



Maestría en Interpretación de Música de Cámara

Max Bruch (1838-1920)

Acht Stücke Op. 83

Consideraciones históricas y estéticas. Apreciaciones
semiológicas

Año: 2021

Maestrando: Iván Ridzevski

Directores: Jorge Horst/Antonio Formaro

Indice

<i>Prefacio</i>	¡Error! Marcador no definido.
<i>I. Introducción</i>	6
Tema.....	6
Propósito del trabajo	6
Acerca del objeto de estudio	6
Estructura del trabajo	7
Objetivos de la investigación	9
Tipo de investigación	9
Metodología	10
Unidades de análisis	11
<i>II. Fundamentos</i>	12
Marco histórico y estético	12
Presencia estética.....	12
Carácter artístico	13
Modalidades de análisis semiológico	14
-Tópicos.....	14
-Comienzos, secciones centrales y finales	16
-Puntos culminantes	16
-Periodicidad	17
-Tres modos de enunciación (modo de habla, modo de canción, modo de danza).....	17
-Narración.....	18
<i>III. Max Bruch, Acht Stücke Op. 83 y el romanticismo musical alemán en el último tercio del siglo</i> 19	
Max Bruch y la música instrumental alemana después de 1850	19
Acerca de las Ocho Piezas Op. 83 de Max Bruch	22
<i>Acht Stücke Op. 83</i> y el contexto modernista.....	23
<i>IV. Acht Stücke Op. 83. Análisis histórico y estético. Caracteres semiológicos</i>	26
Consideraciones históricas y estéticas sobre Max Bruch y su contexto.....	26
Aproximación semiológica a <i>Acht Stücke Op. 83</i> de Max Bruch para una interpretación informada	29

Observaciones formales generales	29
Max Bruch y el t3pico en las <i>Acht St3ucke Op. 83</i>	31
El “modo canci3n”	38
Principios, secciones centrales y finales	45
Puntos culminantes.....	60
Periodicidad.....	65
Narrativa.....	75
<i>V. Contraste</i>	77
<i>VI. Conclusiones</i>	81
<i>Bibliograf3a</i>	83

Prefacio

El primer propósito de este trabajo es, sin dudas, el individual, y es aquel que motoriza conscientemente el deseo de coronar un estudio de posgrado. Para ello, en su interior se concentra elementos de prácticamente todas las asignaturas dictadas en el trayecto, lo que concluye en un resultado lógico: problematizar un hecho artístico musical desde lo cultural y orientar una labor interpretativa. Lo dicho deriva en el segundo propósito, traducido en un trabajo destinado a la comunidad de estricto corte musical, lo que pone directamente la mirada en las reglas interiores del fenómeno artístico sin mayor mediación de disciplinas que describen su desarrollo a través de una visión considerada integral en materia cultural (esto es, por fuera de lo musical). No es pertinente aquí la razón por la cual la comunidad de músicos en nuestro país progresivamente abandona el hábito de hablar exclusivamente de música¹, pero a su vez resulta imposible negarse a reconocer tal cosa y hallar una solución ejecutantes de un instrumento acerquen su interés por la normativa interior de aquello a lo que diariamente dedican su esfuerzo.

Este trabajo no tiene una intención descriptiva, analítica y reflexiva integral del repertorio elegido, pero apunta a divulgar elementos básicos que pueden de forma sencilla conducir a un trabajo interpretativo crítico, involucrando el análisis musical tradicional, no tradicional, la historia y la estética musicales, asuntos que echan luz directamente sobre el trazado interno de la obra y revelan las posibles intenciones del compositor.

Por último, es preciso y saludable poner en aviso al lector de la poca pretensión de taxatividad de la totalidad de los enunciados que en este escrito se vierten. Lo que se intenta es un análisis orientador general de algunas características musicales que parecen encontrar sustento histórico en el período en que fue concebida. Por lo tanto, el tono y la escritura en los enunciados tienden a unirse para que el intérprete que se aproxima a estas páginas halle más rápidamente lo que busca, y no encuentre máximas para las cuales necesita

¹ De esto, sin demasiados detalles pueden citarse dos elementos convivientes en la actualidad: la industria cultural que obtura casi toda posibilidad de reflexión sobre el arte; y una comunidad académica de formas y enunciados crípticos que, más allá de descripciones omniscientes de fenómenos de la cultura, no parece estar demasiado movilizada siendo testigo del control social al que los poderes fácticos someten a las sociedades.

acompañarse de un diccionario. Esto último no descarta la claridad y la convicción personal de quien escribe sobre cada una de las hipótesis, análisis y conclusiones vertidas. Justamente de ello, por más inocente que resulte, se trata hablar de algo tan social y subjetivamente complejo como es el hecho musical y su recorrido a través de los tiempos.

I. *Introducción*

Tema

El tema de este trabajo presenta un análisis histórico, estético y semiológico musical con sus consecuentes resultados en el campo de la interpretación de las *Acht Stücke für Klarinette, Bratsche und Klavier Op. 83* compuestas en 1910 por Max Bruch (1838-1920). El orgánico original incluye el clarinete y la viola, siendo el violín y el violonchelo un opcional a instancias del compositor.

Propósito del trabajo

Este escrito propone un análisis teórico-musical transversal cuya finalidad es poner al tanto al intérprete de una multiplicidad de factores históricos y culturales que tienen que ver con su proceso creativo y su permanencia en el repertorio en las salas de concierto, lo que es un desafío para la lógica de producción de conocimiento del siglo XXI, En lo que a esto respecta, el trabajo se encuentra estimulado por la idea del intérprete instrumentista culturalmente informado y pasible de ser sujeto crítico de aquello que ejecuta. El aporte al campo de la interpretación está determinado por las conclusiones del vasto análisis teórico musical, lo que constituirá un bagaje completo de elementos a considerar para tomar las decisiones interpretativas en la dirección que el intérprete considere.

Acerca del objeto de estudio

Ach Stücke Op. 83 für Klarinette, Bratsche und Klavier, de Max Bruch (1838-1920) pertenece a la última etapa del romanticismo musical² y forma parte en la actualidad del

² Se categoriza aquí como romanticismo musical la etapa comprendida entre aproximadamente 1820 y 1910, la cual puede dividirse en tres grandes bloques de aproximadamente 30 años. La utilización del término

corpus más importante de música de cámara europea que incluye al clarinete como protagonista. La obra posee un orgánico opcional con violín y violonchelo, lo que la aproxima al trío clásico³. Más allá del abandono de la heterodoxa formación con clarinete y viola, los instrumentos opcionales (que se intercalan a gusto de los intérpretes de los distintos instrumentos) fueron incluidos y debidamente adecuados según sus características técnicas y sonoras con el fin de ampliar el universo de intérpretes, multiplicar la cantidad de ejecuciones y llegar a un público más vasto.

Bruch escribió sus *Acht Stücke Op. 83* en Berlín para su hijo Max Félix, quien a los veintiséis años ya era un clarinetista formado, y a quien también dedicó el *Concierto para clarinete, viola y orquesta Op. 88*, compuesto un año después.

Estructura del trabajo

El trabajo se seccionará en cuatro partes, un capítulo de debate de lo expuesto y un apartado breve que alberga las conclusiones finales.

Primera parte

- . Descripción del tipo de trabajo.
- . Propósito del trabajo: aportes al campo de la interpretación musical
- . Consideraciones acerca de la elección del objeto de estudio
- . Enunciación de criterios metodológicos
- . Enunciación de objetivos de investigación

“romántico” a menudo será utilizado en este texto como término analítico musical y estético, pero también como descriptivo de asuntos históricos y culturales generales de la música del siglo XIX.

³ Se puede entender como “clásico” el trío conformado por piano, violín y violonchelo. Cuando en ocasiones es reemplazado el violín por el clarinete, su nombre torna a trío con clarinete.

Segunda parte

Se llevará adelante una fundamentación teórica que tiene que ver con un análisis transversal del repertorio elegido, que compete lo histórico-estético, y lo semiológico-musical. La compatibilidad de ambos arriba a la posibilidad de una visión histórica y cultural del fenómeno musical.

Tercera parte

Se expondrá una cuidadosa contextualización histórica y estética de enfoque múltiple desde lo general y lo específico del repertorio, su pasado y su contexto en la actualidad en la que es creado.

Cuarta parte

Presentación de un exhaustivo análisis transversal multidisciplinal según los criterios teóricos expuestos en la segunda parte.

Contraste

Exposición de un debate y contraste de los argumentos expuestos durante el análisis y en conjunción con los aspectos descritos en la tercera parte, los que clarificarán aspectos específicos de los contextos histórico y musical.

Conclusiones finales

Presentación de los conceptos que nacen del análisis llevado a cabo a lo largo del trabajo.

Objetivos de la investigación

Generales

- . Aportar una nueva visión cultural del repertorio elegido, el que se encuentra dentro de un paradigma histórico definido, lo que hace la necesidad de focalizarlo de diferentes formas para la comprensión de su significación a través de la historia.
- . Aportar crítica al intérprete mediante la lectura de contenido escrito sobre un repertorio musical.

Específicos

- . Contextualizar histórica y estéticamente para que el intérprete comprenda el proceso histórico y creativo del repertorio elegido.
- . Indagar mediante el análisis semiológico musical y arribar a conclusiones que sean útiles para tomar decisiones estético-interpretativas.

Tipo de investigación

Se tratará de un análisis cualitativo de tipo documental en torno a las características musicales enmarcadas en lo histórico y estético de la música antedicha de Max Bruch. Se tratará de una investigación de índole observacional, dada la existencia histórica del factor analizado. Se utilizará la inducción analítica para establecer una investigación de carácter transversal y evaluar descriptivamente un hecho artístico del pasado.

Metodología

El tipo de análisis llevado adelante en la totalidad del trabajo es de índole cualitativo, el cual de forma específica aborda la obra elegida y pone en relieve sus características estéticas, históricas y semiológicas, arribando a una conclusión dirigida al intérprete del clarinete. El método de inducción es la herramienta con la que se llevará adelante el análisis y las posteriores conclusiones. A su vez, para el análisis se tienen en cuenta las ideas de tripartición de Jean Molino y Jean-Jaques Nattiez que se encuentran en sus libros *Fait musical et sémiologie de la musique* y *Musicologie générale et sémiologie*. En ellos se enuncian los estadios de este proceso: poiesis, como lo referido a la generación del hecho musical; inmanencia, como lo atinente al hecho musical de forma cerrada en tanto hecho generado; estesis, como lo que produce el hecho musical en el público. Este trabajo hace especial acento en las dos primeras etapas del proceso. El orden metodológico posee tres grandes ejes, centrándose los dos primeros en la poiesis y en la inmanencia, y el tercero incorporando aspectos estésicos que expliquen la recepción y la permanencia del repertorio elegido en las salas de concierto.

El orden metodológico en base a la organización del texto es como sigue:

- 1) Luego de presentado el objeto de estudios, la disposición y las características de la investigación (primera parte) y los fundamentos teóricos (segunda parte), se procederá a una exhaustiva revisión contextual histórica para poner en órbita la línea compositiva, el estilo musical y las avenencias históricas de la composición de la obra. Para ello, es útil traer al texto todo el bagaje histórico musical y sus aspectos fundamentales que determinaron los principales rasgos estéticos de Bruch y del repertorio a analizar en particular, y que motivaron su composición.

Como antes fue dicho, se trata de la reflexión poiética de la obra.

- 2) La observación y análisis cualitativos serán llevados a cabo según los parámetros históricos, estéticos y semiológicos en cada unidad de análisis, en donde se resaltan aspectos salientes. Si bien lo dicho se lleva adelante no de forma integral dada la extensión del trabajo, se constituye como base para estudios futuros sobre el tema. La relevancia del análisis musical tradicional (reflexión cuantitativa y cualitativa de

las variables musicales existentes) es parte de la metodología del trabajo, aunque es auxiliar de otro tipo de abordaje.

He aquí, entonces, lo inmanente de la obra.

- 3) La última parte del trabajo versa sobre el contraste de los elementos del análisis, los que son puestos en una perspectiva cultural integral antes de las conclusiones finales. Es necesario dudar del análisis, lo que forma parte de la naturaleza de la inducción.

La estesis de la obra puede entenderse desde la mencionada perspectiva cultural que el análisis facilita, generando un amplio marco de reflexión sobre su recepción y permanencia.

