

Escuela de Posgrado  
Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario

**Los desplazamientos métricos presentes  
en los primeros movimientos de las  
Sonatas Op. 120 de Johannes Brahms**

Lic. Julieta Moliné  
Maestría en Interpretación de Música de Cámara  
Memoria

Tutor: Dr. Antonio Formaro  
Rosario, noviembre de 2019

## Índice

<b>Brahms, sus Sonatas Op. 120 y su ubicación como creador en su época</b>	<b>3</b>
<b>El concepto de ambigüedad brahmsiana en el análisis musical</b>	<b>4</b>
<b>Análisis de los desplazamientos métricos: Sonata Op. 120 N° 2</b>	<b>8</b>
<b>Análisis de los desplazamientos métricos: Sonata Op. 120 N° 1</b>	<b>19</b>
<b>El concepto de ambigüedad desde el aspecto performativo</b>	<b>28</b>
<b>Sugerencias para la interpretación de la Sonata N° 1</b>	<b>29</b>
<b>Sugerencias para la interpretación de la Sonata N° 2</b>	<b>30</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>31</b>
<b>Notas</b>	<b>33</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>36</b>

### **Brahms, sus Sonatas Op. 120 y su ubicación como creador en su época**

Las sonatas para clarinete y piano de Johannes Brahms Op. 120 N° 1 en Fa menor y N° 2 en Mi b Mayor, obras canónicas del repertorio camerístico, fueron compuestas en 1894 y estrenadas en 1895 por el mismo compositor al piano y el clarinetista Richard Mühlfeld. Por la tradicional jerarquía que tiene el primer movimiento en la sonata clásica y en tanto generador de la obra, para el presente trabajo hemos delimitado el análisis de los desplazamientos métricos a los dos primeros movimientos de ambas sonatas Op. 120. Mediante el análisis intentaremos describir, precisar y demostrar de qué manera opera este rasgo compositivo característico brahmsiano en el plano sonoro (interpretativo-performativo) y en el plano del soporte papel (partitura).

Luego de la muerte de Schumann, Brahms le dio un nuevo impulso a la música de cámara, dejando a lo largo de 40 años un corpus de 24 obras de música de cámara, las cuales definieron este género durante el final del S.XIX. Para muchos críticos musicales la música de cámara captura la personalidad creativa de Brahms así como el drama musical lo hace con la música de Wagner.

Los desplazamientos métricos presentes en las composiciones de Johannes Brahms constituyen uno de los rasgos de su estilo compositivo. Dichos desplazamientos generan una ambigüedad métrica en ciertas secciones de las obras, por lo cual la frecuente aparición o gestación de esta ambigüedad métrica se convierte en un rasgo estilístico propio.

La lectura de la bibliografía seleccionada nos conduce a formular la siguiente afirmación: otro término que con frecuencia se emplea para describir los conflictos generados por los desfasajes que producen los distintos factores de acentuación es el de disonancia métrica (Malin, 2006, Heisey, 2012).<sup>1</sup> El término de “disonancia” se aplica a la métrica por analogía con el del tono, por lo tanto las disonancias métricas son esencialmente formas de conflicto métrico. En este sentido el profesor estadounidense experto en la percepción y cognición de la métrica musical Justin London (2001)<sup>2</sup> sostiene que las disonancias métricas ocurren cuando los acentos secundarios socavan la métrica establecida hasta el punto en el cual puede emerger una métrica secundaria. La pedagoga argentina María del Carmen Aguilar (2015) afirma que la métrica se genera como resultado perceptivo de la recurrencia de los factores de acentuación (acento posicional, acento agógico, acento tónico, acento dinámico, acento armónico y acento

prosódico) y no es un dato a priori garantizado por la partitura. Cuando los factores de acentuación se oponen generan situaciones ambiguas.<sup>3</sup>

### **El concepto de ambigüedad brahmsiana en el análisis musical**

El filósofo inglés Anthony Flew (1968) define a la ambigüedad como la existencia de dos o más sentidos diferentemente claros en el significado de una palabra o expresión (Levy, 1995).<sup>4</sup> Es decir, que para hablar de ambigüedad debemos poder distinguir esas diferencias de sentido. En la ambigüedad musical interviene también la dimensión temporal, por lo tanto, una situación musical resulta ambigua si al mismo tiempo, o en una situación muy próxima temporalmente, emergen dos o más significados específicos.

En general durante muchos años la teoría de la música y el análisis musical se orientaron a desactivar las ambigüedades emergentes de los pasajes o secciones musicales en donde varias alternativas interpretativas fueran posibles. Sin embargo, a partir de 1970, la ambigüedad empieza a ser tema central de estudios especialmente en tanto ambigüedad rítmica y métrica. Varios autores norteamericanos hacen referencia a esta característica ambigüedad rítmica presente en las obras de Brahms. Tal es el caso de David Epstein (1990), Walter Frisch (1990), Charles Rosen (1990) y Peter Smith (2006). No obstante, luego de analizar y confrontar la bibliografía pertinente vemos que el estudio de la ambigüedad presente en las composiciones de Brahms se ha extendido posibilitando su clasificación en tres categorías: métrica, formal-funcional y armónico-tonal. Autores como Walter Frisch (1990), David Epstein (1990) y John Rink (1995) abordan el problema desde el aspecto rítmico. Elaine Sisman (1990), Jonathan Dunsby (1981) y Janet Levy (1995) se centran en el aspecto funcional. Por último, el profesor canadiense Ryan Mc Clelland (2007) lo hace desde el aspecto tonal.<sup>5</sup>

Si bien estas tres categorías de la ambigüedad brahmsiana actúan conjuntamente, en el presente trabajo nos dedicaremos a estudiar la ambigüedad métrica en particular. Para ampliar nuestro enfoque también incluiremos una breve síntesis de los aportes que los autores antes mencionados nos acercan con respecto a la ambigüedad formal-funcional. A continuación procederemos a sintetizar los aportes de los autores en referencia a la ambigüedad tanto métrica como formal-funcional que podemos encontrar en las obras de Brahms.

En varios de sus estudios David Epstein (1990) ha remarcado lo difícil que es conceptualizar el aspecto temporal en la música. Según él, esta dificultad comienza a

evidenciarse en la necesidad de encontrar un vocabulario que capture las aparentes paradojas y ambigüedades del ritmo y de la métrica que, por ejemplo, Brahms maneja de excelente manera y que producen una disparidad entre cómo esa música es escuchada y la manera en que es comprimida mediante la notación en la partitura (Rink, 1999).<sup>6</sup>

Ahora bien: ¿qué manera particular de comprimir la música mediante la notación en la partitura podríamos precisar en un compositor como Brahms en lo que respecta a la ambigüedad métrica? Walter Frish (1990) menciona los frecuentes cambios de ubicación de la barra de compás que pueden encontrarse en las composiciones de Brahms. Los mismos se perciben de manera implícita, es decir, sin que el compositor cambie la notación del compás en la partitura. En palabras de Frish (1990)

“cuando la notación métrica original se combina con otros esquemas métricos, subordinados al primero, se percibe un reordenamiento de la ubicación de las barras del compás generando cierta tensión y ambigüedad (Rink, 1995)”<sup>7</sup>.

Un tipo de desplazamiento métrico utilizado habitualmente por Brahms es la hemiola.<sup>8</sup>

Charles Rosen (1990) y Elaine Sisman (1990) nos conducen a delinear otra arista más de la ambigüedad brahmsiana: la referida al aspecto formal. El primero sostiene que, más que ningún otro compositor, Brahms explotó las posibilidades de la superposición de secciones y las ambigüedades de los límites de la forma sonata (Smith 2006).<sup>9</sup> Por su parte, Elaine Sisman (1990) menciona la habilidad de Brahms para crear nuevas ambigüedades en cuanto a los aspectos tradicionales de las formas cerradas como puede ser la variación, el rondo, etc (Rink, 1999).<sup>10</sup>

Jonathan Dunsby (1981) agrega su aporte desde la concepción funcional de la forma: observa que en algunos niveles de la estructura, Brahms usualmente crea una ambigüedad funcional, lo cual le brinda a su música su característico elaborado y complejo carácter (Rink, 1999).<sup>11</sup> Un ejemplo de ambigüedad funcional lo constituyen las secciones musicales que tienen el potencial de ser entendidos como principios o como finales (Levy, 1995). Desde un enfoque más general, la ambigüedad funcional es definida por William Thompson (1983) como un evento o instancia musical, breve o largo, el cual proyecta un equívoco, implica un significado sintáctico poco claro, o dos o más significados potenciales.<sup>12</sup>

Hasta aquí hemos planteado el estado de la cuestión desde la lectura, el análisis y la confrontación de la bibliografía seleccionada en lo concerniente a la ambigüedad

métrica brahmsiana desde los aportes de la teoría de la música (praxis teórica). Ahora continuaremos nuestra argumentación para describir los problemas que emergen en el paso del soporte papel al sonoro, es decir, en la interpretación sonora de la obra (praxis interpretativa). La descripción de los mismos se centrará en los desplazamientos métricos presentes en los primeros movimientos de las Sonatas Op. 120 para clarinete y piano de Johannes Brahms que es el núcleo principal del presente trabajo. Para realizar esta descripción tendremos en cuenta nuestra propia experiencia personal y la observación de un video de una clase magistral dictada por Alessandro Carbonare, reconocido clarinetista italiano de trayectoria internacional.

