ein Ros' entsprungen*. American Organist, 35/11, p.54-55.
- True, L. (1920).**- *By Brahms, yet Barely Known*. American Organ Monthly, I/8, p.xxx-xxxii.
- van de Pol, W. (1997).**- *L'insostenibile malinconia del distacco. Gli 11 Preludi-coralis Op.122 per organo de Johannes Brahms*. Arte Organaria/Organistica 4/4, p.50-55.
- van Houten, K. (1997).**- *Het laatste opus van Johannes Brahms (1833-1897)*. Het Orgel, 93/4, p.6-14; 93/5, p.6-11.
- van Oortmerssen, J. (1995).**- *Johannes Brahms and 19th-Century Performance Practice in a Historical Perspective*. In: Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994. Hans Davidson & Sverker Jullander (eds.), Göteborg: Göteborg University, p.354-367.



Discografía

- Bowyer, K. (1990).**- *Brahms. Complete Organ Works*. Marcussen & Søn (1965) organ in Odense Domkirke - Sct. Knuds Kirke. 1CD. Nimbus Records NI 5262.
- Golebiowski, K. (1994).**- *Brahms. The Complete Organ Works*. The Frobenius Organ of the Heliga Trefaldighets Kyrka, Kristianstad, Sweden. 1CD. Pavane Records ADW 7315.
- Horsch, A. (2008).**- *Johannes Brahms. Complete Organ Works*. Maerz-Orgel (1887) St. Rupert, München. 1CD. cpo 777 384-2.
- Innig, R. (1995).**- *Johannes Brahms. Complete Organ Works*. Klais-Organ of St. Dionysius in Rheine. 1CD. MDG 317 0137-2.

- Jacob, W. (1999).**- *Johannes Brahms. Sämtliche Orgelwerke.* Orgel der St. Sebaldskirche Nürnberg. 1CD. Philips 462 788-2.
- Johannsen, K. (1996).**- *Brahms. Sämtliche Orgelwerke.* Orgel Gebr. Link (1906) der evangelischen Stadtkirche in Giengen an der Brenz. 1CD. Ars Musici AM 1160-2.
- Nordstoga, K. (1998).**- *Johannes Brahms. Organ Works.* The new Ryde & Berg organ (1998) of Oslo Cathedral. 1CD. Simax Classics PSC 1137.
- Oganessian, E. (2011).**- *Johannes Brahms. Sämtliche Orgelwerke.* Orgue Walcker de la Cathédrale de Riga. 1CD. Saphir LVC 1133.
- Parkins, R. (1994).**- *Brahms. Complete Organ Works.* Flentrop Organ, Duke Chapel, Duke University, Durham (USA). 1CD. Naxos 8.550824.
- Planyavsky, P. (1983, 1996).**- *Johannes Brahms Werke für Orgel.* Complete Brahms Edition vol.4 (Klavierwerke) CD9. Deutsche Grammophon 449 623-2.
- Rakich, Ch. (1993).**- *Deferred Voices: Organ Music by Women.* Works by Fanny Mendelssohn, Ethel Smyth, Amy Beach, Lili Wieruszowski, Edith Borroff, Jeanne Demessieux & Emma Lou Diemer. Kilgen Organ (1933) of St. Justin's, Hartford. 1CD. AFKA Records SK 527.
- Smidt, U.; Morooka, R.; Straube, J. & Norddeutscher Figuralchor (1998).**- *Johannes Brahms: Das gesamte geistliche Werk für Chor und Orgel.* Ladegast-Orgel der St. Johannis-Kirche zu Wernigerode, Furtwängler-Orgel der St. Osdag-Kirche zu Mandelsloh. 2CDs. Thorofon DCTH 2301/2.
- van Oortmerssen, J. (1990).**- *Johannes Brahms. The Complete Organ Music.* The 1906 Setterquist Organ of the Kristine Church, Falun, Sweden. 1CD. BIS-CD-479.
- van Zweden, J. (2002).**- *Brahms Symphonies* (incluye una orquestación de los once corales op.122 realizada por Henk de Vlioger, interpretada por la Radio Filharmonisch Orkest Holland). 3CDs. Brilliant 99946.
-



Johannes Brahms leyendo en la biblioteca del Dr. Viktor von Miller zu Aicholz en Viena (fotografía de Eugen von Miller zu Aicholz, 1894, Gesellschaft der Musikfreunde, Viena)

