

1° Jornadas Artístico-Científicas de
INTERPRETACIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA

29 y 30 de septiembre de 2024

Espacio Cultural Universitario

**Johannes Brahms: dos ejemplos de desplazamiento métricos presents en los
primeros movimientos de las sonatas Op. 120**

**Johannes Brahms: two examples of metrical shifts present in the first
movements of the sonatas Op. 120**

Mag. Julieta Moliné

julietamoline@hotmail.com

Resumen: los desplazamientos métricos constituyen uno de los rasgos del estilo compositivo de Brahms. Ponen en tensión la jerarquía interna de los pulsos del compás posibilitando la aparición de momentos que se perciben como métricamente ambiguos. Estas disonancias métricas producen una disparidad entre la forma como se percibe esa música (escucha) y la manera en que es comprimida por la partitura (notación). Los dos ejemplos seleccionados, tomados del primer movimiento de cada una de las Sonatas op.120, nos permitieron observar de qué manera este fenómeno particular se articula con el aspecto general al permitir la variación y elaboración de los motivos compositivos brahmsianos dándole continuidad y unidad al discurso musical.

Abstract: metric displacements constitute one of the features of Brahms' compositional style. They put into tensión the internal hierarchy of the beats of the compass, enabling the appearance of moments that are perceived as metrically ambiguous. These metric dissonances produce a disparity between the way that music is perceived (listening) and the way it is compressed by the score (notation). The two selected examples, taken from the first movements of the Sonatas Op. 120, allowed us to observe how this particular phenomenon is articulated with the general aspect

by allowing the variation and elaboration of the Brahmsian compositional motifs, giving continuity and unity to the musical speech.

Palabras clave: Brahms, performance, ambigüedad, música de cámara, interpretación.

Key words: Brahms, performance, ambiguity, chamber music, interpretation.

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.

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 camarístico, fueron compuestas en 1894 y estrenadas en 1895 por el mismo compositor al piano y el clarinetista Richard Mühlfeld. Para el siguiente artículo hemos seleccionado dos ejemplos de desplazamientos métricos que nos permitirán observar de qué manera lo particular se refleja en lo general. Por la tradicional jerarquía que tiene el primer movimiento en la sonata clásica y en tanto generador de la obra, estos ejemplos están tomados de 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).

Brahms fue un lector voraz, estudió piano, cello y corno. Su carrera musical desarrolló estas dos facetas, la de intérprete como pianista y la de compositor. Crítico de la música de Liszt pero no de la de Berlioz y Wagner, al interiorizarnos y explorar su entorno, nos encontramos con una visión que supera la clasificación reduccionista música absoluta/música programática. Brahms postuló la necesidad de que la música progresara según su propia lógica. Según George Bozarth (2001):

El estudio sobre el legado musical de Brahms abarca tanto las formas más amplias como las breves danzas populares de Schubert. En la música instrumental, las imaginativas y ocurrentes transformaciones temáticas lisztianas, que habían estimulado y unificado las primeras sonatas para piano, muy románticas, fueron sustituidas por el equilibrio de elementos emocionales e intelectuales logrados mediante el desarrollo motivico y temático (variación desarrollada). Los cambios tonales audaces y los grandes climaxes son reminiscencias de Beethoven, pero las largas melodías cambiantes y las inflexiones mayor - menor presentes en ellas provienen de Schubert. Los *länder*, ritmos y músicas folklóricas (*gypsy style*) introducen a veces los elementos populares (p. 356).

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. Sin embargo, tanto el plano sonoro, entendido como el espacio de la performance, como el plano del soporte papel (partitura), entendido como objeto, no pueden escapar al problema que presenta el aspecto temporal de la música. Citando las palabras del escritor alemán Tomas Mann (1924), coetáneo de Johannes Brahms, “[El tiempo] Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento...” (1924: 498), “El tiempo es también un elemento de la música, que como tal mide y estructura el tiempo, lo convierte en algo precioso que se nos hace muy breve” (1924: 791). Pero quizás el aspecto más sobresaliente sea la dualidad existente de su doble función: el potencial conflicto entre los aspectos del tiempo del reloj (tiempo cronológico) y el tiempo de la experiencia (tiempo subjetivo). Precisamente es este aspecto el que desarrolla Thomas Mann en su novela *La montaña mágica*, en la cual Hans Castorp, el protagonista, termina pasando siete años en un sanatorio para enfermos de tuberculosis.