Por mi propia experiencia como intérprete musical entiéndase mi actividad como intérprete de clarinete. La misma incluye, entre otros, la acreditación de todos los seminarios de Interpretación en Música de Cámara, en donde se profundizaron las problemáticas desde la praxis interpretativa aplicadas a estas dos obras del repertorio de música camarística.

La observación del video de la clase magistral dictada por Alessandro Carbonare formó parte de un trabajo escrito presentado para acreditar el seminario dictado por el profesor Edgardo Salinas en donde comparé dos videos que documentaban las clases magistrales dictadas por el ya mencionado Alessandro Carbonare, y el clarinetista alemán Karl Leister. Las mismas estaban orientadas a la interpretación musical del primer movimiento de la Sonata para clarinete y piano Op. 120 N° 2 de Johannes Brahms.

Hemos precisado desde qué perspectiva describiremos los problemas emergentes en la praxis interpretativa con respecto a nuestro tema central: los desplazamientos métricos presentes en los primeros movimientos de las Sonatas Op. 120 de Johannes Brahms. Desde la praxis interpretativa, la ambigüedad métrica en algunas secciones de las Sonatas Op. 120 de Brahms es una cualidad que al comenzar a emerger empieza a percibirse como una dificultad en el ensamble camarístico de ambos instrumentos. Para operar, esta cualidad necesita al menos de dos líneas instrumentales ya que se construye en relación a otra línea instrumental.

Teniendo en cuenta mi experiencia personal esta complejidad que se presenta en el ensamble se manifiesta en la posibilidad de realizar falsas entradas. Llamamos una falsa entrada cuando un intérprete comienza a tocar en un momento musical equivocado, produciéndose en general luego de la aparición de compases de silencio. La falsa entrada puede ocasionar un corrimiento de una de las líneas. Este corrimiento se

mantiene hasta que alguno de los instrumentistas vuelva a acomodarse o a sincronizarse con los demás. Esta dificultad también pudimos constatarla en otros intérpretes mediante la observación de dos clases magistrales realizadas por reconocidos clarinetistas de trayectoria internacional. En la clase magistral dictada por el clarinetista italiano Alessandro Carbonare, uno de los alumnos se pierde en una de las entradas y la pianista debe repetir esa sección.<sup>13</sup>

Hemos investigado desde el aspecto bibliográfico de qué manera los expertos en el tema han construido un corpus teórico para explicar las distintas facetas de la ambigüedad métrica brahmsiana. A esta aproximación desde la praxis teórica le hemos sumado su inseparable relación con la praxis interpretativa. Por lo tanto, a esta altura de nuestra discusión conceptual es imperativo definir qué entendemos por métrica musical específicamente y desde qué enfoque abordaremos su estudio.

Nos posicionaremos desde el marco teórico que aportan los investigadores argentinos Alejandro Erut y Federico Wiman (2015). Los mismos reconocen una falencia de la teoría tradicional de la música tonal al tratar de captar de manera simple parte de la idea de la métrica: proponen entender la métrica como una estructura funcional que engloba la estructura métrica compositiva, la estructura métrica notacional y la estructura métrica perceptual. Para ellos la metricalidad de un objeto musical no sería más que, o bien una propiedad que emerge en su evaluación perceptual, o bien un rasgo constructivo de su generación.<sup>14</sup> Erut y Wiman (2015) definen la estructura métrica como un “molde” temporal (compositivo, notacional o perceptual) capaz de captar de modo acotado el fenómeno métrico de la música tonal.<sup>15</sup> Pero ¿qué ocurre específicamente con los desplazamientos métricos? Los mismos ponen en tensión la jerarquía implícita del compás. Por ejemplo, en un compás de cuatro cuartos el primer tiempo es el más jerarquizado, le sigue en orden decreciente el tercero, el cuarto y por último el segundo tiempo. Por jerarquía métrica entendemos la jerarquía producida (usualmente denominada acento métrico) por la relación entre niveles métricos donde a partir de la coincidencia o no de los pulsos de los niveles intervinientes se determina que:

1. El punto de coincidencia temporal entre los niveles evaluados constituye un pulso jerarquizado (acentuado o “pulso fuerte”).
2. El punto de no-coincidencia temporal entre los niveles evaluados constituye un pulso no jerarquizado (no acentuado o “pulso débil”).<sup>16</sup>

Cuando es posible establecer dos o más distribuciones temporales aplicadas al mismo objeto y en un mismo momento; cada una de ellas recibe el nombre de nivel métrico.<sup>17</sup> Cuando podemos detectar varios niveles métricos operando simultáneamente estamos ante un caso de ambigüedad métrica.

El problema de la ambigüedad métrica ya lo hemos descrito desde la bibliografía específica y desde la praxis interpretativa. Ahora procederemos a articularlo desde la perspectiva del análisis musical (soporte papel). El análisis musical nos permitirá conocer: la estructura de la obra (movimiento en este caso) y los rasgos estilísticos presentes en ella.

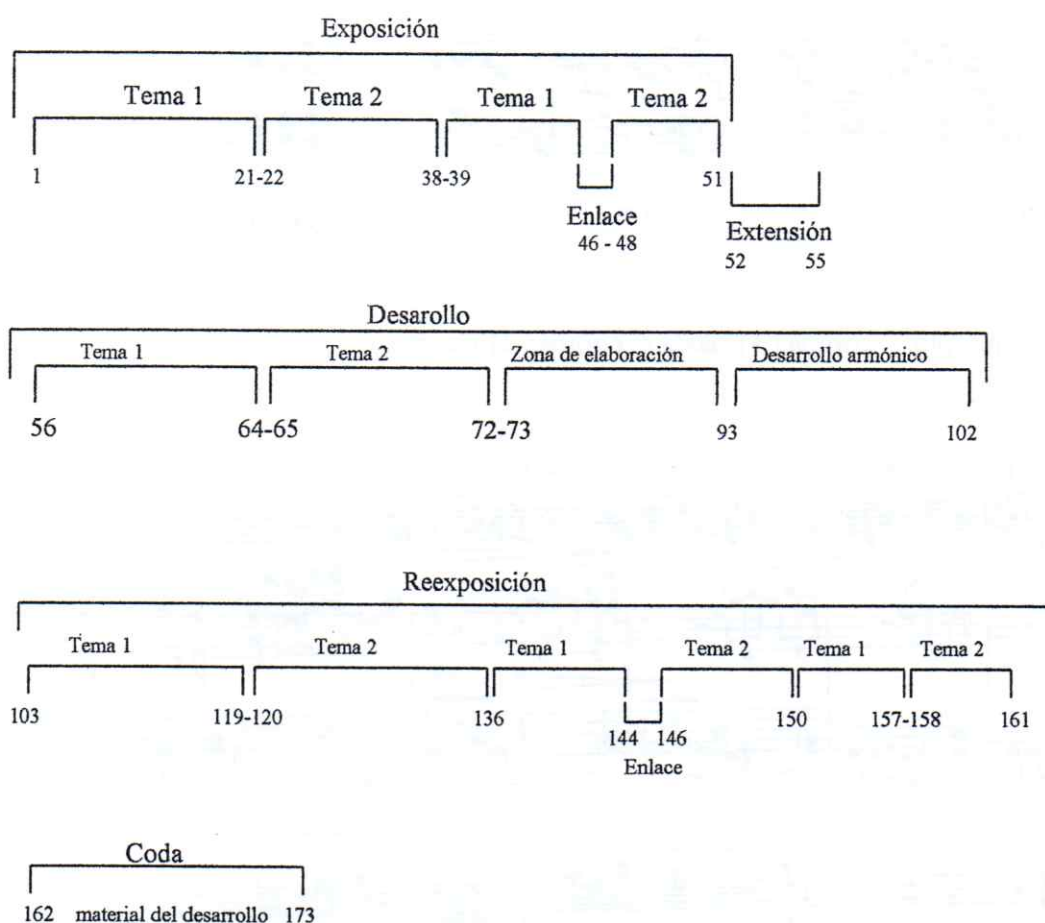
Siguiendo la postura de Umberto Eco (1992), el concepto de estructura estaría relacionado con la analizabilidad de una obra de arte, es decir, su posibilidad de descomposición en relaciones (“deshuesamiento progresivo del objeto”). Eco (1992) sostiene que “la estructura de una obra es lo que esta tiene de común con otras, en definitiva, aquello que un modelo revela”.<sup>18</sup>

