



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Estudio performativo y técnico de la *Sonata para violín y piano* *n.º 3* de Johannes Brahms

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Carlos Pirs Arechavala

Director/a del TFG: Guillem Ortega Rosell

Especialidad: Interpretación Violín

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado propone una aproximación performativa a la *Sonata para violín y piano n.º 3 en Re menor*, op. 108 de Johannes Brahms. Partiendo de una breve introducción a la etapa de la vida en la cual se encontraba Brahms a la hora de componer la obra, el trabajo se centra en la elaboración de una interpretación coherente técnica y estilísticamente. Para ello, se ampara en el análisis de la obra y sus momentos más relevantes, se comparan las principales grabaciones para conocer sus semejanzas y diferencias y se muestran estrategias para abordar las dificultades técnicas e interpretativas de la obra.

El trabajo combina la reflexión teórica con la práctica instrumental, apoyándose en métodos como Kreutzer, Dont, Flesch o Yost para abordar los principales desafíos técnicos y musicales de la obra. Asimismo, se analizarán diversas grabaciones históricas y modernas, como las de Joachim, Szeryng o Vengerov, todo ello con el fin de contrastar distintas perspectivas interpretativas de aspectos musicales como el tratamiento del *tempo* y la dinámica en función de la armonía. Con un enfoque crítico, se buscará desarrollar una visión personal que combine rigor técnico y libertad artística dentro del estilo «brahmsiano».

Palabras clave: análisis interpretativo, técnica del violín, contexto histórico y biográfico, metodología de estudio, Brahms, Sonata.

RESUM

Aquest Treball de Fi de Grau proposa una aproximació performativa a la *Sonata per a violí i piano n. 3 en Re menor*, op. 108 de Johannes Brahms. Partint d'una breu introducció a l'etapa de la vida en la qual es trobava Brahms a l'hora de compondre l'obra, el treball se centra en l'elaboració d'una interpretació coherent, tècnica i estilísticament. Per a això, s'empara en l'anàlisi de l'obra i els seus moments més rellevants, es comparen les principals gravacions per a conèixer les seues semblances i diferències i es mostren estratègies per a abordar les dificultats tècniques i interpretatives de l'obra.

El treball combina la reflexió teòrica amb la pràctica instrumental, secundant-se en mètodes com Kreutzer, Dont, Flesch o Yost per a abordar els principals desafiaments tècnics i musicals de l'obra. Així mateix, s'analitzaran diverses gravacions històriques i modernes, com les de Joachim, Szeryng o Vengerov, tot això amb la finalitat de contrastar diferents perspectives interpretatives d'aspectes musicals com el tractament del *tempo* i la dinàmica en funció de l'harmonia. Amb un enfocament crític, es buscarà desenvolupar una visió personal que combine rigor tècnic i llibertat artística dins de l'estil «brahmsià».

Paraules clau: anàlisi interpretativa, tècnica del violí, context històric i biogràfic, metodologia d'estudi, Brahms, Sonata.

ABSTRACT

This Final Degree Project proposes a performative approach to Johannes Brahms's *Violin and Piano Sonata No. 3 in D minor*, Op. 108. Starting with a brief introduction to the stage of life Brahms was in when composing the piece, the project centers on developing a technically and stylistically coherent interpretation. To this end, it relies on the analysis of the work and its most relevant moments, compares the main recordings to identify their similarities and differences, and presents strategies to address the technical and interpretative difficulties of the piece.

The project combines theoretical reflection with instrumental practice, drawing on methods such as *Kreutzer*, *Dont*, *Flesch*, or *Yost* to tackle the main technical and musical challenges of the work. Furthermore, a variety of historical and modern recordings will be analyzed, such as those by Joachim, Szeryng, or Vengerov, with the aim of contrasting different interpretative perspectives on musical aspects like the treatment of tempo and dynamics in relation to harmony. With a critical focus, the ultimate goal is to develop a personal vision that combines technical rigor and artistic freedom within the «Brahmsian» style.

Keywords: interpretative analysis, violin technique, historical and biographical context, practice methodology, Brahms, Sonata.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi gratitud a todos mis profesores por haberme acompañado y guiado a lo largo de estos cuatro años. Debo agradecer a Vicente Antón Martínez el haberme acogido en su clase cuando llegué al conservatorio y su gran dedicación; a mi tutor, Guillem Ortega, por su ayuda en la preparación del recital de fin de grado y en la realización de este trabajo; y a Silvia Gómez Maestro, por su preocupación por mí y por haber creído en mí durante todos estos años.

Agradecer a Miguel J. García Sala su apoyo e implicación tanto durante el grado profesional como en el superior; fue precisamente en sus clases donde descubrí mi verdadera vocación y donde decidí dedicarme al violín.

Asimismo, agradezco profundamente a mi profesor de violín, Vicente Huerta, por su apoyo y por la infinidad de enseñanzas que me ha transmitido, en las cuales se ha inspirado gran parte de este trabajo.

Por último, quiero dar las gracias a mi familia, especialmente a mis padres, a mi hermana Laura y a mi pareja, Aurora. Gracias por estar ahí siempre que os he necesitado, por vuestra preocupación, por vuestra confianza y, sobre todo, por vuestro amor y eterna paciencia.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Objeto de estudio y justificación	1
1.2 Antecedentes y estado de la cuestión	1
1.3 Problema planteado y objetivos	3
1.4 Metodología y plan de trabajo.....	4
2 CONTEXTUALIZACIÓN.....	5
2.1 Contexto histórico, político y estético de la Europa de fin de siglo.....	5
2.2 Brahms: momento de crisis y soledad.....	8
3 MARCO METODOLÓGICO DE LA INTERPRETACIÓN ..	15
3.1 Análisis formal y armónico aplicado a la interpretación.....	15
3.2 Comparación de ideas musicales mediante grabaciones	26
4 ANÁLISIS DE LA COMPLEJIDAD PERFORMATIVA Y ESTRATEGIAS DE RESOLUCIÓN	31
4.1 Introducción y metodología aplicada	31
4.2 Dificultades del sistema izquierdo	31
4.3 Análisis y resolución de las dificultades del sistema derecho.....	44
5 CONCLUSIONES.....	59
6 BIBLIOGRAFÍA.....	61
7 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	62
8 ANEXOS.....	65

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La tercera sonata de Brahms constituye la culminación del lenguaje camerístico del autor, así como una de las obras más importantes para violín y piano del Romanticismo. Compuesta en un momento de crisis y soledad para el compositor entre los veranos de 1886 y 1888, se caracteriza por ser la más densa y profunda de sus tres sonatas para violín y piano; además es la única que cuenta con cuatro movimientos, elevando su grandeza hasta ser comparada con una sinfonía para dúo.

Otro motivo para hacer este trabajo es que se trata de una obra que propone un reto colosal para el intérprete, debido a que requiere un gran dominio técnico del instrumento y una gran comprensión de la obra a nivel camerístico. Es por ello que supone una excelente vía para trabajar todos los aspectos necesarios para realizar una interpretación de calidad. Estos son: el conocimiento en profundidad de la obra, tanto de cómo está formada a nivel estructural como del contexto histórico que la envuelve; la toma de decisiones interpretativas definidas de manera previa al comienzo del estudio técnico, y, por último, la eficiencia en el estudio para superar los obstáculos técnicos que puedan aparecer a la hora de llevar a cabo las decisiones interpretativas.

1.2 Antecedentes y estado de la cuestión

El presente trabajo tiene como objetivo la elaboración de una interpretación eficaz y coherente de la tercera sonata de Brahms. Esta obra presenta un reto interpretativo de gran envergadura, que obliga al intérprete a enfrentarse tanto a las exigencias a nivel técnico e individual del violín como a las expresivas del conjunto a nivel camerístico. El trabajo se vertebra en una serie de fuentes tanto discográficas como bibliográficas que permiten un enfoque completo desde el punto de vista del contexto del momento de la vida de Brahms en el que compuso la obra, del estilo de la interpretación de esta sonata y de la técnica violinística requerida para la interpretación de la misma.

Como punto de partida imprescindible se va a tomar la grabación de Joseph Joachim de la *Danza Húngara n.º 1* de Brahms porque, aunque no es la obra objeto de estudio, es una grabación contemporánea a Brahms y además del principal violinista y amigo íntimo del compositor. En esta grabación se plasma el estilo interpretativo de la época, que abarca desde un moderado uso del *vibrato* a un manejo extraordinariamente libre del *tempo*. Aunque no representa un modelo a seguir para una interpretación de hoy en día, es importante tenerla en cuenta ya que es una muestra de cómo se tocaba en tiempos de Brahms a la hora de componer la sonata.

Como grabación clásica de referencia se va a escoger la de Henryk Szeryng al violín y Artur Rubinstein al piano, la cual es una de las más representativas de la obra. En ella participan dos de los intérpretes más importantes de su tiempo, los cuales proporcionan una interpretación tan impecable como conmovedora, caracterizada por su lirismo y manejo del *tempo*, frases largas y total dominio técnico de sus instrumentos.

La versión de Maxim Vengerov y Daniel Barenboim dará el punto de vista de una interpretación actual para poder comparar las versiones y observar tanto las semejanzas como las diferencias entre un estilo y otro.

La edición *Urtext* de Henle Verlag de la sonata proporcionará todos los detalles sobre lo que escribió Brahms, al no ser una edición alterada y albergar solamente contenido original.

En cuanto al plano técnico, se han consultado numerosos tratados de referencia, comenzando por colecciones de estudios y caprichos clásicos como los *40 Études ou Caprices pour le Violon* de Rodolphe Kreutzer (1796/2019), los *24 Vorübungen zu den Etüden von Kreutzer und Rode*, op. 37 (1852/2015) y los *24 Etüden und Capricen für Violine solo*, op. 35 (1849/2012) de Jakob Dont; así como los *24 Caprices en Forme d'Études pour le Violon*, op. 22 de Pierre Rode (1815/2016). Asimismo, se han incorporado propuestas metodológicas y sistemas de ejercicios específicos como el *Ethical method of violin playing* de Gaylord Yost (1928) específicamente para los cambios de posición, el Sistema de escalas de Jascha Heifetz (Granat, 2017), el libro *Basics: 300 Exercises and Practice Routines for the Violin* de Simon Fischer (1997) y el tratado *The Absolute Independence of Three Fingers in Violin Playing*, Op. 12 de D. C. Dounis (1924).

Estos materiales aportarán los recursos necesarios para abordar eficazmente las dificultades de la obra, tales como el uso del *vibrato* continuo, el *legato*, los cambios de posición, las dobles cuerdas y las diversas articulaciones requeridas.

Finalmente, para comprender el trasfondo histórico y estético se empleará *Johannes Brahms: A Biography* de Jan Swafford (1997) y *Lateness and Brahms* de Margaret Notley (2007). Ambas obras no se limitan a narrar los hechos, sino que analizan la «arquitectura emocional» detrás de sus obras, entre las cuales destaca el carácter único de esta sonata dentro del resto de obras del compositor.

1.3 Problema planteado y objetivos

Una interpretación correcta y coherente de la tercera sonata de Brahms requiere un dominio muy elevado del instrumento y un gran conocimiento de la obra y el autor. Todo eso requiere tiempo y una preparación adecuada. Por esa razón es tan importante recopilar tratados que facilitan la resolución técnica de la obra como otras fuentes que ayudan a conocerla.

Los objetivos del trabajo son los siguientes:

1. Contextualizar la producción de la obra a través del análisis de los factores biográficos y socioculturales que confluyeron en la vida de Brahms durante su proceso de composición.
2. Comprender armónica y formalmente la estructura de la sonata para fundamentar una correcta interpretación.
3. Comparar diferentes grabaciones para tomar decisiones interpretativas.
4. Comprender qué aspectos hacen que una interpretación sea de calidad.
5. Elaborar una interpretación coherente estilística y musicalmente.
6. Desarrollar una serie de estrategias de estudio que permitan abordar todo tipo de dificultades presentes en la obra.

1.4 Metodología y plan de trabajo

El trabajo planteado es de naturaleza performativa y requiere una metodología cualitativa.

En primer lugar, se contextualizará la obra dentro de la trayectoria vital de Brahms, analizando su estado psicológico y emocional ante los acontecimientos que propiciaron su composición. Después, se analizará formal y armónicamente la obra para establecer una base teórica que aporte rigor a la decisión de fraseos y dinámicas en cada momento.

Además, se analizarán las distintas grabaciones para tener una perspectiva general del estilo y de los recursos empleados por cada intérprete, quienes, aunque ofrecen versiones propias y únicas, mantienen un alto nivel de calidad interpretativa.

Tras la clarificación de las ideas musicales, el siguiente paso consistirá en el examen detallado del texto musical para determinar los desafíos técnicos que plantea la ejecución de cada motivo. En función de las dificultades detectadas, se estructurará una serie de ejercicios orientados al trabajo focalizado, optimizando así el proceso de resolución técnica.