- 4) Las conclusiones finales son el último paso que constituye el corpus de estrategias metodológicas, las cuales son enumeradas con claridad luego del análisis y el contraste llevados adelante en las dos secciones anteriores del trabajo.

Unidades de análisis

Max Bruch. *Acht Stücke Op. 83*

- I) Andante
- II) Allegro con moto
- III) Andante con moto-Andante
- IV) Allegro agitato
- V) Rumänische melodie-Andante
- VI) Nachtgesang (Nocturno)-Andante con moto
- VII) Allegro vivace ma non troppo
- VIII) Moderato

II. Fundamentos

La presente memoria entrelaza dos líneas teóricas que apuntan a lograr el mencionado trabajo de análisis histórico y estético para arribar a una interpretación informada de *Acht Stücke Op. 83* de Max Bruch mediante aspectos semiológicos musicales señalados por Kofi Agawu.

Marco histórico y estético

La contextualización histórica es guiada a través de ideas postuladas por Carl Dahlhaus en su libro *Fundamentos de la Historia de la Música*. Se recogen de aquí conceptos de sus dos primeros capítulos: “presencia estética” y “carácter artístico”. En ellos se encuentra ocupada la enmarcación de la obra de arte como hecho histórico cultural y su causalidad y consecuencias derivadas del paso del tiempo.

Presencia estética

La “presencia estética” de la obra de arte ancla en la memoria cultural que, en sus aspectos sociales, políticos y económicos, desde fines de siglo XVIII da base a una teoría general del arte que necesita preservar la producción humana a través del tiempo mediante la asignación de un poder de supervivencia al paso del mismo. A su vez, esta condición del arte está basada en el advenimiento, a principios de 1800, de la visión autónoma del arte, la que propone que su importancia cultural está dada a partir de sus reglas interiores. La estética formal es un concepto que prevalece en Kant, pero inunda todo el pensamiento filosófico alemán referido al arte durante el cambio de los siglos XVIII y XIX, y tiene por objeto entronizarlo como valor final y más importante de la sociedad burguesa europea que a mediados de 1850 estará casi de forma excluyente representada por el modelo social desarrollado en territorio alemán. La centralidad de algunos compositores de este tiempo no

se ha vuelto a ver en el siglo siguiente, siendo inminente la canonización del arte y el pensamiento romántico sobre el mismo.

Carácter artístico

Para elucidar conceptualmente aquello que Dahlhaus explica sobre este concepto es preciso referir a la descripción de las lecturas dicotómicas que se han hecho del arte a principios del siglo XX, comentadas por el propio autor: la del ya referido canon y la de la “historiografía cultural”, fundamentales para reflexionar sobre el carácter artístico de la obra y sus posibles lecturas históricas. El término “historiografía cultural” apunta a la obra de arte y sus ámbitos político, económico y social, contrastando la naturaleza del canon con el análisis histórico cronológico sin demasiado rigor metodológico y crítico. De esta manera y de acuerdo a la “historiografía cultural”, el concepto de “autonomía” del arte constituido por un conjunto limitado de obras que “representa” a la cultura y se constituye en canon, y se encuentra en jaque por la crítica historiográfica, la que no puede llegar a explicar, producto de una anteojera constituida por datos históricos y relaciones sociales que evitan referir al aspecto formal del objeto, por qué en determinado momento histórico una obra de arte puede conectarse expresivamente con su autor o con el mundo que la ve nacer. El resultado definitivo, según Dahlhaus, se traduce en la imposibilidad de justificar no sólo una obra por sí misma, sino la movilidad cultural de una teoría del arte (o de la música como arte) a otra desde el plano estrictamente artístico, haciéndolo sólo desde lo social, lo económico, lo político y lo histórico. Lo que propone Dahlhaus como opción es establecer un punto central entre las dos ideas, la “historiográfica cultural” y la puramente “autónoma”, y así definirá el carácter artístico de una obra. Entonces, la historia de la música en tanto disciplina encontrará la dimensión estética adecuada para una apreciación profunda del fenómeno musical, su contexto, su pasado y su porvenir. De este modo, será posible relacionar los fenómenos históricos comprendiendo las teorías del arte (y de la música en particular) de cada período para concluir que el pasado, por ejemplo, significa algo diferente para compositores de distintas épocas: la música de Beethoven es para

Wagner una cosa y el canto llano para Palestrina, otra⁴. En conclusión, el carácter artístico de una obra es también resultado del manejo formal interno del fenómeno compositivo asociado a su contexto. De esta manera, el proceso de interpretación histórica logra evitar la dicotomía clásica “autonomía-historiografía cultural” y concluye que en cada momento de la historia los factores internos y externos de la obra comprendidos de forma crítica determinan su esencia cultural.

Modalidades de análisis semiológico

La segunda parte del marco teórico, que concierne al análisis musical, estará orientado por las seis modalidades de análisis que Kofi Agawu propone en el Capítulo Segundo de la Primera Parte de su libro *La música como discurso*. Estas seis modalidades o “criterios” son: tópicos; comienzos, secciones centrales y finales; puntos culminantes; periodicidad; tres modos de enunciación (modos de habla, modo de canción, modo de danza); narración.

Tópicos

Los tópicos conforman un universo de referencias sonoras existentes en cada sitio geográfico particular, los que formaron y forman parte de un sistema signifiante con el cual los compositores construyen sus obras para luego la cultura absorberlas involucrando elementos de un amplio imaginario codificado que incluye entre muchas otras referencias música folklórica, religiosa, composición erudita, música teatral, colores nacionalistas⁵, música de caza, todos los cuales se encuentran incluidos en la música en tanto retórica signifiante. Así, una sonata clásica puede contener como elementos constitutivos de su

⁴ Para Wagner, la música de Beethoven es “antigua”, lo que quiere decir que es autónoma, trascendente, históricamente estelar, con posibilidades de evolucionar desde su centralidad canónica y poética. Para Palestrina, el canto de culto medieval es “anterior”, es decir, un modelo aprehendido que no se encuentra desarrollando un impulso estéticamente activo.

⁵ Término acostumbrado para muchas veces referir a elementos regionalistas, más que nacionalistas.

estructura aires de danza, quintas de trompa, estilo erudito (contrapunto estricto) y ser mencionados en el análisis como necesarios para determinar un perfil formal direccionado hacia un modo (o modos) de lectura que evidencien el estado epocal del arte más allá de las maneras tradicionales de apreciación del fenómeno (armonía, estructura en secciones, planteo tonal, entre otras).

Agawu reconoce que la música puramente tonal funcional (correspondiente al estilo clásico y al romanticismo) y mucha música modal del siglo XX (Bartok y Strawinski) están conformadas por elementos tópicos como los enunciados. En el estilo clásico el autor describe su utilización como un código implícito necesario entre el compositor y el público⁶, lo que es sustituido durante el romanticismo por el carácter poético (y sin redundar, romántico) del tópico en el contexto de la teoría de la autonomía del arte en la cual el compositor se convierte en sujeto artístico y acaba por proclamar una visión y entendimiento del mundo mediante la creación. En consecuencia, el público recibe abierto esa visión de la cultura donde el tópico funciona como parte de un aparato libre y subjetivo dentro de la producción musical de todos los estadios del Romanticismo. El resultado es la enorme apertura hacia elementos que la moral burguesa del Siglo XVIII no contemplaba por considerar el tópico un elemento componente de la obra de arte en tanto objeto predominante y portador de una visión mucho más codificada del mundo. Hacia el siglo XX, hay una decadencia del tópico romántico en tanto significante poético, lo que derivará en el formalismo romántico de Brahms por un lado, y luego el modernista de Bartok y Strawinski por otro.

Sin lugar a dudas, de las modalidades de análisis propuestas por el autor, la de los tópicos es la más heterodoxa, ya que involucra una tarea de múltiples conexiones con el entorno social de una obra, un compositor, un estilo, o una época musical. Al respecto, la obra elegida para este trabajo tiene la posibilidad de ser minuciosamente analizada debido a la lectura que Max Bruch hizo de sus antecesores, fundamentalmente aquellos que renuevan el estilo musical en la década de 1830.

⁶ Que Mozart, por ejemplo, en algunas de sus obras de madurez utilizase un estilo *da caccia* (aún sin referirlo) o una estética cantábil operística tenía que ver con el compromiso de afectación de las emociones del público que el artista debía comprender moralmente.

Comienzos, secciones centrales y finales

Los comienzos, secciones centrales y finales son muy útiles para la música tonal del clasicismo, en donde la estructura condice con el lenguaje en cuanto al mensaje de las secciones de la obra (el comienzo coincidente con la aparición del acorde de tónica, una o varias secciones centrales con alejamiento de la tónica principal y secundaria, y desarrollo consecuente de las demás variables musicales como la textura o el contrapunto, y el final con el acorde fundamental de tónica expuesto en posición de octava). Hacia el romanticismo las instancias de comienzo, sección central y final comienzan a disuadir al oyente dada la experiencia poética sobre la estructura, la cual amplía el sentido clásico de la forma. Por caso, la aparición del acorde de tónica en posición fundamental al final de una sección no necesariamente (más bien, rara vez) es el final de la obra, como así múltiples fragmentos musicales en cualquier momento comienzan con acordes diferentes al de tónica, o secciones que no son centrales contienen procesos formales de desarrollo tendientes “confundir” al oyente.

Acht Stücke Op. 83 de Bruch son un recorrido de múltiples instancias formales conocidas, las que atraviesan el período clásico de composición y el romanticismo musical.

Puntos culminantes

Los puntos culminantes se encuentran fundamentalmente en el clímax de un fragmento musical, instancia que hacia 1800 parece tener un protagonismo cada vez mayor⁷. El punto culminante es siempre un significativo claro del estado de la estructura de la obra independientemente de su plan tonal, o de la proximidad o lejanía en la que la obra se encuentra en el momento que ocurre.

⁷ Naturalmente, la noción de clímax que impera en el siglo XIX y XX tiene su raíz en las obras del estilo clásico que inspiraron a la generación contemporánea a Beethoven. Así, las últimas dos sinfonías de Mozart (*K 550* y *K 551*) o la *Sinfonía en Re Mayor Hob. 1/104* de Haydn pueden ser consideradas prerrománticas, ya que contienen puntos culminantes en cada uno de sus movimientos.

Periodicidad

La periodicidad explica las pequeñas construcciones que forman un gran enunciado musical, como así también su forma y características: regularidad, irregularidad, longitud. Los períodos musicales clásico y romántico mantendrán diferencias significativas en este sentido. De hecho, los conceptos que se desprenden de la periodicidad, la discontinuidad y el paréntesis, son más propios del romanticismo y de la música de principios del siglo XX y, evidentemente, condice con la ampliación de la tonalidad y el efecto que produce en la estructura musical para organizar de una u otra manera la periodicidad. La discontinuidad se define por la aparente anomia que genera la interposición de un elemento organizado que no guarda relación con el o los anteriores, y el paréntesis opera como elemento suspensivo de la estructura, que luego recuperará continuidad que tenía hasta el momento. Max Bruch, como compositor romántico tardío con un estilo con arquetipos, testimonia la lectura de estos gestos en sus grandes obras.

Tres modos de enunciación (modo de habla, modo de canción, modo de danza)

Estos enunciados se caracterizan por la manera de emisión del “discurso” musical. En todas las etapas del romanticismo los tres tienen lugar y tienen predominio claro en ciertos momentos de una obra. El modo de habla es esencialmente recitado y procede de la música vocal llevándose a cabo también en la música instrumental (por ejemplo un recitativo en una ópera o en una obra instrumental). El modo de canción es el que el romanticismo considera más “innato”, siendo el canto como parte jerarquizada complementado texturalmente con una base armónica (melodía) el procedimiento más común. El modo de danza es aquel que en numerosas piezas románticas, con alusiones textuales indicadas o no, refieren al folklore europeo o de otros continentes.

Dada la procedencia de varios géneros, *Acht Stücke Op. 83* de Max Bruch contiene los tres modos de enunciación en diferentes momentos del ciclo.