En este trabajo analizaremos los dos primeros movimientos de las Sonatas para clarinete y piano Op. 120 de Johannes Brahms. Luego de plantear una síntesis del diseño formal de los dos movimientos analizaremos los ejemplos que consideremos más relevantes para ilustrar los desplazamientos métricos que podamos encontrar en ellos. En este sentido Walter Frisch (1990) observa una tendencia en Brahms a que los cambios métricos ocurran tanto al final de la exposición en la forma sonata como en el solapamiento que a menudo crea entre el desarrollo y la recapitulación.<sup>19</sup> El primer movimiento de la Sonata Op. 120 N° 2 constituye un interesante ejemplo.

### **Análisis de los desplazamientos métricos: Sonata Op. 120 N° 2**

En el primer movimiento de la Sonata Op. 120 N° 2 Brahms formalmente emplea el modelo de lo que el profesor norteamericano John Daverio (1999) denominó una “forma binaria ampliada”, es decir, una forma sonata en donde tanto el desarrollo como la recapitulación comienzan por el mismo tema en la tónica. Esta forma sonata más o menos convencional, no presenta repetición, y su exposición es seguida, primero, por un restablecimiento de parte del tema en la tónica, luego, por un desarrollo o tratamiento episódico del material proveniente del primer grupo y transición, para finalmente terminar, o en una recapitulación en la tónica del tema secundario y de grupos conclusivos o de cierre, o en una coda extendida con material del comienzo del

movimiento o en un restablecimiento más exacto de este material en la tónica. (Brodbeck, 1999).<sup>20</sup>



Antes de pasar a los ejemplos en donde los desplazamientos métricos resultan evidentes, observaremos los motivos presentes al comienzo del movimiento. El motivo 1 (compás 1 y 2) es tético. Luego Brahms intercala el motivo 2 (compás 3 y 4), anacrúsico que consta de dos saltos ascendentes: 3ra menor y luego 8va. El silencio de corchea (compás 2) funciona como separador de ambos motivos para luego pasar, al reiterarse varias veces, a formar parte del mismo. En el compás 5 se desarrolla el motivo 1 variado que ahora conserva la anacrusa de corchea generada en el motivo 2 por lo cual la frase adquiere continuidad y fluidez. El compás 9 es una variación rítmica de la frase anterior por disminución. Aquí tenemos un contraste (opuestos: expansión- compresión) ya que cuando aparece por primera vez la frase es más larga (dura 4 compases) y genera una sensación de amplitud y expansión, mientras que la segunda vez la frase se estrecha

(compases 9 y 10). Sin embargo, al trabajar Brahms con la misma idea musical, también produce sensación de continuidad.

Motivo 1                      Motivo 2                      Variación motivo 1                      Variación rítmica

Ejemplo 1: compás 11 hasta el compás 21 (tema 1).

1 2 3 4 | 1 2 3 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4

*p dolce*

Tensión constante de la jerarquía métrica

17

*f* *dim.*

En la línea del clarinete en los compases 11 y 12 se produce un desplazamiento en la métrica del compás. El diseño melódico de los saltos ascendentes de 6ta y 4ta sumado a los reguladores de intensidad que jerarquizan el primer salto (coincidencia del acento tónico y dinámico<sup>21</sup>), crean un posible corrimiento de la ubicación del primer tiempo del compás. En la mitad del compás 13 se produce un *stretto* y el salto ascendente, ahora de 8va, genera un nuevo corrimiento del tiempo fuerte del compás.

Aquí emerge un nuevo contraste: ahora el motivo aparece primero en su forma sintética para expandirse luego en los compases 13 y 14 hasta su resolución en el compás 15. El regulador dinámico en una sola dirección (de menor a mayor intensidad) refuerza esta interpretación. Durante los compases que siguen (compases 15, 16 y 17) se origina una tensión constante de la jerarquía métrica: la combinación del efecto producido por el ritmo de corchea- negra con punto y los saltos ascendentes avalan la posibilidad de que cualesquiera de los cuatro tiempos del compás puedan ser el tiempo fuerte. Aquí la métrica escrita (estructura métrica notacional), en un efecto típicamente brahmsiano, no se corresponde con la métrica que se escucha (estructura métrica perceptual).<sup>22</sup> Ambas estructuras métricas vuelven a coincidir en el primer tiempo (fuerte) del compás 18 en donde el clarinete reaparece con una variación de la frase del inicio de la obra. La indicación de dinámica *forte* tanto para el clarinete como para el piano refuerza esta postura. En el compás 19 el clarinete imita el ritmo que había realizado el piano en el compás anterior (tresillo de corcheas - cuatro semicorcheas). Luego, a la aumentación rítmica (compás 20) le corresponde un descenso en la intensidad sonora que desemboca en la aparición del segundo tema.

Ejemplo 2: compás 22 hasta el compás 27 (tema 2).

1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3

El segundo tema comienza en el compás 22. El motivo que lo origina es el salto ascendente de 8va. Luego aparece la nota repetida y el salto descendente de 5ta en la línea del clarinete. La línea del piano presenta un silencio de negra que genera un desplazamiento de un tiempo (acento posicional), el cual se mantiene hasta el compás 27. Por lo tanto, el segundo tema es canónico entre la línea del clarinete y la mano izquierda del piano siendo la distancia de entrada de un tiempo de negra. Desde el compás 28 hasta el compás 36 el piano realiza un acompañamiento estático con ritmo de silencio de corchea-corchea-negra mientras el clarinete desarrolla una variación con

figuración de corchea-negra ligada a corchea de grupo de tresillo de corchea del diseño interválico del segundo tema.

Ejemplo 3: compás 40 hasta el compás 48 (tema 1).

En el compás 40 el inicio del tema en el clarinete genera otro desplazamiento métrico, en este caso de una negra, por influencia del acento posicional, el cual se ratifica mediante la imitación del tema que realiza el piano en los compases 44 y 45. El diseño melódico es una variación ampliada del diseño de los tresillos de corchea del compás 19 del tema 1. En el compás 44 el piano imita el arpeggio en tresillo de corcheas que antes había realizado el clarinete. Esta técnica imitativa era característica del tema 2 pero el diseño melódico proviene del tema 1 (origen ambiguo). En los compases 46 y 47 el desplazamiento se mantiene para enlazar con el acompañamiento estático del piano y la vuelta al segundo tema, casi disuelto, ya que del mismo quedan sólo los saltos de 8va ascendente y el acompañamiento que realiza el piano.

Ejemplo 4: compás 48 hasta el compás 50 (tema 2).

Ejemplo 5: compás 52 hasta el compás 59 (tema 1).

The musical score for Example 5 consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a clarinet part with a bass clef. The score is divided into two systems. The first system covers measures 52 to 55, and the second system covers measures 56 to 59. Above the piano staff in the second system, there is a rhythmic pattern: 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f). The clarinet part has a 'ba.' marking above it in measure 57.

Por elisión del salto de 8va ascendente (motivo perteneciente al tema 2) reaparece el primer tema (compás 52) ahora en Sib Mayor. Es sólo un resabio: tiene menos extensión y perdió la tendencia a la expansión. Las reiteraciones y el diseño melódico descendente generan cierta sensación de agotamiento como si el tema hubiera perdido la energía expansiva que tenía al comienzo del movimiento: el tema parecería encaminarse hacia su disolución. En el compás 56 el piano tiene el motivo del primer tema mientras que el ritmo del clarinete genera nuevos desplazamientos hacia el segundo tiempo del compás (acento agógico en coincidencia con el acento tónico). Si bien el comienzo de la sección sugiere una función expositiva, aquí comienza en realidad la sección del desarrollo de la sonata. Tanto el primer tema como el segundo tema no alcanzan a exponerse en su totalidad y la funcionalidad de la sección a medida que transcurre se transforma en elaborativa como veremos en el ejemplo 9.

