

## STRAUSS, ANTES DE LISZT Y WAGNER: ALGUNAS OBSERVACIONES\*

R. Larry Todd<sup>1</sup>

A principios de la década de 1880 la inspiración de Strauss proviene de la tradición alemana de la música absoluta, sin duda influenciado por las opiniones supremacistas de su padre, el trompista Franz Strauss, que favorece la tradición instrumental ejemplar del clasicismo vienés de compositores como Mendelssohn y Schumann frente a la música de Liszt y Wagner y las nuevas opiniones de los *Zukunftsmusiker*, como Alexander Ritter.

El impresionable joven Strauss se encontraba en una posición poco usual: dominaba la tradición instrumental alemana pero, ya a partir de 1885, empezaba a sentirse atraído por los ideales de la *Zukunftsmusik* y, siempre bajo la influencia del enigmático Ritter y después de estudiar los dramas musicales de Wagner, acabó por convencerse de que se podía justificar la música como una expresión de la voluntad, según los principios de Schopenhauer, y que el linaje del “Ausdrucksmusiker” procedía de Beethoven, pasando por Liszt y Wagner.

El desarrollo de Strauss durante esta época muestra también una influencia notable de Brahms. A pesar de una pasajera reacción negativa, Strauss acabaría por convertirse en un completo entusiasta. Quizá este profundo cambio se debió a la influencia del director Hans von Bülow, del cual Strauss fue ayudante.

En su ensayo, Larry Todd aduce que, debido a estas circunstancias, la progresión de Strauss, de Mendelssohn y Schumann a Brahms, era casi inevitable, y que es muy probable que se viera reforzada gracias al contacto personal con Brahms. La “experiencia” Brahms representó más o menos la fase final del periodo estudiantil de Strauss y le permitió intensificar su dependencia en la tradición instrumental alemana; y, sin embargo, también le sirvió de estímulo para analizar esa dependencia.

Por lo general, 1885 se designa como el año más significativo en la carrera temprana de Richard Strauss, cuando el impresionable joven de veintiún años

\* Larry Todd, R.: “Strauss before Liszt and Wagner: some observations”, en *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his World*, ed. Bryan Gillian, Duke University Press, 1992, pp. 3-40.

• R. Larry Todd es profesor en el departamento de música de la Duke University, Durham, Carolina del Norte.

<sup>1</sup> Es un gran placer reconocer a mi colega Bryan Gilliam, cuyo *Strauss-schwärmerei* inspiró el presente ensayo e influyó en su curso de muchas maneras.

cayó bajo la influencia del enigmático *Zukunftsmusiker*, Alexander Ritter, y Strauss empezó su conversión a los ideales de la *Zukunftsmusik*<sup>2</sup>. Ritter introdujo a Strauss a los poemas sinfónicos de Liszt, un *corpus* de música orquestal en el que Strauss descubrió, en sus propias palabras, “el hilo principal para mi propia obra sinfónica (*Leitfaden für meine eigenen sinfonischen Arbeiten*)”, a saber, el imperativo del lema “Las nuevas ideas deben buscar nuevas formas” (“*Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen*”)³. En las extensas series de poemas sinfónicos siguientes (*Macbeth*, el primero, fue concebido en 1886), Strauss profesó con vigor la noción lisztiana en la que la idea poética debe formar y determinar la forma musical. Ritter también apremió a Strauss a que estudiara a fondo los dramas musicales de Wagner y de hecho le animó a componer su primera ópera, *Guntram* (1894), para la que el propio treintañero, ya un devoto wagneriano, escribiera el libreto. Y, finalmente, por medio de la filosofía de Arthur Schopenhauer, Ritter convenció a Strauss de que se podía justificar la música como una expresión de la voluntad, y que el camino más claro del “*Ausdrucksmusiker*”⁴ procedía de Beethoven, hasta Liszt y Wagner. Según esta formulación, Beethoven había ampliado la forma de sonata hasta alcanzar un nuevo confín; con Bruckner, el “Cíclope tartamudo”, la forma, en esencia, había explotado (sobre todo en los grandes finales sinfónicos de Bruckner); y, en la obra “autocomplaciente” de los compositores epigonales, en cuya categoría se consignaban figuras tales como Brahms, nada menos, la forma se había convertido en una especie de envoltorio vacío en el que sólo la florida defensa que hacía Hanslick de la música absoluta podría dar fruto.

Esto parece estar bastante claro, pero por lo menos un aspecto del desarrollo de Strauss durante mediados de 1880 –su relación con el “autocomplaciente” Brahms o, expresado de otra manera, el caso de la influencia de Brahms en el emergente estilo compositivo de Strauss– propone algunos asuntos cruciales que en última instancia influyen en la conversión fundamental de Strauss. Y para entender esta conversión, debemos considerar lo que Strauss escogió en su conversión. Su relación con Brahms nos ofrece una manera de analizar este problema.

En enero de 1884, Strauss asistió a los ensayos y actuaciones en Berlín de la Tercera sinfonía de Brahms, y en una lluvia de cartas a sus padres y a su amigo de la infancia, Ludwig Thuille, expuso sus opiniones sobre la música de Brahms. La primera reacción fue claramente negativa. El 6 de enero de 1884, escribió a sus padres:

<sup>2</sup> “*Zukunftsmusik*”, música del futuro [N. del T.].

<sup>3</sup> Strauss, Richard: “Aus meinen Jugend- und Lehrjahren”, en *Betrachtungen und Erinnerungen*, ed. Willi Schuh, Zurich, Atlantis, 1957, p. 210.

<sup>4</sup> “*Ausdrucksmusik*”, de “*ausdruck*”, expresión, y *musik*, música: música de la expresión, música expresiva. El sufijo *-er* denomina al seguidor o practicante de este estilo [N. del T.].

Hoy todavía zumba en mi cabeza con toda esta falta de claridad, y admito abiertamente que no la entiendo todavía [la sinfonía], pero la orquestación es tan miserable y obtusa, que en el primer y último movimientos, sólo se pueden escuchar dos ideas coherentes de cuatro compases, hacia la mitad de los movimientos. Mientras que el sustituto del *scherzo* es encantador e interesante, el *Adagio*, por otro lado, es aburrido y carece de ideas. Pero esto no se puede decir aquí, porque Joachim, etc. están arrebatados con Brahms<sup>5</sup>.

El porqué exacto de esta reacción de Strauss es incierto. Quizás el tono poco caritativo de la carta reflejaba cierta concesión a los gustos musicales de su padre que, arraigado en la trinidad clásica de Haydn, Mozart y Beethoven, al parecer sólo podía tolerar algo de Mendelssohn, Schumann y Spohr, y poco más<sup>6</sup>.

No obstante, como ha indicado Willi Schuh, “en sólo unas semanas la opinión de Strauss cambiaría definitivamente”<sup>7</sup>. Para marzo, ya había determinado que la Tercera sinfonía de Brahms —que había oído cuatro veces, dos de ellas dirigida por Brahms— era “no sólo su sinfonía más bella, sino la más sobresaliente de las que se han escrito hasta ahora”<sup>8</sup>. Adjetivos como “*kolossal*”, “*frisch*”, “*schneidiger*” y “*dämonisch*” (colosal, fresco, energético y demoníaco) reemplazan ahora a valoraciones peyorativas como “*miserabel*” y “*öde*” (miserable, desolado) en las cartas de enero. Y otras obras de Brahms, incluida *Gesang der Parzen* (*Canción del destino*), que Strauss escuchó en enero, y el Concierto para Piano en re menor, que oyó interpretar a Brahms en marzo, incitaron respuestas positivas similares.

Para 1885, el interés de Strauss por Brahms había crecido hasta convertirse en completo entusiasmo, que el propio Strauss evocó después como su “*Brahmsschwärmerei*”<sup>9</sup>. Una influencia de primer orden en este profundo cambio bien podría haber sido el director, pianista y antiguo seguidor de Wagner Hans von Bülow, a quien Strauss conoció durante su estancia en Berlín en 1884. Establecido en 1880 como *Hofmusikdirektor* del Duque de Meiningen,

<sup>5</sup> Strauss, Richard: *Briefe an die Eltern*, ed. Willi Schuh, Zurich, Atlantis, 1954, p. 32. “*Mir brummt heute noch der Kopf von dieser Unklarheit, und ich gestehe offen, das ich sie noch nicht verstanden habe, sie ist aber so miserabel und unklar instrumentiert, dass man während der ersten und letzten Satzes nur zwei zusammenhängende viertaktige Gedanken. [d.h.] die Mittelsätze, fassen konnte, während der scherzovertretende Satz sehr hübsch und interessant, das Adagio dagegen recht öde and gedankenarm ist. Man darf dies zwar hier nicht sagen, da von Joachim etc. sehr für Brahms geschwärmt wird...*”

<sup>6</sup> “Erinnerungen an meinen Vater”, en *Betrachtungen und Erinnerungen*, p. 194.

