

---

## CONSIDERACIONES RÍTMICO-MÉTRICAS A LA ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

---

Antonio SIMÓN MONTIEL

La obra de Johannes Brahms constituye una feliz y extraordinaria combinación entre los espíritus de Apolo y Dionisos, una infrecuente manifestación del equilibrio y la concisión formal más acendrados hermanados con una arrolladora potencia emotiva. Esta cualidad sintética de la obra de Brahms halla una perfecta encarnación en sus cuatro últimos cuadernos de piezas para piano (op. 116, 117, 118, 119), cuadernos que conforman una de las cumbres de su catálogo (quizás sólo igualada por el quinteto con clarinete) y uno de los corpus pianísticos y musicales más conmovedores que ha dado la música occidental. No obstante, estas piezas suelen permanecer a la sombra de las grandes sinfonías y conciertos del autor, probablemente por su extrema discreción y modestia (tanto instrumental como formal) y por su gestualidad concentrada e íntima que demanda de parte del oyente una particular afinidad afectiva.

Estas últimas piezas están dotadas de una escritura extremadamente refinada, repleta de sutilezas armónicas, rítmicas, motívicas y psicológicas, que han de ser comprendidas en todo su alcance para que la interpretación de las mismas resulte satisfactoria. El análisis y reseña de estas finezas resulta una empresa, entendemos, de gran interés. Así, decididos a realizar algún humilde aporte a este análisis, y dado el reducido ámbito de que disponemos en el presente artículo (un comentario en profundidad de las mismas daría sin duda para la publicación de un libro), hemos optado por ceñirnos en esta ocasión a glosar algunas particularidades rítmico-métricas que encontramos en estas opus y cuya cabal traducción suele verse descuidada en las interpretaciones al uso, incluso las de grandes nombres de la interpretación pianística. Invitamos al amable

lector a cotejar el análisis que aquí presentamos con las grabaciones de Katchen, Kempff, Pogorelic, Kissin y tantos otros y juzgar por sí mismo la posible exactitud de nuestras afirmaciones.

## Hipótesis

La tendencia de Brahms al uso de figuraciones rítmicas complejas ha sido objeto usual de comentario por parte de musicólogos e interpretes. De hecho, ya desde sus primeras composiciones podemos encontrar en su obra un gusto por la sincopación, los motivos anacrúsicos o la hemiola. Esta tendencia irá acentuándose con el correr de los años, haciéndose más presente y más compleja en sus formulaciones. Las piezas que nos ocupan ilustran particularmente bien esta propensión, ya que prácticamente en todas y cada una de ellas existen elementos rítmicos atípicos que vale la pena comentar.

Como observaremos más adelante, estas atipicidades están relacionadas con alteraciones en la normal relación entre partes fuertes y partes débiles, alteraciones generalmente ocasionadas por una discordancia entre el ritmo motivico o armónico y la métrica propia del compás<sup>1</sup>. La insistente presencia de estas discrepancias provoca un tensionamiento del discurso musical que viene a intensificar de manera muy adecuada el singular *pathos* de estas piezas.

Así, nuestra hipótesis de partida –que esperamos quede confirmada a lo largo de este artículo– es que Brahms deseaba –con objeto de ocasionar el tensionamiento anteriormente citado– que estas discrepancias ritmo-metro fueran perceptibles y que, por lo tanto, se hace necesaria una especial intervención por parte del interprete en los casos en que la correcta percepción del metro original esté en riesgo.

---

<sup>1</sup> Yeston y Krebs denominan a estos fenómenos “disonancias métricas”: “Yeston (E1976) and Krebs (G1987), building on the work of Sachs (A1953), have described these conflicts in terms of ‘metric dissonance’, and their approach has been taken up by theorists such as Rothstein (E1989), Cohn (G1992, G1992–3), Kamien (G1993) and Grave (G1995). Metric dissonances occur when secondary accents and/or group lengths undermine the established metre to the point that a secondary metric framework may emerge”. Ver LONDON, Justin. “Rythm”. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edición digital actualizada, 06/2006.


Con objeto de hacer esta comunicación lo más concisa y didáctica posible, hemos decidido realizar una clasificación del origen de estas discordancias en dos grandes grupos –en los que es posible clasificar la mayoría de ellas– : las derivadas de motivos anacrúsicos y las relacionadas con la hemiola. Ilustramos cada uno de ellos con algunos ejemplos que presentaremos en su escritura original y en la versión modificada a la que la práctica habitual suele deformarlos.