Ejemplo 6: compás 59 hasta el compás 62.

The musical score for Example 6 consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a clarinet part with a bass clef. The score is divided into two systems. The first system covers measures 59 to 61, and the second system covers measures 62 to 62. Above the piano staff in the first system, there is a rhythmic pattern: 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f).

Desde el compás 60 hasta el compás 62 se borra la jerarquía métrica del compás: cualquier tiempo del compás puede ser percibido como fuerte como consecuencia del encadenamiento rítmico reforzado por la dinámica *forte* de la sección y la articulación de la corchea – negra con punto.

Ejemplo 7: compás 65 a 68.

Musical score for Example 7, measures 65-68. The score is written for piano. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The dynamics are marked *fp* (fortissimo piano).

El segundo tema reaparece en el compás 65 en ambas manos del piano por 8vas, esta vez sin la estructura canónica. Mientras tanto el clarinete tiene una nota repetida (insistencia) que podría interpretarse como un acompañamiento estático.

Ejemplo 8: compás 69 a 72.

Musical score for Example 8, measures 69-72. The score includes a piano part and a clarinet part. The piano part is marked *pp* (pianissimo) and *sotto voce*. The clarinet part features a repeated note, likely a low C, providing a static accompaniment.

En el compás 69 el segundo tema es presentado en una forma abreviada, son sólo cuatro compases, pero recupera su estructura canónica producida entre la línea del clarinete y la mano izquierda del piano.

Ejemplo 9: compás 73 a 77.

Musical score for Example 9, measures 73-77. The score includes a piano part and a clarinet part. The piano part is marked *p dolce* (piano dolce) and *dolce*. The clarinet part features a melodic line with eighth notes and quarter notes.



Desde el compás 73 hasta el compás 93 tenemos una zona de desarrollo o elaboración. En la mano derecha del piano encontramos un desplazamiento generado por el acento agógico en el compás 73: la repetición de la nota re que aparece al principio del compás en el tiempo fuerte para luego quedar desplazada una corchea mientras que la mano izquierda presenta subdivisión ternaria. Brahms trabaja con los tresillos de corcheas en arpeggios quebrados y con saltos de 4tas justas ascendentes y descendentes. Abundantes imitaciones y diálogos entre el clarinete y el piano.

Ejemplo 10: levare al compás 78 hasta el compás 85 (zona de desarrollo o elaboración).

A musical score for Example 10, measures 78 to 85. It features two systems of staves. The first system shows the piano part (right and left hands) and the clarinet part. Dynamics include 'p', 'dolce', 'poco cresc.', and 'dim.'. The second system shows measures 82-83, with dynamics 'p &lt;math&gt;pp&lt;/math&gt;' and 'pp'. The piano part includes complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings.

Aquí encontramos un ejemplo en donde las variaciones de la frase de tresillos de corcheas que presenta el clarinete pueden aparecer en distintos lugares del compás: cuarto tiempo del compás (compases 77 y 79), primer tiempo del compás (compases 81, 85 y 86) o tercer tiempo del compás (compases 82 y 83).

Ejemplo 11: compás 86 a 92.

Dentro de esta sección, desde el levare del compás 87 y hasta que el clarinete finaliza la sección con tresillos (compás 91), el piano mantiene la figuración en tresillos de corcheas mientras que el clarinete retoma el motivo del primer tema tal cual había aparecido en el compás 52.

Ejemplo 12: compás 93 a 104.

UT 50016

Desde el compás 93 y hasta el compás 102 tenemos una zona de mucho movimiento armónico hasta volver a la tonalidad de Mib Mayor. En los compases 99, 100 y 101 encontramos un desplazamiento entre la mano derecha del piano y el clarinete. Ambos instrumentos tienen el mismo diseño rítmico-melódico y la distancia de entrada entre las voces es de una blanca (canon). Además, el mismo constituye un ejemplo de tema el cual ya desde su concepción o gestación lleva implícito un desplazamiento: por el diseño rítmico (acento agógico: la ubicación de la blanca), y por el diseño melódico (acento tónico: salto ascendente), se produce una jerarquización del segundo tiempo (el más débil en un compás habitual de cuatro cuartos) mientras que cuando el tema aparece desplazado en la línea del clarinete el tiempo jerarquizado es el cuarto (coincidencia de los acentos agógico, tónico y dinámico). La indicación de *rinforzando* en el compás 100 sincroniza el desplazamiento en ambos instrumentos (coincidencia del acento dinámico y tónico en ambas manos del piano, el cual a su vez coincide con el acento agógico de la línea del clarinete).

Luego de esta breve sección de desplazamiento, la reconciliación métrica lleva a la recapitulación del primer tema en su forma y extensión original de diez compases, en el compás 103. El segundo tema, en esta ocasión en Do b Mayor, retorna en el compás 120 en su forma y extensión original. En el compás 150 durante ocho compases tenemos al primer tema y luego los distintos saltos de 4tas ascendentes conducen a la segunda parte del segundo tema en el levare al compás 158. El piano conserva el motivo de la primera parte del segundo tema: saltos de 8va que ahora son descendentes.

Ejemplo 13: compás 161 hasta el final.

The musical score is divided into three systems. The first system shows measures 161-164 with a clarinet line and piano accompaniment. The second system, starting at measure 166, shows the piano accompaniment with detailed fingering and dynamics. The third system, starting at measure 169, includes the clarinet line with a 'rit. un poco' marking and dynamics like 'f' and 'dim.'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

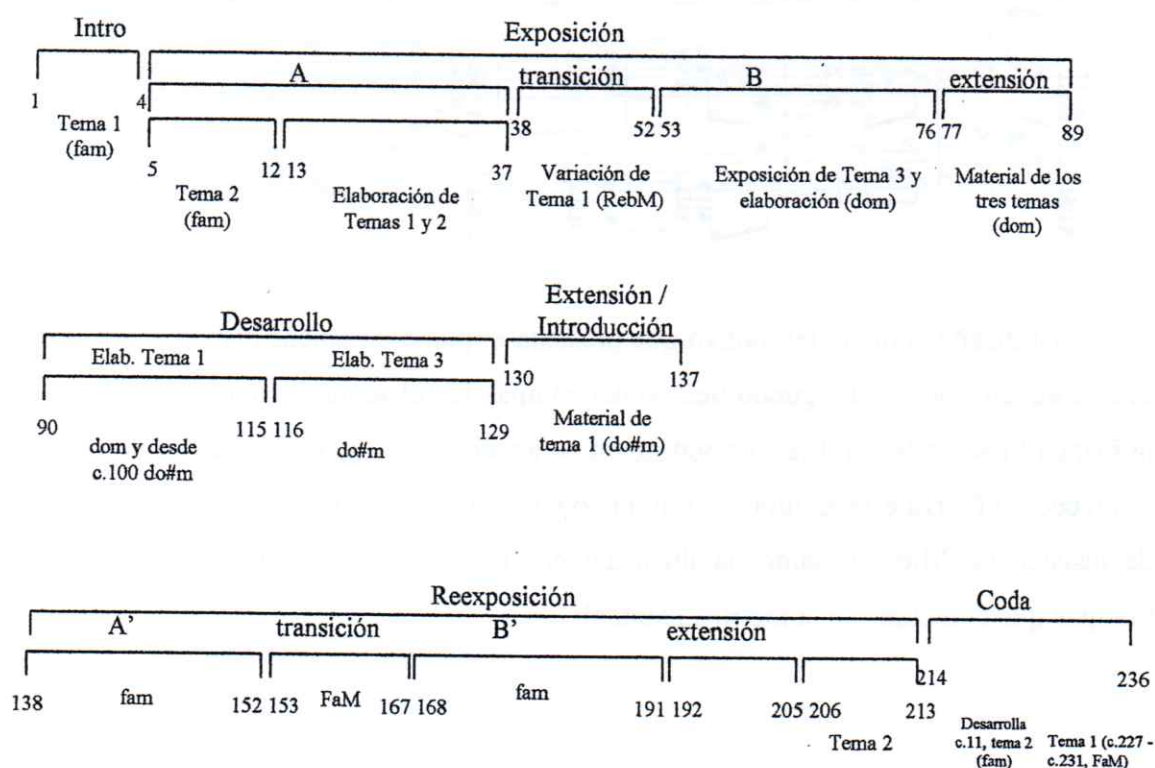
Último momento de desplazamiento métrico