<sup>7</sup> Véase Willi Schuh: *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, pp. 67-68.

<sup>8</sup> *Richard Strauss-Ludwig Thuille: Ein Briefwechsel*, ed. Franz Trenner, publicado por Hans Schneider, Tutzing, 1980, p. 80. Carta del 8 de marzo de 1884: “*Nicht nur seine schönste Sinfonie, sondern wohl mit die bedeutendst, die jetzt geschrieben worden ist*”.

<sup>9</sup> “Aus meinen Jugend- und Lehrjahren”, p. 207.

von Bülow había sido durante este periodo un ardiente defensor de Brahms<sup>10</sup>; y sin duda sus opiniones animaron y fortalecieron el cambio de opinión de Strauss sobre Brahms. El 1 de octubre de 1885, Strauss llegó a Meiningen para ocupar un puesto como ayudante de von Bülow; ese mismo mes, Brahms aparecía en Meiningen para “apadrinar” los ensayos del estreno de su Cuarta sinfonía. Esta coincidencia histórica preparó el clímax del periodo brahmsiano de Strauss. Las cartas del joven compositor resplandecían ahora con un ardor enfebrecido por la música de Brahms, y sus postreras memorias relatan algunos detalles de las reuniones que mantuvo con el compositor. Así, la Cuarta sinfonía se describe como

una obra gigantesca, nueva y original por su grandeza de concepción e invención, su genio en el tratamiento de la forma, construcción periódica, y fuerza y brío eminentes; y, sin embargo, es genuino Brahms, de la A a la Z; en una palabra, enriquecimiento de nuestro arte de la composición...<sup>11</sup>

Por su parte, Brahms respondió favorablemente a no menos de dos obras de Strauss, la Suite para 13 instrumentos de viento op. 4 y la Sinfonía en fa menor op. 12 (“*ganz hübsch, junger Mann*”, se dice que comentó sobre la sinfonía); su única reserva fue aconsejar a Strauss que evitara comprometerse en una “persecución trivial” de combinaciones contrapuntísticas de figuras triádicas (evidentemente, Brahms usó el término “kontrapunktische Spielereien”)<sup>12</sup>.

Estos hechos esenciales sugieren que durante 1884 y 1885 Brahms podría haber jugado un papel nada insignificante en el desarrollo de Strauss como compositor; aunque hubiera sido así, los estudiosos no han conseguido ni acercarse a la magnitud o naturaleza del papel que jugó Brahms. Queda por escribir una narración completa sobre el caso Brahms-Strauss; aquí, nosotros no podemos hacer más que considerar brevemente algunos de sus resultados estilísticos. Sólo necesitamos leer las obras de Strauss de mediados de 1880 para descubrirlos. Un ejemplo que evoca a Brahms de manera especial es el Cuarteto con piano en do menor op. 13 (1884). Esta composición pertenece a una serie de obras de cámara que Strauss produjo durante la década de 1880, que incluye el Cuarteto para cuerda op. 2 (1880), la Sonata para violoncelo op. 6 (1883) y la Sonata para violín op. 18 (1887). Comprensiblemente, el interés de Strauss durante este periodo en la música de cámara lo habría llevado a Brahms, el principal compositor contemporáneo que todavía estaba investigando los géneros tradicionales de la

<sup>10</sup> Consultar el relato de la amistad entre Brahms y von Bülow en el trabajo de Karl Geiringer “Brahms: His Life and Work”, Editorial Doubleday, 2ª ed. Londres, 1948, pp. 145 y ss.

<sup>11</sup> *Briefe an die Eltern*, pp. 63-64. Carta del 24 de octubre de 1885: “*Ein Riesenwerk, von einer Größe der Konzeption und Erfindung. Genialität in der Formbehandlung, Periodenbau, von eminentem Schwung and Kraft, neu und originell und doch von A bis Z echter Brahms, mit einem Worte eine Bereicherung unserer Tonkunst...*”

<sup>12</sup> “*Aus meinen Jugend- und Lehrjahren*”, p. 207.

música de cámara. De hecho, en el primer movimiento del Cuarteto con piano en do menor, Strauss parece mostrar el estímulo de los propios Cuartetos con piano en sol menor (núm. 1, op. 25) y en do menor (núm. 3, op. 60), de Brahms.

La propia apertura del cuarteto de Strauss, con el tema al unísono interpretado *piano*, calderón en un acorde, y la erupción fortísimo siguiente, recuerda una serie similar de recursos que Brahms había usado en el Quinteto con piano en fa menor op. 34. No obstante, otros detalles apuntan hacia los primeros compases del Cuarteto con piano en do menor, de Brahms, notablemente las cuerdas graves, la textura homófona, el *diminuendo* y el juego entre *do-si natural* frente a *do-sib* en el primer violín (ver los ejemplos 1a y 1b). Unos compases después,

Ejemplo 1a. Brahms, Cuarteto con piano en do menor, op. 60

Allegro non troppo

Allegro non troppo

Strauss se deleita en un despliegue particularmente brahmsiano: contra un pedal de tresillos en el bajo de la parte del piano, se escucha una idea melódica en espiral, duplicada en sextas; a continuación, las cuerdas se hacen con el pedal, para que el piano pueda tocar la idea melódica con ambas manos en sextas y, después de una inversión, en terceras. Brahms favorece especialmente esta textura; puede que Strauss tuviera en la cabeza la apertura del *Intermezzo* en do menor del Cuarteto con piano en sol menor (véanse los ejemplos 2a y 2b; adviértase además el cambio de tónica a subdominante en estos dos ejemplos).

Ejemplo 1b. Strauss, Cuarteto con piano en do menor, op. 13

Allegro

*p* *calando* *pp* *ff* *passionato* *a tempo*

Allegro

*calando* *p* *pp* *ff* *passionato* *a tempo*

Ejemplo 2a. Brahms, Cuarteto con piano en sol menor op. 25

Intermezzo

Allegro, ma non troppo  
(con sordino)

*p dolce ed espress.*

*molto p dolce ed espress.*

*sempre molto p*

Allegro, ma non troppo

Ejemplo 2b. Brahms, Cuarteto con piano en do menor op. 13

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *cresc.* marking. The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

El propio Strauss señaló dos obras, *Burleske* para piano y orquesta (1885-86) y *Wandrer's Sturmlied* (*Canción del caminante errante en la tormenta*), op. 14 (1884) para coro a seis voces y orquesta, como obras que representan la culminación de su *Brahmnisschwarnerei*; éstas, declaró, se vieron alentadas por la “sugestiva” influencia de von Bülow<sup>13</sup>. La más conocida, *Burleske*, en re menor, es una obra continua de un movimiento en forma de sonata. A causa de sus exigencias técnicas, en particular los acordes muy espaciados y pasajes complejos, von Bülow declaró la obra “unklaviermassig”; de hecho, su estreno, por Eugène d’Albert, se retrasó hasta 1890. Al escribirle a von Bülow el 7 de abril de 1886, Strauss confesaba que la parte del piano era demasiado detallada y se declaraba exhausto después de uno de los primeros ensayos<sup>14</sup>. Se mire como se mire, el tratamiento que Strauss da al piano se parece al de Brahms en sus momentos de mayor dificultad pianística: es decir, en los dos conciertos para piano, el primero de los cuales Strauss escuchó en 1884, interpretado por Brahms (el segundo había aparecido en 1882). Como Brahms, Strauss gustaba de abigarrados acordes en terceras y sextas, figuración en todo el registro del instrumento y patrones métricos variables, incluida la hemiola. Algunos pasajes hacen pensar en puntos de conexión con el Segundo concierto para piano de Brahms. En particular, una melodía evocadora y tranquila, acompañada de arpeggios en *crescendo*, establece una conexión entre *Burleske* y el *scherzo* del Segundo concierto de Brahms; en este *scherzo*, se puede descubrir, quizá, una de las influencias primarias de *Burleske* (ver ejemplos 3a y 3b). En primer lugar, los dos movimientos son en re menor, de carácter similar (de hecho, Strauss se refirió a *Burleske* como un *scherzo*)<sup>15</sup>, tienen una métrica ternaria y *tempi* similares (Strauss, *Allegro vivace*; Brahms, *Allegro appassionato*). Es más, los dos emplean una técnica esencialmente monotemática por medio de la cual un motivo compacto construido sobre el primer, segundo y tercer grados de la escala (*re, mi, fa*) se usa primero para generar el tema inicial y se vuelve a usar en el segundo, el grupo temático de “contraste”.

En Brahms, el tema de apertura está propulsado por una anacrusa basada en la figura de la nota adyacente, *re-mi*; a través de una redefinición de *mi* como nota de paso, esta figura se prolonga hasta *fa* en el tiempo fuerte del primer compás (ejemplo 4).