Este proceso se distribuirá de la siguiente manera:

Octubre, noviembre y diciembre	Lectura de la biografía y análisis de la obra
Enero y febrero	Planteamiento y análisis de dificultades
Marzo	Redacción del cuerpo del trabajo
Abril y mayo	Últimas correcciones y preparación de la presentación

Tabla 1: planificación del trabajo, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108*. Johannes Brahms.

2 CONTEXTUALIZACIÓN

La interpretación de una obra cumbre del repertorio camerístico no puede realizarse única y exclusivamente mediante el estudio de la partitura. Hay una serie de factores ligados directamente con las intenciones musicales del compositor que es preciso conocer previamente para comprender la obra en su totalidad. Estos son la corriente estética, las tensiones geopolíticas y los cambios en el paradigma social.

Las últimas décadas del siglo XIX en Centroeuropa fueron un momento de profunda transformación, donde un gran optimismo debido al progreso tecnológico convivió con una creciente polarización política y social, la cual también se trasladó al ámbito artístico. Conocer este marco contextual ayudará a comprender el trasfondo que hay detrás de la obra de Brahms.

2.1 Contexto histórico, político y estético de la Europa de fin de siglo

El panorama musical centroeuropeo de las décadas de 1870 y 1880 estuvo marcado por una de las disputas ideológicas más encarnizadas de la historia del arte, conocida como la «Guerra de los Románticos» (García Gómez, 2021, p. 3). Este conflicto trascendió la mera discusión técnica sobre la composición para convertirse en un debate filosófico de carácter casi existencial acerca de la concepción de la música como arte. Se enfrentaron dos bandos: los conservadores, defensores de la música absoluta; y los progresistas, defensores de la música programática.

Por un lado, estaba la Nueva Escuela Alemana, representada por figuras como Franz Liszt y Richard Wagner, quienes defendían que las formas clásicas tradicionales heredadas de Beethoven estaban agotadas. Para este bando progresista, el futuro de la música residía en su capacidad de hibridarse con otras disciplinas artísticas. De esta corriente de pensamiento surgió la música programática, cuya función era representar una idea concreta ajena a la propia música. Siguiendo esta línea, Wagner desarrolló su famoso concepto de la «obra de arte total» o «Gesamtkunstwerk», que sostenía que la música absoluta por sí sola no es capaz de alcanzar la excelencia artística, y Liszt desarrolló el poema sinfónico, una forma musical que cobra sentido a través de un poema o una idea en la que se inspira.

Desde la perspectiva de esta escuela, la música instrumental pura se había convertido en un lenguaje anacrónico y el sonido debía subordinarse a un programa poético, literario o filosófico que guiar la experiencia del oyente.

En el bando opuesto se hallaba el bloque conservador, que encontró en el formalismo del crítico Eduard Hanslick su voz teórica y en Johannes Brahms su referente compositivo incuestionable. Este bando defendía el concepto de «música absoluta». Estos sostenían que el arte musical poseía un valor intrínseco e independiente que residía en su propia arquitectura interna, en el desarrollo contrapuntístico y en el rigor formal. Para Brahms y su círculo, recurrir a elementos «extramusicales» para dotar de significado a una obra no era un avance, sino un síntoma de carencia artística.

Esta polarización estética colocó a Brahms en una posición de enorme exposición mediática. A menudo en contra de su voluntad, fue empleado por las instituciones académicas y la prensa liberal como el «defensor de la tradición» frente a las «aberraciones» de la nueva corriente vanguardista. Las feroces críticas de los partidarios de Wagner tachaban su música de fría, intelectual y carente de sentimiento (Notley, 2006, p. 8). A pesar de la admiración que el propio Brahms sentía por la obra de Wagner, este clima de confrontación reforzó su convicción y su compromiso con la defensa del legado clásico.

El entorno sociopolítico en el que Johannes Brahms desarrolló su madurez artística no era, en absoluto, un escenario neutro o pacífico. Durante las décadas de 1870 y 1880, la Viena imperial (ciudad que el compositor había adoptado como su hogar definitivo) experimentó una metamorfosis ideológica radical. El viejo orden liberal burgués, caracterizado por el cosmopolitismo, el respeto a las instituciones tradicionales y por la tolerancia cultural, comenzó a desmoronarse. En su lugar, emergió un tejido social marcado por el auge del pangermanismo y, de forma mucho más alarmante, por un profundo antisemitismo social y político.

Este cambio de paradigma afectó de manera directa y dolorosa al entorno más íntimo del compositor. El círculo social y cultural en el que Brahms se movía estaba compuesto en gran medida por la alta burguesía judía. Intelectuales y artistas de este círculo (entre los que se contaban el reconocido crítico musical Eduard Hanslick, familias influyentes como

los Wittgenstein, o el violinista y amigo íntimo del compositor, Joseph Joachim) pasaron a convertirse en el blanco de una hostilidad ideológica sin precedentes.

La postura de Brahms ante esta deriva social fue de rechazo absoluto. Aunque era un patriota alemán y admiraba la unificación impulsada por Bismarck, el músico detestaba el chovinismo radical y las corrientes antisemitas de su tiempo, llegando a enfrentarse públicamente a quienes despreciaban a los judíos. Esta hostilidad constante le provocó una profunda decepción ante el rumbo de la sociedad moderna. Para un artista centrado en el orden moral, la honestidad intelectual y el respeto a la tradición, la Viena de fin de siglo acabó convirtiéndose en un entorno saturado de confrontación ideológica e incompatible con sus principios.

Este clima de agitación externa alteró inevitablemente la psicología del compositor. La realidad sociopolítica, cada vez más alejada de sus valores, sembró en Brahms la necesidad de distanciarse del espacio público y buscar refugio en el aislamiento y la introspección. Este marco opresivo a nivel macroscópico constituyó el preludio idóneo para la gestación de una crisis mucho más profunda y personal.

Las últimas décadas del siglo XIX coincidieron con el apogeo de la Segunda Revolución Industrial, un periodo en el que Europa experimentaba una aceleración sin precedentes debido al desarrollo tecnológico. La expansión del ferrocarril, la llegada de la luz eléctrica y la invención de los primeros sistemas de grabación sonora, como el fonógrafo de Thomas Edison, alteraron profundamente la percepción del tiempo, el espacio y la propia experiencia humana. Esta fe excesiva en el progreso tecnológico y científico dio lugar a una sociedad que se percibía a sí misma como la cúspide de la civilización.

Curiosamente, Brahms no mantuvo una postura tecnófoba ante estos avances, de hecho, el compositor manifestaba una fascinación casi infantil por los inventos modernos. Viajaba con asiduidad utilizando la red ferroviaria, celebraba la llegada de la iluminación eléctrica y no dudó en registrar su propia voz e interpretación al piano mediante los tempranos cilindros de cera de Edison. Sin embargo, esta aceptación pragmática del progreso tecnológico contrastaba drásticamente con su visión crítica del rumbo social y artístico del momento.

Brahms encarnaba a la perfección la paradoja de este periodo. Mientras abrazaba la modernidad en su vida cotidiana, observaba cómo el universo musical y espiritual que él tanto amaba se extinguía gradualmente. Sentía que el rigor de la composición, el protagonismo de la música de cámara y el respeto por el legado de los antiguos maestros estaban desapareciendo. El compositor se percibía a sí mismo como un epígono, un hombre nacido fuera de su tiempo que tenía la responsabilidad histórica de clausurar de manera digna y magistral una tradición en declive.

En definitiva, este clima de agitación externa alteró inevitablemente la psicología del compositor. La realidad sociopolítica y estética de finales del siglo XIX, cada vez más alejada de sus valores, sembró en Brahms la necesidad de distanciarse del espacio público y buscar refugio en el aislamiento y la introspección. Este marco opresivo a nivel macroscópico constituyó el preludio idóneo para la gestación de una crisis mucho más profunda y personal. Como se desarrollará en el siguiente capítulo, estas tensiones sociales y culturales no tardarían en trasladarse a la vida íntima de Brahms en forma de una compleja crisis personal, relacional y creativa a comienzos de la década de 1880.

2.2 Brahms: momento de crisis y soledad

El 7 de mayo de 1883, con un par de íntimos amigos, Brahms celebraba su quincuagésimo cumpleaños a modo de triste celebración. Dos meses atrás acababa de morir Wagner, y Brahms era consciente de que Beethoven había muerto en su sexta década de vida, Bach con su edad ya había compuesto la mayoría de sus grandes obras, Mozart y Schubert habían fallecido a una edad mucho más temprana y su gran amigo y referente, Robert Schumann, también llevaba años muerto (Swafford, 1997, p.482). Esto produjo en él un sentimiento de inseguridad que le hacía dudar de si sus años de carrera musical habían llegado a su fin, uniéndose a los demás ejemplos del pasado. Esto marcaría el carácter de sus obras posteriores con un tono más melancólico.

Era un momento de su vida en el que gozaba de buena salud, había compuesto su segunda sinfonía y se encontraba abarrotado de trabajo. Además de ello, ya estaba planeando su tercera sinfonía. Estuvo de viaje en Krefeld, para asistir a una interpretación de su segundo concierto para piano, la cual fue muy conmovedora.

Fue allí donde conoció a la cantante Hermine Spies, con la que enseguida entabló relación. Esta fue motivo de gran inspiración para Brahms, a raíz de la cual tuvo uno de los veranos más productivos de su vida, componiendo gran cantidad de música vocal y su tercera sinfonía. Esta obra fue de los mayores éxitos de su carrera, y tuvo una acogida y críticas excelentes.

Por aquel entonces, Brahms, que se había mudado a Wiesbaden en busca de libertad creativa, solo halló soledad. A pesar de su riqueza y reconocimiento profesional, aquella etapa le estaba volviendo de un carácter más difícil, «como un puercoespín» como él mismo decía.

Brahms gozaba de un círculo de amigos íntimos, el cual era muy importante para él. Se apoyaba en ellos a la hora de pedir crítica y consejo sobre las obras que componía. Este círculo estaba compuesto por Clara Schumann, gran compositora y posiblemente la mejor pianista de la época; el cirujano alemán Theodor Billroth; la ya mencionada Hermine Spies; el director de orquesta Hans von Bülow y el célebre violinista y compositor Joseph Joachim.

Joachim en especial fue una de sus relaciones más relevantes, tanto a nivel personal como profesional. Se conocieron en el año 1853, cuando Brahms tenía solo 20 años y Joachim ya era un intérprete de fama internacional. El violinista, al escuchar tocar a Brahms, enseguida quedó prendado por su talento y genialidad, por lo que le otorgó una carta de presentación para darse a conocer ante los Schumann. Ese fue el inicio de una gran amistad. Joachim además colaboró en la mayoría de sus composiciones para el instrumento, aportando su profundo conocimiento del mismo. De esta manera, muchas de las obras de Brahms para violín serían diferentes de no haber sido por Joachim.

Joachim era un hombre muy celoso, y en 1881, tras años de matrimonio, acusó a su mujer Amalie de adulterio con Fritz Simrock, el editor de Brahms. Brahms conocía muy bien a ambos y estaba convencido de que Amalie era inocente y de que los celos de Joachim eran infundados. Con esa certeza le escribió a Amalie una carta muy honesta y empática para consolarla. En ella decía «conozco a Joachim desde hace años... y sus celos son una de sus desgracias» (Swafford, 1997, p. 494).

Posteriormente se celebró el juicio por divorcio y, para sorpresa de Brahms, Amalie utilizó como prueba a su favor la carta que el compositor alemán le había enviado en la intimidad. Joachim, al ver que la prueba en su contra provenía de su amigo, lo consideró como una traición y se dispuso a cortar toda relación con Brahms. Este, siendo un hombre solitario, sufrió mucho la pérdida de aquella amistad, pero su orgullo y convicción de que lo que había hecho era lo correcto le impidieron hacer las paces con Joachim. Estuvieron años sin hablarse.

Más tarde, en octubre de 1885 Brahms termina su Cuarta Sinfonía. Al mostrarles la reducción de piano a sus amigos y gente de confianza, estos en su mayoría pensaron que la sinfonía era demasiado cerebral y poco expresiva. Para Brahms era muy importante la opinión de su círculo más íntimo, ya que se encontraba en un momento de su vida en el que no estaba seguro de si era todavía capaz de componer grandes obras. Sin embargo, rechazó toda sugerencia de cambios en la sinfonía y le dio un voto de confianza para ver como se comportaba al ser interpretada con orquesta, que era para lo que había sido concebida.

El estreno de la sinfonía fue todo un éxito, recibió numerosos aplausos en cada una de las interpretaciones. Sin embargo, Brahms no podía evitar sentir la duda de si aquellos aplausos eran por quién era él y por su trayectoria o por si realmente la obra había suscitado algo en ellos. Clara Schumann, a pesar de que con la edad empezaba a tener problemas de oído, fue la única que al escuchar la reducción de piano de la cuarta sinfonía supo apreciarla como una obra maestra (Swafford, 1997, p. 516). Además, aunque Joachim y Brahms seguían sin hablarse, conversaron por cartas acerca de la nueva sinfonía y el violinista le transmitió que la última era su favorita de las cuatro. A pesar de su momento de inseguridad, Brahms acabó convencido de que la cuarta sinfonía era realmente una de sus grandes obras.