En el compás 161 la línea del clarinete se interrumpe para reaparecer en la sección del *Tranquillo* con los tresillos de arpeggios quebrados que habían aparecido en la zona de desarrollo (compás 78). El piano mantiene la subdivisión binaria con acentos que refuerzan la jerarquía de los primeros y terceros tiempos del compás, es decir que en los compases 162, 163 y 164 la jerarquía implícita de los tiempos del compás coincide con la ubicación del acento dinámico. En el compás 165 el clarinete, quien venía en figuración de tresillos de corcheas, pasa a corcheas pero tanto el ritmo como el diseño melódico jerarquizan el tercer tiempo del compás (acento tónico). Por lo tanto, en la línea del clarinete, la jerarquía del primer tiempo del compás 165 se borra aún más ya que el primer sonido de ese compás viene sonando desde el compás anterior (do ligado). Mientras tanto, la mano derecha del piano responde a la métrica jerarquizada de un compás de cuatro tiempos habitual pero la mano izquierda, con el salto de 8va ascendente y el valor de mayor duración rítmica (coincidencia del acento tónico y agógico), tiende a jerarquizar el segundo tiempo del compás. Desde el compás 166 hasta

el compás 169 la mano derecha del piano realiza los tresillos de corchea que antes tenía el clarinete, y la jerarquía métrica vuelve a percibirse en un claro compás de cuatro cuartos. En el compás 170 vuelve a aparecer un intento de desplazamiento métrico en el piano con el acorde en figura de blanca y con dinámica *rinforzando* (coincidencia del acento dinámico y agógico). Este intento resulta más diluido que en el compás 165 ya que el salto de 8va ascendente no está ubicado en la línea del bajo sino en la mano derecha del piano. De todos modos mientras que el clarinete concluye este movimiento en arpeggios descendentes en corcheas, el piano mantiene los arpeggios ascendentes en corcheas de tresillos, para recién tener ambos instrumentos el mismo ritmo de negra-silencio de negra- negra-silencio de negra- redonda en los dos compases finales, siendo este el único momento en todo el movimiento en donde el clarinete y el piano presentan el mismo ritmo.

### Análisis de los desplazamientos métricos: Sonata Op. 120 N° 1

El primer movimiento de la Sonata Op. 120 N° 1 en Fa menor presenta una exposición en tres tonalidades. Brahms toma este modelo de exposición en tres tonalidades de Franz Schubert y lo adapta a su propio estilo. Los tres temas que Brahms presenta y elabora a lo largo de todo este primer movimiento están contruidos a partir de cuatro motivos generadores.



Motivo 1 (compás 1): tético. Triplica el motivo a intervalo de 8vas. 4ta justa - ascendente 2da menor descendente.

Motivo 2 (compás 2): tético. Triplica el motivo a intervalo de 8vas. 2da menor descendente – 3ra menor ascendente- 2da mayor descendente.

Motivo 3 (compás 5 y 6): tético. 3ra mayor descendente – 3ra menor descendente – 10ma ascendente. Notas del arpeggio de tónica.

Motivo 4 (compás 53): tético. 2da menor ascendente – 2da mayor ascendente – 3ra menor descendente – 2da menor ascendente.

Motivo 1                  Motivo 2                  Motivo 3                  Motivo 4

Ejemplo 1: compás 12 a 18.

El diseño rítmico del motivo que presenta el piano en ambas manos produce un acento agógico sobre el segundo tiempo del compás 12 (el sonido de mayor duración es la blanca ligada a la corchea). La sensación de anacrusa que genera la semicorchea que lo precede refuerza esta lectura. La reiteración del motivo origina una posible sensación de insistencia. Mientras tanto, la línea del clarinete opone un claro compás de tres tiempos que coincide con la métrica habitual.

Ejemplo 2: compás 20 a 24. Superposición de tres métricas diferentes

La línea del piano presenta un desplazamiento entre ambas manos: la mano derecha se mueve en un claro compás de tres tiempos mientras que el diseño rítmico y melódico (descenso cromático) de la mano izquierda desplaza la acentuación hacia el tercer tiempo del compás (acento agógico). La línea del clarinete produce una hemiola en la forma descrita por Aguilar (2015): en lugar de dos compases de tres tiempos encontramos que el acento agógico y tónico generan tres compases de dos tiempos antes de que la frase llegue a una cadencia en el compás 24.<sup>23</sup>

Ejemplo 3: compás 38 a 45.

En el compás 38 la mano izquierda del piano realiza una aumentación derivada del motivo 1 del primer tema de la Sonata. La mano derecha tiene el mismo diseño rítmico que la mano izquierda pero desplazado un tiempo por un silencio de negra. En ambas manos encontramos un encadenamiento de blancas con diseño melódico descendente. En los lugares de mayor desinencia (primeros tiempos de los compases 41 y 43), la línea del clarinete opone una clara acentuación del primer tiempo ya que el acento tónico (salto ascendente) y el acento agógico coinciden en el sonido mi 5.

Ejemplo 4: compás 53 a 57. Ejemplo de tema ambiguo en su notación.

The image shows a musical score for Example 4, measures 53 to 57. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "p ma ben mare." and "non legato". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like "p" (piano) and "non legato".

Brahms presenta un tercer tema en do menor en el compás 52. Este modelo de exposición en tres tonalidades (fa menor - Reb mayor- do menor) Brahms lo toma de Schubert y lo adapta a su propio estilo. El motivo sobre el cual Brahms construye este tema podría escribirse en un compás de dos tiempos: el valor de mayor duración del motivo se ubica siempre en el tercer tiempo del compás (acento agógico). Sin embargo, tanto el ritmo anacrúsico de silencio de semicorchea – semicorchea - negra, como el intervalo de segunda ascendente (acento tónico) tienden a jerarquizarlo como un posible primer tiempo (coincidencia de los acentos agógico y tónico). Esta lectura permite considerar este tercer tema de la exposición de la Sonata como un ejemplo de material ambiguo: la notación de este tema puede realizarse en un compás de tres o de dos tiempos. En cuanto al origen del motivo, por su diseño rítmico es una derivación por disminución del motivo 4 que tenía el piano en el compás 12. Por lo tanto, este tema al presentar en su génesis un motivo que ya encontramos en el segundo tema de la exposición le brinda coherencia y continuidad a este primer movimiento.

Ejemplo 5: compás 60 a 68. Variación del motivo por aumentación que mantiene la ambigüedad del mismo.

The image shows a musical score for Example 5, measures 60 to 68. It consists of four staves. The top staff is a vocal line. The three staves below are piano accompaniment. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like "f" (forte). The score shows a variation of a motif through augmentation.

El *stretto* en la línea del clarinete en el compás 60 conduce a la elaboración por aumentación del tercer tema en el piano. Mientras tanto el clarinete realiza una línea figurativa con arpeggios ascendentes y descendentes. Esta variación por aumentación mantiene la ambigüedad notacional del motivo 4 que explicamos en el ejemplo anterior. Resulta interesante observar que durante catorce compases (compás 53 a 66) Brahms mantiene la anacrusa del motivo 4 en el tercer tiempo de cada compás. La aparición del *stretto* rompe la periodicidad creada y anticipa la anacrusa al segundo tiempo del compás 61 y junto con el desplazamiento del inicio de la aumentación de dicho motivo al segundo tiempo de los compases 61, 63 y 65, refuerza la lectura de una posible reubicación de las barras del compás cada dos tiempos.

Ejemplo 6: compás 68 a 76.

Recién en el compás 68 encontramos una coincidencia del acento tónico (salto de cuarta ascendente en la mano izquierda) y el acento agógico, y el motivo resuelve la anacrusa finalmente en el primer tiempo del compás 68. Pero nuevamente esa coincidencia es fugaz: la línea descendente que diseña el piano en la mano derecha jerarquiza el segundo tiempo del compás 68 reforzada por el acento dinámico (*forte*). Sin embargo esta métrica vuelve a ponerse en tensión con la entrada de la imitación que realiza el clarinete en el compás 69. Esa zona de inestabilidad métrica (compás 68 a 71)

resuelve parcialmente en el compás 72 con la cadencia que realiza el piano en los acordes *forte* en figuración de negra. En el segundo tiempo del compás 72 esa tensión emerge otra vez y se prolonga hasta su apaciguamiento en los compases 75-76.

Ejemplo 7: compás 116 a 125.

Durante nueve compases las intervenciones que realiza el clarinete nunca se ubican en el primer tiempo del compás, generando desplazamientos de una corchea con respecto a la mano izquierda del piano (compás 116 y 118). Brahms desarrolla el motivo 4 del tercer tema a partir del compás 120. Con el *stretto* que presenta el clarinete en el compás 123 se inicia una secuencia de sucesivas elisiones de dicho motivo.