Esta célula melódica ofrece una transformación energética de la noble melodía de trompa que introduce el primer movimiento, ascendiendo desde *sib*, pasando por *do*, hasta *re*, es decir, del primer al segundo y tercer grado de la escala de *sib* mayor. En el segundo tema del *scherzo* propiamente dicho, Brahms vuelve a comenzar con una figuración que emplea una

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> “*Hans von Bülow-Richard Strauss Briefwechsel*”, eds. Willi Schuh y Franz Trenner. *Richard Strauss Jahrbuch I*, 1954, p. 30.

<sup>15</sup> *Briefe an die Eltern*, p. 68 (carta del 7 de noviembre de 1885).



Ejemplo 3a. Brahms, Concierto para piano núm. 2 en sib mayor, op. 83

The image displays a musical score for Brahms' Piano Concerto No. 2, Op. 83, in B-flat major. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 55-59) features a piano dynamic and a 'cresc.' marking. The second system (measures 60-64) is marked with a forte 'f' dynamic. The third system (measures 65-69) shows a change in the bass line with a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

nota adyacente, figuración basada en *mi* y *fa*, y en la que se invierten las funciones melódicas: *fa* cumple ahora la función de nota adyacente y *mi* la de quinto grado de la dominante, mientras se escucha una melodía lastimera en la dominante menor (véase el ejemplo 3a de nuevo).

Aunque la apertura de *Burleske* no evoca inmediatamente la del *scherzo* de Brahms, una inspección minuciosa revela una técnica similar. Strauss nos impresiona primero, claro, con el extraordinario solo para cuatro timbales, afinados en *la*, *re*, *mi* y *fa*. El uso de cuatro timbales le permite escribir de una manera melódica para el instrumento; además, en este solo, la tercera ascendente *re-mi-fa* surge como el motivo melódico de primer orden, con el *mi* como nota de paso entre *re* y *fa* (ejemplo 5).

Ejemplo 3b. Strauss, *Burleske*

a tempo, ma tranquillo

leggiere

espr.

\*

Ejemplo 4. Brahms, *Concierto para piano n.º 2 en si bemol mayor, op. 83*

*ff*

*Ejemplo 5.* Strauss, *Burleske*



Es en verdad notable la manera en que esta figura en el timbal reaparece a lo largo del movimiento para articular las divisiones estructurales principales, y como sus notas son, de hecho, continuamente absorbidas y reinterpretadas por el material temático. Por ejemplo, el puente, que la orquesta interpreta fortísimo, reestructura su orden así, *re, mi, la y fa*, con el *mi* asumiendo el papel de nota adyacente (ejemplo 6).

*Ejemplo 6.* Strauss, *Burleske*



*Ejemplo 7.* Strauss, *Burleske*



En el desarrollo y la coda, este tema del puente se transforma en el solo de piano de influencia brahmsiana citado en el ejemplo 3b. Justo antes del segundo tema de la exposición, se les asigna a los timbales el motivo de tres notas *mi-re-fa*; esta célula, en la que *mi* funciona como la sensible de la mediana *fa*, es tomada entonces por el piano para el segundo tema (ejemplo 7). Al principio del desarrollo los timbales reaparecen, y se escucha otra vez enseguida la figura *mi-re-fa*, esta vez apoyando una armonía de séptima disminuida. Los solos de timbal marcan la recapitulación, preparan la extensa cadencia del piano y, por fin, vuelven en el final. En resumen, la técnica de Brahms, en la que el motivo original se vuelve a elaborar para generar la célula generatriz del segundo tema, se ve considerablemente más desarrollada

por Strauss: el material temático de todo el movimiento se extrae lúdicamente de una célula generatriz melódica asignada a un instrumento que tradicionalmente se considera no melódico.

Estas comparaciones no deben alentar la exageración de las similitudes entre *Burleske* y el *scherzo*. A pesar de toda su pasión y poder, está claro que el *scherzo* carece de esa nítida cualidad que diferencia a *Burleske* de casi todos los conciertos para piano del siglo XIX, a saber, su uso constante de la parodia: el uso melódico de los timbales, poco convencional, las partes estridentes del flautín, el pasaje en cascada cromática de octavas en el piano con tritonos prominentes (un pasaje que aparece en el transcurso del movimiento no menos de seis veces), la cadencia desproporcionadamente hinchada, y muchos otros detalles nos recuerdan que *Burleske*, después de todo, fue concebido como una parodia cómica. Hay unas cuantas referencias a Wagner: al menos en un pasaje cromático de la cadencia, indicado como *calando*, se escucha una referencia a *Tristán* (ejemplo 8); y el pasaje *martellato* hacia el final, con su insistente trémolo en *re* y las octavas ascendentes en el bajo, parece una recreación estrafalaria de la tormenta de *Las walkirias* (ejemplo 9).

Ejemplo 8. Strauss, *Burleske*

The image displays two systems of musical notation for Strauss's *Burleske*. Each system consists of a piano part (left hand) and a flute part (right hand).  
 The first system shows the piano part with a descending chromatic line of octaves and a tritone. The flute part has a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking. A 'cra.' (crescendo) marking is placed below the piano part. Asterisks are used as section markers.  
 The second system continues the piano part's chromatic descent, now marked 'calando' (crescendo). The flute part features a chromatic passage. Another 'cra.' marking is present below the piano part, along with asterisks.

Ejemplo 9. Strauss, *Burleske*

The musical score for Strauss's *Burleske* is presented in two systems. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The tempo is marked "a tempo, molto vivo". Dynamic markings include "calando" (diminuendo) in the treble staff and "ff" (fortissimo) in the bass staff. A "Sea." marking is present in the bass staff, and an asterisk (\*) is placed below the second measure of the bass staff. The second system continues the bass clef accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 10a. Brahms, *Edward Ballade* op. 10 núm. 1

The musical score for Brahms's *Edward Ballade* is shown in a single system with a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Andante". The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp* (pianissimo) dynamic in the second measure, and returns to *p* in the third measure. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Ejemplo 10b. Strauss, *Burleske*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is a piano solo, marked 'Solo' and 'mf', featuring a melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand. A dashed line above the staff indicates an octave transposition ('8va'). The second system is a full piano section, marked 'ff', with a complex, rhythmic texture in both hands. A dashed line above the staff also indicates an octave transposition ('8va'). The third system shows a few final chords in both hands.

En efecto, el solo de piano inicial, que Ernest Newman ya en 1908 vio como una “remisencia” de la *Edward Ballade* en re menor op. 10 núm. 1 de Brahms<sup>16</sup>, proyecta la cualidad inequívoca de la caricatura (ejemplos 10a y 10b). Aquí, la pensativa melodía de inspiración popular de Brahms, con sus acordes espaciados, “snaps”<sup>17</sup> escoceses y sugerencias de pentatonismo, se transforma radicalmente. En realidad, Strauss añade compases de introducción al primer compás de la obra de Brahms: la anacrusa del piano es ahora un tiempo fuerte *mezzo-*

<sup>16</sup> Newman, Ernest: *Richard Strauss*, ed. Greenwood, Londres, 1908; reimpresión Westport, 1970, pp. 35 y ss.

<sup>17</sup> El “snap” es una figura rítmica en la que un valor breve va seguido por uno más largo (por ejemplo, semicorchea seguida de corchea con puntillo), y es característica de la música popular de Irlanda y Escocia [N. del T.].

*forte*, que a su vez desplaza al *snop* escocés. Más sorprendente todavía, la tercera descendente de Brahms, *la-fa*, se convierte en una sexta ascendente mas dinámica y frágil. Strauss repite a continuación el fragmento una octava más aguda antes de romper la frase con esas escalas cromáticas estridentes que caen en cascada desde los registros más agudos del piano. Con toda la gesticulación brahmsiana, es por tanto la parodia la que anima esta obra; según Newman, “la cara del Strauss que todos conocemos escudriña furtivamente bajo la pesada capucha brahmsiana, como la de Till Eulenspiegel bajo la capucha del monje”<sup>18</sup>. “Sin embargo, es probable que *Burleske* hubiera sido inconcebible si Strauss no hubiera experimentado su intensa, aunque efímera, *Brahmsmanie* de 1884 y 1885.