Narración

Si bien se entiende que la música no contiene una voz narrativa única y total reducida a una tarea de conducción musical mediante el lenguaje, sí se puede utilizar de forma amplia el término para considerarlo en determinados momentos en los que intervienen los modos de enunciación antes descritos o los tópicos si se habla de elementos que se traen desde fuera a la obra. Asimismo, si se lleva a cabo un análisis estrictamente musical la narración puede ser notada en la coherencia de la sucesión de elementos de una sonata para piano, o la variación tímbrica en una obra de cámara u orquestal. Incluso, el lenguaje narrativo puede utilizarse para caracterizar música como puramente musical (por ejemplo, la música absoluta), llegando a la conclusión de que la música es una narración que no narra, tal cual Adorno lo detalló en la Cuarta Sinfonía de Mahler.

La narración está en gran parte definida en el repertorio tonal por la presencia de muchos elementos propios de los ítems anteriores. La aparición de uno o más tópicos, o bien la organización en forma sonata de una pieza determinan la posibilidad de diferentes niveles de narración. Lo expuesto es una característica distintiva del repertorio aquí elegido.

III. *Max Bruch, Acht Stücke Op. 83 y el romanticismo musical alemán en el último tercio del siglo XIX*

Max Bruch y la música instrumental alemana después de 1850

La figura de Max Bruch se erige en un contexto de afirmación de los nacionalismos y regionalismos europeos, de los cuales el alemán es el que toma más fuerza gracias al triunfo de Prusia sobre Francia⁸. La música de Bruch no transita el camino del nacionalismo del arte wagneriano en tanto totalidad cultural⁹, sino aquel que decanta en la valoración postmendelssohniana de los grandes exponentes de la historia de la música alemana, ideario que está atravesado por Bach, el clasicismo vienés y el primer romanticismo. Si la música instrumental de Bruch le ha ganado la disputa a la vocal (sacra y dramática)¹⁰, muy famosa en vida del compositor y hoy mayormente olvidada, es precisamente por contribuir a una música que desde 1850 volvía a exhibir una producción instrumental de peso para el gran público, con especial acento en la sinfonía¹¹.

Desde su Septeto para cuerda y vientos en Mi bemol Mayor escrito en 1849 hasta su Octeto en Si bemol Mayor fechado en 1920, año de su muerte, la música de Bruch no es sólo un emergente de su tiempo, sino que es representativa de sus debates estéticos (si acaso los primeros que se plantean en un sentido moderno en la disciplina). Sus estudios musicales iniciales y sus primeras composiciones, bajo la tutela de Ferdinand Hiller, son contemporáneos a los de pintura y cultura general¹², algo común entre los exponentes musicales de la Renania de mediados de siglo¹³ que, junto a otras regiones alemanas había

⁸ El caso de Francia, si bien no es considerado nacionalista por la tradición histórica y musicológica, se desarrolla como diametralmente opuesto al alemán en un sentido artístico e intelectual, lo que apuntó directamente a que la burguesía francés tomase conciencia de la existencia de la ópera y las músicas orquestal y de cámara. Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX* (Madrid, Ed. Akal, 2014), 272.

⁹ La que será presuntamente alcanzada luego de la muerte de Wagner.

¹⁰ La música vocal de Bruch se encuentra perfectamente ubicada en lo que Charles Rosen llamó “el kitsch religioso”, a principalmente a los grandes oratorios de Mendelssohn. Charles Rosen, *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998, 590-598.

¹¹ Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, 255.

¹² Michael Fifield, *Max Bruch: his life and Works* (Woolbridge, The Boydell Press, 2005), 19.

¹³ El desarrollo musical de Bruch le valió con sólo catorce años la comparación con Mozart y Mendelssohn. Fifield, *Max Bruch: his life and his Works*, 21.

desplazado a Viena como epicentro musical del territorio germano. Sin embargo, será su arribo a Leipzig y la asistencia a conciertos de la Gewandhaus lo que lo pondrá en contacto con las obras en su tiempo admiradas de Beethoven, Schubert, Mendelssohn y Schumann¹⁴. Lo importante de esta etapa es que, pese a no exhibir hasta hoy interés en su producción musical, Bruch conoce toda esta música en la etapa de colisión de las resultantes argumentales de las dos grandes corrientes que dominarán el pensamiento musical alemán en lo que queda del siglo: el formalismo y la estética “del sentimiento”. El primero, encarnado en la figura de Eduard Hanslick, enaltece la música instrumental por ofrecer una visión límpida de los aspectos formales y técnicos de la composición musical. La segunda, desplegada desde fines del siglo anterior, predominante en la filosofía y en la literatura de Jena, Hegel, Schopenhauer y Wagner, ponderó al lenguaje entrelazado con la música como artífice de la idea y el sentimiento¹⁵. La discusión formalista es lateral al enfoque de este trabajo, pero es un elemento estético histórico que colabora a comprender la elección del sendero creativo de Bruch¹⁶. Si bien es arriesgado considerarlo eminentemente formalista como podría ser Brahms, su rechazo por la música instrumental de programa o permanentemente descriptiva es evidente, cobrando así relevancia los géneros categorizados como música absoluta¹⁷. Aun así, no pocas veces se inclina en algunas obras por la estética del sentimiento en donde es pertinente citar, además del *Op. 83*, *Kol Nidrei* Op. 47 y la *Fantasia Escocesa* Op. 46, lo que torna oscilante su relación con el lenguaje en tanto evocación poética. Este vaivén entre la música absoluta y la auxiliada por el lenguaje es fácilmente apreciable en muchos de sus contemporáneos¹⁸ y hasta el mismo Brahms a

¹⁴ Fifield, *Max Bruch: his life and his Works*, 26

¹⁵ En el primer capítulo del libro *De lo bello en la música*, Hanslick se encarga de diferenciar estas posturas. Eduard Hanslick, *De lo bello en la música* (Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947), 13-27. Es preciso mencionar, ya que en este escrito se hace un enfoque semiológico del repertorio, que Jean-Jacques Nattiez relativiza la condición formalista de Hanslick a partir de que éste contempla el sentimiento suscitado por la forma musical, lo que ya no es hablar de forma pura (J-J Nattiez, “El pensamiento estético de Hanslick: ensayo de análisis semiológico tripartito”, C. Bourgois, Paris, 1986).

¹⁷ Es preciso decir que lo entendido como música absoluta es parte de todo el gran período que Dahlhaus reconoce como “segunda etapa de la sinfonía”, que se extiende a casi todo el continente europeo, y se reconoce en los poemas sinfónicos de Liszt la música instrumental más influyente del momento, y de los cuales los compositores periféricos al centro del continente encontrarán mayor inspiración. Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, 255-256.

¹⁸ Joachim Raff (1822-1882), Heinrich von Herzogenberg (1843-1900), Carl Reinecke (1824-1910), Friedrich Gernsheim (1839-1916) y hasta las primeras obras de Richard Strauss son algunos ejemplos que siguieron la misma estela compositiva de Bruch y testimonian lo mencionado.

veces sentirá la necesidad de apartarse de las expresiones consideradas por la historia estrictamente formalistas.

La música instrumental de cámara alemana compuesta a partir de 1870 mantiene una contienda en varios frentes. El primero es la de mostrar independencia del biedermeier musical, estilo que en la música de cámara se consideraba de menor valor respecto a la producción de los compositores de mayor rango¹⁹, símbolos de la estética que propugnaba la elevación de la música al primer lugar entre las artes²⁰. El segundo frente es el problema formal y la experiencia de la generación anterior. Durante las décadas de 1830 y 1840 Mendelssohn pareció tener más claro que Schumann el aspecto estructural de sus obras, moldeando sus sonatas y cuartetos de una forma extraordinaria²¹. Los invocamientos de Schumann en este sentido no sólo atraviesan su música más formal (cuartetos de cuerda, tríos, etc.), sino que en su música de cámara de carácter halla una disminución creativa respecto de su producción dedicada al piano. *Phantasiestücke Op. 73* para clarinete y *Drei Romanzen Op. 94* para oboe son el reflejo de este conflicto donde Schumann debió decidirse por estructuras bien articuladas sin ningún tipo de innovación, lo que cristaliza el carácter melódico de la música. Sin embargo, estos obstáculos parecen ser menos visibles en *Marchnererzählungen Op. 132* para clarinete, viola y piano, donde el ciclo de cuatro piezas encuentra mayor unificación aproximándose a la estructura clásica tradicional. Con todo lo dicho, queda decir que mucha música instrumental de la época de Brahms (entre la que se cuenta la de Bruch) tiene en cuenta la problemática histórica y logra superar el desafío de la forma tanto en los géneros “formales” (trío y cuarteto) como en la pieza corta de carácter que, como se mostrará más adelante, logra mixturar la estética poética de Schumann y la forma tradicional clásica de Mendelssohn.

¹⁹ Esto ya había sido propuesto por Mendelssohn y, sobre todo, por Schumann en su categórica división entre “filisteos” y “seguidores de Davidsbundler”.

²⁰ El biedermeier musical, desarrollado en todos los géneros musicales, en la música de cámara tiene como primera referencia supratemporal la figura de Mozart, algo que se propagó más allá de la época de la Restauración (1815-1830). Carl Dahlhaus, (1998) “Romanticismo y biedermeier. Características histórico-musicales del período de la Restauración” (Quodlibet, N° 9, 1998), 3-23.

²¹ Incluso recurriendo a la estructura cíclica, que tan mentada será en todos los ámbitos musicales de fines de siglo XIX. Es increíble que este procedimiento conviva con una perfección formal envidiable, que le llevó a Schumann a decir que Mendelssohn era el Mozart del siglo XIX.

Otra característica que merece mencionarse de la música de Bruch es la transparente adscripción que tiene a los estilos clásico y romántico, en donde cada una de sus obras importantes muestra una coherencia modélica con la música alemana desde Mozart a su presente²². Por caso, su Primera Sinfonía alterna pasajes francamente schumannianos y mendessohnianos, su Octeto de cuerda es un homenaje al Op. 20 de Mendelssohn, como así su Primer Concierto para violín está pensado en base al homónimo del músico de Leipzig.

Acerca de *Acht Stücke Op. 83* de Max Bruch

El ciclo *Acht Stücke Op. 83* fue compuesto en Berlín en el año 1910. Es una de las obras más frecuentemente interpretadas de su autor, y se constituye a razón de su fecha de composición en uno de los últimos ejemplos del romanticismo alemán que recupera las tradiciones de la música instrumental de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Concebidas en primer término para viola en su orgánico, no son pocas las oportunidades en que se presenta el opcional con violonchelo dada la circunstancia permanente e histórica de la formación del trío con clarinete, cercana al trío clásico²³ y con mayor balance registral. En este sentido, se puede establecer una línea bastante clara trazada desde Mozart y que atraviesa todo el primer romanticismo para acabar alojándose en la figura de Brahms, tomando del primero un orgánico pensado de forma circunstancial²⁴, de Mendelssohn y Schumann la claridad melódica y estructural del género, y de Brahms aspectos texturales y tímbricos fundamentados en el tratamiento del piano y en concordancia con la música de cámara con clarinete compuesta en la década de 1890. Asimismo, cierto es que no sólo la música de cámara de Bruch ha sido permanentemente puesta a un lado de la de Brahms, aunque más no sea por razones de contemporaneidad, ya que son dos ejemplos diferentes del tratamiento de la herencia musical recibida que reacciona a los universos lisztiano y wagneriano. Así y todo, es conveniente resaltar algunos elementos que Bruch terminó asimilando de Brahms. Uno de ellos es el de una música de cámara compuesta desde una

²² Nada extraño, ya que mucha de su música cabe ser descrita como “absoluta” según la definición de Dahlhaus. Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999, 12-13

²³ Es inevitable no aludir a los *Tríos Opp. 11* y *38* de Beethoven.

²⁴ No sin antes pasar por el gran *Trío en La Mayor para clarinete, viola y piano Op. 264*, de Reinecke.

lectura orquestal, algo que Brahms logró encauzar y que llevaba esbozándose desde tiempos de Beethoven y Schubert sin asentarse en una figura en concreto. Por fuera de la música de cámara se podría citar un aspecto que Dahlhaus rescata de la música sinfónica de Brahms y que se traslada a mucha música de cámara de fines de 1800, y que consiste en el tratamiento camerístico de los instrumentos dentro de la orquesta, lo que inunda el repertorio orquestal del compositor no sólo en momentos que actúan como variante del material temático fundamental, sino en el mismo material primigenio que articula la estructura²⁵. La atención concitada por Brahms en este punto es transversal no sólo a sus contemporáneos, sino también a todos los compositores del cambio de siglo en menor o mayor medida modernistas. En el aspecto camerístico, salvando el cuarteto de cuerda en el que el destino sinfónico era inexorable, la música orquestal de Brahms aportó una nueva forma de amalgamar texturalmente los instrumentos. Allí están, de Bruch, el *Op. 83* y el ya referido *Octeto de cuerda*, pero también el *Sexteto de cuerda*, las sonatas para clarinete y para violín de Max Reger, y *Noche Transfigurada* de Schönberg, obras que sin dudas recorren senderos diferentes sin poder escapar al tratamiento tímbrico y textural que Brahms cristalizó en obras dirigidas al gran público.