### Motivos anacrúsicos

Trece de las veinte piezas que componen las opus 116-119 comienzan con un motivo anacrúsico, es decir, un motivo cuyo *incipit* coincide con una parte débil del compás. Esto nos da una idea del uso intensivo que Brahms hace de este recurso. No obstante, nuestro interés se centrará sólo en los casos en que esta anacrusa, por su particular diseño, tienda a generar una percepción ambigua o errónea de la parte fuerte del compás.

Así, en algunas ocasiones la propia configuración interválica o temporal del motivo subraya de forma natural esta parte fuerte y hace innecesaria, en principio, una especial cura por parte del intérprete. El motivo inicial de la op.119, nº2 nos sirve para ilustrar este caso:

**Andantino un poco agitato**

En este ejemplo, el diseño rítmico que realiza la mano derecha  induce de forma natural a producir un mayor estrés sobre la nota de larga duración (acento agógico<sup>2</sup>), haciendo evidente el correcto esquema

<sup>2</sup> Existen, de hecho, distintos elementos que ocasionan una sensación de acento. Así define "Acento" el New Grove: "The prominence given to a note or notes in performance by a perceptible alteration (usually increase) in volume ('dynamic accent'); a lengthening of duration or a brief preceding silence of articulation ('agogic accent'); an added ornament or pitch inflection of a melodic note ('pitch accent'); or by any combination of these." THIEMEL, Matthias. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: MacMillan, 1980.

métrico. Este mismo hecho se ve reforzado por el intervalo ascendente que dibuja el motivo (acento tónico) y por la coincidencia del bajo con la parte fuerte del compás.

El inicio de la op.117, nº1 nos ofrece otro ejemplo similar:



Pero son muchos más los casos en los cuales existe un conflicto subyacente ritmo-metro que ocasiona distorsiones en la percepción del compás si no empleamos un particular empeño en evitarlo. El inicio de la op.116, nº1, nos sirve de ilustración:



En esta ocasión, el compositor parece poner un especial empeño en hacer colisionar los acentos del motivo con los acentos propios de la estructura métrica. En primer lugar, vemos como Brahms enlaza las tres anacrusas iniciales a la parte fuerte subsiguiente mediante una articulación de dos notas, articulación que tradicionalmente implica en sí misma un estrés sobre la primera nota y un aligeramiento de la segunda y que consecuentemente implica una contradicción con los acentos propios del compás. En segundo lugar, Brahms indica sobre cada una de las tres anacrusas siguientes un *sforzando* que tiene implicaciones similares a la articulación antes citada: contradice frontalmente la relación métrica entre partes fuertes y débiles. Así, ambos hechos invitan a intensificar dinámi-

## ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

camente la parte débil del compás y a debilitar la parte fuerte. Esto suele dar como resultado la siguiente versión, absolutamente errónea a nuestro entender, de este comienzo:

**Presto energico**

Otro ejemplo interesante lo encontramos en el comienzo de la op.117, n°2:

**Andante non troppo e con molto espressione**

*p dolce*

*col Ra*

Tenemos aquí un motivo doblemente anacrúsico: la fusa inicial ejerce de anacrusa de la tercera corchea del compás, la cual es a su vez anacrusa del compás siguiente. La primera fusa no resulta problemática, pues el bajo – que va con la parte – evita un posible desplazamiento del metro. Pero este mismo bajo y la configuración articuladora del motivo sí ocasionan cierta ambigüedad, invitando usualmente al intérprete poco despierto a traducir de esta forma los compases iniciales de la pieza:

**Andante non troppo e con molto espressione**

*p dolce*

*col Ra*

Fijémonos, además, en un detalle que Brahms incorpora a la escritura y que muestra sutilmente –creemos– la importancia que el compositor otorga a la correcta organización métrica. Podemos observar que las primeras fusas al comienzo de los cc.1 y 2 nos son indicadas al mismo tiempo con una figuración de corcheas. Todo parece apuntar a que Brahms deseaba así recordarnos que estas notas coinciden con la parte fuerte del compás (y también, por cierto, con las primeras comparecencias del acorde de tónica de Sibm). Cualquier otra lectura de este detalle –como por ejemplo pretender que tenga un carácter melódico– carece, creemos, de sentido.