Para el director y compositor estadounidense David Eptein (1995), el tempo (entendido como movimiento musical) ejerce uno de los controles más poderosos en la música, afectando todo lo que ocurre durante la performance. Para el teórico de la música Edward Cone (1995) la elección del tempo atraviesa toda la arquitectura de la interpretación de la obra siendo determinante para lograr una performance convincente ya que conecta de manera efectiva la indivisibilidad de la forma y expresión musical.

Las ramificaciones que genera el problema de la temporalidad de la música (su aspecto efímero si se quiere) en la cual a medida que la música transcurre en el tiempo va desgranándose y sus huellas se van borrando, resultan inabarcables y exceden los límites de nuestro trabajo. Es por ello que acotaremos nuestro tema de estudio a los desplazamientos métricos en tanto rasgos del estilo compositivo brahmsiano. 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.

Aquí es interesante observar cómo alrededor de esta palabra “ambigüedad”, se va tejiendo y construyendo un corpus teórico el cual va a su vez modificándose con el paso del tiempo cronológico. 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 estudio especialmente en tanto ambigüedad rítmica y métrica. Incluso este tema se ha extendido, y es posible organizar tres grupos de autores:

- los que estudian la ambigüedad métrica: David Epstein (1990), Walter Frisch (1990), Charles Rosen (1990), John Rink (1995), Peter Smith (2006).
- los que estudian la ambigüedad formal funcional: Elaine Sisman (1990), Jonathan Dunsby (1981), Janet Levy (1995).
- los que estudian la ambigüedad tonal: Ryan Mc Clelland (2006).

Recordemos que estamos hablando de 1970. Sin embargo, en la novela *Doctor Faustus* escrita en 1947, Thomas Mann relata la vida de un compositor ficticio usando la figura de su colega, amigo y biógrafo. En esta novela encontramos el siguiente diálogo entre Adrián Leverkühn, este compositor ficticio y Serenus Zeitblom (amigo/colega que relata la historia, biógrafo):

“Todo está en la relación. Para ser aún más preciso habría que emplear la palabra “ambigüedad”. – Y para probar que el empleo de esta palabra estaba justificado, dejó oír una serie de acordes en tonalidad flotante o indecisa, demostrando con ello cómo una serie así se mantiene entre do mayor y sol mayor cuando se deja de lado el fa, que en el acorde de sol mayor se convierte en fa sostenido; cómo queda el oído en la incertidumbre, indeciso (...).
-Sabes lo que pienso? -decía- Pienso que la música es la ambigüedad erigida en sistema (p. 66)”.

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 Frisch (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.

Pero ¿qué entendemos por métrica? 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.

Luego de haber 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), 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- espacio de la performance).

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. 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.

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 un pulso es acentuado o fuerte cuando hay coincidencia; o no acentuado o débil, cuando no hay coincidencia.

Si 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 (Erut y Wiman). Cuando podemos detectar varios niveles métricos operando simultáneamente estamos ante un caso de ambigüedad métrica.

Veamos ahora el aspecto particular de este fenómeno que hemos descrito de manera general. Para ello hemos tomado un ejemplo del primer movimiento de la Sonata Op. 120 Nro 2 en Mi Bemol mayor. Su diseño formal puede ajustarse a una “forma binaria ampliada”, una forma sonata en donde tanto el desarrollo como la recapitulación comienzan por el mismo tema en la tónica, y la exposición no se repite. Antes de analizar el ejemplo propiamente dicho quisiera describir los motivos generadores. 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



Figura 1: motivos 1 y 2 de la Sonata Op. 120 Nro 2.

(compás 2) funciona como separador de ambos motivos para luego pasar, al reiterarse varias veces, a formar parte del mismo.

El ejemplo que tomo va del compás 11 al compás 21 y el material temático deriva del tema 1. 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), 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 (variación del Motivo 1: la 6ta descendente del M. 1 está invertida, 6ta ascendente do-la, los demás intervalos no se modifican) 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). 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.