La otra composición que Strauss reconoció como un producto de su *Brahmsschwarmerei*, la *Wandrerers Sturmlied* op. 14, sigue siendo una de sus obras menos conocidas. Ofrece un rico ambiente, de tonos oscuros, para coro a seis voces y orquesta, de la primera parte de la famosa imitación de Goethe de una oda de Píndaro. Compuesta en 1772 durante el periodo del poeta conocido como “*Sturm-und-Drang*”, Goethe concibió *Sturmlied* mientras vagaba durante una tormenta, consternado por su aventura amorosa con Frederika Brion; sus mercuricas y siempre variables imágenes y novedosas formaciones de palabras compuestas le llevó a describirlo como “semi-incomprensible” (“*Halbunsinn*”). Cuajado de referencias clásicas, el poema incluye una alusión a Píndaro, como para reforzar la estructura triádica subyacente de estrofa, antiestrofa y *epodo*. En la estrofa, que es el fragmento orquestado por Strauss, el caminante errante llama al Genio para proteger al artista del asalto de la tormenta. Él, a quien el Genio no abandona, responde a la tormenta como una alondra cantora, asemejándose a Deucalión, que en la mitología griega flotó hacia lugar seguro durante el diluvio, en una nave que fondeó en el Monte Parnaso. En la línea final de la estrofa, el vagabundo se eleva sobre el agua y la tierra, como los propios dioses (*göttergleich*).

Ejemplo 11a. Brahms, *Gesang der Parzen* op. 89



<sup>18</sup> *Ibid*, pp. 35-36.

Ejemplo 11b. Strauss, *Wandrer's Sturmlied* op. 14



Como ya comprendió en 1892 el archibrahmsiano Eduard Hanslick<sup>19</sup>, la inspiración de Strauss para el *Sturmlied* fue indudablemente el *Gesang der Parzen* op. 89 de Brahms, basado en una escena de otro poema de Goethe, *Canción del destino*, que canta Ifigenia al final del cuarto acto de *Ifigenia en Táuride*, 1779. La obra de Brahms, publicada en 1883, estaba dedicada al Duque de Meiningen. Strauss la escuchó en Leipzig a principios de 1884<sup>20</sup>; *Wandrer's Sturmlied* fue terminada más tarde ese año. Ambas obras están en re menor y especifican dinámicas *maestoso*. Ambas requieren un coro a seis voces (dos partes de contralto y dos de bajo en la de Brahms; dos partes de soprano y dos de bajo en la de Strauss), y emplean orquestas similares: maderas dobles ampliadas con un contrafagot (además, Strauss agrega una parte de flautín, mientras Brahms requiere que la primera flauta doble con flautín), y metal con tres trombones (además, Brahms requiere una tuba). Las tremendas aperturas fortísimo también son similares (ejemplos 11a y 11b). En la de Brahms, se escucha una línea descendente en la cuerda que procede de *re* a *do* antes de saltar a un *la*. En la de Strauss, la línea descendente procede cromáticamente en el mismo registro (*re, reb, do, si natural*), casi como si Strauss quisiera aludir a la antigua y afectiva convención del tetracordo cromático descendente. Varias páginas más adelante, hacia el fin de la tormentosa primera sección, Strauss reintroduce la figura descendente en los violines, y aquí su movimiento (*re-do-la*) recuerda con vividez la apertura de la de Brahms (cf. ejemplos 12 y 11a).

<sup>19</sup> Hanslick, Eduard: *Fünf Jahre Musik*, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, Berlín, 1896, vol. 7, pp. 202-204.

<sup>20</sup> Richard Strauss-Ludwig Thuille, p. 73. “*Gesang der Parzen v. Brahms, der sehr stimmungsvoll und interessant ist...*” (carta del 13 de enero de 1884). Strauss también asistió a un ensayo de la obra de Brahms en Leipzig, en diciembre de 1883, y le dijo a su padre que la obra era “*recht interessantes Chorwerk (...), nur mitunter zu gesucht y bizarr*” (*Briefe an die Eltern*, p. 23).



Ejemplo 12. Strauss, *Wandrer's Sturmlied* op. 14

The image shows a musical score for the piano part of Strauss's *Wandrer's Sturmlied* op. 14. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of seven measures. The first measure starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The second measure continues with a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) and a quarter note (F4). The third measure has a triplet of eighth notes (F4, E4, D4) and a quarter note (C4), with a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth measure has a triplet of eighth notes (C4, B3, A3) and a quarter note (G3). The fifth measure is a whole note chord (G3, B3, D4, E4). The sixth measure is a whole note chord (F4, A4, C5, E5). The seventh measure ends with a piano (*pp*) dynamic and features a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) followed by a quarter note (D4).

La parte final del ejemplo 12 muestra cómo Strauss revisó la figura descendente para reforzar el tetracordo cromático descendente, *re-do#-do natural-sib-la*. Tal tetracordo, claro, se asociaba históricamente con el lamento. A primera vista, este tetracordo puede parecer algo incongruente en una escena de un poema que celebra, en lugar de lamentar, el *poeticus furor*. De hecho, el tetracordo puede que tenga poco que ver con el texto; puede que quizá constituya prueba estilística adicional de la deuda de Strauss con Brahms. Pero, en este caso, Strauss puede que hubiera tenido en mente no la *Parzenlied* sino otra obra de Brahms para coro y orquesta, *Nänie* op. 82, que se publicó en 1881. Compuesta en memoria del pintor Anselm Feuerbach, *Nänie* es, de hecho, un lamento, un *Klagegesang* sobre un texto de Friedrich Schiller. Como *Parzenlied* y *Wandrer's Sturmlied*, el poema de Schiller está lleno de alusiones a los clásicos. El uso que hizo Brahms del tetracordo descendente en *Nänie* como un emblema del lamento puede que lo hubiera adoptado Strauss en *Wandrer's Sturmlied* no por su importancia simbólica sino como una imitación puramente estilística.

De hecho, puede que Strauss hubiera revivido los compases introductorios de *Nänie* en *Sturmlied*. En esta introducción, el descenso desde *re*, que Brahms orquestó con sutileza para la primera flauta, por debajo del oboe, se extiende sólo hasta el *si*, donde una cadencia rota sobre la subdominante se prolonga durante varios compases; aquí, Brahms introduce un motivo similar a la llamada de una trompa de caza, en dinámica *piano*, en los clarinetes (ejemplo 13a). En el *Sturmlied*, parece que el coro vuelve a presentar enérgicamente esa cadencia rota (ejemplo 13b), y motivos similares a la llamada de la trompa figuran en las páginas finales de la partitura orquestal, aunque ahora de forma mucho más prominente (triple *forte* y orquestadas para metal; véase el ejemplo 13c).

QUODLIBET

Ejemplo 13a. Brahms, Nänie, op. 82

Andante

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system consists of five staves: Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various dynamics such as *p*, *dolce*, *p dolce*, *p dolce espressivo*, *dim.*, and *pp*. Performance instructions like *pizz.* and *arco* are also present.

Ejemplo 13b. Strauss, *Wandrer's Sturmlied*, op. 14

The image displays a musical score for the song "Wandrer's Sturmlied" by Franz Strauss. It features a vocal line and piano accompaniment. The score is written in G major and 2/4 time. The lyrics are in German and are repeated across several lines of the vocal staff. The piano accompaniment includes various dynamics such as *mf* and *ff*, and includes a section marked *f marc.* (force marcato). The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for the piano and a single staff for the voice.

den\_ ich wan - dle göt - ter - gleich. Ü-ber den\_ich wan - dle göt - ter, göt - ter - gleich.  
 wan - dle göt - ter - gleich. Ü-ber den\_ich wan - dle göt - ter - gleich, göt - ter, göt - ter - gleich.  
 den\_ ich wan - dle göt - ter - gleich. Ü-ber den\_ich wan - dle göt - ter, göt - ter - gleich.  
 gleich, göt - ter - gleich. Ü-ber den\_ich wan - dle göt - ter gleich, göt - ter, göt - ter - gleich.  
 wan - dle göt - ter - gleich. Ü-ber den\_ich wan - dle göt - ter - gleich, göt - ter, göt - ter - gleich.  
 wan - dle göt - ter - gleich. Ü-ber den\_ich wan - dle göt - ter - gleich, göt - ter, göt - ter - gleich.

QUODLIBET

Ejemplo 13c. Strauss, *Wandrer's Sturmlied*, op. 14

The image displays a musical score for 'Wandrer's Sturmlied' by Strauss, op. 14. The score is arranged in a system of staves, including vocal parts and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The vocal parts enter with the lyrics: "ü - - ber Er - - de göt - - ter, göt - -". The piano accompaniment features a prominent, rhythmic melody in the right hand, often marked with *ff*. The score continues with the lyrics: "Wäs - ser Er - - de göt - - ter, göt - -". The vocal parts are written for soprano, alto, tenor, and bass. The piano accompaniment includes a bass line and a right-hand line with intricate rhythmic patterns. The score concludes with a final *ff* marking.