El siguiente conflicto de gran relevancia llegó tras una serie de conciertos de la cuarta sinfonía en Meiningen dirigida por Hans von Bülow con la orquesta de Hofkapelle. Desde que Bülow se había hecho con el cargo, la orquesta se había elevado a una de las mejores orquestas de Europa y la referencia en cuanto a la música de Brahms. Fue entonces cuando partieron de gira para dar conciertos en catorce ciudades de entre Alemania y Holanda, la cual elevaría a una gran posición tanto a Bülow como a la recién compuesta sinfonía. Brahms la había dirigido con la orquesta de Hofkapelle en Frankfurt, y Bülow iba a repetir poco después el mismo programa con la misma orquesta.

Éste, después de haber visto a Brahms dirigir la sinfonía, se propuso demostrar al público de Frankfurt que él la podía dirigir mejor que el propio compositor. Brahms quizás se percató del interés de Bülow en mostrar su superioridad como director, por lo que se dejó persuadir por un grupo de rivales del director alemán para repetir la sinfonía con la orquesta de Frankfurt, justo antes de que Bülow y la Hofkapelle regresaran de vuelta a Meiningen. Cuando Bülow se percató de aquella humillación, sustituyó la Cuarta Sinfonía de Brahms por la Séptima sinfonía de Beethoven y dimitió tras el concierto. Además, para agravar la situación entre los dos, Brahms se dedicó a actuar como si aquello no tuviera importancia y a desprestigiar el trabajo de Bülow. En ese momento cortaron su relación y no se volverían a hablar hasta la primavera siguiente.

En la primavera de 1886, todavía sin hablar con Joachim ni con Bülow, Brahms seguía intercambiando de manera regular cartas con Clara Schumann. Ella, afectada por la edad, con problemas de oído y de movilidad, se veía incapaz de interpretar la música como lo solía hacer, así como responder las cartas con la misma rapidez. Sumado a esto, se sentía insegura por la posibilidad de no estar entre el círculo más íntimo al que Brahms tenía más en consideración y cuya opinión valoraba más. Esto, añadido a la actitud hostil hacia ella de algunos amigos vieneses de Brahms y los celos que sentía por la amistad cercana de Elisabet von Herzogenberg con el compositor, contribuyeron a mermar su estado de ánimo todavía más.

Estando Clara Schumann en su peor momento, Brahms le escribió una carta acusándola de que para ella su música era una molestia debido a que tardaba en responderle. Las cartas de Brahms no han sobrevivido pero el contenido se refleja en las cartas de Clara, las cuales dicen: «¿por qué no me envías nada más?», o «¿quieres dejar a tu vieja amiga sola en el frío?» Esto fue un momento tan crítico en su relación que, a pesar de que hicieron las paces, las heridas nunca cicatrizaron (Swafford, 1997, p.527).

Brahms se encontraba en un momento doloroso y solitario, distanciado de la mayoría de sus amigos más importantes, y el conflicto que había tenido con Clara estaba todavía reciente. Al poco tiempo se enteró de que Hans von Bülow estaba de viaje en Viena y se dispuso a localizar su hotel para hacerle llegar un peculiar mensaje a modo de disculpas.

Se trataba de un mensaje encriptado que consistía de un fragmento escrito a mano de varios compases de la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart, la cual Brahms sabía que Bülow conocía muy bien y recordaría el texto que correspondía con aquellos compases de melodía.

Aquel texto decía: «querido, ¿es que no volveré a verte más?» (Swafford, 1997, p.527). Bülow enseguida comprendió que se trataba de un mensaje de reconciliación de parte del compositor alemán, por lo que conmovido aceptó las disculpas y retomaron su amistad en la primavera de 1886.

En el verano de aquel mismo año, Brahms se encontraba en una etapa difícil de su vida en la cual sentía una presión constante y una feroz autocrítica por llevar el nivel de sus obras hacia el máximo grado de perfección, ya que sentía «los pasos de gigantes (Beethoven, Bach) detrás de él» (Swafford, 1997, p. 334).

Era una persona que toda su vida buscó independencia, habiendo rechazado puestos de prestigio como de director en ciudades importantes para priorizar al máximo la libertad creativa. En busca de esa libertad y de una vida más tranquila y productiva, Brahms decidió alquilar el segundo piso de una casa de campo para veranear en Thun, Suiza.

La casa se hallaba en Hofstetten, un municipio tranquilo muy próximo al lago de Thun y cuyo paisaje causó una gran inspiración en Brahms. Muy cerca de donde vivía se encontraba el Castillo de Thun, con más de mil años de antigüedad, y desde la ventana de su casa podía ver las vistas de un paisaje montañoso, el cual le ponía en contacto con la naturaleza.

Llevaba un estilo de vida rutinario y modesto, en el cual realizaba largas caminatas a diario y a pesar de ser rico no ostentaba lujos: prefería llevar ropa barata que él mismo arreglaba e iba a comer a tabernas sencillas en lugar de a lujosos restaurantes.

En esas condiciones de concentración e inspiración máximas logró uno de los veranos más prolíficos de su vida, en el cual compuso la segunda sonata para cello, la segunda sonata para violín, el tercer trío con piano, varias canciones de música vocal y comenzó la *Tercera Sonata para violín y piano en Re menor*, Op. 108. Además, se puede apreciar que al llegar a Suiza el carácter de sus obras cambió drásticamente hacia un tono más lírico y menos denso que cuando estaba en Viena.

De cara al verano siguiente, Brahms estuvo intercambiando numerosas cartas con Clara Schumann en las cuales se pusieron de acuerdo en devolverse mutuamente las cartas del pasado para destruirlas y mantener así su privacidad en caso de que fallecieran. Brahms, al recibir las cartas le comentó que tenía en mente componer un concierto para violín y cello que sería muy prometedor, pero para ello necesitaba la ayuda de alguien que conociera el violín en toda su profundidad, así como él conocía el piano.

Era muy infrecuente que Brahms hablara de sus proyectos más ambiciosos antes de tenerlos terminados y bien revisados. Además, era muy esquivo a utilizar palabras como «diversión» o «bromas», las cuales utilizó al hablar a Clara sobre el entretenimiento que les podría proporcionar el concierto una vez estuviera terminado.

A pesar de su edad, experiencia y reputación; se puede apreciar en esas conversaciones a un Brahms todavía inseguro a la hora de escribir para solistas. El problema era que esta vez no tenía a Joachim de su lado para ayudarlo con aquel gran proyecto, y a pesar del éxito de su cuarta sinfonía sus inseguridades sobre el agotamiento de su creatividad todavía permanecían.

El impulso para crear aquel concierto era claramente un gesto hacia Joachim, al cual echaba de menos; y también proporcionaría una pieza para lucirse al violonchelista Robert Hausmann, a quien le había dedicado la segunda sonata para violonchelo. Tras una reunión y ensayo entre Clara, Joachim, Brahms y Hausmann, Clara anotó en su diario:

Este concierto es una obra de reconciliación — Joachim y Brahms se han vuelto a hablar por primera vez en años”. La pieza se estrenó en Colonia en octubre de 1887, con Brahms a la batuta y Joachim y Hausmann como solistas — Brahms le dijo a un conocido: «Ahora sé qué es lo que ha faltado en mi vida durante los últimos años... Era el sonido del violín de Joachim» (Swafford, 1997, p. 540).

Brahms, Joachim y Hausmann estuvieron de gira tocando el concierto durante 1887 y 1888 y aunque el doble concierto no tuvo una gran acogida por el público, sirvió de reconciliación para retomar la amistad entre Brahms y Joachim de nuevo después de tantos años. Brahms, le entregó a Joachim el manuscrito del concierto en el cual aparecía la dedicatoria: «Para aquel para quien fue escrito» (Swafford, 1997, p. 541).

Al final del verano de 1888, considerando que ya había agotado toda la inspiración que le proporcionaba aquella casa de campo en Suiza y tras uno de sus veranos más productivos, se decidió a abandonar Thun para siempre. Había compuesto corales *a cappella* del Op. 104, canciones solistas de los Op. 106 y 107, arregló el cuarteto *Zigeunerlieder* para piano y voz y terminó la tercera sonata para violín.

Ésta última, la cual contaba con cuatro movimientos en lugar de tres como sus hermanas, era con diferencia la más dramática, densa y oscura de las tres sonatas de Brahms.

Además, siendo un momento de su vida tan especial debido a la soledad y reconciliación con sus amigos, éste le dedicó a Hans von Bülow la sonata, ya que su personalidad se hallaba en sintonía con el carácter denso y dramático de la misma. Tras este momento, Brahms jamás volvió a dedicar ninguna de sus obras a nadie más.

Para otoño de ese mismo año le mandó a Clara Schumann la sonata completa. Clara estaba ya muy mayor y sufría de neuralgia, por lo que no podía tocar el piano, así que su hija y un violinista tocaron la sonata para ella. Clara quedó absolutamente prendada por la belleza y la calidad de la obra, como se puede ver en sus cartas:

Me maravillé de la forma en que todo está entrelazado, como zarcillos de vid. — Me gustó muchísimo el tercer movimiento, me recuerda a una hermosa joven retozando dulcemente con su amante, luego, de repente, un destello de profunda pasión, solo para dar paso una vez más a un dulce flirteo (Swafford, 1997, p. 553).

Estas son palabras sorprendentemente amorosas por parte de Clara, a las que Brahms respondió con un tono también muy amoroso:

Es realmente encantador pensar en mi Sonata en Re menor fluyendo suave y soñadoramente bajo tus dedos. De hecho, la puse sobre mi escritorio y pensé en ti todavía a mi lado a través del laberinto de pedales, y no conozco mayor placer que este: sentarme a tu lado o, como ahora, caminar junto a ti (Swafford, 1997, p. 553)

Lo que hace tan especial a esta sonata de violín y piano es que en ella se refleja el sentimiento de aquellos años tan difíciles, marcados por la soledad debido al distanciamiento con sus seres queridos, por la presión de llevar su trabajo al máximo grado de perfección, así como hicieron sus predecesores Beethoven y Bach; y por dejar de lado su orgullo para reconciliarse con sus seres queridos.

3 MARCO METODOLÓGICO DE LA INTERPRETACIÓN

3.1 Análisis formal y armónico aplicado a la interpretación

Con el fin de elaborar una interpretación coherente y con rigor es necesario tener presente tanto el análisis armónico como formal. De ese modo, se determinará con claridad si es requerido algún tipo de ajuste particular, tanto en el plano musical como en el técnico ante la aparición de un pasaje con una armonía distinta, un cambio evidente de textura o un punto culminante a nivel formal en la obra. La tercera sonata, debido a su carácter más denso y oscuro que las anteriores sonatas de Brahms, se compone de cuatro movimientos: *Allegro*, *Adagio*, *un poco Presto e con Sentimento* y *Presto Agitato*. A continuación, se procederá a analizar la estructura y los momentos más relevantes de los cuatro movimientos.

ALLEGRO

SECCIÓN	COMPASES	TONALIDAD	CARÁCTER
Exposición - Tema A	1-48	<i>Re menor</i>	Lírico, tensión contenida
Tema B	48-83	<i>Fa Mayor</i>	Expresivo, con expansión del registro
Desarrollo	84-129	<i>La</i> -> dominante de <i>Re</i>	Inestabilidad armónica, pedal de dominante
Reexposición - A'	130-185	<i>Re menor</i>	Retorno a la estabilidad
Tema B'	186-218	<i>Re Mayor</i>	Expresivo y brillante
Coda	218-Final	<i>Re menor</i>	Dramático y conclusivo

Tabla 2: análisis formal del *Allegro*, Sonata para Violín y Piano n.º 3 en *Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

Este *Allegro* es un claro ejemplo de una forma sonata,¹ la cual suele caracterizar a la mayoría de primeros movimientos de todas las sonatas compuestas a partir del Clasicismo (desde 1750 en adelante aproximadamente). A continuación, se procederá al análisis de los momentos más importantes y característicos seleccionados de este primer movimiento. Estos son: el inicio del tema A (cc. 1-24), la *codetta* del tema B (cc. 74-83); el desarrollo (cc. 84-129) y la reexposición del tema B (cc. 186-209).

El inicio del primer movimiento es uno de los momentos más importantes de esta sonata, caracterizado por una melodía extensa y de carácter lírico. Brahms escribe en italiano las indicaciones de *piano* y *sotto voce ma espressivo*, lo que define una atmósfera de dramatismo contenido y una gran expresividad dentro de un plano dinámico reducido. Este inicio establece el tono serio y profundo que caracteriza a toda la sonata.



Ejemplo 1: motivo principal de la sonata con acompañamiento de síncopas, Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108. Johannes Brahms.