***Acht Stücke Op. 83* y el contexto modernista**

Señala el historiador Eric Hobsbawm que el arte considerado moderno entre los años 1880 y 1914 constituyó una fuerte crítica a una desgastada sociedad burguesa. Los cambios atravesaron primeramente la pintura, la escultura y la literatura, democratizando numerosas expresiones y formas. La música, si bien con una buena proyección luego de 1900, primeramente recogió en la ópera su primera cosecha²⁶. Luego de 1900, y pese a lecturas históricas rupturistas (o casi alarmistas aún pasado el tiempo), la música en todos sus géneros y variables consideradas “de vanguardia” halló pocos obstáculos. El

²⁵ El momento de la *Tercera Sinfonía Op. 90* de Brahms que cita Dahlhaus es un ejemplo de lo dicho. Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, 258-259.

²⁶ Más adelante, el cine y el jazz serán los emergentes de las críticas a la alta cultura, y junto al fonógrafo, inventado unos años después y costoso sólo en principio para las clases populares, aportaron significativamente a una transformación en el acercamiento del común de la gente al arte, posicionando la órbita del modernismo como un fenómeno único en la historia. Eric Hobsbawm, *La era del imperio* (Buenos Aires, Ed. Planeta, 2009), 230.

advenimiento del atonalismo y el fracaso de una obra como *Le sacré du printemps* (ciertamente resistidos) convivieron con las grandes sinfonías de Mahler; las óperas de Puccini y los dramas de Strauss, vanguardias en las metrópolis italiana y alemana; pero también con las expresiones teatrales nacionales de Janacek y los ballets de Strawinski²⁷, (que lograron imponerse en muchos lugares de Europa); con la presencia de Debussy y Satie en Francia y su enfrentamiento con la institución del Conservatorio de París (portavoz de los modelos foráneos); y con los compositores formales nacionales como Prokofieff, Elgar, Vaughan Williams, que tienen igualmente un amplio reconocimiento²⁸ (Hobsbawm, p. 230). Toda esta música caló en un público constituido en un número mucho mayor que el de ochenta años atrás, sobre todo si se piensa en la soledad en la que Schubert y Beethoven viven sus últimos días y la lucha de las figuras de Mendelssohn, Chopin o Schumann por imponerse en una sociedad gobernada por opresores del libre pensamiento y cuya música predilecta era oscilante sólo en el estilo biedermeier, tanto nacional como internacional²⁹.

Sin embargo, Bruch a los 72 años de edad vive la estética modernista de manera ajena a sus intereses, entre los que se halla la continuación de una tradición romántica en toda ley que incluso llega no sólo a dejar de lado cualquier alternativa profundamente vanguardista en sentido histórico, sino también a las expresiones tardías que se hallan en el romanticismo de Mahler, Strauss o Reger. Su música, aun la más inspirada, se ubica en sus últimos años en un romanticismo que combina magistralmente las fuentes de lo formal y lo sentimental, esencia mendelssohniana que no reniega de destellos típicamente beethovenianos y una nostalgia por la proporción y la claridad clásica que Brahms y, sobre todo Bruckner (rival de Brahms), han abandonado. Lo descrito es aplicable al Op. 83 en toda su extensión (a lo que se suma la mencionada aproximación a la sonoridad brahmsiana dada por el clarinete), y testimonia la convicción romántica aun en la ancianidad con un arte profundamente refinado y sofisticado que le sitúa entre los grandes músicos de la

²⁷ Strawinski que, por otra parte, abonará una nueva discusión sobre formalismo ya entradas las primeras décadas del siglo XX, constituido de un sistema de conectores estéticos pertenecientes al pasado y perfectamente aprendidos para desarrollarlos en el arco temporal en que la música se desarrolla, siempre a través de sus parámetros básicos de armonía, melodía y textura. Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, 345-348.

²⁸ Hobsbawm, *La era del imperio*, 230.

²⁹ La época de la Restauración monárquica en Alemania y Austria tiene como figura descollante a Rossini, por ejemplo.

historia. Sólo la escala de sus piezas, comparables a las piezas de carácter para piano y de cámara de los compositores de la Escuela de Viena, deja entreabierto una posible asociación a los aires renovadores de la primera vanguardia alemana.

IV. *Acht Stücke Op. 83. Análisis histórico y estético.* *Caracteres semiológicos*

Consideraciones históricas y estéticas sobre Max Bruch y su contexto

Debido a su condición etaria, la persistencia de Bruch y la composición en un estilo romántico puro es una decisión consciente y obedece a factores culturales que para aquel momento estaban socialmente ya aclarados debido a la proliferación de las teorías del arte (y en particular de la música) durante el siglo XIX. El compositor alemán del último romanticismo no sólo creó en lo que aprendió como lo hizo (por ejemplo, Bach en 1750), sino que el estado de la reflexión le hace dimensionar el fenómeno musical a un nivel de introspección poética que no está presente en músicos que se encuentran en el fin de otras etapas musicales. Cobra un especial significado el término “presencia estética”, acuñado por Dahlhaus, el que señala aquella permanencia del arte en la conciencia del colectivo social europeo que desde las primeras décadas del siglo valora la música de autores del pasado. Para el autor que se entiende romántico la producción artística no sólo reboza de trascendencia, sino que le cuesta abandonar ese bagaje cultural que atraviesa, como en el caso de Bruch, toda su vida musical en la segunda mitad y el final de la centuria³⁰. Estos rasgos estéticos y epocales diferencian esta música de cualquier otra ocurrida durante o después de transiciones entre etapas históricas³¹. Es para Bruch no sólo cada una de sus obras pasibles de tener presencia estética, sino que el estado del romanticismo en 1910, que conserva el mismo imaginario de *tekhnee* y de *poiesis* de décadas anteriores, es un símbolo de persistencia notable que permite hablar de la presencia estética de todo el estilo del compositor, y en el caso de sus últimas obras, la resistencia a abandonarlo. Se puede

³⁰ Ciertamente, es notable la elaboración y la experiencia formal de las últimas obras de Bruch respecto de las primeras, a excepción del *Concierto para violín y orquesta Op. 26* y *Kol Nidrei Op. 47*.

³¹ Ciertamente, la *Missa a quattro voci* de Monteverdi, *El Mesías* de Händel o mucha música para piano de Hummel, si bien son obras compuestas durante o luego de momentos fronterizos entre dos estéticas, ninguna de ellas se erigió como una expresión esencial del momento, ya que no era de interés en su contexto la perdurabilidad a través de instancias venideras.

afirmar, en resumen, que en el año 1910 fue posible una estesis que aseguraba la permanencia del romanticismo musical³².

Hay una máxima estética de las últimas décadas de nuestra época (derivada del análisis de música de los siglos XVIII y XIX) que dice que gran parte de las obras instrumentales compuestas a partir de las primeras décadas del romanticismo y en estructuras medianamente prediseñadas remiten a modelos de estilos musicales anteriores³³. Ha sido en parte explicada en el capítulo anterior la convergencia de elementos musicales históricos que colaboran a la construcción de estas piezas. En detalle:

- 1) Según el aspecto formal. Es perfectamente clasificable esta música dentro del género de la pieza corta, que comenzó en el piano sólo y que a lo largo del siglo se trasladó a la música de cámara. Bruch utiliza este modelo en sus *Vier Stücke für Cello und Klavier Op. 70* (1896).
- 2) Según el orgánico. Tiene una idea de origen en el *Trío en Mi bemol Mayor K 498* (1786) de Mozart, el cual se traslada a *Märchenerzählungen Op. 132* (1852) de Schumann y al *Trío para clarinete, viola y piano en La Mayor Op. 264* (1903) de Carl Reinecke³⁴. Dos características salientes de este orgánico pueden apreciarse en la consideración del clarinete como un instrumento de eclosión eminentemente romántica (aun en el *K 498* de Mozart, de clara inspiración masónica) y el crecimiento del repertorio camerístico para la viola que, aunque frecuentemente es reemplazada por el violonchelo, encuentra un tratamiento sumamente particular a lo largo del romanticismo.
- 3) Según el melos, la armonía y la textura. Es natural que la recurrencia de la melodía en la música de cámara con instrumentos de cuerda y viento encuentre apoyo estético en el lied alemán que se remonta a Schubert y Schumann. Sin embargo,

³² De hecho, fue una discusión dada ampliamente en aquel momento en la que confrontaron de forma permanente los tradicionalistas románticos y modernistas, y que derivó en teorías musicales del siglo XX que no escatimaron en adjetivos peyorativos para con el romanticismo.

³³ Para la última etapa de la sinfonía y de la música de cámara, fueron extraordinariamente influyentes las obras del primer romanticismo. El *Octeto de cuerda en Si bemol mayor* de Bruch está compuesto sobre el de Mendelssohn casi cien años atrás, y la *Primera Sinfonía* sobre la *Tercera* de Schumann, teniendo un scherzo de cuño mendelssohniano.

³⁴ Conviene no olvidar los *Konzertstücke Opp. 113 y 114* de Mendelssohn para clarinete, corno di bassetto y piano, obras que plantean roles y registros similares a los del repertorio señalado en el texto. Sin embargo, la aleja de todo lo mencionado el gusto por la línea instrumental weberiana y una clara preferencia por el acompañamiento orquestal del piano.

Bruch recoge la densidad textural pianística de la música de cámara de Brahms que, presentando numerosas variantes que enriquecen el material musical, cruzan el estilo romántico tardío y la candidez poética heredada de Schumann y Mendelssohn. No hay dudas que este último fenómeno es asociable a lo expuesto en el ítem inmediatamente anterior: el estudio de ejemplos de formas clásicas de grandes proporciones amplía el aliento de la música de Bruch.

Todo lo dicho corresponde al bagaje histórico que Bruch recoge para sí como reflexión estética, y no sólo una herencia constitutiva de un universo de elementos aprehendidos para desarrollar un estilo de composición. La presencia estética en tanto pretensión de perdurabilidad implica que el repertorio referido (pasible de ser extendido a otras obras) conforma su cosmos estético. Se construye entonces el carácter artístico de la obra, ocupando así el pasado parte del presente de la obra en su momento creativo. Sin embargo, la fecha de composición reveladora de la mencionada estesis de esta música amplía el concepto de presencia estética, ahora posible de aplicar a todo el estilo romántico que decae, y que Bruch pugna en sus últimos años de vida por mantener vivo. Entonces, el carácter artístico se construye también a través del ansia de permanencia del romanticismo en su afán de continuar mostrando sus caracteres culturales en la obra y en la incidencia del compositor en ella y en su impacto social.

Si bien en el siguiente apartado será desarrollado con mayor detalle, el carácter artístico del *Op. 83* se puede apreciar en sus componentes estrictamente musicales como en referencias provenientes de lo cultural y discursivo. Desde lo musical, la irrupción de la tonalidad paralela mayor para concluir piezas en modo menor o el modelo de scherzo mendelssohniano (séptima pieza) son tipologías románticas, pero también lo es el término “nocturno” (sexta pieza), tópico que prepara al oyente antes de oír el primer gesto de un fragmento musical. Esta coincidencia de referencias musicales y discursivas tiene que ver con un fenómeno de resumen de significantes que la última etapa del romanticismo alemán exhibió como testimonio y legitimación de lo aprehendido a lo largo del siglo al menos desde Schubert. En síntesis, para el compositor de fines de siglo XIX (última etapa de plenitud de la Modernidad) es esencial la herencia histórica como parte de la presencia estética que su producción artística tiene al momento de su creación y se construye con el

paso del tiempo, siendo parte de su constitutivo carácter artístico que la hace prevalecer sobre las incidencias culturales exteriores. Yendo aún más al punto, el romanticismo para Max Bruch, un autor de 72 años en 1910, es parte de la presencia estética de su música que determina su carácter artístico pese a las transformaciones que la música sufre desde al menos veinte años antes.