Ejemplo 8: compás 146 a 151.

Dentro de la reexposición encontramos un desplazamiento en la línea del clarinete a partir del compás 146 el cual se mantiene hasta el compás 150. Aquí tanto el diseño rítmico de la mano izquierda del piano (acento agógico) como el diseño melódico de la línea del clarinete (saltos descendentes que producen un efecto acentual sobre el sonido más grave) generan un acento sobre el segundo tiempo del compás. Sin

embargo, al haber varios factores operando, la coincidencia del acento posicional (tendencia a considerar acentuado el primer sonido que aparece luego de un silencio), del acento dinámico (*forte*, regulador *decrecendo decrecendo*) y de la articulación (agrupación de ligaduras dobles) producen un desplazamiento de la métrica hacia la segunda y cuarta corchea del compás. Como consecuencia, en la línea del clarinete la pulsación se desplaza una corchea con respecto a la pulsación métrica implícita del compás de tres tiempos.

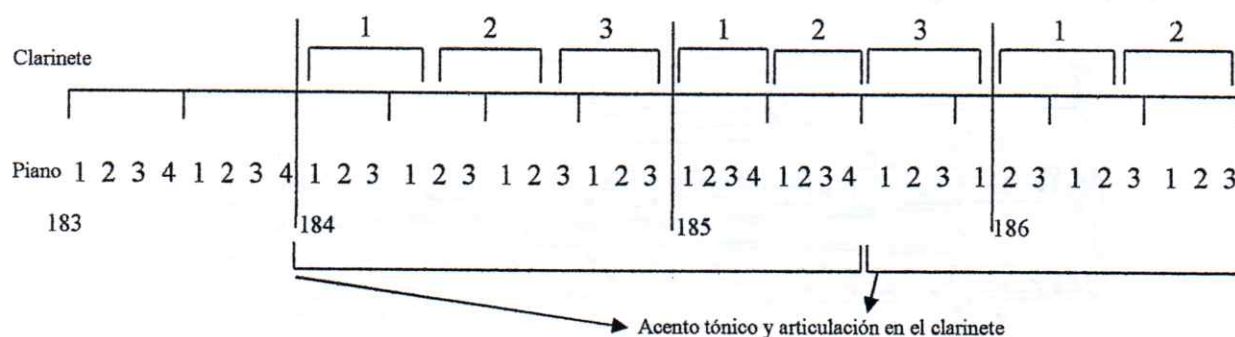
Brahms explota las múltiples opciones que la ambigüedad métrica le brinda y logra continuidad entre el cierre de esa frase y el inicio de la siguiente frase, en donde desarrolla el material de manera similar a la analizada en el ejemplo 3, haciendo coincidir las blancas de la línea del clarinete con la mano derecha del piano (compás 151-152).

Ejemplo 9: compás 183 a 187. Desplazamientos generados por la superposición de tres niveles métricos.

Mediante la variación por aumentación del motivo 4, que pertenecía al tercer tema presentado en la exposición y que llevaba en su génesis el comienzo tético, Brahms ubica el inicio de este motivo en los tres posibles tiempos del compás. Aparece sobre el segundo tiempo del compás 183 en la mano derecha del piano, delimitado por un cambio de textura, de dinámica (*forte*) y de articulación. En el primer tiempo de los compases 184 (imitación que realiza el clarinete) y 185 (mano derecha del piano). En el tercer tiempo de la línea del clarinete en el compás 185. Si bien los desplazamientos en

la línea del clarinete son similares a los analizados en el ejemplo 6, en esta sección la inestabilidad métrica se intensifica: los desplazamientos métricos ocurren a nivel macro y micro, es decir, al nivel del pulso y al nivel de la subdivisión. La textura adquiere mayor densidad: el piano presenta las voces intermedias con figuraciones de semicorcheas mientras que la línea más aguda (mano derecha) y la línea más grave (mano izquierda) se mueven por movimiento contrario y generan desplazamientos con respecto a la pulsación en negras que mantiene el clarinete.

En los lugares de mayor inestabilidad métrica (compás 184, tercer tiempo del compás 185, y primer y segundo tiempo del compás 186) observamos un corrimiento de la agrupación de las semicorcheas de cuatro a tres por la influencia del acento tónico en los saltos, el cual se opone al diseño rítmico en negras que tiene la línea del clarinete. La notación que elige Brahms para este pasaje es coherente con esta lectura. Según Erut y Wiman (2015), en este ejemplo tenemos tres niveles métricos operando como ilustra el siguiente gráfico:



Ejemplo 10: compás 202 a 206.



La jerarquización de los segundos tiempos que originan un desplazamiento métrico en la línea del piano en los compases 202, 203, 204 y 205 se produce por la coincidencia de los factores de acentuación dinámica (*sforzato* de los compases 202 y 203), tónico (amplios saltos ascendentes de oncena) y agógico (ritmo de negra blanca). La métrica habitual del compás de tres tiempos se reestablece cuando el clarinete

retoma el segundo tema, a una octava inferior con respecto al original, en la entrada del compás 206.

Ejemplo 11: compás 214 a 221. Desplazamientos métricos como manera de elaborar y desarrollar un motivo.

214 Sostenuto ed espressivo  
fp  
fp  
218  
p cresc.  
p

En el compás 214 el diseño rítmico y melódico de la línea del clarinete coincide con la jerarquía implícita del compás de tres tiempos mientras que el diseño rítmico y melódico de la línea del piano opone un leve desplazamiento hacia el tercer tiempo del compás. Cuando el clarinete retoma la frase del compás 214 (material del compás 11: segundo tema) en el compás 219, encontramos un desplazamiento hacia el segundo tiempo de ese compás generado por la articulación (ligaduras dobles), la dinámica (reguladores - *piano*) y el diseño melódico (salto de quinta ascendente - nota repetida: acento tónico). De esta manera Brahms emplea los desplazamientos métricos para desarrollar y variar sus motivos dándole coherencia y continuidad al movimiento.

Ejemplo 12: compás 223 a 226.

223  
f  
f  
224  
f  
cresc.  
din.

La resolución del *crescendo* en el *forte* del tercer tiempo del compás 223 junto con el diseño rítmico y melódico de ambos instrumentos esboza una incipiente nueva métrica de un compás de cuatro tiempos. La nueva métrica propuesta por el clarinete se continúa en la línea del piano hasta la entrada del primer tema *sotto voce* en el piano en el compás 227.

### **El concepto de ambigüedad desde el aspecto performativo**

En páginas anteriores hemos enunciado que uno de los problemas que genera la ambigüedad métrica en el aspecto performativo es la tendencia a realizar falsas entradas. En determinadas secciones de la obra al haber distintos niveles métricos operando, la percepción del pulso o mejor dicho de la organización jerárquica interna del compás se modifica y su interpretación se torna más compleja. En este sentido el análisis de los primeros movimientos de las Sonatas Op. 120 de Johannes Brahms nos permitió encontrar los momentos en los cuales una nueva métrica emerge como consecuencia de los desplazamientos métricos. Con frecuencia encontramos que Brahms diseña y construye conflictos métricos de manera que la tensión creada por la disonancia métrica resuelve en consonancia o reafirma la unidad métrica para generar una cadencia o cerrar una frase (Heisey, 2012).<sup>24</sup>

Desde una perspectiva compositiva los desplazamientos métricos posibilitan la variación y elaboración de los motivos dándole continuidad y unidad al discurso musical. A partir de Schoenberg (1963), los teóricos han elogiado la técnica de Brahms por su economía motivica, en el sentido en que la composición de toda una obra crece sin problemas de manera orgánica a partir de una cantidad muy pequeña de material musical. Brahms construye sus temas a partir de la elaboración y variación de motivos. En este sentido son los mismos motivos que originan los temas los que llevan implícito el germen de la ambigüedad. En el caso de la Sonata Op. 120 N° 1, de los cuatro motivos temáticos, tres pueden tener rasgos de ambigüedad: el motivo 1 en donde el salto de 4ta ascendente genera un acento tónico sobre el segundo tiempo del compás; el motivo 3 en donde el acompañamiento que realiza el piano opone por la coincidencia del acento agógico (figura de blanca en la mano derecha), del acento tónico (gran salto ascendente) y del acento posicional (silencio de negra en mano derecha), un esbozo de acentuación sobre el segundo tiempo del compás; el motivo 4 en donde se produce un acento agógico sobre el tercer tiempo del compás.