Figura 2: ejemplo de desplazamientos métricos c. 11 a 21 Sonata Op. 120 Nro 2.

El ejemplo siguiente pertenece a la Sonata Op. 120 Nro 1 en Fa menor. Su primer movimiento 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.



Figura 3: motivos 1, 2, 3 y 4 de la Sonata Op. 120 Nro 1.



Figura 4: ejemplo de desplazamientos métricos c. 183 a 187 de la Sonata Op. 120 Nro 1.

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. 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.

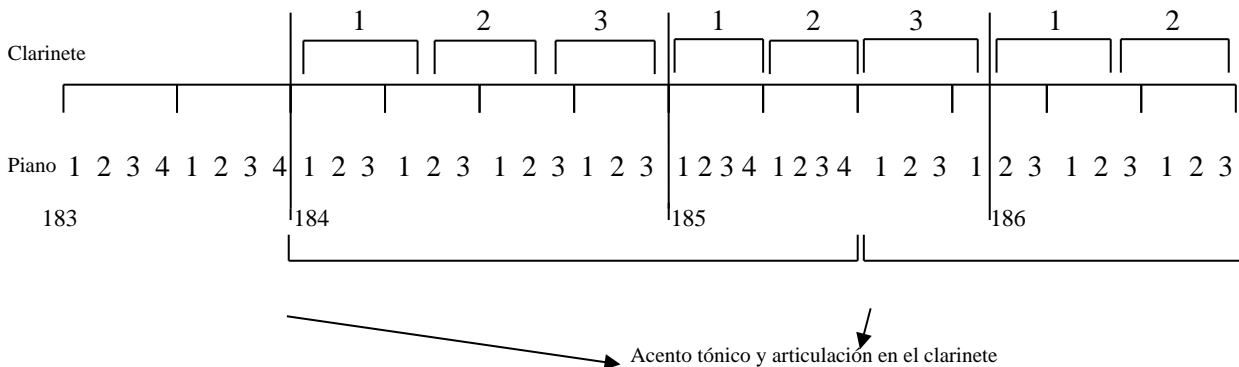


Figura 5: gráfico según A. Erut y F. Wiman de los tres niveles métricos en los c. 183 a 186 de la Sonata Op. 120 Nro 1.

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 precedente gráfico.

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. 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). Sin embargo, la forma que tiene Brahms de usar los desplazamientos métricos revierte el procedimiento métrico tradicional en donde la sucesión de un impulso o acento débil-fuerte se corresponde con el paso de la disonancia a la consonancia a nivel armónico.

Luego de la influencia de Schoenberg 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. La sensación de frescura, naturalidad y plasticidad que logra Brahms con el manejo magistral de su técnica mantiene viva la ilusión del talento compositivo según la visión romántica, pero es el resultado de una gran meticulosidad y arduo estudio musical.

Desde una perspectiva compositiva los desplazamientos métricos posibilitan la variación y elaboración de los motivos dándole continuidad y unidad al discurso musical. Incluso son los mismos motivos que originan los temas los que llevan implícito el germen de la ambigüedad. De esta manera Brahms parece expresar todas las posibilidades potenciales de los motivos hasta su desintegración. 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 camarástico.

Referencias bibliográficas

Aguilar, M. del C. (2015); *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*, el autor.

Bozarth, G. S. y Frisch, W. (2001); Brahms, Johannes, en Stanley Sadie (Ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan.

Cone, E. (1995); The pianist as critic, en Rink J. (Ed.), *The Practice of Performance*. Cambridge University Press.

Epstein, D. (1995); *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. Schirmer Books.

Erut, A. y Wiman, F. (2015); *La representación de la métrica en la música tonal*. *Epistemus*, p. 31-49. <https://doi.org/10.21932/epistemus.3.2970.2>

Frisch, W. (1990); The shifting barline: Metrical displacement in Brahms, en Bozarth G. (Ed), *Brahms Studies*. Clarendon Press.

Heisey, E. (2012); Brahms, Rhythm, and the Renaissance en *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, 8. <https://doi.org/10.15695/vurj.v8i0.3563>

Mann, T. (1947/2020); *Doctor Faustus*. Ediciones Edhasa.

Mann, T. (1924/ 2020); *La montaña mágica*. Ediciones Edhasa.