Aproximación semiológica a *Acht Stücke Op. 83* de Max Bruch para una interpretación informada

Observaciones formales generales

Como se ha detallado en la primera parte, *Acht Stücke Op. 83* pertenece a un repertorio que se puede entender como canónico al menos en lo que tiene que ver con el orgánico instrumental y sus proporciones, lo que le permite una presentación medianamente asidua en los escenarios. Como toda obra romántica con rasgos sumamente distintivos, los modelos semiológicos de análisis proporcionados por K. Agawu tienen una enorme utilidad y amplitud para desglosar el repertorio en los niveles de análisis descritos en marco teórico.

A nivel formal, las ocho piezas mantienen diferencias características del siglo XIX (pretensión de todo músico romántico), y las seis categorías de análisis gravitan de forma diferente en cada una de ellas, siendo más o menos útiles según el caso. En este trabajo, el nivel de análisis gravitará sobre aspectos específicos notorios que ayuden a clarificar aspectos formales para luego tomar decisiones interpretativas. Por esto, no se desarrollarán procedimientos de análisis cuya complejidad exceda la utilidad de la interpretación de la obra (lectura y ejecución). En este sentido se puede comenzar a hablar de los aspectos positivos de las modalidades de análisis de Agawu, las cuales no son muy frecuentemente considerados en el análisis tradicional. En este punto, lo primero que se suele realizar en este tipo de repertorio musical son apreciaciones de orden tonal y armónico. En la macroestructura, desde lo tonal el ciclo no tiene niveles de cohesión ni explícita ni implícita. Las tonalidades elegidas por Bruch para cada pieza (la menor, si menor, do

sostenido menor, re menor, fa menor, sol menor, Si Mayor y Mi bemol menor) tienen poca consecución tonal, cuando sólo a veces puede haber relaciones modales que se hallan en la música antigua o a partir de las primeras décadas del siglo XX con el advenimiento de las primeras vanguardias. Tanto en un caso como en el otro, el *Op. 83* mantiene una distancia estética con estas corrientes históricas que hace difícil pensar que la elección de las tonalidades repare en alguna de ellas. Por otra parte, la elección de los dos clarinetes tipológicos (si bemol y la) dividida en cuatro piezas cada uno, hace imaginar aún menos el interés del compositor por los centros tonales elegidos (de haber elegido sólo uno, las tonalidades por lógica –aunque no por carácter transitivo- hubieran aproximádose hacia un costado u otro del círculo de quintas), pudiendo entenderse entonces que ciertos aspectos registrales de los instrumentos, gustos particulares por ciertos centros tonales (rasgo muy común en los músicos románticos) o simplemente el azar, llevaron a la elección de tonalidades que entre sí no mantienen un parentesco según la lógica del sistema tonal funcional (relaciones por quintas, terceras, homónimas, etc.). Sin embargo, los planteos tonales a nivel micro al interior de cada pieza son de una muy cuidadosa consideración por las relaciones tradicionales, muchas de las cuales el romanticismo heredó del clasicismo (etapa más estable del sistema). Por caso, la primera de las piezas contrapone dos ideas principales: la primera en la menor y la segunda en fa mayor. A la hora de recapitular el material, las ideas son presentadas en la menor y La mayor. Es un esquema que Chopin, Schumann o Mendelssohn pudieran haber concebido sin dificultades. Más acostumbrada aún es la cuarta de las piezas: al inicio, re menor-Fa mayor, y al recapitular, re menor-Re mayor, típico de Beethoven (e incluso ya observado en Haydn o Mozart).

El lenguaje armónico tampoco presenta mayores novedades para el análisis. El universo que Bruch maneja es el de cualquier compositor alemán de la segunda mitad del romanticismo, excepto Liszt o Wagner. Incluso, al tiempo que estas piezas son creadas el compositor se abstiene de incluir cualquier aspecto que lo conecte con los aquellos nacidos luego de 1860, que ya imaginaban una armonía basada en un sistema tonal ampliado en todo los sectores del círculo de quintas, como así una profundización notoria de la disonancia, tanto desde lo funcional como desde lo puramente acordal (inclusión con frecuencia de novenas mayores o menores sobre los acordes de séptima). La armonía de Bruch es clara y sumamente concisa en tanto no produce conflictos con la escolástica forma

que a menudo es característica en su música como ocurre con un muy buen número de obras de Brahms y otros compositores alemanes. Tampoco hay evidencia en estas piezas de acordes que se identifiquen como característicos al momento de determinar rasgos de la estructura o discontinuar su carácter romántico melódico. Más bien, se trata de un tipo de armonía siempre funcional, rica en cromatismo cuando el compositor lo creó apropiado, y claramente diatónica cuando el material es presentado con mayor dirección estructural.

Con lo antedicho, se puede llegar a la conclusión de que una muy importante facción del análisis tradicional de la música romántica puede llegar a ser insuficiente para identificar rasgos estructurales esenciales de algunas obras, ya que no están concebidas según los rasgos paradigmáticos que el mencionado análisis reconoce de inmediato en determinado repertorio (que ciertamente es muchas veces entendido como canónico). Al respecto, es el mismo Agawu quien se encarga de argumentar que otros tipos de análisis pueden lograr cierta amplitud que los modos acostumbrados de análisis no logran³⁵.

Max Bruch y el tópico en las *Acht Stücke Op. 83*

El derrotero del tópico en el romanticismo musical tiene sus vicisitudes a lo largo del paso del tiempo. En su inicio (1810-40) la ebullición en la pieza corta para piano y de cámara y el lied traza un nivel de código signifiante posibilitador de su inmediata comprensión. Sin embargo, el wagnerianismo y la idea formalista (su contracara) prescinden en gran parte de los tópicos que parecían tener un arraigo en la etapa anterior. Para el Wagner del *Tristán* la música se constituirá en general bajo los parámetros musicales puros de la orquestación, el contrapunto y la armonía cromática, casi únicas variables que permitieron su desarrollo musical. El formalismo parte de la misma premisa, sólo que de inmediato torna hacia la música instrumental relativizando la hegemonía del drama musical wagneriano³⁶. No obstante, las últimas décadas retomarán en buena medida

³⁵ Hay una idea general que ronda los dos primeros capítulos del libro de Agawu seleccionado para este trabajo, que versa sobre la insuficiencia del análisis musical tradicional para comprender la conexión abierta que la música posee con el lenguaje. De ninguna manera es la idea confrontar los tipos de análisis, sino complementarlos para una visión integradora del hecho musical.

³⁶ Max Reger es el ícono más importante de esta fusión entre formalismo y cromatismo wagneriano.

el sendero de aquellas primeras del siglo, recuperando (gracias a la divulgación) buena parte del acervo musical y cultural de los grandes exponentes del momento y mezclándolos con las tendencias antes mencionadas. Así, junto a Brahms, el joven Richard Strauss o figuras de mayor relieve como Carl Reinecke, en Max Bruch se recupera algo de la simbología romántica en forma de topografías, muchas veces aun en obras que pertenecen a la música absoluta.

El manejo del tópico en estas piezas pertenece claramente al segundo romanticismo, recordando sólo de forma puntual las décadas anteriores. Si se piensa en los lieder de Schubert (compendio de topografías como ningún otro), en la pieza corta de Schumann y Chopin, sólo la quinta y sexta piezas del ciclo abordan la problemática tónica desde lo discursivo conectando con un significado puramente romántico y sentimental. Se trata de las dos piezas que mayor curvatura melódica exhiben en la mayoría de sus secciones y articulaciones entre las mismas:

Fig. 1. Max Bruch: *Ach Stücke op. 83. V. Rumanische Melodie* (cs. 1– 9)

The image shows a musical score for Max Bruch's "Rumanische Melodie" from "Ach Stücke op. 83". The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked "Andante". It features staves for Clarinet in B, Piano, and Violoncello. The Piano part includes markings for "p sempre arpegg." and "p". The Violoncello part includes a marking for "p >". The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The Piano part in the second system includes markings for "sempre arpegg.", "p", "cresc.", and "f". The Violoncello part in the second system includes a marking for "cresc.".

Fig. 2. *Op. 83. VI. Nachtgesang* (cs. 1-9)

Andante con moto

Klarinette in B

Klavier *p dolce* *poco cresc.*

Andante con moto

Violoncello

4

Cl.

Pno. *decresc.* *Pedal*

Vc.

6

Cl. *p* *sempre p*

Pno. *pp*

Vc.

2

8

Cl. *e dolce*

Pno.

Vc.

A su vez, el piano colabora en ambos casos a la expansión del melos simulando el acompañamiento del arpa, muy evocador de Mendelssohn. Sin embargo, en la pieza no. 5 el típico melódico de raíz folklórica es invadido con la entrada del clarinete y una refinada imitación, lo que ya se presenta una topografía de contrapunto estricto, rasgo tipológico de

Brahms. Entonces, es posible notar cómo la presencia estética de los años de auge de la pieza corta es intervenida de inmediato por el desarrollo temático de la tradición clásica recuperada por los compositores del último romanticismo.

Desde el punto de vista musical no discursivo, los tópicos son alusivos a una buena cantidad de elementos de la tradición, ya sean genéricos como estrictamente puntuales y procedentes de obras célebres. Por caso, la séptima pieza se corresponde topográficamente con el scherzo mendelssohniano:

Fig. 3. *Op. 83 - VII. Allegro vivace, ma non troppo* (cs. 1-4)

Allegro vivace, ma non troppo

Allegro vivace, ma non troppo

p Fig.

4. Félix Mendelssohn: *Trío para piano, violín y violoncello en re menor op. 49 – III: SCHERZO: leggero e vivace* (cs. 1-7)

SCHERZO: leggiero e vivace

Piano *p*

SCHERZO: leggiero e vivace

Violin

Violoncello

4

Pno. *p*

Vln.

Vc. *p*

En este caso, el conocimiento de la música de Mendelssohn adquiere el nivel de homenaje debido a la literal evocación sonora de una de sus obras más famosas, pese a que Bruch utiliza la forma sonata para el desarrollo formal del fragmento³⁷, con recursos propios también de obras de Mendelssohn, como ser la reexposición sobre la dominante, presente en el último cuarteto de cuerda escrito por este último:

³⁷ Como ya se puntualizó con el caso de la *Primera Sinfonía*.

Fig. 5. *Op. 83 – VII.* (cs. 124-127)

Musical score for Clarinet in A, Piano, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Clarinet in A part (top staff) begins with a rest followed by a melodic line marked *p*. The Piano part (middle staves) features a complex rhythmic accompaniment with sixteenth and thirty-second notes, also marked *p*. The Violoncello part (bottom staff) provides a bass line with some pizzicato passages, marked *pizz.* and *p*.

Fig. 6. Félix Mendelssohn. *Cuarteto de cuerda en fa menor Op. 80 – I. Allegro vivace assai* (cs. 161-167)

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The Violin I part (top staff) has a melodic line with slurs and accents, marked *sf*. The Violin II part (second staff) has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked *sf*. The Viola part (third staff) has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked *sf*. The Violoncello part (bottom staff) has a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked *fp*. The score includes dynamic markings such as *sf*, *fp*, and *cresc.* (crescendo).

La otra pieza que ostenta topografías es la tercera. Son sumamente opuestas y son el espíritu de las dos grandes secciones de la pieza. En la primera sección el tópic “quasi recitado” del arioso a cargo del violonchelo es una prueba del dominio que Bruch tenía del drama musical³⁸ (notal pie: lieder de Schubert en forma de “scena” y el recitativo en el cuarteto de cuerda Op. 132 de Beethoven). El ritmo punteado del canto de la cuerda es convenientemente sostenido por la textura arpegiada en acordes llenos del piano asociados al comportamiento orquestal:

Fig. 7. Op. 83 – III. *Andante con moto* (cs. 1-4)

Con una pequeña articulación se presenta la segunda sección, dedicada al clarinete. La llevan adelante los valores largos de la melodía y la textura de nocturnidad onírica que algunas veces Schubert caracterizó en sus canciones³⁹. Se trata de unos de los pasajes más íntimos y elevados del ciclo, sobre todo al momento de repetir la presentación de las dos secciones y en la análoga segunda exponer finalmente la tónica mayor (do sostenido mayor), símbolo cultural romántico de redención espiritual frente al conflicto que presenta el modo menor.