En otras palabras, Frisch (1990) manifiesta que la música de Brahms es un ejemplo de cómo la música puede ser lógica, fresca y estimulante a la vez. Esta expresividad, mencionada en términos de frescura, no es superficial sino que mantiene una relación muy estrecha con la estructura, con la forma musical.<sup>25</sup> Podríamos decir que lo expresivo parece inseparable de lo estructural y es esta articulación la que nos conduce a reconocer la importancia del análisis como una de las variables de peso que intervienen en el proceso de la construcción de la interpretación de una obra musical. A su vez, la expresividad y el análisis se corporizan en la interpretación a través del fraseo. Por lo tanto, el objetivo principal del fraseo es hacer más comprensible la obra musical al oyente, al separar las partes individuales de las cuales pueden claramente reconocerse y distinguirse los motivos melódicos que se han desarrollado a partir de un motivo preexistente, de los que son totalmente nuevos.

En este sentido Peter Smith (2001) sostiene que existe una relación recíproca entre la *performance* y la interpretación específica de la métrica. Si bien puede existir un factor de acento predominante, debemos reconocer en una obra musical la coexistencia de múltiples impulsos rítmicos. Los matices, las dinámicas y el fraseo pueden tener un impacto decisivo en el patrón de acento proyectado de un pasaje métricamente ambiguo.<sup>26</sup> En otro artículo posterior, Smith (2006) afirma que las posibles múltiples interpretaciones en cuanto a la métrica constituyen un elemento intrínseco de la obra de Brahms. La conducción de un pasaje durante la *performance* puede resolverse oponiendo estas interpretaciones en lugar de optar por una única interpretación correcta. Sería una manera de experimentar el conflicto hasta su resolución o apaciguamiento. Si bien el oyente elegirá una de las posibilidades que ocurren simultáneamente, es la tensión entre las múltiples interpretaciones quien define este tipo de pasajes brahmsianos.<sup>27</sup>

### **Sugerencias para la interpretación de la Sonata N° 1**

Uno de los lugares que presentan mayores desafíos en cuanto a la interpretación métrica es la sección que comienza en el compás 183 de la Sonata N°1, analizada en el ejemplo 9. Aquí pueden producirse corrimientos o micro-variaciones involuntarias en el *tempo*. En mi experiencia personal la pianista intuitivamente tendía a acelerar el *tempo* durante todo el pasaje en semicorcheas. La línea del clarinete mantiene la pulsación en negras durante el descenso por grados conjuntos mientras que el piano propone una anticipación en el tercer sonido de ese motivo. Dicha anticipación genera un

desplazamiento que no es continuo ya que en el compás 185 vuelve a sincronizarse con el clarinete durante dos tiempos de negra. Por lo tanto es fundamental que el clarinete mantenga el *tempo* y que el piano no sume o agregue una aceleración extra a la propuesta por el compositor. Para resolver esta problemática sugiero el estudio con metrónomo a un *tempo* lento y pensando siempre en la subdivisión de semicorcheas.

En varias oportunidades, durante los ensayos y las clases en donde he interpretado esta sonata, he realizado una falsa entrada en el tercer tiempo del compás 56, cuando la entrada del clarinete se produce recién en el siguiente compás. Podemos interpretar esta falsa entrada como una anticipación del *stretto* que encontramos en el compás 60. En el compás 56 la línea del piano se estructura por duplicación a distancia de 8vas. Genera sobre el tercer tiempo del compás un acento agógico, reforzado por la sensación de anacrusa, que es justamente el mismo lugar en donde se producirá el *stretto* del compás 60. Una solución posible es anotar la guía del piano en el compás de silencio (compás 56) y no dejarse llevar por la ambigüedad implícita del motivo.

### **Sugerencias para la interpretación de la Sonata N° 2**

Para abordar la interpretación de la Sonata N° 2 reconocemos dos aspectos generales a tener en cuenta:

1. Exploración de la sonoridad acorde al carácter *Allegro amabile* del movimiento. Esta búsqueda puede materializarse a través de las dinámicas. Los *forte* no deben sonar bruscos o percusivos. Es necesario encontrar un *forte* expansivo que no resulte agresivo.

2. Desde el aspecto rítmico y del ensamble camarístico encontramos muchos momentos de superposición de la división ternaria y binaria (tres contra dos). En esta Sonata, si bien existen desplazamientos métricos como los que hemos analizado, la ambigüedad se produce por esta superposición casi permanente. Esta oposición de la rítmica en cada línea instrumental debe ser clara y definida.

En la zona de elaboración comprendida entre los compases 77 y 93, Brahms distribuye la línea melódica alternando las intervenciones entre el clarinete y el piano. Para la conducción de este pasaje es necesario unificar las articulaciones y el fraseo con el objetivo de lograr continuidad y fluidez en las abundantes imitaciones.

En la zona de desarrollo armónico (compases 93 a 99) la inestabilidad del *tempo* es muy notoria a pesar de que el estrato más grave del bajo mantiene la pulsación en negras. Tanto en los compases 46 y 47, como en los compases 144 y 145, el

desplazamiento genera una dificultad en la forma de frasear el motivo en la mano derecha del piano, ya que las notas más importantes están ubicadas sobre las segundas corcheas de cada tiempo.

La sección que comienza en el compás 156 presenta múltiples dificultades en el ensamble camarístico. Existe una superposición de la división binaria y ternaria entre ambas manos del piano (compases 156 y 157) y luego entre el clarinete y el piano (a partir del levare del compás 158). El *crescendo* en ambos instrumentos (compases 156 y 157) origina una inercia que súbitamente se transforma en un apacible cambio de sonoridad en ambos instrumentos con el cual Brahms da inicio a una variación del segundo tema en canon en el levare del compás 158.

### **Conclusiones**

La naturaleza de la obra musical evidencia una dualidad según la cual la obra musical tiene vida en dos planos: el plano de la partitura en la cual la obra se fija y se transmite, y el plano de la ejecución musical, en el cual por medio del intérprete, la obra se hace explícita y la partitura revive como realidad sonora. Mediante el análisis hemos profundizado la observación del texto (partitura) para describir y precisar de qué manera operan los desplazamientos métricos en ambos planos de la obra musical, en tanto rasgos del estilo compositivo brahmsiano.

Hemos descripto sintéticamente al comienzo de este trabajo la manera particular que tenía Brahms de comprimir la notación limitándonos a los desplazamientos métricos. Con respecto a la notación pero vista desde la perspectiva performativa, Rink (1995) sostiene que “seguramente la intención general de Brahms haya sido hacer una referencia implícita a la escritura del compás pero no se inclina a cambiarlos cuando una métrica diferente prevalece”.<sup>28</sup> De esta manera el intérprete está advertido de la posibilidad de referirse simultáneamente a varios esquemas diferentes de organización que operan en un punto determinado. Según Rink (1995), explotar tensiones entre los estados latentes, emergentes y manifiestos, es una estrategia efectiva para la *performance* de las notorias hemiolas y cambios de métrica que Brahms infiltra en su música.

Otra característica importante del estilo de notación de Brahms que hemos tenido en cuenta al momento de diseñar nuestra *performance* es su meticulosidad en lo referido a las expresiones de fraseo, dinámicas y articulaciones. La lectura de sus cartas confirma que permanentemente solicitaba asesoramiento a los instrumentistas de su

círculo íntimo sobre los matices y articulaciones adecuados para cada instrumento. En este sentido Alessandro Carbonare (2012) afirma que Brahms escribía absolutamente todo lo que él quería, por lo cual las indicaciones de cómo tocar determinada frase o pasaje son precisas y revelan una meticulosidad en el estilo de fijar las indicaciones en la partitura. Brahms consideraba que una vez que el intérprete se familiarizaba con la obra, las indicaciones superfluas comprimían la libertad expresiva del intérprete en lugar de favorecerla.<sup>29</sup> Por lo tanto, la ambigüedad brahmsiana vista desde el aspecto compositivo no implica caos en la organización de la estructura sino múltiples perspectivas las cuales potencian la creatividad y la vitalidad artística de los intérpretes al abordar la *performance* de estas dos obras canónicas del repertorio camarístico.

## Notas

---

<sup>1</sup> Malin, Yonatan (2006); “*Metric Displacement Dissonance and Romantic Longing in the German Lied*”. *Division I Faculty Publications*, p. 281. Recuperado de: <https://wescholar.wesleyan.edu/div1facpubs/4>

<sup>2</sup> London, Justin; “*Rhythm*”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

<sup>3</sup> Aguilar, María del Carmen (2015); *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*, Ciudad de Buenos Aires: el autor, p. 113.

<sup>4</sup> Levy, Janet (1995); “*Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choice*”, en Rink, John (Ed) *The practice of performance*, United Kingdom: Cambridge University Press, p.152.