Ejemplo 14a. Brahms, *Nänie*, op. 82

166

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*p* *cresc.* *espress.*

Auch ein Klag - - - lied zu sein im Mund der Ge-lieb-ten, im Mund der Ge-lieb-ten, im Mund der Ge-lieb-ten, auch ein Klag - lied zu sein im Mund der Ge-lieb-ten, im Mund der Ge-lieb-ten, im Mund der Ge-lieb-ten, ist herr - - - Klag - : - - lied - zu - sein - - - im - Mund der Ge-lieb-ten, im - Mund der Ge-lieb-ten, im - Mund der Ge-lieb-ten

*p* *cresc.* *f* *espress.*

*p* *cresc.* *f* *espress.*

*cresc.* *f* *espress.*

*cresc.* *f* *espress.*

QUODLIBET

173

lieb - ten... ist herr - lich, herr - lich, herr - lich.  
lieb - ten, ist herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich.  
lieb - ten, ist herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich.  
lieb - ten... ist herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich, herr - lich.

Ejemplo 14b. Strauss, *Wandrer's Sturmlied*, op. 14

The image displays a musical score for Strauss's *Wandrer's Sturmlied*, op. 14. The score is arranged in a system of staves, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part features complex rhythmic patterns, often marked with *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo). The vocal parts are marked with *con espr.* (con spirito) and *dim.* (diminuendo). The lyrics are in German and appear in the lower staves of the system. The score is set in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "gleich, göt - ter gleich, göt - ter gleich, göt - ter gleich, göt - ter". The score is marked with *p* (piano) and *tr* (trillo) in the lower staves.

QUODLIBET

The musical score is arranged in two systems. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The vocal parts begin with the instruction "immer ruhiger werdend" and feature dynamics such as *pp* and *p*. The piano accompaniment includes various textures and dynamics, with *pp* being prominent. The second system continues the vocal parts with the lyrics "gleich, göt - - - ter gleich." and includes performance markings like *dim.*, *pp*, *pizz.*, and *arco*. The piano accompaniment in the second system also features *pp*, *pizz.*, and *arco* markings.



Ejemplo 14c. Wagner, *Parsifal*, acto 3º

GURNEM.

Un - - - schulds - - - tag - - - er - wirbt.

Viol.

*poco f*

*dim.*

El final del *Sturmlied* es especialmente similar al de *Nänie*: tanto Brahms como Strauss componen un corto pasaje *a cappella* en re mayor antes de permitir que la orquesta se una a coro; además, en los compases finales de cada composición, el tetracordo descendente se reafirma (ejemplos 14a y 14b). Brahms escoge la versión *re-do natural-si-la*, sin duda en respuesta al texto de Schiller, “*Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich*”. (Quizá su decisión de no introducir el *sib* cromático fue un intento de reforzar el “herrlich”). Strauss, por otro lado, escoge la versión más cromática, *re-do natural-si-sib-la*. También divide el tetracordo en el registro, para que el *sib* y el *la* estén en un registro superior. El uso del tetracordo aquí

en “*göttergleich*” es muy curioso; su presencia sugiere más una respuesta a la conclusión consoladora de *Nänie* que una lectura puntual de la poesía de Goethe.

En 1892 Eduard Hanslick publicó una reseña de *Wandrer's Sturmlied*, que el crítico sin ninguna duda habría reconocido como la composición de Strauss más declaradamente brahmiana. La mitad de la reseña está consagrada al poema de Goethe; Hanslick lo interpreta como una “glorificación del Genio, que se manifiesta de la manera más clara en una tormenta”<sup>21</sup>. Strauss –dice– ha hecho bien al orquestrar sólo la estrofa, pero –Hanslick continúa– Strauss ha hecho no obstante una lectura esencialmente errónea del poema y, además, ha aplicado mal su confianza en Brahms:

Aunque más agotado y desconcertado que edificado por el *Sturmlied* de Richard Strauss, me gustaría no obstante preferir esta obra a los poemas sinfónicos del compositor. El efecto saludable de la contención, el hecho de que el compositor de música vocal debe acomodarse al contenido y la forma de un poema definido, está patente en el *Sturmlied* de Strauss (...) La libertad absoluta de la composición puramente instrumental aparece en Strauss (...) como una divagación fantástica sin ningún sentido de maestría, que, desafiando cualquier coherencia orgánica, se pierde alegremente en lo inconmesurable. Al menos, en una composición para voces, hay ciertas guías. En el “*Sturmlied*” Strauss trata la sustancia musical de una manera más plástica y lúcida que habitualmente; no obstante, el esfuerzo febril por lo extraordinario a veces le induce a cometer errores que dañan a la poesía. El poema de Goethe (en la parte que Strauss ha orquestrado), emana en su totalidad una conciencia de confianza, divina, como la que el genio guía. Pero en lo de Strauss, nos pareció oír en largos pasajes el lamento doloroso (*Klage*) de alguien desesperado. Por ejemplo, el principio en un melancólico re menor con sus acordes cortantes sobre el resonante bajo y redobles en el timbal. De esta misma manera Brahms introdujo –pero con la expresión apropiada– el truculento *Gesang der Parzen*. No cabe duda de que este coro de Brahms gravitaba al alcance del Maestro Strauss. Por desgracia, no imitó también la concisa duración de su modelo; con un tema incomparablemente menor, el *Sturmlied* dura dos veces más. El público la recibió con gran frialdad<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Hanslick, p. 203 (“*eine Verherrlichung des Genius, der sich am vollkommensten im Sturme bewährt*”).

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 203-204. “*Von Richard Strauss’ ‘Sturmlied’ mehr ermüdet und betäubt, als erhoben, möchte ich dasselbe den symphonischen Dichtungen dieses Komponisten doch vorziehen. Das Wohltätige dieses Zwanges, dass der Vokalkomponist sich dem Inhalt und der Form einer bestimmten Dichtung anbequemen muss, bewährt sich in Strauss’ ‘Sturmlied’... Die absolute Freiheit der Instrumental-Komposition erscheint bei Strauss... als ein meisterloses Schweißen der Phantasie, welche, des organischen Zusammenhanges spottend, sich gern ins Ungemessene verliert. Dem wenigstens ist in der Vokal-Komposition ein Zügel angelegt. Im ‘Sturmlied’ behandelt Strauss den Musikstoff plastischer, übersichtlicher als sonst, doch verleitet ihn mitunter der fieberhafte Drang nach Ausserordentlichem, der Dichtung Gewalt anzutun. Das Goethesche Poem (in seinem von Strauss komponierten Abschnitt) atmet durchaus ein siegesfrohes ‘göttergleiches’ Bewusstsein des vom Genius Geführten. Bei Strauss glauben wir aber ganze Strecken hindurch die schmerzliche Klage Verzweifelder zu hören. Gleich der Anfang in düsterem D-moll mit seinen einschneidenden Akkorden über grollenden Bässen and Paukenwirbeln! So ungefähr hat Brahms mit richtiger Empfindung den schaurigen ‘Gesang der Parzen’ eingeleitet. Kein Zweifel, dass dieser Brahmsische Chor Herrn Strauss deutlich, bis zum Greifen deutlich, vorschwebte. Leider ist er seinem Vorbild nicht auch in der knappen Umräumung nachgefolgt; das ‘Sturmlied’ spielt bei ungleich geringerem Inhalt noch einmal so lange. Es hat im Publikum sehr kühle Aufnahme gefunden.*”

Evidentemente, Hanslick no estaba dispuesto a aceptar los préstamos que Strauss tomaba de Brahms; si la apertura de *Wandrer's Sturmlied* invocaba de una manera sorprendente el *Parzenlied*, ese préstamo era, no obstante, inapropiado: Strauss, en efecto, no había conseguido un equivalente de la oda de Goethe con la imagería musical apropiada.

Para 1892, el año de la reseña de Hanslick, Strauss había afianzado su reputación como compositor de poemas sinfónicos; ciertamente, la respuesta negativa de Hanslick estaba determinada por el reproche a la incursión de Strauss por la música programática. Pero Hanslick podría haber descubierto otra razón para desacreditar a Strauss en los compases finales del *Sturmlied*. Podría decirse que el tetracordo descendente –como hemos sugerido, una referencia al cierre de Brahms en *Nänie*– hace pensar persuasivamente en una segunda referencia, no a Brahms, sino al implacable adversario de Hanslick, Richard Wagner, y específicamente a la música del *Encantamiento del Viernes Santo* del tercer acto de *Parsifal* (ejemplo 14c). En la sección culminante en re mayor en la que Gurnemanz se maravilla de la renovación de la naturaleza, Wagner contrapone una línea cromática descendente a una pedal; en los agudos, se escucha una melodía expresiva formada por una sexta ascendente (*la-fa#*) que desciende a continuación, el *mi* como nota de paso acentuada hacia el *re*. El pasaje se parece mucho al de Strauss (véase ejemplo 14b), pero el significado exacto de esta alusión –si fue una alusión deliberada– es incierto. Quizás la referencia fue subconsciente. Como es bien sabido, como favor a Hermann Levi, que dirigió el estreno de *Parsifal* el 26 de julio de 1882, el padre de Strauss tocó la parte de primera trompa, y el joven Richard viajó con él a Bayreuth para asistir a la representación. Está claro que tenía en la cabeza el sonido de *Parsifal*; y así, en los compases del final del *Sturmlied*, hay que tener en cuenta quizá tanto una reminiscencia wagneriana como la imagen de Strauss ajustándose la “pesada capucha de Brahms”.