³⁸ De lo que sobran referencias históricas del primer romanticismo, como los lieder de Schubert en forma de “scena” o el recitativo previo al último movimiento del *Cuarteto de cuerda Op. 132* de Beethoven.

³⁹ *Nacht und Träume D 827* de Schubert es la referencia más próxima al caso.

El modo de canción

El modo canción se presenta como herramienta predominante para el ciclo. La mayoría de las veces, y casi de forma tónica, el lied es la manera que Bruch encuentra para canalizar su inspiración melódica. No obstante, están muy presentes las características cantables de los ciclos de piezas instrumentales de cámara de Schumann y la curvatura melódica tendiente a la simetría de algunas canciones sin palabras de Mendelssohn. De ninguna manera esta preminencia de la melodía de la canción alemana rompe el equilibrio del ciclo, ya que de forma bastante criteriosa, se encuentra distribuida con el modo “de habla”. El momento climático de este contraste está logrado en la tercera pieza, donde el modo de habla del ya aludido recitativo casi escenificado de la viola es antifonado dos veces por la melodía onírica de la segunda sección⁴⁰:

⁴⁰ Si bien las modalidades de análisis apuntan en general a una asociación de la música y el lenguaje dentro de la cultura, es arriesgado decir que en el pasaje citado (como cualquier otro en la obra) los instrumentos melódicos encarnan personajes masculinos o femeninos. Ciertamente, existen lecturas e interpretaciones basadas en datos históricos, pero no es la idea aplicarlo aquí.

Fig. 8. *op. 83 – III.* (cs. 1-16)

Andante con moto

Clarinet in A

Piano

Violoncello

f *p* *ff*

f 3

5

Cl.

Pno.

Vc.

mf *f*

f *sfz* *ff*

10

Cl.

Pno.

Vc.

ten. *mf* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

mf *sfz* *p* *mf*

sfz 3

2

13

Cl.

Pno.

Vc.

ten.

sfz

f

ten.

sfz

sempre f

sfz

Fig. 9. *Op. 83 – III. Andante* (cs. 25-32)

Andante

Clarinet in A

Piano

Violoncello

Andante

Cl.

sempre pp e dolce

Pno.

sempre pp

Vc.

6

Cl.

Pno.

pp cresc.

Vc.

pp cresc.

En la primera y octava piezas, de tempo más moderado y construidas de la misma forma, la melodía vocal ocupa los compartimentos acostumbrados de la forma sonata sin demasiado contraste, siendo la cuarta pieza la que presenta mayor interés en el contraste expresivo adecuado a la forma sonata:

Fig. 10. *Op. 83 – IV. Allegro agitato* (cs. 57 - 61)

The musical score consists of three systems. The first system includes parts for Clarinet in B, Piano, and Violoncello. The Piano part features a prominent triplet melody in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part provides a harmonic accompaniment with a *mf ed espressivo* dynamic. The second system continues the Piano and Violoncello parts, with the Piano part showing a dynamic shift to *sfz* and then *p*. The Violoncello part reaches a *f* dynamic. The third system shows the Piano part with a *p* dynamic and the Violoncello part with a *f* dynamic. The score is marked with various dynamics and articulations, including triplets and slurs.

Por su parte, la segunda pieza es un lied (o canción sin palabras) instrumental de cámara a dúo, en donde el estilo mendelssohniano emerge del componente melódico y de una cuidada textura arpegiada a cargo del piano:

Fig. 11. *Op. 83 – II.* (cs. 1-7)

Allegro con moto

Clarinet in A

Piano

Violoncello

espressivo

6

9

El dominio estético de todos estos elementos le son absolutamente propios a Bruch, logrando una capacidad de lógica y resumen formal a lo largo de la obra que le sitúan en uno de los representantes excelsos de su época.

El modo de danza es el menos referenciado, aunque probablemente la séptima pieza lo contenga casi en su totalidad pese a no exhibir tópicos puntuales de danza tradicional. Se cristaliza en Bruch una preferencia del sentido más formal (o “absoluto”) en este aspecto, siendo el ritmo una variable supeditada en buena medida a las anteriores nombradas.

Como síntesis, se pueden detectar dos grandes extremos estéticos significantes en la continuidad de todos los movimientos de la obra. En ellos está representada la amplitud estética de Bruch para montar el ciclo: los modos de enunciación conectados con la música vocal de la tercera pieza por un lado y, y por el otro, la formalidad casi pura de la música instrumental de la séptima.

Principios, secciones centrales y finales

La organización formal de cada pieza del ciclo según la forma de enunciar la estructura se atiene a la siguiente clasificación: piezas en forma de sonata, piezas con otra organización formal.

-Piezas en forma sonata (primera, cuarta, séptima y octava)

Dentro de la estructura de sonata, “principio” se denomina a la exposición, “sección central” al desarrollo y “final” a la recapitulación acompañada de alguna coda o postludio. Si bien no es la idea recalcar aspectos del análisis tonal y armónico, se puede en principio afirmar que los procedimientos en estos sentidos coinciden en un planteo “anticlásico”

propio del primer romanticismo⁴¹, por lo que la articulación seccional muchas veces es mucho “menos importante” que el contenido de las mismas, plenas de elocución melódica. En detalle, sólo la cuarta pieza plantea un esquema tonal “clásico” (de re menor a Fa Mayor en la exposición, y de re menor a Re Mayor en la recapitulación).

Los comienzos de las piezas cuarta, séptima y octava no despiertan especial atención por su gesto. Atacan el material temático armónica y tonalmente de forma convencional para luego desarrollar la estructura. Sin embargo, la primera pieza abre con un gesto de suma delicadeza presentando el material de forma monofónica en la mano izquierda del piano y después con un procedimiento aditivo en los compases siguientes clarifica el timbre, el modo y la tonalidad. Esta apertura, completamente romántica, es única ya que no hay otro igual en toda la obra:

⁴¹ Rosen cita como paradigma de “anticlasicismo” al primer movimiento de su *Fantasia para piano en Do Mayor Op. 34*. Charles Rosen, *El estilo clásico* (Madrid, Alianza Editorial, 2003), 515-517.

Fig. 12. *Op. 83 – I. Andante* (cs. 1-11)

Andante

Clarinet in A

Piano

Violoncello

7

p *cresc.* *sfz* *p*

p dolce

p dolce

A menudo, el modo de transitar desde el grupo temático inicial a otro es casi un tópico de la música clásico romántica, donde se suspende en el final de tal transición el acorde de dominante de la nueva tonalidad:

Fig. 13. *Op. 83 – IV.* (cs. 54-58)

Clarinet in B

Piano

Violoncello

calando

4

p

mf ed espressivo

Fig. 14. *Op. 83 – VIII. Moderato* (cs. 30-35)

Clarinet in B

Piano

Violoncello

4

f ed espress.

mf 3 3 3 3

3 3 3 3

f ed espress.

Esta insistencia en el proceder clásico de la articulación entre dos temas convierte el estilo de sonata en “clasicista”, término que Rosen acuñó ya a obras de Beethoven que no presentaban una elaboración tonal y formal demasiado diferentes del modelo primario, costumbre extendida a lo largo de todo el siglo XIX⁴². De todas formas, Bruch no llega a la oposición diametral de los temas en cuanto a carácter como sí lo hace Brahms. Prefiere la permanente y pareja elocución melódica del clarinete y el violonchelo y no el contraste de todas las variables musicales al mismo tiempo.

Los desarrollos en tanto secciones centrales se presentan sin ninguna función más que la tensión tonal y temática. Son comunes las conclusiones de los mismos, que retransitan hacia la recapitulación a través de la dominante extendida de la tonalidad principal, repitiendo el gesto formal de las transiciones temáticas de la exposición:

⁴² Lo que comienza advirtiéndose con las primeras obras de Beethoven, más cercanas a Weber y Hummel que a Haydn o Mozart. Charles Rosen. *El estilo clásico*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Fig. 15. *Op. 83 – VII.* (cs. 120-125)

The musical score for *Op. 83 – VII* (measures 120-125) is presented in three systems. The first system features the Clarinet in A, Piano, and Violoncello. The Clarinet part begins with a *sfz* dynamic and a *un poco rit.* marking. The Piano part also starts with *sfz* and *un poco rit.*. The Violoncello part begins with *ff* and *un poco rit.*. The second system includes Violin I, Violin II, and Violoncello. The Violin I part starts with a *p* dynamic. The Violin II part starts with a *p* dynamic and a *a tempo* marking. The Violoncello part starts with a *p* dynamic and a *pizz.* marking. The third system features the Violoncello part, which continues with a *p* dynamic and a *pizz.* marking.

Dentro de lo que se consideran las secciones finales, el comportamiento no presenta mayores novedades. Las piezas en modo menor aprovechan el modo de la tonalidad paralela mayor para el segundo tema y para concluir. La coda postludio, heredado de décadas anteriores, se hace presente en las piezas primera, séptima y octava:

Fig. 16. *Op. 83 – I.* (cs. 110-116)

Clarinet in A *p* *p* *pp*

Piano *p* *pp* *rit.* *morendo* *pp*

Violoncello *p* *p* *rit.* *morendo* *pp*

Fig. 17. *Op. 83 – VII.* (cs. 199-204)

Clarinet in A *morendo* *ff a tempo*

Piano *(ritard.)* *pp* *ff a tempo*

Violoncello *morendo* *ff a tempo*

Fig. 18. *Op. 83 – VIII.* (cs. 113-120)

Clarinet in B

Piano

Violoncello

(rit.) p a tempo p pp

5

rit. p pp

morendo pp

rit. f

Los postludios aquí, como en la mayoría de los casos, apuntan a establecer de forma definitiva e inamovible el acorde de tónica para cerrar la pieza, un recurso que con el correr del siglo se hizo más frecuente debido a la complejidad tonal de la música, con la consecuente necesidad de aclarar al final el centro tonal principal.

-Piezas con otra organización formal (segunda, tercera, quinta y sexta)

En estas piezas los términos “principio”, “sección central” y “final” se adecuan según la tensión formal que se aprecia con la continuidad de la música.

Los comienzos de las piezas segunda y quinta son análogos, presentado de forma figurativa arpegiada una y con acordes plaqué arpegiados la otra, la tonalidad principal. En ambos casos continúa un tema de enorme extensión melódica a cargo de los instrumentos melódicos que descarga la tensión de las cadencias iniciales del piano:

Fig. 19. *Op. 83 – II.* (cs. 1-12)

Allegro con moto

Clarinet in A

Piano

Violoncello

p

p

espressivo

6

sfz

p

9

Fig. 20. *Op. 83 – V.* (cs. 1-9)

Andante

Clarinet in B

Piano

p sempre arpegg.

Violoncello

p >

Detailed description: This system contains measures 1 through 4. The Clarinet in B part is a single staff with a treble clef, key signature of three flats, and 3/4 time signature, containing four whole rests. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. It features arpeggiated chords in both hands, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *sempre arpegg.*. The Violoncello part is a single staff with a bass clef, key signature of three flats, and 3/4 time signature, containing four whole rests. In measure 4, it begins with a short melodic phrase starting on a half note, marked with a piano (*p*) dynamic and an accent (>).

5

Cl.

Pno.

sempre arpegg.

p

cresc.

f

Vc.

cresc.

Detailed description: This system contains measures 5 through 9. The Clarinet in B part is a single staff with a treble clef, key signature of three flats, and 3/4 time signature, containing five whole rests. The Piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. It continues with arpeggiated chords, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *sempre arpegg.*. The dynamics increase through the system, with *cresc.* markings in measures 6 and 7, and a forte (*f*) dynamic in measure 9. The Violoncello part is a single staff with a bass clef, key signature of three flats, and 3/4 time signature. It plays a continuous, flowing arpeggiated pattern throughout the system, marked with a *cresc.* dynamic.

La sexta pieza se abre con un motivo rítmico y armónico ya oído en mucha literatura liderística y pianística, otra forma de dar paso a la melodía principal del fragmento:

Fig. 21. *Op. 83 – VI.* (cs. 1-5)

The musical score for Figure 21 consists of three staves. The top staff is for the Clarinet in B (Klarinette in B), which is silent. The middle staff is for the Piano (Klavier), featuring a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. The piano part begins with a *p dolce* dynamic and includes a *poco cresc.* marking. The bottom staff is for the Cello (Violoncello), which is also silent. The tempo is marked **Andante con moto**. The score continues with a piano part marked *decresc.* and four *Pedal* markings.