Al mismo tiempo, el piano comienza con un acompañamiento basado en síncopas constantes con carácter *legato* y *piano sotto voce*. Este acompañamiento de síncopas genera una sensación de inestabilidad y falta de apoyo rítmico, que, combinado con la abundancia de cromatismos presentes y la melodía del violín, establecen una tensión constante que

¹ La forma sonata consiste en un primer tema (que es llamado tema A) sobre la tonalidad principal de la obra, seguida de un puente modulante que da paso a un segundo tema llamado B, que suele ser contrastante respecto al anterior y en un tono distinto. Después sigue un desarrollo en el que los motivos de los temas A y B aparecen modificados o incluso mezclados y suele concluir con un acorde de dominante que enlaza con la reexposición de los temas A y B, ambos en el tono principal de la sonata.

constituye el núcleo motivico y emocional de la sección. A la hora de la interpretación es imprescindible mantener el carácter dramático pero contenido, para ello se empleará el uso de un *vibrato* estrecho y no demasiado peso, pensando siempre en hacer frases largas.

La *codetta* que cierra el tema B es la sección que da paso al desarrollo, pero en este caso lo que la hace verdaderamente relevante es que el carácter y la armonía cambian drásticamente con respecto a una *codetta* convencional. Comúnmente en la sonata clásica la exposición tiene la labor de mostrar el conflicto entre las tonalidades de los temas A y B, y al terminar el tema B aparece la *codetta* que busca aclarar la tonalidad con cadencias fuertes como las auténticas perfectas.²

En este caso, Brahms hace lo contrario, trata de hacer una transición «difuminada» que busca diluir la tonalidad de *Fa Mayor* del tema B mediante acordes prestados del tono menor, cromatismos y acordes disminuidos; para acercarla a la nota *La*, que más tarde utilizará como pedal durante todo el desarrollo. Se trata de una progresión, por lo que hay que empezar con una dinámica contenida para poder expandirla más tarde. También es fundamental el trabajo camerístico de este pasaje, ya que hay una sucesión de preguntas y respuestas, donde el violín toma la melodía y el piano le responde al mismo tiempo que acompaña con tresillos, lo que le aporta un carácter oscuro y dramático. Esta *codetta* sirve como nexo de unión entre el carácter lírico y expresivo del tema B y la inestabilidad y el dramatismo del desarrollo (véase el Ejemplo 2).

El desarrollo de este movimiento es único en la historia debido a que el piano mantiene un pedal de Dominante (la nota *La*) que está presente durante los cuarenta y seis compases que dura la sección. Mientras el piano insiste en ese *La* constante, el violín va desarrollando el motivo del tema A sobre otras armonías. El hecho de que todo el desarrollo esté construido sobre la misma nota pedal con el mismo material temático (motivos del tema A) crea una acumulación de tensión que se hace cada vez más intensa hasta el momento en que resuelve en la reexposición. En el fragmento del Ejemplo 3 que coincide con el inicio del desarrollo se puede apreciar el *ostinato* constante del bajo y el primer uso del motivo del tema A en el sexto compás de la sección.

² Estas son las cadencias de dominante – tónica en estado fundamental.



Ejemplo 2: *codetta* de la exposición y nexo entre secciones, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 3: inicio del desarrollo y del pedal de Dominante, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

Cabe destacar en cuanto a la armonía la abundancia de cromatismos, acordes disminuidos y notas en disonancia exclusivamente con el *La*. Brahms construye la tensión mediante consonancias y disonancias con la nota pedal: utiliza armonía alejada tonalmente de *La* para generar disonancias y acumular tensión, y más tarde consigue el clímax cuando el oído se ha acostumbrado a la nota pedal y la armonía entra otra vez en consonancia con la misma, generando un efecto de máxima tensión en el oyente.

A pesar de que está escrito todo el pasaje en *legato*, se deben marcar los cambios de cuerda para darle un carácter casi obsesivo. Intensificaremos el *vibrato* en las notas que sean disonantes con la nota pedal del bajo para aumentar la tensión hasta llegar al *Mi* agudo que corresponde con la dominante y con la nota culminante de todo el desarrollo.



Ejemplo 4: clímax del desarrollo y llegada a la dominante, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108. Johannes Brahms.*

Por último, la reexposición del tema B en *Re Mayor* es uno de los momentos más importantes de la sonata ya que supone un cambio de carácter muy marcado respecto a lo anterior. El tono de esta sonata es el más dramático y oscuro de las sonatas de Brahms, y mientras que el tema B de la exposición estaba en *Fa Mayor* y era lírico pero trágico, en la reexposición está en *Re Mayor* y supone un momento de «luz al final del túnel» en cuanto a carácter. Es el único momento donde la tragedia parece dar paso a la esperanza, aunque sea de manera temporal, por lo que se le dará un carácter más expansivo y para ello se empleará un *vibrato* más amplio y mayor cantidad de arco.

ADAGIO

SECCIÓN	COMPASES	TONALIDAD	CARÁCTER
Tema A	1-24	<i>Re Mayor</i>	Lírico
Tema B	25-36		Romántico e íntimo
Tema A'	37-66		Expresivo con expansión dinámica
Coda	67-Final		Final conclusivo

Tabla 3: análisis formal del *Adagio*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108. Johannes Brahms.*

El comienzo del *Adagio* es uno de los momentos más enternecedores de la obra. Empieza por una melodía tranquila, muy *legato* y con un tono aterciopelado en el violín, en contraste con el dramatismo y la tragedia del primer movimiento. A pesar de ser un movimiento lento y de carácter muy lírico, está en compás de 3/8, lo que le da gran dinamismo y sensación de dirección. Resulta necesario, pues, alcanzar un sonido cálido que consiga integrarse plenamente con los acordes del piano. Para ello, se suele hacer todo el primer pasaje en la cuarta cuerda y utilizando un *vibrato* continuo y no muy intenso que permita la elaboración de frases largas.



Ejemplo 5: inicio del movimiento introduciendo la melodía cálida y expresiva en la cuarta cuerda del violín, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108. Johannes Brahms.*

Un dato a tener en cuenta es que, a este *Adagio*, Brahms le añade terceras al violín, pero no como elemento virtuosístico sino como recurso expresivo para aportar una profunda densidad al sonido. Lo más destacable del movimiento es el proceso de construcción que emplea el compositor para alcanzar el clímax.

Para ello parte del compás 59, donde realiza una variación del tema A que consiste en que tras un tema A' muy similar estructuralmente al primero, añade una sucesión de arpeggios de *Re Mayor* con distintas apoyaturas y un *accelerando* motivico escrito, donde pasa de tresillos de semicorchea a fusas, y todo ello acompañado de un aumento de densidad en el piano y *crescendo* en ambos instrumentos, aumentando la tensión progresivamente. Después de este proceso se alcanza el clímax del movimiento una vez que el violín interpreta las terceras agudas, llevando tanto la densidad sonora como la tesitura entre ambos instrumentos a su punto culminante.

75

The image shows a musical score for the Sonata for Violin and Piano n.º 3 by Johannes Brahms. The score is in F# minor and 3/4 time. It features a violin part with a crescendo and a piano part with a dynamic change from f to p. The score is divided into two systems, with measures 53 to 75 shown. The first system starts with a violin part marked f and a piano part marked p. The second system starts with a violin part marked f and a piano part marked p. The score ends with a dynamic change from f to dim.

Ejemplo 6: *accelerando* escrito a partir del compás 6 del fragmento y clímax en las terceras agudas del violín, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

UN POCO PRESTO E CON SENTIMENTO

SECCIÓN	COMPASES	TONALIDAD	CARÁCTER
Tema A	1-53	<i>Fa# menor</i>	Tímido con gran inestabilidad rítmica
Tema B	53-118		Dramático y extrovertido
Tema A'	119-154		Vuelta a la timidez
Coda	155-Final		Fugaz y melancólico

Tabla 4: análisis formal del *Un poco presto e con sentimento*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

El tercer movimiento de esta sonata presenta características fuera de lo común tales como su falta de reposo rítmico en el inicio y su carácter tímido. Además, el nexo entre sus secciones se encuentra muy diluido en lugar de tener divisiones evidentes entre bloques temáticos, como suele ocurrir en la mayoría de terceros movimientos de sonatas.

Comienza con una melodía suave en el piano y un acompañamiento del violín que acentúa los tiempos débiles, generando inestabilidad rítmica. Esta falta de reposo sumada a la abundancia de cromatismos descendentes provoca una sensación de intranquilidad en el oyente. Además, la combinación de notas *staccato* y *legato* en el acompañamiento da sensación de timidez, como de un intento de decir algo y de arrepentimiento a mitad de frase. Para lograr este efecto en la interpretación, es preciso utilizar un sonido definido y una articulación clara mediante el punto de contacto estable; y un *vibrato* que se emplee para dar dirección.

La *coda* reexpone el material temático del principio, pero con las indicaciones de *tranquilo* y *piano dolce*. De esta manera se crea una atmósfera tranquila, alcanzando al fin un carácter de mayor reposo y dramatismo, pero manteniendo un sentimiento fugaz y tímido que concluye el movimiento en piano.



Ejemplo 7: final tímido y fugaz del tercer movimiento, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

PRESTO AGITATO

SECCIÓN	COMPASES	TONALIDAD	CARÁCTER
Tema A	1-38	<i>Re menor</i>	Explosivo, frenético
Tema B	39-72	<i>Do Mayor</i>	Coral
Transición	73-113	<i>La menor</i>	Incertidumbre, preparación para la vuelta al tema A
Cierre de la Exposición (tema A)	114-133	<i>Re menor</i>	Reafirmación violenta del tema A
Desarrollo	134-193	<i>Muy modulante, Sol menor- Sib menor</i>	Inestabilidad tonal y agitado
Reexposición tema A' (recortado)	194-217	<i>Re menor</i>	Contenido, agitación latente
Tema B'	218-251	<i>Fa Mayor</i>	Coral
Transición'	252-292	<i>Re menor</i>	Conductor y acumulador de tensión
Coda	293-Final	<i>Re menor</i>	Dramático y conclusivo

Tabla 5: análisis formal del *Presto Agitato*, Sonata para Violín y Piano n.º 3 en *Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

El *Presto Agitato* presenta una estructura de Rondó-Sonata³ ligeramente deformada, ya que el tema A se reexpone de manera recortada, en *piano* y sin la explosividad del inicio del movimiento. A continuación, se analizarán los momentos más destacables del movimiento.

El inicio es un ataque directo y explosivo sobre el acorde de Dominante, donde el violín tiene *forte* con dobles cuerdas muy rítmicas, y el piano comienza anticipando la melodía principal del tema A con saltos de octava, todo repleto de carácter y dirección. El ritmo es muy «hemiólico»⁴, lo cual genera en el oyente una sensación de inestabilidad en el compás. El carácter de las dobles cuerdas debe ser muy pesante pero rítmico y articulado, por lo que se «fabricará» cada nota con el codo derecho. Para lograr la máxima expresividad en la melodía será necesario un *vibrato* muy intenso y gran sonido.



Ejemplo 8: inicio explosivo del cuarto movimiento donde el violín tiene dobles cuerdas y el piano anticipa la melodía del tema A, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

³ Esta se forma por una exposición donde se presentan los temas A y B en diferentes tonalidades, después una sección de transición los conecta de vuelta con el tema A para concluir la exposición y dar lugar al desarrollo. En él, se emplea el material temático del tema A de manera modificada y transportado por diferentes tonalidades para concluir con la reexposición de los temas A, B y A sobre el tono principal de la obra, a menudo con una coda al final.

⁴ La hemiolia es un recurso rítmico que consiste en que tres compases binarios se agrupan en dos ternarios o viceversa, eliminando el reposo al haber desplazado los acentos métricos y generando tensión e inestabilidad en la obra.

El tema B supone un cambio radical con respecto a lo anterior: es en tonalidad mayor, con textura mayormente homofónica, dejando de lado la densidad de voces para dar sensación de claridad y reposo, como si se tratara de un coral. Aunque el final del tema B parece dirigirse a *La menor*, cada vez que hay un intento de cadencia en esta tonalidad, este acaba resolviendo en *Fa Mayor*, dando lugar a una cadencia rota.⁵ Este cambio en la armonía hace del final del tema B un final suspensivo, que debe ser interpretado con un «color» en el sonido diferente y carácter de continuidad. Para ello, es preciso mantener ligeramente más el sonido (por supuesto dentro de la dinámica de *piano*) y terminar la nota con un poco de *vibrato*.



Ejemplo 9: Segunda semi frase del tema coral donde el violín lleva la melodía, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

La Coda de este movimiento es la vuelta a lo explosivo, con un carácter frenético y ritmo «hemiólico», pero esta vez de cara a un final conclusivo digno de esta sonata. A partir del quinto compás del *agitato* (c. 315) aparece uno de los pocos momentos de la obra en el cual la textura se vuelve homofónica y donde tanto el violín como el piano van a unísono (cc. 317 y 318). En la salida de ese momento (anacrusa de c. 318), se puede hacer un breve *ritenuto* para destacar la vuelta a la textura polifónica.

⁵ Ésta se da cuando el acorde de dominante resuelve en un grado diferente de la tónica, normalmente en el VI.