No obstante, la experiencia Brahmsiana fue intensa para Strauss, especialmente en los dos años cruciales de 1884 y 1885. Al estudiar a Brahms, Strauss encontró el refuerzo de ciertos rasgos conservadores de su propia música escrita antes de la conversión de 1885: su confianza en las formas y géneros tradicionales (la sonata, la música de cámara, la sinfonía y el concierto, por ejemplo), el uso de texturas densas, contrapuntísticas, la preferencia general por la orquestación para maderas a dos... en suma, su concienciación y relación íntima con la tradición de la corriente principal de la música instrumental “absoluta” alemana. Que Strauss en última instancia rechazara el manto brahmsiano reflejaría, con seguridad, su aceptación de una estética musical radicalmente diferente, pero, paradójicamente, no significaba que Strauss debiera abandonar necesariamente la tradición clásica, como aclara en sus memorias<sup>23</sup>. Por lo

<sup>23</sup> “Dieser [klassischen] Schule verdanke ich, das mir bis heute die Liebe und Bewunderung für die klassischen Meister der Tonkunst ungetrübt verblieben ist”. “Erinnerungen an meinen Vater”, p. 201.

tanto, y pese a Alexander Ritter, para Strauss el camino a la música del futuro procedió de hecho, en cierta magnitud, de Brahms.

Al considerar el desarrollo de Strauss como compositor antes de su encuentro con la música de Brahms, es decir, desde 1870, año de la primera composición que ha llegado hasta nosotros hasta el principio de la década de 1880, se entra en lo que todavía es terreno inexplorado en la investigación musicológica, un periodo –en una adaptación de la valoración de Joseph Kerman sobre los primeros tiempos del periodo de Beethoven en Bonn– sobre el que en el siglo XX “se ha sabido poco y probablemente le ha importado menos”<sup>24</sup>. Para llevar la analogía más allá, así como Kerman propuso una división del periodo estudiantil de Beethoven en dos subperiodos, también se pueden subdividir los primeros años de Strauss como compositor. En la primera década, aproximadamente de 1870 a 1880, aparecen sobre todo intentos de juventud, unos cien trabajos en total, según la lista de obras que Franz Trenner ha publicado y puesto al día recientemente<sup>25</sup>, con un buen número de referencias a Haydn, Mozart, Beethoven y, de vez en cuando, a Schumann y Mendelssohn. También, entre 1877 y 1880, el joven Strauss emprendió un curso sistemático de contrapunto con Friedrich Wilhelm Meyer, que incluía ejercicios en imitación, canon y fuga; la culminación de este adiestramiento llegó a principios de 1880 con una doble fuga a cinco voces para violín y piano (Trenner 91/3). Se publicaron pocas –pero valiosísimas– muestras creativas de Strauss durante esta década; pero las entradas del catálogo<sup>26</sup> parecen confirmar la aserción de Strauss según la cual, debido a la acción protectora de su padre (*strenger Obhut*), hasta su decimosexto año (1880) sólo se le exponía a la música “clásica”<sup>27</sup>.

En contraste, los primeros años de la década de 1880 hacen pensar en un giro decidido en el desarrollo de Strauss como compositor y forman un segundo subperiodo de los años de estudiante. En poco tiempo creó varias obras ambiciosas, técnicamente logradas, incluidas las dos sinfonías en re menor y fa menor (1880 y 1883-84), el Concierto para violín (1882), el Primer concierto para trompa (1883) y varias obras de cámara. A pesar de su lenguaje tradicional, todas ellas causan la impresión de ser creaciones de un compositor maduro. También durante estos años, Strauss empezó el primer estudio serio de los dramas de Wagner, desobediendo expresamente a su padre en 1881, cuando, a la edad de diecisiete, “devoró febrilmente las páginas de Tristán”<sup>28</sup>. Pero Strauss llegará a una apreciación completa de Wagner sólo

<sup>24</sup> Stanley Sadie, ed.: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Macmillan, Londres, 1979, vol. 2, “Beethoven”, p. 377.

<sup>25</sup> Strauss, Richard: *Werkverzeichnis*, de Franz Trenner. Ed. Doblinger, Viena, 1985.

<sup>26</sup> Véase sobre todo el trabajo de Max Steinitzer *Richard Strauss*, Berlín, Schuster & Loeffler, 1914, pp. 225 y ss. Steinitzer fue amigo de Strauss desde la niñez, y fue testigo de primera mano de su desarrollo como compositor.

<sup>27</sup> “*Erinnerungen an meinen Vater*”, p. 201.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 202.

después de entablar amistad con Alexander Ritter y, sobre todo, gracias a ello, claro. Las obras de principios de 1880 todavía muestran una confianza en los modelos tradicionales; en particular, la música de Mendelssohn y Schumann le ofrecía ahora a Strauss, evidentemente, modelos específicos para el estudio.

Durante este segundo subperiodo, Strauss produjo algunas composiciones que ponían de manifiesto una curiosa combinación de fuentes estilísticas, quizás en ninguna parte más curiosa que en el Cuarteto para cuerda en la mayor op. 2, de 1880. El tema inicial con su tríada ascendente, la estructura de la frase claramente articulada, simétrica, y las texturas homófonas prevalecientes marcan el primer movimiento como una recreación de Mozart y Haydn, como ocurre con rasgos similares del final. Todo esto, es fácil imaginar, le ganó al joven compositor ilimitadas alabanzas paternas. El *scherzo*, con sus juguetones acentos cruzados que interponen con eficacia pasajes en métrica binaria, quizá haga pensar en Beethoven; los rústicos pedales del trío invocan posiblemente a Haydn. Pero en el movimiento lento (*Andante cantabile, molto espressivo*), Strauss deja el mundo del clasicismo vienés para explorar un lenguaje romántico con reminiscencias de Mendelssohn. Comienza con una introducción de cuatro compases; dos líneas cromáticas descendentes en el violoncello y el primer violín dan paso a un trémolo de acompañamiento que sirve de apoyo a una expresiva melodía en el cello. El pasaje evoca un arranque similar en el movimiento lento de la *Sinfonía de la Reforma* op. 107, de Mendelssohn, que se publicó primero póstumamente en 1868, y era todavía una sinfonía relativamente “nueva” (ejemplos 15a y 15b).

Ejemplo 15a. Mendelssohn, *Sinfonía de la Reforma* op. 107

The musical score for Example 15a is a piano arrangement of the beginning of the slow movement from Mendelssohn's Symphony No. 107, Op. 107. It is written in 2/4 time and B-flat major. The score consists of five staves. The first staff is the cello part, starting with a melodic line marked *dolce* and *p*. The second and third staves are the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a tremolo pattern, both marked *p* and *simile*. The fourth staff is the double bass part, also marked *p* and *simile*. The fifth staff is a low bass line, marked *p*. The score includes various dynamics and articulation marks such as *dolce*, *sf*, *p*, and *simile*.

Ejemplo 15b. Strauss, Cuarteto de cuerda op. 2

Andante cantabile, molto espressivo

The musical score is presented in two systems, each containing four staves. The first system shows the first two measures of the piece. The top two staves (Violin I and Violin II) begin with a *pp* dynamic. The bottom two staves (Viola and Cello) also begin with a *pp* dynamic. The tempo and mood are indicated as "Andante cantabile, molto espressivo". The second system shows the next two measures. The top two staves continue with a *sotto voce* marking. The bottom two staves continue with a *con espressione* marking, followed by a *pp* dynamic marking at the end of the system.

De manera similar, la Sonata para piano en si menor op. 5, de 1881, presenta una yuxtaposición de fuentes estilísticas, Beethoven y Mendelssohn incluidos. No obstante, en los últimos tres movimientos, la inspiración mendelssohniana se hace cada vez más patente. Como se ha indicado, el primer movimiento obtiene su familiar motivo de cuatro notas de la Quinta Sinfonía de Beethoven. El movimiento está bastante saturado con el motivo, que aparece en el primer tema, en el puente (aunque no en el segundo tema de contraste, de carácter lírico), y en la sección final de la exposición. Además, buena parte del desarrollo está dedicada a un tratamiento del motivo, y en los compases finales del movimiento nos encontramos con una versión en tonalidad mayor del final del primer movimiento de Beethoven.