Las secciones centrales son importantes en la quinta y sexta piezas. En la primera de ellas se aprecia presenta un claro parentesco con una forma sonata que no llega a consumarse por la ausencia de un segundo tema, pero sí un desarrollo con retransición sobre la dominante:

Fig. 22. *Op. 83 – V.* (cs. 62-68)

Clarinete en Si b

Piano

Violoncello

cresc.

un poco string.

pp

cresc.

trem.

pp

cresc.

3

5

ff

rit.

ff

sfz

sfz rit.

rit.

ff

rit.

En la siguiente, la sección central es un fragmento de enorme curvatura melódica y contraste textural en la tonalidad del sexto grado:

Fig. 21. *Op. 83 – VI.* (cs. 29-34)

Un poco meno lento

Clarinet e en Si b

Piano

Violoncello

espress.

Las secciones finales son bastante diferentes entre sí. La segunda pieza presenta un postludio de lied corto que relaja el carácter hasta desvanecerse la música, pero la cuarta pieza y la quinta cierran con el mismo material temático y la misma textura del comienzo. Esto les da una mayor extensión y extiende hasta liquidar la estructura de cada una y restarlas de la tradición de los lieder más breves.

Fig. 23. *Op. 83 – V.* (cs. 83-89)

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in B-flat, Piano, and Violoncello. The score is divided into two systems. The first system consists of three staves. The Clarinet part is in the upper staff, the Piano part is in the middle (treble and bass clefs), and the Violoncello part is in the lower staff. The Piano part includes the instruction *tranquillo*. The second system also consists of three staves, starting with a measure number '4' above the first staff. This system includes dynamic markings such as *pp* and *rit.* (ritardando) across the different parts. The key signature is three flats and the time signature is 3/4.

Fig. 24. *Op. 83 – VI.* (cs. 88-93)

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in B, Piano, and Violoncello. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into two systems. The first system includes parts for all three instruments. The second system focuses on the Piano and Violoncello. Dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*) and pianississimo (*ppp*). Performance markings include *dolce* and *rit.* (ritardando). Triplet markings (*3*) are used in several places. The score concludes with a double bar line.

Puntos culminantes

El manejo del clímax es uno de los elementos que justifica la seguidilla de estos ocho movimientos musicales como ciclo, seleccionando Bruch cuidadosamente aquellos que tienen un punto climático notorio y de exuberancia sonora que demuestran intención, y aquellos que no lo tienen. Esta transversalidad expresiva aplicada a todo el ciclo halla su razón de ser en que es común que la música de los últimos dos tercios del siglo XIX mantenga un equilibrio en el contraste, factor que permite la existencia del clímax, incluso por fuera de un solo movimiento. Todas estas cúspides de tensión son secundadas por la descarga de la energía y el descanso en la resolución en la estabilidad tonal.

La primera de las piezas no contiene un momento culminante diferenciado al cual prestarle atención, lo que es incrementado en muchos momentos de la segunda pieza, cuyo carácter determinado a lo largo y ancho de todas las variables musicales posibilita la fruición de puntos climáticos en muchos momentos. Si bien el comienzo ya despierta un pathos intensificado respecto a la primera pieza, la llegada del clímax es el en el compás

61:

Fig. 25. *Op. 83 – II.* (cs. 59-64)

The musical score for Op. 83 – II, measures 59-64, is presented in three staves. The top staff is for Clarinet in A, the middle for Piano, and the bottom for Violoncello. The key signature is one flat (B-flat major for the piano part). The piano part features a dynamic marking of *f* and *espress.* with several triplet figures. The cello part has a dynamic marking of *f* and *f espress.* with a triplet figure. The clarinet part has a dynamic marking of *f* and *espress.* with a triplet figure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La tercera pieza tiene su momento más tenso en la recapitulación de la sección, donde Bruch une los tres instrumentos por primera vez en el movimiento. El instante es uno de los más dramáticos de toda la obra:

Fig. 26. *Op. 83 – III.* (cs. 100-105)

Clarinet in B

Piano

Violoncello

f

espress.

espress.

f

sfz

p cresc.

sfz

p cresc.

sfz

p cresc.

El siguiente punto culminante a atender se encuentra en el centro del desarrollo de la quinta pieza, desinflatando la tensión antes de recapitular:

Fig. 27. *Op. 83 – V.* (cs. 52-57)

Clarinete en Sib

Piano

Violoncello

2

Tempo I

sempre cresc. e un poco rit.

sempre cresc. e un poco rit.

sempre cresc. e un poco rit.

f

4

sempre cresc. e un poco rit.

sempre cresc. e un poco rit.

sempre cresc. e un poco rit.

El séptimo movimiento encuentra su clímax casi exactamente en el mismo lugar:

Fig. 28. *Op. 83 – VII.* (cs. 116-123)

The musical score for Op. 83 – VII, measures 116-123, is presented in three staves. The top staff is for Clarinet in La, the middle for Piano, and the bottom for Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins with a *sfz* dynamic marking. The Clarinet part consists of a series of notes, some with slurs. The Piano part features complex chordal textures with many accidentals. The Violoncello part has a steady rhythmic pattern. The score concludes with a *p* dynamic marking and a *un poco rit.* instruction.

El último fragmento de la obra, aún en tempo moderadamente lento, carga de dramatismo el segundo tema en la exposición:

Fig. 29. *Op. 83 – VIII.* (cs. 34-38)

Clarinete en Si b

Piano

Violoncello

f ed espress.

mf

f

mf

f

4

Los restantes movimientos tienen en este aspecto una tensión menor, o bien la reparten en varias instancias sin poder distinguirse una sola como clímax.

Periodicidad

La construcción de ideas pequeñas (motivos, frases, o lo que comúnmente se denomina con cierta frecuencia “tema”) es en Bruch la principal herencia compositiva del pasado. Si bien la elaboración temática se sirve de distintos gestos históricos, se puede afirmar que la proporción clásica que Mendelssohn recoge de los compositores postclásicos como Weber o Hummel, se encuentra presente en la mayoría de las células del ciclo. Las proporciones pares predominan ampliamente, exhibiendo ideas de sólido contorno melódico y tonal en cuatro compases, lo que aclara desde el inicio las intenciones

expresivas desde lo puramente audible. Cuando las ideas son secundarias, como la que aparece luego del tema inicial de la cuarta pieza, también se respetan la simetría par:

Fig. 30. *Op. 83 – IV.* (cs. 47-55)

Clarinete en Si b

Piano

Violoncello

mf *f*

pp *descrec. e morendo un poco* *sfz*

mf *sfz*

5

p *mf* *sfz*

7

f *sfz*

f *sfz*

Lo mismo ocurre con el segundo grupo temático de la séptima pieza:

Fig. 31. *Op. 83 – VII.* (cs. 35-40)

Clarinete en La

Piano

Violoncello

p grazioso

fp legg.

legg.

p

pizz.

Cuando las ideas tienen otra proporción, normalmente son para tensionar la estructura desde lo formal y lo expresivo. En la pieza sexta, la segunda sección es claramente contrapuesta en todo sentido al nocturno inicial, comenzando de forma acéfala y con una gran frase de seis compases:

Fig. 32. *Op. 83 – VI.* (cs. 33-38)

Un poco meno lento

Clarinete en Si b

Piano

Violoncello

4

sfz

f

p

f

espress.

Un aspecto más complejo del análisis de esta pieza se da en la absorción que Bruch hizo del estilo del romanticismo inicial. La exposición de mucho material melódico durante toda la obra coincide con procedimientos que vieron la luz por primera vez en una buena cantidad de obras del Mendelssohn “clasicista”. Por caso, debido a la insistencia de la célula temática el pasaje que inicia la séptima pieza es comparable al inicio de la *Cuarta Sinfonía* del compositor de Leipzig:

Fig. 33. *Op. 83 – VII.* (cs. 1-4)

Allegro vivace, ma non troppo

Clarinet in A

Piano

Allegro vivace, ma non troppo

Violoncello

Fig. 34. Félix Mendelssohn: *Sinfonía no. 4 Op. 90 – I. Allegro vivace* (cs. 1-10)

Allegro vivace q.= 150

Piano

6

No es el único momento donde ocurre lo descrito. También son análogos los segundos temas.

Tal vez más propio de Schumann o Brahms sea lo que ocurre en la octava pieza, donde las dos frases simétricas de cuatro compases iniciales dedicadas al clarinete y a la viola respectivamente son rotas por otra de cinco, que con gran expresión rompe con la diáfana intención inicial. El segundo tema comienza con una brahmsiana frase de cuatro compases a los que se suma uno más de extensión para modular:

Fig. 35. *Op. 83 – VIII.* (cs.35-47)

Clarinete en Si b

Piano

Violoncello

f ed espress.

mf

mf

f ed espress.

4

f

f

mf

mf

f

7

p

mf

p

cresc.

2 10

Sin embargo, cumple con una premisa formal fundamental de Mendelssohn, que es la asimetría periódica por alargamiento de frase que en tantas de sus obras es un sello de autor. Un ejemplo con el que se puede comparar este momento del *Op. 83* es el, para el caso, arquetípico amanecer del *Cuarteto de cuerda en la menor Op. 13*, puntualmente en los compases 7, 8 y 9:

Fig. 35. Félix Mendelssohn: *Cuarteto en la menor Op. 13 – I. Adagio. – Allegro vivace* (cs. 1-13)

Adagio.

También se ajusta la apertura dramática de la tercera pieza al modelo de melodía mendelssohniana, con una extensión de período en la gran frase consecuente a las dos iniciales:

Fig. 36. *Op. 83 – III.* (cs. 1-16)

Andante con moto

Clarinet in A

Piano

Violoncello

f *p* *ff*

Andante con moto

f 3

5

Cl.

Pno.

Vc.

mf *f*

f *sfz* *ff*

10

Cl.

Pno.

Vc.

ten. *mf* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

mf *sfz* *p* *mf*

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

sfz 3

2

13

Cl.

Pno.

Vc.

ten.

sfz

ten.

sfz

sempre f

sfz

Narrativa

Ha sido detallada con suficiencia en párrafos anteriores la procedencia estética del repertorio que ocupa este trabajo, como también se ha mencionado que en la música instrumental es complejo encontrar narrativa dada la ausencia de logos aparente. Sin embargo, las referidas proximidades con géneros musicales que usualmente se conectan al lenguaje pueden colaborar al menos a diferenciar estas ocho piezas de carácter con una sonata, cuya relación con la palabra tácita, es uno de sus rasgos distintivos. Si se considera, por caso, que el lied o la ópera son inspiración para esta música, pueden hallarse distintos niveles de narratividad o ausencia de ella. Estos niveles no tienen que ver con un programa escrito al que la obra se sujeta o con una evocación directa de un fenómeno, sino sólo como un “relato” de la acción puramente musical con elementos absorbidos por la cultura que el compositor posibilita al público de forma más o menos abierta⁴³.

Los ya expuestos dispositivos históricos musicales sobre los que Bruch se apoya y posibilitan niveles narrativos son y se describen como sigue:

- Lied alemán romántico. Presente no sólo en la melodía de mediano y largo aliento, sino en la elección de la tímbrica de los instrumentos, conectados históricamente a la melodía cantable de la canción incluso, en el caso del clarinete, por encontrarse

⁴³ Es por esto que no se infiere en una obra la representación de elementos extramusicales.

incluido en repertorio vocal de cámara. Al menos en esta obra, tanto si se trata de la viola como del violonchelo, es tratada de igual manera, por lo que al menos para Bruch se trata de un instrumento asociado a la capacidad melódica. En resumen, el timbre se constituye en un nivel de narración al poder evocar el género de la canción.