Ejemplo 10: momento de la coda en el que la textura se vuelve homofónica y resolución en el último compás del fragmento, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

3.2 Comparación de ideas musicales mediante grabaciones

Como se comentó anteriormente en el contexto, Joseph Joachim fue el violinista por excelencia para Brahms y su relación de amistad se remontaba a cuando Brahms tenía solo veinte años. Brahms le dedicó al violinista su *Concierto para Violín* y se sabe que ensayaron juntos en innumerables ocasiones. Es por ello que, la estética de Joachim representa posiblemente el mayor ejemplo de la voluntad interpretativa de Brahms. Aunque no existe grabación de Joachim de la tercera sonata, sí existen grabaciones suyas de otras obras del compositor que pueden servir para conocer cómo se interpretaba en aquella época.

En la grabación del arreglo de la *Danza Húngara n.º 1* de Brahms interpretado por Joachim se pueden extraer varios detalles útiles. Para empezar, el manejo del *tempo* era muy libre y no había inconvenientes en acelerarlo para dar dirección o frenarlo en busca de reposo en función de la armonía. Otro dato sorprendente es que el *vibrato* carecía de intensidad y se usaba de manera muy puntual, únicamente como ornamento y no como un elemento indispensable en el sonido.

Además, abundaba el uso de *glissandos* prominentes a modo de recurso expresivo. Esto se debía a que la realización del fraseo se concebía mediante el uso del arco como principal herramienta, por lo que el resto de los elementos eran relegados a un papel secundario.

La grabación de la sonata de Henryk Szeryng y Artur Rubinstein, en contraste con la anterior, presenta un mayor lirismo en el violín, ya que hace uso de un *vibrato* continuo y estrecho que pasa a formar parte del propio sonido, obteniendo un rango dinámico y una expresividad muy elevadas.

Otro dato característico es la mayor estabilidad en los *tempos*, que presentan poca variabilidad, aunque mantienen una flexibilidad entre los intérpretes que les permite coordinarse para retener o acelerar cuando es requerido. Szeryng pertenecía a la escuela franco-belga del siglo XX, que se caracterizaba por un sonido pulcro y un *vibrato* estrecho que aportaba gran claridad a la interpretación. Además, la mayor virtud de esta grabación es el extremo cuidado por el balance entre ambos instrumentos, dando lugar a extensas frases musicales y evitando una visceralidad y un sentimentalismo excesivos.

Un ejemplo de la flexibilidad en el *tempo* en esta grabación es la llegada al acorde de *Do Mayor* en el compás 40 del *Allegro*. Ya que hay un cambio de textura importante (el violín tiene la melodía mientras el piano tiene un compás entero de silencio y entra más tarde con una única línea melódica) y el violín tiene una figuración que permite cierta libertad rítmica, ambos intérpretes optan por hacer un *ritenuto* marcado en la anacrusa del c. 40 y en la entrada del piano del c. 41, pero evitando los excesos dinámicos y priorizando el balance y la extrema claridad sonora. De esta manera el oyente puede «respirar» ante este cambio de textura y armonía.

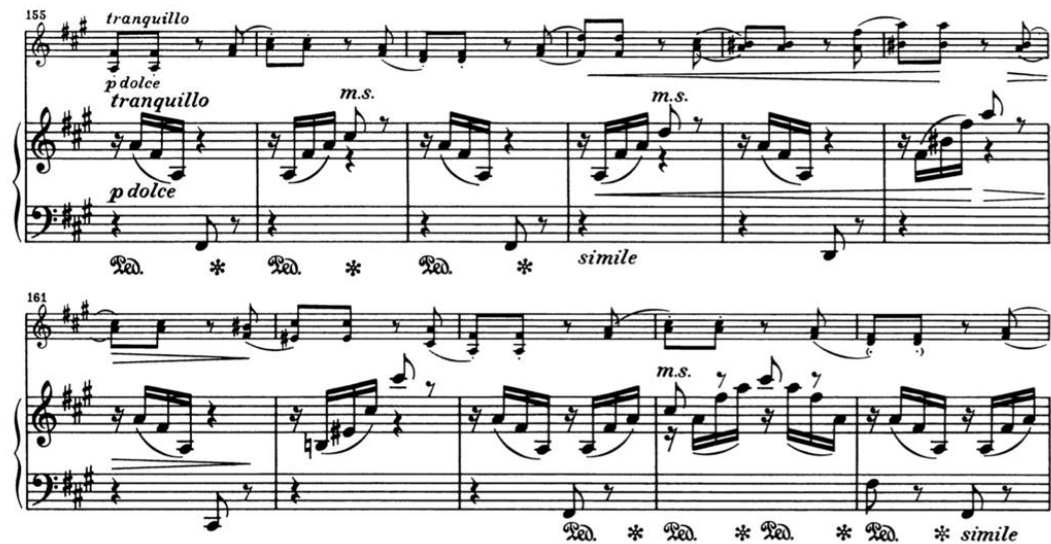
La versión de Vengerov y Barenboim ofrece una visión más actualizada de la interpretación de hoy en día. Destaca por un carácter más pasional y visceral, con mayor exageración de los contrastes y un *vibrato* intenso y amplio, potenciando la explosividad energética y un mayor dramatismo. Por parte del violín se puede observar que Vengerov toca con muchísimo peso en el arco y un punto de contacto muy elevado, tratando de conseguir la máxima proyección posible del instrumento. El tratamiento de los *tempos* es menos estricto que en la versión anterior y aboga por el *rubato* pasional con mayor frecuencia, sacrificando parte de la claridad y el balance por una expresividad más directa. Para comparar ambas grabaciones, se analizará la misma llegada al c. 40 del *Allegro* que se comentó previamente, donde se puede observar que Vengerov y Barenboim interpretan el pasaje de manera mucho más desenfrenada, pasional y explosiva.



Ejemplo 11: armonía y cambio de textura relevantes en el c. 40, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

A continuación, se analizará la interpretación de la coda del *Un poco presto e con sentimento* por parte de Szeryng, Rubinstein, Vengerov y Barenboim. En el caso de los dos primeros, la sección comienza en un *mezzo piano* con un violín muy presente que acentúa sin reparos las anacrusas características del motivo y reforzándolo todavía más mediante marcados portamentos como recurso expresivo. En cuanto al discurso musical, este se presenta claro: la primera frase se expande dinámicamente y se cierra para preparar la repetición; esta segunda vez, el pasaje viene acompañado de un *accelerando* y un *crescendo* que otorgan dirección musical hasta el *piano subito*.

Vengerov y Barenboim, en cambio, inician la frase con una dinámica mucho menos presente y un discurso más plano, de modo que priorizan el color del *pianissimo*. En la repetición, aunque realizan un *accelerando* al igual que Szeryng y Rubinstein, optan por reducir el *crescendo*, manteniendo así una mayor constancia en la unidad dinámica de la sección y preparando el contraste de la llegada al *Presto Agitato*.



Ejemplo 12: fragmento de la coda del *Un poco presto e con sentimento*, Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108. Johannes Brahms.

Por último, se analizará el inicio del *Presto agitato* en ambas versiones, ya que es posiblemente el fragmento de la obra en el que más se aprecia la diferencia de estilo entre una grabación clásica de referencia del siglo XIX y una actual. Para la sección de los acordes, Szeryng realiza un golpe de arco rítmico y seco, utilizando el peso justo para lograr fuerza en la interpretación sin sacrificar la claridad del sonido. En el pasaje melódico se aprecia una potencia considerable, pero sobre todo un carácter sobrio, exento de excesos en el *vibrato* y con un *tempo* y un balance entre ambos instrumentos que les permite construir frases muy largas.

Por el contrario, la versión actual ofrece un inicio que contrasta fuertemente con el final del movimiento anterior: se emplea una gran cantidad de peso y *rubato* en los acordes, estableciendo así el carácter pasional que caracteriza a ambos intérpretes. En la línea del violín ocurre algo similar, ya que Vengerov utiliza con abundancia el *vibrato* y el *rubato*, logrando una gran expresividad a costa de la construcción de frases no tan extensas.



Ejemplo 13: inicio del *Presto Agitato*, Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108. Johannes Brahms.

Una vez se han analizado las características más importantes de estos tres estilos a través de esta sonata, y se puede llegar a la conclusión de que ha habido una gran evolución en la forma de concebir la música y de que no hay una única forma correcta de interpretarla.

Desde la herencia histórica y directa de Joachim, pasando por la claridad y el equilibrio camerístico de Szeryng, hasta la exuberancia tímbrica y pasional de Vengerov, cada estilo presenta un uso coherente de recursos musicales (como el balance del sonido o el *vibrato*) para lograr una idea musical personal de la obra. La calidad de una versión reside pues, en la lógica interna de sus decisiones musicales y en la eficacia técnica para llevarlas a cabo.

4 ANÁLISIS DE LA COMPLEJIDAD PERFORMATIVA Y ESTRATEGIAS DE RESOLUCIÓN

4.1 Introducción y metodología aplicada

Una vez establecido el marco histórico, analítico y estético de la tercera sonata, y tras haber comparado los recursos musicales y técnicos empleados por los grandes intérpretes, es el momento de trasladar todos estos elementos a la praxis instrumental. La verdadera complejidad de esta obra reside en que sus exigencias técnicas jamás se presentan como meros alardes de virtuosismo, sino que cada elemento virtuosístico que pueda aparecer es un elemento imprescindible en la construcción de las densas y profundas ideas musicales de Brahms.

Por consiguiente, este capítulo se planteará como una propuesta analítica y metodológica para resolver los desafíos técnicos y musicales de esta sonata. Para ello, se estructurarán estos desafíos en función de si su área de competencia es el sistema izquierdo (el sistema relacionado con la mano izquierda) o el derecho (el sistema relacionado con la mano derecha), y dentro de cada uno se diagnosticarán diferentes tipos de problemas para posteriormente proponer estrategias de estudio sistemáticas. Estas pueden ser por ejemplo el estudio de un pasaje rápido por ritmos, el empleo de un estudio específico enfocado a una determinada dificultad o la implementación de un ejercicio básico en la rutina diaria de estudio. Mediante esta metodología, se tratará de dotar al intérprete de los recursos necesarios para que la técnica deje de ser un obstáculo y se convierta en el canal conductor de la idea musical.

4.2 Dificultades del sistema izquierdo

El sistema izquierdo engloba toda la técnica relacionada con el brazo y la mano izquierda. Si bien su objetivo primario es la determinación de la altura exacta del sonido (la afinación), este sistema abarca todo tipo de recursos expresivos como la ejecución de los trinos, los acordes o la modulación del *vibrato*, entre muchos otros. El dominio de estas herramientas no solo permite lograr la interpretación de todo tipo de pasajes virtuosísticos, sino que proporciona al sonido la profunda riqueza tímbrica que caracteriza al violín.

CAMBIOS DE POSICIÓN

Para lograr interpretar esta sonata, así como cualquier obra de la misma magnitud, es necesario dominar los cambios de posición. Estos permiten los saltos de intervalo en la melodía con fluidez y pueden aportar una gran expresividad en determinados momentos. Se van a clasificar en dos tipos: cambios de posición técnicos y expresivos.

Los cambios de posición técnicos se caracterizan porque no son un recurso musical, sino una mera herramienta que se utiliza cuando es mecánicamente necesaria para ejecutar determinadas notas a un cierto *tempo*. Es por eso que deben pasar totalmente desapercibidos por el oyente. Estos cambios son los más frecuentes y son cruciales sobre todo en pasajes rápidos, donde se debe conseguir la máxima claridad, como es el caso de muchos momentos del *Presto Agitato*.



Ejemplo 14: pasaje del primer movimiento en el que se evita un cambio de cuerda y se unifica la sonoridad, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 15: pasaje de la transición del cuarto movimiento en el que se requiere un cambio de posición técnico para alcanzar el registro exigido, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

Los cambios de posición expresivos, a diferencia de los técnicos, sí son un recurso musical dirigido a ser escuchado por el oyente. Su naturaleza es imitar las características de la voz humana, ya que ésta utiliza apoyos en los saltos de nota más importantes. Este recurso

aporta una calidez que puede ser muy efectiva en pasajes líricos tales como el principio del primer movimiento, en el segundo movimiento o en el tema coral del cuarto movimiento.



Ejemplo 16: coda del primer movimiento, donde un *glissando* aporta intensidad emocional al pasaje, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 17: *glissando* que refuerza la llegada al clímax del *Adagio* en el c. 59, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 18: fragmento del tema coral del *Presto Agitato* donde un *glissando* aporta el color diferente exigido por la armonía, ya que Brahms utiliza un acorde préstamo del modo menor, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 19: fragmento del desarrollo del *Presto Agitato*, donde un *portamento* entre la nota *Do* y *Fa#* destacará la tensión en el intervalo de quinta disminuida, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DEL PROBLEMA

El mayor problema que aparece a la hora de realizar cambios de posición es que la mano, y sobre todo el pulgar, se tensa cuando el intérprete no tiene interiorizado correctamente el proceso del cambio, lo que lleva a la imprecisión. Esto se debe a la complejidad de efectuar el cambio en el momento y lugar indicados, ya que para lograrlo se requiere práctica y una estrategia resolutoria eficiente.