El principio del segundo movimiento, *Adagio cantabile*, causa la impresión de ser un *Lied ohne Worte* mendelssohniano. La primera frase de ocho compases, que termina en una semicadencia, ofrece una melodía aguda cantable acompañada por un patrón acordal sincopado. Responde una segunda frase de ocho compases que llega a una cadencia completa en la tónica, mi mayor. La segunda frase introduce una parte melódica y lírica en la línea de tenor, contrapuesta a la de soprano, que en efecto convierte el *Lied ohne Worte* en un *Duett ohne Worte*, un recurso que aparece con frecuencia en los *lieder* para piano de Mendelssohn (como en el *Lied* op. 38 núm. 6, que se dice fue concebido como un dueto amoroso con ocasión del compromiso de Mendelssohn con Cécile Jeanrenaud, en 1836). Pero, en la de Strauss, el estilo de la conclusión de la segunda frase es incongruente; con su tresillo ascendente y su compás de 3/8, es sospechosamente similar a una figura cadencial del movimiento lento de la Quinta Sinfonía de Beethoven (ejemplo 16).

Ejemplo 16. Strauss, Sonata para piano op. 5

Adagio cantabile  
espress.

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \* Lea \*

cresc. dim. p

Strauss mantiene la textura de dueto durante los diez compases de la sección siguiente que introduce la submediante, do# menor. A continuación, vuelve el material de la introducción en la tónica, sugiriendo la conclusión en forma de canción ternaria. Pero la cadencia final se interrumpe, y después de un compás de silencio, Strauss nos transporta a una sección de contraste en el modo menor paralelo, más extenso ahora para formar la sección media del movimiento. Su principio, *staccato*, como un *scherzo*, lo identifica inequívocamente como una segunda alusión a Mendelssohn. Si la tonalidad, mi menor, trae a la memoria obras como la obertura para el *Sueño de una noche de verano* y el *Rondo capriccioso* op. 14, de Mendelssohn, otros detalles apuntan al *Scherzo a capriccio* en fa sostenido menor (1836)<sup>29</sup>. Entre éstos están el esculpido de la tríada tónica en el quinto, tercero y primer grados de la escala, la inserción de silencios para articular el descenso por medio del tercer y primer grados de la escala y, finalmente, la aplicación de figuras de grupeto para apoyar el descenso en los tiempos débiles del compás (ejemplos 17a y 17b).

Ejemplo 17a. Strauss, Sonata para piano op. 5

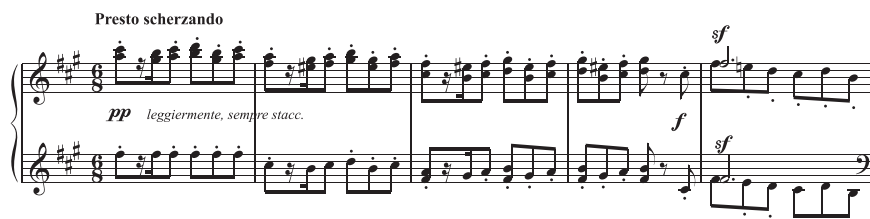
The image displays two systems of musical notation for Strauss's Sonata for piano, op. 5. The first system shows the piano and bass staves. The piano part begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, marked with 'p' and asterisks. The piano part is marked with a first ending bracket labeled '1'. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and articulation in both hands, including slurs and accents. The tempo and mood are indicated as 'pp grazioso un poco moto'.

<sup>29</sup> Se afirma sobre la familiaridad de Strauss con la música para piano de Mendelssohn en una carta a Thuille de marzo de 1878: “Auch Mendelsohns’ [sic] Klavierwerke stehen auf einer bedeutenden Stufe und sind seine Klaviersachen sehr schön”. *Richard Strauss-Ludwig Thuille*, p. 40.



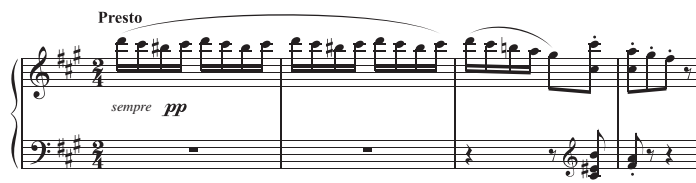
Strauss permite que este comienzo *pianissimo* llegue a un clímax *fortissimo* antes de que decaiga, preparándonos para la reanudación del *Lied* y el *Duett ohne Worte* en tónica mayor. La forma global del movimiento describe así una forma ternaria ABA, en la que las secciones A y B aluden a dos estilos contrastantes, pero que se pueden reconocer como mendelssohnianos.

*Ejemplo 17b.* Mendelssohn, *Scherzo a capriccio*



Es bastante curioso que Strauss vuelva a inspirarse en el estilo del *scherzo* de Mendelssohn en su tercer movimiento, un *scherzo* completo cuya forma ABABA ha sido ampliada.

*Ejemplo 18.* Strauss, Sonata para piano op. 5



El compás de 2/4 quizá se trate de una deuda con Mendelssohn, que compuso varios *scherzi* en compás binario (ver, por ejemplo, el Octeto op. 20, el Segundo trío para piano op. 66 y la *Sinfonía escocesa* op. 56). Por medio de una manipulación temática ingeniosa, el movimiento en fa sostenido de Strauss se relaciona con la sección media en mi menor del *Adagio*; básicamente, Strauss invierte los dos elementos del tema anterior del *scherzo* (ver ejemplo 17a), para que el tema del tercer movimiento empiece con una figura simple en grupeto que, después de varias repeticiones, se agota en un descenso comprimido (ejemplo 18).

En otras partes del *Scherzo* hay pasajes que se acercan mucho a obras específicas de Mendelssohn. El Trío, por ejemplo, tiene unos adornos melódicos que recuerdan al segundo tema del final del Concierto para violín, de Mendelssohn, op. 64 (ejemplos 19a y 19b)<sup>30</sup>.

*Ejemplo 19a.* Mendelssohn, Concierto para violín op. 64



*Ejemplo 19b.* Strauss, Sonata para piano op. 5



Y en la conclusión del *scherzo*, Strauss crea una textura que rememora la del cierre del *Lied ohne Worte* op. 19 núm. 3 (la famosa *Jagdlied*), o del *Capricho* op. 6 núm. 2, en mi menor. Bajo la figura de grupeto en el registro más agudo, se oyen llamadas fugaces en las trompas. Y finalmente, la cadencia que concluye la obra, con su mezcla modal de subdominante menor y

<sup>30</sup> En una carta a Thuille de junio de 1879, Strauss se refiere al opus 64 como “*das herrliche Mendelssohnkonzert (sic)... Es ist neben den Mozartschen, dem Beethovenschen zu schönsten zu rechnen, was der Deutsche an Violinkonzerten hat*”. Richard Strauss-Ludwig Thuille, p. 67.

tónica mayor, nos recuerda, claro, el lema con que empieza y acaba la *Obertura del sueño de una noche de verano*.

El final en 6/8, en forma de sonata, presenta en los compases de apertura un tema que puede haberse inspirado en el final del Segundo trío para piano en do menor op. 66, de Mendelssohn. En la repetición del tema (ejemplo 20), Strauss redirige la melodía hacia el registro medio y agrega un acompañamiento de acordes arpegiados rotos por encima; esta revisión acerca más el pasaje a la textura del final de Mendelssohn, que ofrece el primer tema en el violoncello con acompañamiento de piano. Pero Strauss se acerca al estilo de Mendelssohn de modo más convincente en el segundo tema en la medianta re mayor (ejemplos 21a y 21b). Aquí, el contorno melódico, la estructura regular de la frase, las semicadencias débiles y la tonalidad indican sin ambages que la fuente es el comienzo de la Sonata para violoncelo en re mayor op. 58 de Mendelssohn. Y, finalmente, el pasaje *martellato* que concluye la sonata de Strauss parece pertenecer a una era de virtuosismo pianístico anterior, y evoca recursos de la música para piano de Mendelssohn y sus contemporáneos.

Ejemplo 20. Strauss, Sonata para piano op. 5

The image displays a musical score for Strauss's Sonata for piano, op. 5, specifically Example 20. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system features a right-hand part with a melodic line marked 'pizz' (pizzicato) and a dashed line above it, and a left-hand part with a bass line marked 'pizz' and asterisks. The second system continues the melodic and bass lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

*Ejemplo 21a.* Strauss, Sonata para piano op. 5

**Animato**

Lea \* Lea \*  
Lea \* Lea \* Lea \*

*Ejemplo 21b.* Mendelssohn, Sonata para violoncello en re mayor op. 58

**Allegro assai vivace**

*f* *sf*  
*f* *sf*

La música para piano de Robert Schumann también ofrecía modelos que influyeron en Strauss durante principios de la década de 1880. En este caso, consideraremos en primer lugar la opinión crítica de Franz Strauss, el padre del compositor:

Las primeras obras para piano de Schumann hasta el opus 20 fueron validadas. Las obras para piano más tardías fueron algo menos apreciadas, como “música de Leipzig”, porque se encontraban bajo la influencia de Mendelssohn, con sus ritmos monótonos y repeticiones periódicas<sup>31</sup>.