- Pieza corta de carácter para piano sólo o de cámara. De forma evidente se evoca en la sexta pieza, “nocturno”, la tradición del pianismo alemán. La nocturnidad y el tópico ya analizado en esta pieza sin dudas sugieren un nivel de narración acorde con la poética del sentimiento romántico de todo el siglo extendida a lo largo de todo el siglo.
- Música dramática de indistintas procedencia. Si bien el comienzo de la tercera pieza llama a la escena de música teatral, no se puede precisar con exactitud si es de la ópera o de géneros aledaños. La curiosa segunda sección en forma de lied onírico con una textura pianística casi orquestal contrasta de forma teatral con el fragmento inicial en todas las variables musicales.
- Música instrumental formal (“música absoluta”). Se trata de la instancia “no narrativa” del ciclo, donde la forma musical determinada en la distribución seccional, la textura y el material temático cuidadosamente elaborado y en conjunción con las anteriores variables, vuelve la música hacia el ideario de la imposibilidad de narrar, y que de existir un “relato”, solo es de sonidos. Estas apreciaciones casi formalistas pueden hacerse en todas las piezas que se encuentran en forma sonata, y en momentos salientes donde la textura y el timbre tienen una relevancia especial, como ser en la entrada del clarinete en la quinta pieza en la que es secundado por el violonchelo en imitación, o en el segundo tema de la última pieza, si se trata de la versión original, en la que el clarinete y la viola tienen dedicada la melodía en unísono por primera vez en toda la obra.

Estos dispositivos que refieren intermitentemente al lenguaje aparecen y desaparecen en la continuidad de un arte de suma expresión y elevación del espíritu romántico del artista, por lo que no tienen el objetivo de contar una secuencia de hechos o de retratar personajes o sitios por fuera de lo que suena, sino que acompañan a la sublimación de la manifestación formal sonora.

V. *Contraste*

Las miradas histórica y estética de un repertorio de música tonal romántica inscripto en ciertos cánones de composición es perfectamente compatible, como ha demostrado Agawu en su texto, con el análisis semiológico de la música, el cual se basa en la observación de patrones culturales para una lectura complementaria del análisis musical tradicional. En el capítulo anterior, la observación semiológica sobre el repertorio permitió corroborar de forma empírica que los aspectos históricos y estéticos postulados por Dahlhaus en su bibliografía son perfectamente aplicables al repertorio seleccionado de Max Bruch. Al respecto, es muy importante hacer acento en las conexiones musicales históricas en principio y culturales después que la música alemana de la segunda mitad del siglo XIX mantuvo con su pasado inmediato. Nuevamente, y apuntando lo dicho al concepto de presencia estética, se trata de algo central en el romanticismo hacia el año 1900 y sus últimos efectos, incluida la confrontación con el modernismo naciente. Es fundamental el conocimiento de estos factores generacionales para luego poder encauzar la práctica interpretativa, la cual se encuentra favorecida por un bagaje teórico aplicado imprescindible. En definitiva, la suma del conocimiento de los aspectos históricos, estéticos y semiológicos constituyen casi la totalidad de los elementos que determinan el estilo musical al que pertenece una obra, un grupo de obras, un compositor o un grupo de compositores⁴⁴. Este bagaje contiene, por ejemplo, el conocimiento de la proveniencia de la mayor parte de los elementos musicales que determinan un estilo. *Acht Stücke Op. 83*, como se dijo, nace del lied, de la pieza corta de carácter y de las grandes obras románticas de estructura tradicional. No conocer estos estilos, pilares todos del romanticismo musical, hace muy pequeña la lectura de éste o de cualquier repertorio posterior al año 1850⁴⁵.

El repertorio para clarinete del siglo XIX, tanto el concertante como el de cámara, está atravesado por todos los factores enunciados anteriormente y exhibe relación prácticamente con todos los géneros. Esta transversalidad tiene auge al menos hasta 1880,

⁴⁴ Siempre en complemento con el análisis musical tradicional, que continúa siendo el más importante para llegar a conclusiones de carácter empírico respecto del hecho musical.

⁴⁵ No aplica la idea que un instrumentista que no conoce de otra forma que la musical un repertorio es un músico inferior, pero al día de hoy las herramientas que trascienden la partitura y los datos históricos básicos de una obra son de gran valía.

siendo un poco menor en la viola (aunque el hecho de no poder imaginar sin ella el cuarteto de cuerda le dota de suficiente cintura) y casi igual en el violonchelo, y se encuentra centrada en la música vocal y su influencia sobre la música instrumental. Es imposible imaginar sin la ópera y sin la canción para voz y piano la música para clarinete concertante de biedermeier o la música de cámara más importante⁴⁶. Sin embargo, durante el cambio de siglo, las obras de Brahms y Reger⁴⁷ significan un viraje importante en la concepción del instrumento. Esta música es de suma importancia para la época y para todo clarinetista y sitúa al instrumento en una faceta pre-expresionista testimoniada en lo textural y en el afecto por el cromatismo postwagneriano⁴⁸, desligándolo de la topografía vocal acostumbrada pese a la inspiración de algunas de ellas en obras de un lejano pasado tendientes a la exuberancia melódica. Esto deriva en música de profundo talante, contraste y consecuente complejidad técnica compositiva, lo que demuestra la vigencia del clarinete a la entrada de un nuevo siglo que aún le será generoso en repertorio. Por su parte, Bruch no suma elementos de esta transformación, manteniendo lo más sólidamente posible la tradición del romanticismo basado en el sentimentalismo vocal sin un ápice del estilo de salón⁴⁹.

La lectura hecha en este apartado y todo el análisis anterior contribuyen como herramienta en tanto mapa conceptual estético para ligar históricamente las principales razones estéticas de la música con clarinete del siglo XIX y aportar conocimiento para tomar decisiones en el campo interpretativo. Según todo lo analizado se pueden derivar las siguientes conjeturas:

- Adoptar como naturaleza y con naturalidad el legato de símil gesto vocal que la literatura instrumental romántica señaló con continuidad en el clarinete. Si bien es más fácil apreciarlo en pasajes melódicos de grados conjuntos, la idea obtiene

⁴⁶ “*Der Hirt auf dem Felsen*” D 965 de Schubert y el ciclo *Sechs deutsche Lieder Op. 103* de Spohr, por ejemplo.

⁴⁷ Puntualmente, el *Quinteto en si menor Op. 115* y las dos sonatas *Op. 120*, de Brahms, y las dos sonatas *Op. 49* y *Op. 106*, y el *Quinteto en La Mayor Op. 146*, de Reger.

⁴⁸ Esta apertura de su universo tímbrico incluye en grandes obras los extremos del registro y algunas técnicas extendidas (cuando ya se avanza sobre el primer tercio del siglo XX).

⁴⁹ Por supuesto, el sentimentalismo vocal siguió siendo un tópico válido en el siglo XX, como se oye en el segundo movimiento de la *Sonata para clarinete y piano* de Poulenc.

mayor asentamiento al momento de presentarse una melodía de mayor variedad interválica, como ser los dos temas principales de la primera pieza.

- Aprovechamiento dinámico del volumen, ya señalado con en la partitura, el cual es patrón característico del instrumento durante el romanticismo musical. La anatomía del instrumento permite los extremos dinámicos en muy poco lapso de tiempo luego del ataque, lo que facilita que el volumen dinámico sea una herramienta para generar contraste. Hay una buena cantidad de momentos puntuales para ello, pero quizá el comienzo de la segunda sección de la Tercera Pieza o el segundo tema de la Octava, puedan servir de muestra.
- Como gran parte de los momentos melódicos se encuentran conjuntamente desarrollados junto al violonchelo, es preciso amalgamar la sonoridad y aunar criterios en lo articulatorio y en lo dinámico. Tomando en cuenta lo dicho en el primer apartado, es conveniente no “escenificar” vocalmente la interpretación, ya que es sólo una hipótesis poco probable que esta música se conecte directamente con la música dramática más allá de alguna topografía puntual⁵⁰. El reemplazo de la viola por el violonchelo otorga mayor flexibilidad, ya que con bastante frecuencia se explota en éste el registro de la primera octava. El segundo tema de la octava pieza puede ser un ejemplo de esto último, donde en el original con viola los dos instrumentos son empleados al unísono, y en el opcional con violonchelo en octava.
- Si bien es sencillo de observar, no hay que perder de vista el contraste articulatorio que se supone se debe adoptar en la Séptima Pieza, expresivamente opuesta a todo el resto de la obra. La discusión es qué clase de staccato adoptar, ya que en grabaciones del pasado y actuales no parece haber criterios unívocos. Derivado de la asociación mendelssohniana, puede sugerirse un staccato suave pero con concisión sonora, el que debe ser adoptado asimismo por los otros dos instrumentos para que la impronta netamente instrumental de la pieza se cristalice de inmediato.
- Como en todo repertorio, la elección del tempo tiene la misma importancia que todos los otros parámetros interpretativos. Las variantes ofrecen una visión diferente

⁵⁰ El ya mencionado comienzo de la Tercera Pieza.

del material musical, y en el presente caso no parece haber un acuerdo final⁵¹. Las piezas no poseen marca metronómica, por lo que más allá de la indicación inicial de parte del compositor, es la subjetividad de la lectura musical de los intérpretes la que define el tempo en cada pieza. Las fluctuaciones del tempo según se suceden las secciones en una misma pieza están detalladas por el compositor (tercera, quinta y sexta piezas). De todas formas, según se despliega el contraste de la obra, sus movimientos y sus secciones, es posible fluctuar los tempos, más allá de las indicaciones que da el compositor. El segundo tema de la Primera y Octava Piezas contienen elementos texturales opuestos a los primeros, y resisten perfectamente un cambio de velocidad que acentúe su carácter.

⁵¹ Ciertamente, es posible que haya mayor laxitud de tempo en la interpretación de música de cámara de carácter que en la música más estricta. Una estructura en estilo estricto no hace tan permeable la laxitud de tempo., ya que es pasible una mayor dificultad para su comprensión.

VI. Conclusiones

En resumidas líneas las conclusiones finales pueden exponerse como sigue:

- La observación del contexto histórico, cultural y biográfico de *Acht Stücke Op. 83* de Max Bruch deviene en una base de sustentación imprescindible para los análisis específicos posteriores y un aporte al intérprete que luego enfrenta el estudio individual y camerístico de la obra.
- Desde el punto de vista de la visión estética de la obra, los conceptos de “presencia estética” y “carácter artístico” aplican a una enmarcación suficiente para dar respuestas a interrogantes respecto de la génesis de la obra, su difusión como repertorio en las salas de conciertos y sus lecturas a través de la historia. Se ha podido poner de manifiesto el valor de la presencia estética para Max Bruch en tanto compositor romántico, y se ha podido echar luz sobre cierto costado esencial de la obra que proviene de lo musical más allá del contexto histórico de la composición, lo que alumbra su carácter artístico.
- La observación musical desde un punto de vista semiológico colaboró a engrosar los conceptos estéticos anteriores, justificando la plenitud del romanticismo en Max Bruch y en su *Op. 83* en particular. Si bien no se realizó un análisis integral del repertorio, sí se pudo a través de la observación profunda de momentos puntuales constituir un paradigma significativo no sólo hacia adentro del repertorio, sino también tomando contacto con música romántica de generaciones anteriores.
- El contraste de las posturas teóricas que fundamentan el trabajo permitió poner de relieve su complemento, siendo el análisis semiológico testimonio de los enunciados teóricos provenientes de la historia y la estética. Asimismo, se pudo llegar a establecer parámetros interpretativos para el clarinetista, venidos en este

caso desde estructuras teóricas analíticas que amplían la visión del ejecutante respecto de la partitura y el análisis musical tradicional.

Bibliografía

- AGAWU, Kofi. *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editor, 2012.
- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2014
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona, Idea Books, 1999
- DAHLHAUS, Carl. *La Música del Siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2014
- DAHLHAUS, Carl. “Romanticismo y biedermeier. Características histórico-musicales del período de la restauración”, *Quodlibet*, N° 9, pp. 3-23, 1998.
- FIFIELD, Christopher *Max Bruch: his life and Works*, Woolbridge, The Boydell Press, 2005.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- HANSLICK, E. *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A., 1947.
- HOBSBAWM, E. *La era del imperio*, Buenos Aires, Crítica. Ed. Planeta, 2009.
- MOLINO, J. *Fait musical et sémiologie de la musique*. Musique en Jeu, Paris, 1975.
- NATTIEZ, J-J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. C. Bpurgeois, Paris, 1987.
- NATTIEZ, J-J, “El pensamiento estético de Hanslick”. C. Bourgois,. París, 1986
- ROSEN, Charles. *El estilo clásico*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

ROSEN, Ch. *Formas de sonata*, Barcelona, Idea Books, 2010.