Lo más importante en todo cambio de posición es el concepto de dedo guía,⁶ el cual llevará a la mano de una posición a otra mediante una nota intermedia. Para ello, éste se dirigirá al lugar que le corresponda en la posición final, que correspondería con la nota intermedia, y una vez alcanzada se efectuará la nota definitiva deseada. Para poder alcanzar el objetivo, el dedo deberá deslizarse ejerciendo la mínima presión posible sobre la cuerda. De esta manera, la precisión será máxima y el cambio no será advertido por el oyente.

Para los cambios expresivos dependiendo del efecto que se busque transmitir musicalmente se optará por *portamentos* o *glissandos*. En estos casos sí son recursos expresivos y deben ser oídos, por lo que no se suprimirá tanto peso a la hora de realizarlos. En los *portamentos* el dedo guía viaja de la posición inicial emitiendo el sonido de su paso por la cuerda y siendo interrumpido por el dedo final antes de concluir su llegada a la nueva posición, mientras que en el *glissando* el dedo guía aparece en la posición inicial y se dirige sin interrupción a ocupar su lugar en la posición final.

⁶ Siendo este el último dedo empleado en la posición inicial antes del cambio de posición.

Una manera eficiente de trabajar el papel del dedo guía en el cambio de posición es utilizar el estudio n.º 11 de Kreutzer. La manera de trabajarlo consiste en asignar un ritmo a la nota de paso del dedo guía. De este modo, si el estudio está dividido en corcheas, la última corchea antes del cambio de posición se subdivide en 2 semicorcheas claramente definidas. Estas serían la última nota antes del cambio y la nota que alcanza el dedo guía al llegar a la posición final.



Ejemplo 20: realización del estudio n.º 11 de Kreutzer (1796/2019, p. 13).

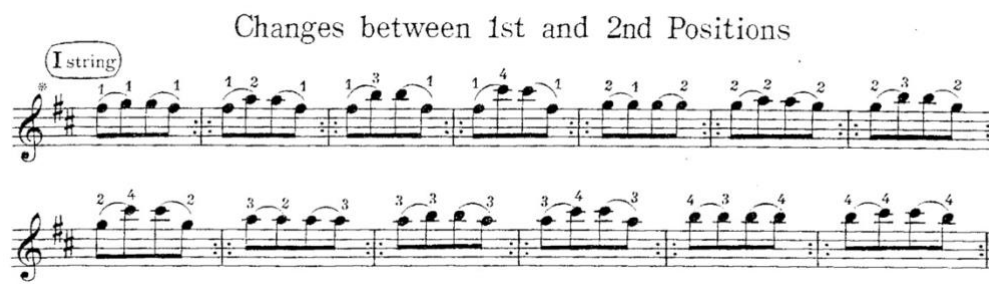
Además, para neutralizar la posible presión ejercida por el pulgar, es recomendable realizar ejercicios de cambios de posición en la rutina diaria. Un buen ejemplo de ejercicio para la práctica diaria es el 3.º ejercicio de *The Daily Dozen: Exercises for the Violin*, Op. 20 de Dounis. Este ejercicio se realizará lentamente y con presión mínima de los dedos todos los días hasta estar completamente interiorizado.



Ejemplo 21: ejercicio n.º 3 de Dounis (1935, p. 7).

Mediante el uso de estos métodos la mano se deslizará sin problemas por el batidor y sumado al estudio riguroso y despacio de la obra se podrán realizar la mayoría de los cambios sin mayor complicación. No obstante, con la intención de llevar al extremo el manejo de los cambios de posición se practicará *The Yost System for Violin: Exercises for Change of Position* (1928).

En este sistema se encuentran todos los cambios posibles de primera a séptima posición con cada dedo y en todas las cuerdas. Para trabajarlo, simplemente se realizará cada cambio en las posiciones indicadas, tocando la nota de paso correspondiente tanto en subidas como bajadas y disminuyendo la presión del dedo como se ha explicado anteriormente.



Ejemplo 22: fragmento del sistema de cambios de posición de Yost (1928, p. 3).

VIBRATO

El *vibrato* es un recurso expresivo que consiste en la modificación de la afinación en forma de ondulación y que sirve para dar carácter y proyección en determinados momentos de la música. Puede ser útil tanto en pasajes tranquilos y líricos como en pasajes rápidos para destacar ciertas notas.

En momentos donde el carácter es dramático pero contenido suele ser preferible un *vibrato* estrecho y rápido. Este elemento puede suponer la diferencia entre un pasaje lírico pero tranquilo y uno de gran intensidad emocional. Este en concreto es el caso de la melodía del violín en el principio de la sonata.



Ejemplo 23: inicio de la sonata con carácter dramático pero contenido, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

También se puede optar por un *vibrato* más lento y amplio, que favorezca la conexión del sonido y que permita conseguir determinados colores en temas de líricos y tranquilos. Éste es el caso de la transición al tema B del *Adagio* como se muestra en el ejemplo 24.



Ejemplo 24: transición al tema B del *Adagio*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

En ocasiones es necesario un *vibrato* amplio y rápido para dar expresividad en pasajes de mayor intensidad y dinámica. Este es el caso de la coda del *Allegro* o del tema A del *Presto Agitato* como se muestra en los ejemplos 25 y 26.



Ejemplo 25: fragmento de la coda del *Allegro*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



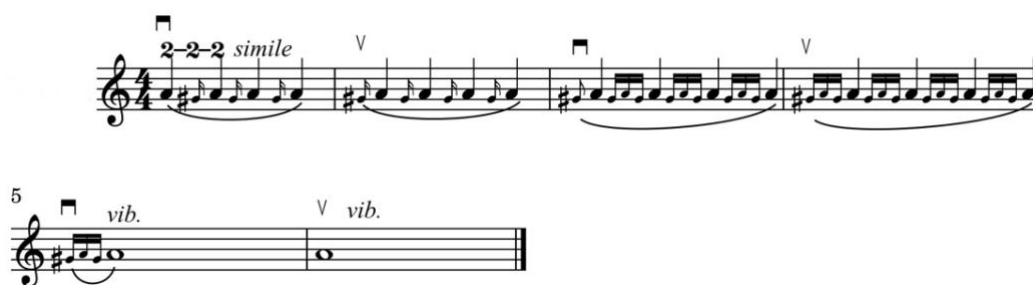
Ejemplo 26: fragmento del Tema A del *Presto Agitato*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DEL PROBLEMA

Lo complicado del *vibrato* a nivel técnico es la transmisión del impulso desde el origen del mismo hasta los dedos, ya que generalmente se tiende a tensar la mano y se provoca que esta transmisión se interrumpa.

Es de vital importancia diferenciar qué elemento es el que genera el impulso del *vibrato*, ya que, dependiendo del resultado deseado, puede producirse utilizando el brazo o la muñeca. Si el *vibrato* se realiza empleando todo el brazo, logra una mayor potencia y prolongación en el tiempo, perfecto para el *vibrato* continuo. También es una manera eficiente para aportar fortaleza al cuarto dedo, el más débil de todos. Por otro lado, el *vibrato* efectuado con la muñeca es preferible en determinados lugares para lograr un «color» de sonido diferente.

Hay muchas maneras de trabajar el *vibrato* pero una muy eficiente puede ser es incorporar un breve ejercicio a la rutina diaria de estudio. El que se va a proponer consiste en ondular rítmicamente la afinación de una nota hasta un semitono más grave durante cuatro veces por arco y en un total de dos arcos, así como se muestra en el ejemplo 27. El siguiente paso es repetir el ejercicio, pero realizando dos ondulaciones por cada tiempo en lugar de una sola, y una vez finalizado enlazamos con dos arcos de *vibrato* continuo. Se debe repetir el proceso con cada dedo y practicarlo en las diferentes cuerdas y posiciones para desarrollar este recurso en todas las circunstancias musicales posibles. Se trabajará el generar las ondulaciones por separado empleando únicamente el brazo o la muñeca con el fin de interiorizar de manera aislada cada fuente de *vibrato*.



Ejemplo 27: propuesta de ejercicio para practicar el *vibrato*.

Para lograr el *vibrato* en pasajes rápidos se añadirá *vibrato* continuo generado únicamente por el codo a la práctica diaria de las escalas (solamente en las que están plenamente interiorizadas para evitar distorsionar la afinación) con el fin de intensificar su transmisión en cada dedo. El proceso es comenzar con un *tempo* pausado y utilizar un *vibrato* muy expresivo, de manera que al subir el tempo de las escalas llegará un momento en el que solamente se efectuará en cada nota una única y rápida ondulación a la baja de la afinación.

EXTENSIONES

Las extensiones son un recurso técnico que permiten alcanzar un mayor registro de notas sin la necesidad de cambiar de posición. Pueden ser esenciales en determinados momentos ya que pueden llegar a eliminar la necesidad de cambiar de posición o de cuerda, otorgando así una mayor comodidad al intérprete y una mayor claridad al sonido.



Ejemplo 28: fragmento de la exposición del *Allegro* donde una extensión otorga claridad al pasaje, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 29: fragmento del tema coral del *Presto Agitato*, donde dos extensiones aportan claridad y expresividad al pasaje, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN DEL PROBLEMA

Aunque las extensiones no son un campo especialmente problemático dentro de las dificultades del sistema izquierdo, requieren un procedimiento para trabajarlas correctamente. El mayor problema que suele aparecer en su ejecución reside en que el dedo que las realiza no está en su posición habitual y, por ello, tiende a ser más débil que el resto. Para solucionar esto, la mano entera deberá acompañar al dedo en la medida de lo posible, modificando ligeramente su estructura para aportar un extra de fuerza al dedo que se halla realizando la extensión.

Una manera eficaz de trabajar las extensiones es mediante el estudio diario del *Sistema de Escalas* de Carl Flesch. Al realizar todos los tipos de arpeggios en tres octavas se trabajan la mayoría de las extensiones superiores que pueden aparecer en el repertorio, sobre todo en posiciones altas.



Ejemplo 30: arpeggios en tres octavas del *Sistema de Escalas* de Flesch.

De todas formas, puede ser conveniente practicar un método más completo que abarque más tipos de posibilidades. Para ello se empleará *Basics* (Fischer, 1997, p. 140), donde se abordan las extensiones con todo lujo de detalle. Con la práctica de sus cuatro ejercicios de extensiones se trabajan las extensiones ascendentes y descendentes en prácticamente todas las posiciones y con todas las alteraciones, todo ello con cada dedo.



Ejemplo 31: ejercicios para trabajar las extensiones en *Basics* de Simón Fischer.

GESTIÓN DE LA AFINACIÓN Y FLEXIBILIDAD EN PASAJES RÁPIDOS Y DOBLES CUERDAS

La gestión de la afinación y la flexibilidad en texturas de gran velocidad y dobles cuerdas constituye uno de los retos mecánicos más exigentes del sistema izquierdo. En estos pasajes, la afinación depende enormemente de la flexibilidad de los dedos y del codo, cuyo dominio es fundamental, ya que permite al intérprete adaptarse a las sucesivas configuraciones de intervalo y cambios de posición, manteniendo la mano libre de rigideces y asegurando la máxima claridad y la resonancia natural del instrumento en todo momento. A continuación, se analizarán las diversas dificultades que se presentan en este apartado.

Los cambios inusuales de dedo consisten en la repetición del mismo dedo en otra cuerda y ocupando otra posición, lo cual constituye uno de los grandes obstáculos que se pretende evitar a la hora de establecer nuevas digitaciones. Sin embargo, hay determinados momentos en los que debido a la escritura es necesario realizar estos cambios, como es el caso del fragmento seleccionado del Ejemplo 32, en el que se priorizan estos saltos de dedo para evitar la acumulación excesiva de cambios de posición. Es por ello que, aunque la filosofía habitual sea evitarlos, se deben trabajar con una determinada metodología.



Ejemplo 32: fragmento del final del desarrollo del *Allegro*, donde abundan los cambios inusuales de dedo y la posición de quinta en la mano izquierda, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

Un factor indispensable en la resolución de múltiples pasajes es el dominio de la posición de quinta⁷ con ayuda del manejo del codo. Este recurso es indispensable para resolver acordes (ya que estos requieren taponar quintas en muchas ocasiones) y pasajes rápidos en los que se busca ser eficiente y no mover el dedo más que lo necesario.



Ejemplo 33: fragmento del tema B del *Un poco presto e con sentimento*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 34: fragmento del presto *Agitato* donde se emplea la posición de quinta para obtener claridad y eficacia en el gesto, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 35: fragmento del *Presto Agitato* donde se emplea la posición de quinta para lograr mayor eficacia, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

⁷ Ésta consiste en que el mismo dedo de la mano izquierda debe taponar en ocasiones dos cuerdas en la misma posición simultáneamente, ya sea porque es necesario tocar una quinta justa o porque se taponan una cuerda con la intención de anticipar la nota siguiente.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN

Para trabajar los cambios inusuales de cuerda se emplearán los ejercicios de *Basics* de Simon Fischer (1997, pp. 131-134). En ellos se trabajan de manera insistente y con anticipación todas las posibilidades de cambios en el dedo.



Ejemplo 36: ejercicio para la práctica de los cambios inusuales de cuerda de *Basics* de Fischer.