Pero en ninguna obra mostró ser el joven compositor tan fiel seguidor de Schumann como en la primera de sus *Fünf Klavierstücke* op. 3, una colección compuesta entre 1880 y 1881. Como si hubiera querido confirmar la opinión de su padre, este *Andante* en sib mayor se deriva, sin ningún pudor, de la *Humoreske* de Schumann (1839), que, como el opus 20 de Schumann, todavía se consideraba merecedora de ser estudiada.

El *Andante* describe una forma en tres partes ABA, al igual que tantos otros movimientos de los primeros ciclos para piano de Schumann. La sección A en si bemol mayor, se inspira en la página de apertura de *Humoreske*, también en si bemol; la sección B, en la submediante sol menor para crear contraste, en la segunda sección en sol menor de *Humoreske*, con las anotaciones *Einfach* y *zart*. Finalmente, los compases finales del *Andante* tienen trazas del cierre de *Humoreske*, marcado con la indicación *Zum Beschluss*.

Ejemplo 22a. Strauss, *Klavierstück* op. 3 núm. 1

<sup>31</sup> “Erinnerungen an meinen Vater”, p. 194. (“Den ersten Klavier-Schumann bis Opus 20 liess man gelten, der spätere wurde, als unter Mendelssohns Einfluss stehend, mit seinen rhythmischen Monotonien und seinen Periodenwiederholungen als ‘Leipziger Musik’ etwas geringer eingeschätzt”).

Ejemplo 22b. Schumann, *Humoreske* op. 20

Los ejemplos 22a y 22b revelan cuán estrechamente Strauss se adhirió a su modelo. Desde el principio, la textura del *Andante*, con sus voces exteriores en blancas y negras y las voces internas que se mueven en arpegios fluidos y descendentes en corcheas, captura el sonido especial de *Humoreske*. Y como Schumann, Strauss empieza con un principio que no está en la tónica. Pero mientras que Schumann bromea con nosotros con una tríada aumentada ambigua<sup>32</sup> que resuelve a la subdominante antes de asegurar la tónica en el cuarto compás, Strauss empieza de una manera menos aventurera con la subdominante; esto, también, da paso a una frase cadencial que establece la tónica en el cuarto compás. Más adelante en el *Andante*, sin embargo, Strauss hace referencia a la tríada aumentada de Schumann y, cuando resuelve no a la subdominante sino a la submediante bemol, sol bemol mayor (cc. 21 y ss.), nos recuerda que Schumann también hace referencia a sol bemol mayor (cc. 8 y ss.), cuya tríada incluye dos notas de la tríada aumentada original.

En cuanto a la textura, la sección B de Strauss, en la submediante menor, también se acerca mucho al modelo de Schumann. Vale la pena mencionar en los ejemplos 23a y 23b que la voz soprano se centra en torno al *re*, y que el acompañamiento en sextas paralelas es similar.

<sup>32</sup> Schumann, de manera particularmente sorprendente, exploró la ambigüedad de la tríada aumentada al comienzo de una obra que no esté en la tónica en el inicio del Concierto para piano op. 54. También, véase el artículo de R. Larry Todd "The 'Unwelcomed Guest' Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad", en *19<sup>th</sup>-Century Music* núm. 12, 1988, p. 103.

Finalmente, la conclusión del *Andante*, en la que una figura descendente en el soprano (*sib-solb-fa-mib-re*) aparece sobre un pedal de tónica, suena como una velada alusión a la conclusión, más robusta, de Schumann (ejemplos 24a y 24b). Ambos pasajes incorporan referencias a la subdominante, *mi bemol*; la última cadencia de Strauss, de hecho, es una cadencia plagal, una última alusión a la apertura, que no era en la tónica, y una manera de incidir en la circularidad esencial de la obra, su “naturaleza abierta”, que sin duda recoge una de las características románticas más sobresalientes de los primeros ciclos para piano de Schumann.

Ejemplo 23a. Strauss, *Klavierstück* op. 3, núm. 1

La inspiración de Strauss, en su música de principios de la década de 1880, en la música de Mendelssohn y Schumann, podría interpretarse como una señal de la influencia del padre y de la resistencia a reconocer la música de Liszt y Wagner y las nuevas opiniones de *Zukunftsmusiker*. Como Jurgen Thym ha demostrado con lucidez, un nuevo análisis crítico del papel de Mendelssohn y Schumann en la música alemana ya había comenzado en 1845, cuando Franz Brendel asumió la dirección editorial del *Neue Zeitschrift für Musik*, de Schumann, y gradualmente lo orientó hacia la trayectoria de *Zukunftsmusik*<sup>33</sup>. Para Brendel, Mendelssohn

<sup>33</sup> “Schumann in Brendel’s *Neue Zeitschrift für Musik* from 1845 to 1856”, en *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*, ed. Jon W. Finson y R. Larry Todd, Duke University Press, Durham, 1984, pp. 21-36.

Ejemplo 23b. Schumann, *Humoreske* op. 20

era un neoclásico, que había llegado con gran facilidad a ser un maestro de las formas tradicionales, pero cuyo formalismo “objetivo” y “académico” ya no era congruente con las necesidades “subjetivas” de la música alemana moderna. Y Schumann, que había empezado su carrera de una manera muy subjetiva, corría ahora, en sus obras instrumentales de principios de la década de 1840, “el peligro de perderse al estilo mendelssohniano”<sup>34</sup>.

Ejemplo 24a. Strauss, *Klavierstück* op. 3, núm. 1

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 23.



Ejemplo 24b. Schumann, *Humoreske* op. 20

The image displays two systems of musical notation for Schumann's *Humoreske* op. 20. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff containing chords and a bass staff with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *acc.* (accent). The second system continues the piece, ending with a *ff* (fortissimo) marking and a final chord. The notation includes various slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Por contraste, bien podemos imaginarnos a Franz Strauss cuatro décadas después arguyendo a favor de la supremacía de la tradición alemana de la música absoluta. Se trataba esencialmente de un esfuerzo por renovar una posición clasicista, la que existió en la música instrumental de los clasicistas vieneses y de compositores del siglo XIX como Mendelssohn y Schumann, una tradición instrumental ejemplar digna de emulación todavía en la década de 1880. Situar a Mendelssohn o Schumann en esta tradición no resultaba ilógico. La carrera de Mendelssohn en la Gewandhaus en Leipzig lo había establecido como un defensor de los valores musicales tradicionales; de hecho, Schumann se había referido a él como el “Mozart del siglo XIX”<sup>35</sup>. Y Schumann, también, había continuado la tradición instrumental cultivando de manera sistemática el piano, y luego la música de cámara y la música orquestal. Al emular a Mendelssohn, el joven Strauss estaba, en esencia, siguiendo el camino de Schumann, cuya música instrumental se había inspirado en Mendelssohn, Schubert, Beethoven y otros<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Para más información, véase mi trabajo “Mozart according to Mendelssohn: A Contribution to *Rezeptionsgeschichte*”, en *Perspectives on Mozart Performance*, ed. R. Larry Todd y Peter Williams, Cambridge University Press, 1991, pp. 158-162.

<sup>36</sup> Un ejemplo pertinente es el final del Trío para piano de Schumann op. 63. que se inspira en la apertura de la Sonata para violonchelo op. 58 de Mendelssohn, al igual que lo hace el final de la Sonata para piano op. 5 de Strauss.

Y de la misma manera, la *Brahmsschwarmerei* de Strauss de 1884 y 1885 le permitió aferrarse durante una temporada a la corriente principal de la tradición instrumental alemana. Brahms era uno de los pocos compositores principales todavía vivos cuya música resonaba con variadas alusiones a la tradición instrumental alemana<sup>37</sup>, y que continuaba cultivando los géneros tradicionales abandonados hace tiempo por los *kunstmusiker*. Por lo tanto, la progresión que preocupaba a Strauss a principios de la década de 1880, de Mendelssohn y Schumann a Brahms, era casi inevitable, y su contacto personal con Brahms es muy probable que la reforzara. La “experiencia” Brahms representó más o menos la fase final del periodo estudiantil de Strauss. Le permitió intensificar su dependencia de la tradición instrumental alemana y, sin embargo, le sirvió de estímulo para revisar esa dependencia. En las últimas décadas del siglo XIX, Strauss ocupó una posición poco usual, al haber dominado por completo la tradición instrumental alemana, antes de separarse de esa tradición, para adoptar una estética musical fundamentalmente diferente y descubrir, a instancias de Ritter, su propia identidad.■

Traducción: Jaime Fatás Cabeza

---

<sup>37</sup> Varias de estas alusiones se tratan en detalle en “*Brahms and the Problem of the Symphony: The Romantic Image, Generic Conception, and Compositional Challenge*”, de Raymond Knapp (tesis doctoral, Duke University, 1987).