<sup>5</sup> Mc Clelland, Ryan (2007); “*Discontinuity and Performance: The Allegro Appassionato from Brahms’s Sonata Op. 120 N° 2*”. *Dutch Journal of Music Theory*. Recuperado de [http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007\\_2\\_2.pdf](http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_2_2.pdf)

<sup>6</sup> Rink, John (1999); “*Opposition and integration in the piano music*”, en Musgrave, Michael (Ed) *The Cambridge Companion to Brahms*, United Kingdom: Cambridge University Press, p. 89.

<sup>7</sup> Rink, John (1995); “*Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms’s Fantasien Op. 116*” en Rink, John (Ed) *The practice of performance*, United Kingdom: Cambridge University Press, p. 257

<sup>8</sup> María del Carmen Aguilar (2015, p. 118) define la hemiola como un “fenómeno rítmico provocado por una combinación entre acentos agógicos y cambios armónicos”. La misma aparece en compases de tres tiempos y se ha usado desde el barroco para cerrar frases. Consiste en la transformación de dos compases de tres tiempos en tres de dos tiempos.

---

<sup>9</sup> Citado en Smith Peter, (Spring 2006); “*You Reap What You Sow: Some Instances of Rhythmic and Harmonic Ambiguity in Brahms*”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 28 (Nº 1), p. 57.

<sup>10</sup> Rink, John (1999); “*Opposition and integration in the piano music*”, en Musgrave, Michael (Ed) *The Cambridge Companion to Brahms*, United Kingdom: Cambridge University Press, p. 84.

<sup>11</sup> Rink, John (1999); “*Opposition and integration in the piano music*”, en Musgrave, Michael (Ed) *The Cambridge Companion to Brahms*, United Kingdom: Cambridge University Press, p. 86.

<sup>12</sup> Thomson, William, (1983); “*Functional Ambiguity in Musical Structures*”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, p. 3. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/40285248>

<sup>13</sup> [www.youtube.com](http://www.youtube.com), Mykhaylo Titarov (2012, 1 de octubre). Alessandro Carbonare Master Class in Moscow. Video recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ne2X4BeoGf8>

<sup>14</sup> Erut, Alejandro; Wiman, Federico (2015); *La representación de la métrica en la música tonal. Epistemos*, p. 34. Recuperado de: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistem>

<sup>15</sup> 2015, p. 41.

<sup>16</sup> 2015, p. 39.

<sup>17</sup> 2015, p. 37.

<sup>18</sup> Eco, Umberto (1992); *Obra abierta*, Barcelona-España: Editorial Planeta- De Agostini, p. 18.

<sup>19</sup> Frisch, Walter (1990); “*The shifting barline: Metrical displacement in Brahms*” en Bozarth, George (ed.), *Brahms Studies*, Oxford: Clarendon Press, pp. 139–163.

- 
- <sup>20</sup> Brodbeck, David (1999); “*Medium and meaning: new aspects of the chamber music*”, en Musgrave, Michael (Ed) *The Cambridge Companion to Brahms*, United Kingdom: Cambridge University Press, p.112.
- <sup>21</sup> Para el término acento y sus distintas clasificaciones seguiremos la definición propuesta por Aguilar (2015, p. 113).
- <sup>22</sup> Según Erut y Wiman (2015) la división funcional de la métrica conduce a tres tipos de estructuras. La métrica como parte de una estructura compositiva, la métrica como parte de una estructura de la notación, y la métrica como parte de una estructura de la percepción.
- <sup>23</sup> Aguilar, María del Carmen (2015); *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*, Ciudad de Buenos Aires: el autor, p. 118.
- <sup>24</sup> Heisey, Eleanor (Spring 2012); “*Brahms, Rhythm, and the Renaissance*”. *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, p. 1. Recuperado de: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/vurj/article/view/3563>
- <sup>25</sup> Frisch, Walter (1984); “*Afterthoughts on the Brahms year*” en *The American Brahms Society*, Vol 2, N° 1, <http://brahms.unh.edu>
- <sup>26</sup> Smith, Peter (2001); “*Brahms and the Shifting Barline: Metric Displacement and Formal Process in the Trios with Wind Instruments*” en Brodbeck David (Ed) *Brahms Studies Vol 3*, Lincoln: University of Nebraska Press, p. 191 a 230.
- <sup>27</sup> Smith, Peter, (Spring 2006); “*You Reap What You Sow: Some Instances of Rhythmic and Harmonic Ambiguity in Brahms*”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 28 (N° 1), p. 57-58.
- <sup>28</sup> Rink, John (1995); “*Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms’s Fantasien Op. 116*” en Rink, John (Ed) *The practice of performance*, United Kingdom: Cambridge University Press, p. 277.
- <sup>29</sup> Owen, Clibe; *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, New York: Oxford University Press, 1999, p. 16, <http://es.scribd.com/doc/110598656>

## Bibliografía

- AGUILAR, María del Carmen (2015); *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*, Ciudad de Buenos Aires: el autor, pp.192.
- BOZART, George S. & FRISCH, Walter (1980); “*Brahms, Johannes*”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan.
- BRODBECK, David (1999); “*Medium and meaning: new aspects of the chamber music*”, en Musgrave, Michael (Ed) *The Cambridge Companion to Brahms*, (pp. 98 a 132), United Kingdom: Cambridge University Press.
- ECO, Umberto (1992); *Obra abierta*, Barcelona-España: Editorial Planeta- De Agostini, pp.163.
- ERUT, Alejandro; WIMAN, Federico (2015); *La representación de la métrica en la música tonal. Epistemus*. Recuperado de: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>
- FRISCH, Walter (1984); “*Afterthoughts on the Brahms year*” en *The American Brahms Society*, vol 2, Nº 1. Recuperado de <http://brahms.unh.edu>
- FRISCH, Walter (1990); “*The shifting barline: Metrical displacement in Brahms*” en Bozarth, George (ed.), *Brahms Studies*, Oxford: Clarendon Press, pp. 139–163.
- HEISEY, Eleanor (Spring 2012); “*Brahms, Rhythm, and the Renaissance*”. *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*. Recuperado de: <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/vurj/article/view/3563>
- LEVY, Janet (1995); “*Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choice*”, en Rink, John (Ed) *The practice of performance*, (pp.150 a 169), United Kingdom: Cambridge University Press.
- LONDON, Justin (2001); “*Rhythm*” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

MALIN, Yonatan (2006); “*Metric Displacement Dissonance and Romantic Longing in the German Lied*”. *Division I Faculty Publications*. Recuperado de: <https://wescholar.wesleyan.edu/div1facpubs/4>

Mc CLELLAND, Ryan (2007); “*Discontinuity and Performance: The Allegro Appassionato from Brahms’s Sonata Op. 120 N° 2*”. *Dutch Journal of Music Theory*. Recuperado de [http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007\\_2\\_2.pdf](http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_2_2.pdf)

OWEN, Clibe (1999); *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, New York: Oxford University Press, 1999, <http://es.scribd.com/doc/110598656>, 676 pp.

RINK, John (1995); “*Playing in time: rhythm, metre and tempo in Brahms’s Fantasien Op. 116*” en Rink, John (Ed) *The practice of performance*, (pp.254 a 282), United Kingdom: Cambridge University Press.

RINK, John (1999); “*Opposition and integration in the piano music*”, en Musgrave, Michael (Ed) *The Cambridge Companion to Brahms*, pp. 79 a 97, United Kingdom: Cambridge University Press.

SMITH, Peter (2001); “*Brahms and the Shifting Barline: Metric Displacement and Formal Process in the Trios with Wind Instruments*” en Brodbeck, David (Ed) *Brahms Studies vol 3*, Lincoln: University of Nebraska Press, p. 191 a 230.

SMITH, Peter (Spring 2006); “*You Reap What You Sow: Some Instances of Rhythmic and Harmonic Ambiguity in Brahms*”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 28 (N° 1), pp. 57 a 97.

THOMSON, William, (1983); “*Functional Ambiguity in Musical Structures*”. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/40285248>

Partituras:

BRAHMS, Johannes (1973); *Sonata en fa menor Op.120 N°1*, Viena: Wiener Urtext Edition.

BRAHMS, Johannes (1973); *Sonata en Mi bemol mayor Op. 120 N° 2*, Viena: Wiener Urtext Edition.

Video:

www.youtube.com, Mykhaylo Titarov (2012, 1 de octubre). Alessandro Carbonare Master Class in Moscow. Video recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ne2X4BeoGf8>