El principal obstáculo que presenta la posición de quinta es que la afinación se corrompe con facilidad debido a la inclinación del dedo o postura incorrecta del codo. Para interiorizar este recurso técnico bastará con la práctica de las escalas de quintas justas que aparecen en el sistema de escalas de Heifetz (Granat, 2016, p. 5).

Aunque no sea el método habitual empleado de escalas, añadir la práctica de este ejercicio a la rutina de estudio puede ser conveniente para resolver pasajes rápidos o de dobles cuerdas. Será trabajado despacio, corrigiendo rigurosamente la afinación mediante la posición del codo e inclinación del dedo.



Ejemplo 37: escalas de quintas justas extraídas del método de escalas de Heifetz.

4.3 Análisis y resolución de las dificultades del sistema derecho

El sistema derecho abarca toda la técnica del brazo y de la mano derechos, siendo el encargado directo de la producción del sonido, el control dinámico y la articulación. Su complejidad radica en que depende de variables que no se perciben fácilmente a simple vista tales como el punto de contacto, la distribución del arco o la relación entre velocidad y peso; sumado al nivel extremo de precisión requerido en la gestión simultánea de cada una de ellas. De este sutil equilibrio surge tanto el catálogo de golpes de arco (*détaché*, *martelé*, *staccato* o *spiccato*) como el control del fraseo y la densidad sonora.

El dominio técnico del arco requerido para interpretar con solvencia esta sonata es sumamente avanzado. La música de Brahms exige una rigurosa planificación de la distribución del arco y del punto de contacto que permita lograr definición y proyección del sonido capaces de hacer frente a la densa escritura pianística, así como un control absoluto del *legato* en momentos melódicos y una amplia gama de articulaciones dinámicas. A continuación, se analizan los mayores retos técnicos de la obra y se aportará una estrategia resolutoria para cada uno de ellos.

PRODUCCIÓN DEL SONIDO

Para lograr abordar las exigencias requeridas por esta sonata es esencial contar con una gran proyección sonora y un amplio abanico dinámico. La proyección no se reduce únicamente a «tocar fuerte» sino que depende de que haya una gran definición en el mismo, ya sea tanto en *forte* como en *piano*. Esta definición es la responsable de la limpieza y claridad que caracteriza la manera de tocar de los grandes intérpretes. Para lograr este objetivo, se tratará de reducir la presión vertical sobre el arco para tratar de centrarse en sentir la sensación de peso del brazo sobre los cuatro dedos en contacto con la vara.



Ejemplo 38: fragmento del *Allegro* en el que el violín debe proyectar a la altura de la potente escritura pianística, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

RESOLUCIÓN

Hay varios factores que influyen en la producción del sonido, como son el punto de contacto⁸ y la relación de peso y velocidad.

⁸ Es la cercanía entre la zona por donde se pasa el arco y el puente, siendo mayor cuanto mayor es esta cercanía.

Se trabajará el punto de contacto mediante ejercicios de *staccato* enfocados en la producción sonora. El objetivo es sustituir el método de articulación basado en la presión por uno centrado en la cercanía y el ángulo con respecto al puente.

Para ello, se utilizará una variante del estudio n.º 13 del Op. 37 de Dont. Con el fin de reducir la presión vertical en el *staccato*, se colocará el arco paralelo al puente y se intentará articular cada nota mediante leves movimientos perpendiculares a éste mientras se pasa el arco de manera habitual. Estos movimientos son prácticamente imperceptibles, pero se pueden llegar a apreciar observando con atención la punta del arco, la cual se moverá ligeramente hacia el puente en el arco abajo y en dirección opuesta en el arco arriba.

Una vez definido cómo producir el *staccato* con la mínima presión vertical posible, se realizará la variante del ejercicio. Esta consiste en utilizar un arco completo en *legato* para las tres primeras notas de cada compás y *staccato* arco arriba para el resto. Cada nota se debe producir con el antebrazo, distribuyendo el arco de menor cantidad en la mitad superior a mayor cantidad en la mitad inferior.



Ejemplo 39: fragmento del estudio n.º 13 del Op. 37 de Dont, a partir del cual se realizará una variante enfocada a la producción del sonido, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108*. Johannes Brahms.

Una vez dominado este ejercicio, se puede optar por otro más avanzado, como es el caso del estudio n.º 4 de Kreutzer (1796/2019, p. 3). Para ello se empleará también la mínima presión vertical y se tratará de realizar toda la articulación desde el antebrazo para lograr la mayor precisión y solidez en el sonido. Es crucial cuidar al máximo la distribución de arco y ser rigurosos con todas las articulaciones originales de Kreutzer.



Ejemplo 40: estudio n.º 4 de Kreutzer destinado a la práctica del *staccato*.

Una vez se ha interiorizado correctamente el punto de contacto es necesario el dominio de la relación entre presión y velocidad del arco. Ambos conceptos son variables inversamente proporcionales, ya que para aumentar la velocidad se debe disminuir la presión y viceversa. Si la presión es insuficiente en relación a la velocidad, el sonido será *flautato* e incluso se emitirán armónicos artificiales no deseados; y si la presión es excesiva, entorpecerá la interpretación mermando la velocidad y quebrando el sonido. Para dominar estas variables bastará con la práctica del estudio n.º 6 de Kreutzer (1796/2019, p. 6) pasando todo el arco posible en cada nota, con un tempo de negra = 60 y vigilando que el sonido no se rompa ni suene «con aire».



Ejemplo 41: estudio n.º 6 de Kreutzer destinado a la práctica de la gestión del peso.

LEGATO Y DISTRIBUCIÓN DE ARCO

En la tercera sonata de Brahms, como en cualquier otra obra, las dinámicas y el fraseo son los responsables de otorgar sentido al discurso musical. Es fundamental ser capaz de ejecutar cada matiz escrito por el compositor en la partitura (ya sean reguladores, *crescendo* o *forte*), incluso aquellos que resultan incómodos, como un *crescendo* arco abajo o un *diminuendo* arco arriba. Para lograrlo, es imprescindible dominar la distribución del arco y la conexión del sonido, evitando que este decaiga o aumente cuando no es deseado.

La distribución de arco consiste en asignar la cantidad necesaria de este a cada nota, siendo el factor determinante para la claridad en el fraseo. Por otro lado, el *legato* garantiza la conexión del sonido entre las notas; su ausencia provoca que las frases musicales se fragmenten y pierdan continuidad. Un ejemplo de dentro de la obra es la melodía del tema B a partir del c. 61 del primer movimiento, donde se debe hacer *crescendo* arco abajo y el sonido no debe detenerse durante toda la frase.



Ejemplo 42: fragmento del tema B del Allegro, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108.
Johannes Brahms.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN

En cuanto a la distribución del arco, por norma general se procurará emplear mayor cantidad de éste cuando la dinámica sea más intensa, o bien trabajar cerca del talón para obtener mayor claridad. El *legato* se utilizará en todos los pasajes líricos o cuando la figuración sea lenta y no se indique otra articulación.

Para perfeccionar la distribución, se empleará un ejercicio aparentemente sencillo pero muy efectivo: el n.º 9 de los *42 estudios para violín solo* de Kreutzer. Al buscar la claridad melódica y sonora en este estudio, se trabajan simultáneamente tanto el *legato* como la distribución del arco. Es de vital importancia estudiar estos parámetros con metrónomo, ya que de esta manera se evitarán malas prácticas como retrasar o acelerar el *tempo* de manera involuntaria, lo cual comprometería la distribución.



Ejemplo 43: estudio n.º 9 de Kreutzer destinado a la práctica del *legato* y a la distribución de arco.

El estudio n.º 14 de Kreutzer puede ser una opción muy útil ya que trabaja el *legato*, la distribución del arco y lo combina con múltiples cambios de cuerda y de posición. Es por ello que se trata de un estudio más complejo que el anterior y puede no llegar a ser necesario si el enfoque prioritario de estudio es el de los campos ya mencionados anteriormente.



Ejemplo 44: estudio n.º 14 de Kreutzer destinado a la práctica del *legato* y a la distribución de arco.

BALANCE Y PLANOS DE ARCO

Un obstáculo recurrente en esta sonata, que suele pasar desapercibido, es el manejo de los planos del arco.⁹ Este concepto engloba una serie de técnicas que, a pesar de parecer totalmente diferentes entre sí, pueden resolverse desde una perspectiva común: los cambios de cuerda, los acordes y el manejo general de las dobles cuerdas.

Hay multitud de ejemplos donde el balance del arco y la gestión de estos planos son cruciales para lograr una sonoridad acorde con la estética de Brahms. Por ejemplo, en el primer movimiento (cc. 34-38) aparecen numerosos cambios, tanto naturales¹⁰ como aquellos que llamaremos «antinaturales», donde se cambia de una cuerda aguda a una grave en arco abajo, o viceversa, contraviniendo la anatomía natural del brazo. Otro caso destacable es la sucesión de acordes del tercer movimiento, donde se requiere la articulación casi simultánea de hasta tres cuerdas de manera repetida.



Ejemplo 45: fragmento del *Allegro* donde aparecen cambios de cuerda «antinaturales», *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 46: sucesión de acordes en el *Un poco presto e con sentimento*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

⁹ Consisten en las distintas posiciones que puede adoptar el arco, correspondiendo una posición con cada una de las cuatro cuerdas del violín y tres intermedias en las que el arco abarca dos cuerdas simultáneamente.

¹⁰ Llamaremos naturales a aquellos cambios que favorecen la inclinación anatómica del brazo (hacia cuerdas más agudas en el arco abajo y viceversa), permitiendo una transición fluida y eficiente entre ellos.

ANÁLISIS Y RESOLUCIÓN

Para resolver estos obstáculos, se centrará la atención en el trabajo del codo y la función activa del dedo meñique. Este último no debe ser un elemento pasivo, sino el encargado de transmitir el balance procedente del codo; una articulación que, sin estar rígida, tampoco debe presentar un movimiento constante. Dado que ambos deben guardar una relación precisa, se trabajarán ejercicios enfocados específicamente en estos parámetros.

El primer ejercicio fundamental para el equilibrio es el estudio n.º 9, Op. 37 de Dont, que aborda en profundidad los cambios de cuerda «antinaturales». Debe realizarse siguiendo las indicaciones del autor, vigilando reservar suficiente arco para la última nota de cada arco arriba y, en la medida de lo posible, priorizando la interpretación musical del estudio.



Ejemplo 47: estudio n.º 9 del Op. 37 de Dont, el cual trabaja los cambios de cuerda «antinaturales».

El siguiente paso será el estudio n.º 1 de Dont. Al mantener las digitaciones originales (las cuales fuerzan una gran cantidad de cambios de cuerda) y distribuir el arco correctamente, se trabaja de forma eficiente el balance en numerosas situaciones técnicas.



Ejemplo 48: estudio n.º 1 del Op. 37 de Dont, enfocado a cambios de cuerda.

Para trabajar exclusivamente los cambios de plano de manera concisa, el ejercicio por excelencia es el n.º 7 de Kreutzer. Es imprescindible siguiendo las digitaciones originales, ya que fuerzan la abundancia de cambios de cuerda. La práctica se dividirá en dos variantes: *martelé*, anticipando el plano de cada nota antes de su ataque, y *legato*, priorizando la conexión del sonido. Ambas variantes se realizarán tanto en la mitad superior como en la inferior del arco, empleando siempre medio arco por nota.



Ejemplo 49: estudio n.º 7 de Kreutzer enfocado a la gestión de planos de arco, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor, Op. 108. Johannes Brahms.*

Para dominar la posición del codo, se empleará el estudio n.º 8 de Kreutzer, buscando la máxima resonancia en cada nota. El objetivo es mantener cada plano del arco durante el mayor número de notas posible, reduciendo el movimiento al estrictamente necesario para lograr una mayor eficiencia en el gesto. En el proceso, pese a no ser el objetivo principal del estudio también se practicará el *detaché* y la consolidación de la afinación.



Ejemplo 50: estudio n.º 8 de Kreutzer enfocado al trabajo de la postura del codo.

Por último, una vez interiorizada la técnica de los cambios de cuerda, será el momento de abordar los acordes. En este ámbito, resulta crucial la anticipación del plano: si un acorde engloba las cuerdas de *Re*, *La* y *Mi*, se debe localizar primeramente el plano de las cuerdas *Re* y *La*, conectándolo posteriormente con el de *La* y *Mi*. El estudio n.º 1 de Dont resulta idóneo para integrar este proceso, ya que presenta una gran variedad de acordes de dificultad asequible que facilitan el desarrollo de esta técnica.



Ejemplo 51: estudio n.º 1 del Op. 35 de Dont.

GOLPES DE ARCO

Dentro del gigantesco abanico de golpes de arco que puede realizar el violín se va a realizar una selección de los que son esenciales en la interpretación de esta sonata, obviando el *detaché* y el *legato*, puesto que ya se han trabajado previamente en los apartados anteriores.¹¹ Los golpes que van a ser abordados son el *spiccato*, en concreto una variante llamada *spiccato pesante*; el *martelé* y el *staccato*, el cual a pesar de haber sido ya trabajado todavía requiere de un enfoque de mayor profundidad.