**Andante con grazia ed intimissimo sentimento**

*p dolce*  
*Rit.* \* *Rit. sempre*

La op.116, nº5 resulta también particularmente ilustrativa. Casi toda la pieza está escrita sobre la base de un desplazamiento del motivo a la parte más débil del compás precedente:

Podemos observar que ni el movimiento interválico, ni la duración de las notas en parte fuerte, ni el diseño articulatorio, vienen en socorro del intérprete. Esto suele ocasionar como resultado ejecuciones que ofrecen este aspecto:

**Andante con grazia ed intimissimo sentimento**

*p dolce*  
*Rit.* \* *Rit. sempre*

En este caso, como en todos los anteriormente citados y todos los otros muchos de tipo anacrúsico que podemos encontrar en estas piezas, no creemos que existan siquiera dudas razonables respecto al importante rol que juega una correcta percepción de las partes fuertes del compás en la construcción del aparato tensional. Así, una anacrusa no es anacrusa sino en referencia a un metro con el cual discrepa. Lo mismo podemos decir de una síncopa o un contratiempo: sólo a través de su enfrentamiento con el compás adquieren su carácter propio.

### Diseños hemiólicos

Así define “Hemiola” el New Grove Dictionary<sup>3</sup>: *“By extension, ‘hemiola’ in the modern metrical system denotes the articulation of two units of triple metre as if they were notated as three units of duple metre.”* Si generalizamos algo más la definición, podríamos describirla como el uso de una secuencia rítmica binaria dentro de un compás ternario (o incluso, al decir de algunos, también lo contrario: el uso de una secuencia ternaria en el contexto de un compás binario).

La interpretación de la hemiola –a diferencia, estimamos, de la del contratiempo– sí nos plantea un interrogante básico de carácter métrico. La cuestión consiste en discernir si es posible interpretar la misma como un cambio de compás no escrito o si –por el contrario– debemos siempre preservar la percepción del metro subyacente. Nos limitaremos aquí a intentar dar respuesta a esta pregunta en el contexto de la obra brahmsiana y más concretamente en el de estas piezas tardías, pues sería excesivamente ambicioso tratar de responder a una cuestión de este tipo referida a un contexto más amplio.

Veamos, en primer lugar, dos ejemplo clásicos. El primero está extraído de la op.116, nº1 (cc.180-190), y combina los motivos anacrúsicos que comentamos en el epígrafe anterior con una clara hemiola en los compases 183-185:

---

<sup>3</sup> RUSHTON, Julian. “Hemiola”. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (editor). London: MacMillan, 1980.



La inercia propia de la hemiola y la configuración articuladora suelen invitar en este caso a interpretar así las intenciones de Brahms (incluimos también el habitual desplazamiento de las anacrusas):



El segundo ejemplo, extraído de la op.118, nº2 (cc.38-42), es muy similar al anterior y también combina los problemas ocasionados por la hemiola y por la anacrusa:



El lector avisado probablemente ya imagina la habitual ejecución (en más de una acepción del término) que suele hacerse del mismo:





En ambos casos, y aún analizando cuidadosamente el contexto, no es posible afirmar con absoluta certeza –admitimos– que Brahms deseara una estricta observancia de los acentos métricos. Existe ciertamente la posibilidad de que la hemiola representara un cambio de compás no escrito y de que, por tanto, las interpretaciones arriba citadas fueran correctas. Nuestra opinión, sin embargo y en concordancia con nuestra hipótesis inicial, es que son absolutamente erróneas, pero hemos de admitir no haber aportado por el momento argumentos sólidos –más allá de los que dicta el simple sentido común– que excluyan la validez de estas dos últimas lecturas. Trataremos por ello seguidamente de fundamentar nuestras aseveraciones con dos ejemplos extraídos de la op.116.

En la coda (cc.76-92) de la op.116, nº7, encontramos un primer indicio que podría reforzar nuestras tesis. Observamos como en el compás 82 da comienzo un fraseo hemiólico que se mantiene hasta el c.89 y que se incardina en el compás de 3/8 que Brahms marca desde el c.74:



Continuando con la lógica –errónea– que apuntábamos anteriormente, podríamos pensar que estas hemiolas son una convención en la escritura que representaría –*de facto*– un cambio de compás a 3/4. Esta idea parece ser la más extendida entre los pianistas, ya que habitualmente podemos escuchar interpretaciones como ésta:



Pero en este caso Brahms nos deja una pista que viene a sembrar una primera duda sobre la validez de esta lectura. Podemos observar como en el c.90 el autor marca un cambio de compás a 2/4, y en el c.74, como hemos comentado, ya se había producido otro cambio a 3/8. ¿Por qué Brahms no indica también un cambio a 3/4 en el c.82? ¿No hubiera sido esto lo más sencillo si lo que deseaba es que las hemiolas representaran un cambio de compás? ¿Por qué si ha indicado un cambio de metro en el c.74 y otro en el c.90 no habría de hacer lo propio en el c.82? Pero veamos otro ejemplo que refuerza aún con mucha más rotundidad –a nuestro entender– esta idea.

La op.116, nº6 representa un caso especialmente llamativo e interesante desde el punto de vista de las relaciones métricas. La pieza está estructurada en una forma ABA como muchas de estas piezas tardías. Veamos el inicio de la sección A:

## ÚLTIMA OBRA PIANÍSTICA DE J. BRAHMS

**Andantino teneramente**

*p dolce e ben legato*

This musical score shows the beginning of Section A. It is written for piano in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The tempo is 'Andantino teneramente'. The dynamics are 'p dolce e ben legato'. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both characterized by a binary rhythmic pattern.

Y el inicio de la sección B:

*p dolce*

This musical score shows the beginning of Section B. It continues in the same key and time signature as Section A. The dynamics are 'p dolce'. The melody in the right hand and the bass line in the left hand maintain the binary rhythmic pattern.

Si prestamos un poco de atención observamos que el ritmo motivico y armónico, los acentos tónicos y las intervenciones del bajo (en la sección B) corresponden siempre a un esquema rítmico binario. Así, esta aparente “binariedad” hace muy habitual escuchar esta pieza interpretada de esta forma:

Sección A

**Andantino teneramente**

*p dolce e ben legato*

This is a repeated version of the musical score for Section A, showing the tempo 'Andantino teneramente' and dynamics 'p dolce e ben legato'.

Sección B

*p dolce*

This is a repeated version of the musical score for Section B, showing the dynamics 'p dolce'.

No obstante, en esta ocasión sí existen, creemos, indicios evidentes de que esta traducción es absolutamente equivocada. Y es que prácticamente toda la pieza está articulada, como ya hemos comentado, en motivos binarios ya desde su mismo inicio –tanto en la sección A como en la B– y sin embargo Brahms distribuye tercamente todo el material en un compás de 3/4. Es por tanto evidente, ahora sí, el deseo del compositor de crear una discrepancia entre el ritmo motívico y los acentos métricos, una colisión entre la naturaleza binaria del material y los equilibrios ternarios del compás. Una interpretación que no subrayase esta discrepancia provocaría, por lo tanto, una importante deformación en los equilibrios tensionales construidos por Brahms. Es por esto que este último ejemplo se constituye, creemos, en una prueba irrefutable que viene a confirmar nuestra hipótesis de partida aplicada a este caso concreto y –por extensión– a todos los demás citados en este artículo.

## **Conclusiones**

Los últimos ejemplos aportados –en el caso de la hemiola– y el propio sentido común –en el caso de la anacrusa– vienen, pues, a confirmar la validez de nuestras hipótesis. No obstante, admitimos, queda abierta la posibilidad de que lo que el compositor deseara en todos estos casos fuera una estructura métricamente ambigua en la que las partes fuertes y débiles del compás quedaran diluidas y desplazadas creando una equívoca sensación de ametricidad o de metricidad multivalente. De cualquier manera, esta hipótesis nos parece muy poco verosímil, puesto que no encontramos ningún indicio que contribuya a reforzarla sino, antes bien, todo lo contrario. Además, esta multivalencia no generaría tensión sino ambigüedad. Y todo en estas piezas parece estar dirigido a la generación de tensión.

Invitamos, pues, al dilecto lector a buscar los medios que, en la interpretación de estas opus, contribuyan a hacer evidente, mediante una cuidadosa iluminación de la estructura métrica, el entramado de colisiones pergeñado por Brahms. Como ha quedado dicho, sin conflicto no hay tensión y, por lo tanto, no hacer evidente este conflicto equivaldría a desactivar aquella tensión.