¹¹ Véase los estudios n.º 7 y n.º 8 de Kreutzer o el n.º 1 del Op. 37 de Dont, entre otros.

El *spiccato pesante* es una variante del *spiccato* clásico, pero con más peso, cantidad de arco y generalmente producido por el brazo y no con la muñeca como suele ser habitual. Este golpe de arco es muy típico en el Romanticismo, ya que es la consecuencia natural del incremento en la exigencia dinámica y del carácter pasional de las obras en este periodo. En el cuarto movimiento de esta sonata se vuelve fundamental en numerosos pasajes, ya que es el golpe de arco empleado para las dobles cuerdas que se repiten cada vez en el tema A, y para prácticamente toda la segunda mitad del desarrollo.



Ejemplo 52: *spiccato pesante* en el inicio del *Presto Agitato*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 53: ejemplo de *spiccato pesante* en el desarrollo del *Presto Agitato*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

El *martelé* consiste en arcadas rápidas y secas, deteniendo por completo el arco antes y después de cada nota. Se caracteriza por tener mucha potencia y una articulación muy nítida, produciendo una separación entre cada nota. En esta sonata es posiblemente el golpe de arco más frecuente debido al carácter enérgico y rítmico que predomina en varios de sus movimientos; su uso resulta indispensable para aportar la claridad y la fuerza dinámica necesarias que exige la densa textura de la parte pianística.



Ejemplo 54: ejemplo de *martelé* en la exposición del Allegro, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 55: ejemplo de *martelé* en la sección en Fa# menor del Allegro, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

El *staccato* es, en esencia, una sucesión de notas *martelé* ejecutadas en una misma dirección de arco. Es la base de la melodía principal del *Un poco presto e con sentimento*, donde la brevedad y el perfil afilado de las notas sustituyen el lirismo del fraseo tradicional. Este golpe de arco se convierte así en el principal responsable de otorgar tensión, dinamismo y una constante sensación de inestabilidad al motivo, generando un contraste dramático inmediato con las secciones más ligadas y expresivas de la obra.



Ejemplo 56: fragmento del tema A del *Un poco presto e con sentimento*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.



Ejemplo 57: fragmento de los compases anteriores a la modulación a Fa# menor del *Allegro*, *Sonata para Violín y Piano n.º 3 en Re menor*, Op. 108. Johannes Brahms.

RESOLUCIÓN

Como se ha explicado anteriormente, el *spiccato pesante* debe realizarse en la mitad inferior del arco y produciendo el sonido con todo el brazo en lugar de únicamente con la muñeca, con el fin obtener el peso suficiente que caracteriza a este golpe de arco. Para trabajarlo, se emplearán estudios de *spiccato* común, pero se efectuará esta variante.

Un estudio que puede ser de utilidad para el trabajo de golpes de arco es el n.º 5 de Kreutzer. Originalmente está enfocado al *martelé*, pero su combinación de alteraciones y cambios de cuerda lo hacen idóneo también para el *spiccato*. Simplemente se realizará el estudio a un *tempo* aproximado de negra = 60 en la mitad inferior del arco y procurando mantener la flexibilidad en el codo, puesto que será el responsable de «fabricar» cada nota.



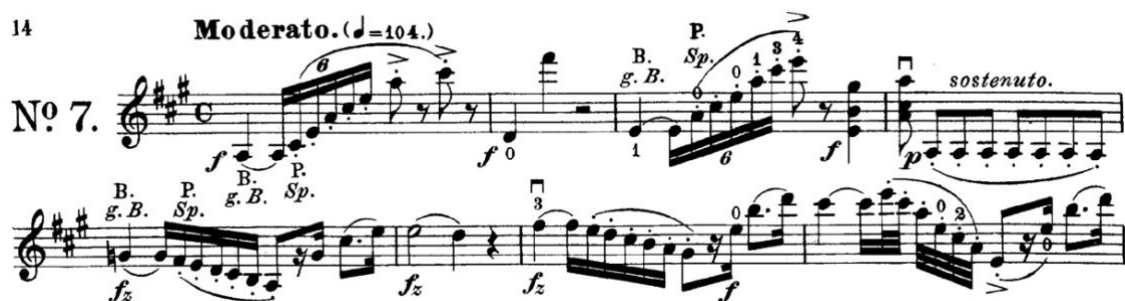
Ejemplo 58: estudio n.º 5 de Kreutzer.

Para el *martelé* se empleará o bien el ya mencionado estudio n.º 6 de Kreutzer (Ejemplo n.º 40) empleando medio arco para cada nota o se optará por el célebre estudio n.º 2 de Kreutzer ya que el presentar numerosos cambios de cuerda lo hace perfecto para la práctica de este golpe de arco, así como de muchos otros.



Ejemplo 59: estudio n.º 2 de Kreutzer.

Por último, se abordará el *staccato*. Gracias a la base técnica obtenida mediante los ejercicios de producción del sonido empleando este golpe de arco, ahora es el momento de explorar sus posibilidades en mayor profundidad. Para ello, se empleará el n.º 7 de los 24 *Caprichos* de Rode, op. 22. La complejidad de este estudio radica en la combinación del dominio del *staccato*, de la distribución de arco y de la gestión de los planos de cuerda, por lo que se trata de un estudio avanzado. Para trabajarlo, se estudiará con metrónomo cuidando especialmente la primera nota de cada sucesión de notas en *staccato*, tratando de emplear menor cantidad de arco cerca de la mitad superior y mayor cantidad de cara a la mitad inferior. Además, se cuidará el discurso musical, interpretando con *vibrato* como si se tratara de la sonata de Brahms.



Ejemplo 60: estudio n.º 7 de Rode.

5 CONCLUSIONES

Tras la realización de este Trabajo de Fin de Grado, se ha logrado elaborar una aproximación performativa, técnica y musical coherente para afrontar la *Sonata para violín y piano n.º 3 en Re menor*, op. 108 de Johannes Brahms, dando así cumplimiento al objetivo principal planteado en esta investigación. Además, mediante el análisis del contexto histórico y biográfico se ha logrado un acercamiento a la obra y al compositor que ha permitido comprender cómo las circunstancias sociales, estéticas y personales pudieron marcar el carácter de sus obras tardías, caracterizadas por un tono denso y melancólico. Este factor se vuelve imprescindible para definir rigurosamente el carácter de la interpretación.

Por otra parte, se ha alcanzado con éxito el objetivo de conectar la teoría con la práctica interpretativa a través del análisis formal y armónico. El estudio de pasajes tan característicos como el pedal de Dominante del *Allegro* o el tema coral del *Presto Agitato* demuestra ser una herramienta fundamental para discernir con criterio cuándo se requiere un recurso particular en el fraseo o en las dinámicas.

Asimismo, se ha realizado la comparación de grabaciones históricas y modernas, en la cual se ha contrastado el manejo libre del *tempo* de Joachim frente al equilibrio dinámico de Szeryng y a la fuerza pasional de Vengerov. Gracias al análisis y a la asimilación de los recursos de estos grandes intérpretes se ha consolidado una visión personal y justificada dentro del estilo «brahmsiano».

En cuanto al plano técnico, se han cubierto satisfactoriamente los objetivos específicos dedicados a la resolución de problemas en el violín mediante la aplicación de metodologías de tratados de referencia como Kreutzer, Dont o Flesch. Gracias a estas propuestas metodológicas, se han diseñado estrategias de estudio eficientes para abordar la mayoría de los campos técnicos relevantes en el ámbito de esta sonata, tales como las extensiones superiores, los cambios de cuerda y la proyección ante la potente escritura pianística de Brahms.

Como perspectiva de futuro, mediante este enfoque cualitativo se abre la vía para aplicar el mismo rigor analítico y técnica en otras obras cumbre del repertorio camerístico del Romanticismo.

6 BIBLIOGRAFÍA

Brahms, J. (2022). *Sonata para violín n.º 3 en re menor*, op. 108. G. Henle Verlag.

Dont, J. (2012). *Étuden und Capricen für Violine solo*, op. 35 (K. Röhrig, Ed.). G. Henle Verlag.

Dont, J. (2015). *24 Preparatory Exercises to the Studies of Kreutzer and Rode for violin solo*, op. 37 (D. Rahmer, Ed.). G. Henle Verlag.

Dounis, D. C. (1935). *The Daily Dozen: Exercises for the Violin*, op. 20. Strad Edition.

Fischer, S. (1997). *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. Peters Edition.

García Gómez, A. (2021). *Un bello juego de sensaciones. Reconsiderando a E. Hanslick* (I). El Artista, (18), 1–26. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87466606006>

Granat, E. (Ed.). (2017). *The Heifetz scale book*. Lauren Keiser Music Publishing.

Kreutzer, R. (1796/2019). *42 Étuden für Violine solo* (E. Kross, Ed.). G. Henle Verlag.

Notley, M. (2006). *Lateness and Brahms: Music and culture in the twilight of Viennese liberalism*. Oxford University Press.

Rode, P. (2016). *24 Caprices for violin solo*, op. 22 (N. Schwindt, Ed.; L. Hagen, Fingering). G. Henle Verlag. (Trabajo original publicado en 1815).

Rostal, M. (Ed.). (1986). *Scale system*. Carl Fischer.

Swafford, J. (1997). *Johannes Brahms: A biography*. Alfred A. Knopf.

7 ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1: Planificación del trabajo.

Tabla 2: Análisis formal del *Allegro*.

Tabla 3: Análisis formal del *Adagio*.

Tabla 4: Análisis formal del *Un poco presto e con sentimento*.

Tabla 5: Análisis formal del *Presto Agitato*.

Ejemplo 1: Motivo principal con acompañamiento de síncopas.

Ejemplo 2: *Codetta* de la exposición y nexo entre secciones.

Ejemplo 3: Inicio del desarrollo y del pedal de dominante.

Ejemplo 4: Clímax del desarrollo y llegada a la dominante.

Ejemplo 5: Introducción de la melodía cálida y expresiva en la cuarta cuerda.

Ejemplo 6: *Accelerando* escrito a partir del compás 6 y clímax en terceras agudas.

Ejemplo 7: Final tímido y fugaz del tercer movimiento.

Ejemplo 8: Inicio explosivo del cuarto movimiento con dobles cuerdas y anticipación melódica.

Ejemplo 9: Segunda semifrase del tema coral con melodía en el violín.

Ejemplo 10: Textura homofónica en la coda y resolución en el último compás.

Ejemplo 11: Armonía y cambio de textura relevantes en el compás 40.

Ejemplo 12: Fragmento de la coda del *Un poco presto e con sentimento*.

Ejemplo 13: Inicio del *Presto Agitato*.

Ejemplo 14: Pasaje del primer movimiento en el que se evita un cambio de cuerda.

Ejemplo 15: Cambio de posición técnico en la transición del cuarto movimiento.

Ejemplo 16: *Glissando* en la coda del primer movimiento para aportar intensidad emocional.

Ejemplo 17: *Glissando* hacia el clímax en el compás 59 del *Adagio*.

Ejemplo 18: *Glissando* sobre acorde préstamo del modo menor en el tema coral del cuarto movimiento.

Ejemplo 19: *Portamento* en el intervalo de quinta disminuida del desarrollo del *Presto Agitato*.

Ejemplo 20: Realización del estudio n.º 11 de Kreutzer.

Ejemplo 21: Ejercicio n.º 3 de Dounis.

Ejemplo 22: Fragmento del sistema de cambios de posición de Yost.

Ejemplo 23: Inicio del primer movimiento con carácter dramático pero contenido.

Ejemplo 24: Transición al tema B del *Adagio*.

Ejemplo 25: Fragmento de la coda del *Allegro*.

Ejemplo 26: Fragmento del Tema A del *Presto Agitato*.

Ejemplo 27: Propuesta de ejercicio para practicar el *vibrato*.

- Ejemplo 28: Extensión en la exposición del *Allegro* para otorgar claridad.
- Ejemplo 29: Dos extensiones en el tema coral del *Presto Agitato*.
- Ejemplo 30: Arpeggios en tres octavas del sistema de escalas de Flesch.
- Ejemplo 31: Ejercicios para trabajar las extensiones en *Basics* de Simon Fischer.
- Ejemplo 32: Cambios inusuales de dedo y posición de quinta en el desarrollo del *Allegro*.
- Ejemplo 33: Fragmento del tema B del *Un poco presto e con sentimento*.
- Ejemplo 34: Posición de quinta en el *Presto Agitato*.
- Ejemplo 35: Posición de quinta en el *Presto Agitato*.
- Ejemplo 36: Ejercicio para la práctica de los cambios inusuales de cuerda de *Basics* de Fischer.
- Ejemplo 37: Escalas de quintas justas extraídas del método de Heifetz.
- Ejemplo 38: Fragmento del *Allegro* con potente escritura pianística y proyección del violín.
- Ejemplo 39: Fragmento del estudio n.º 13 del Op. 37 de Dont para variante de producción de sonido.
- Ejemplo 40: Estudio n.º 4 de Kreutzer destinado a la práctica del staccato.
- Ejemplo 41: Estudio n.º 6 de Kreutzer destinado a la práctica de la gestión del peso.
- Ejemplo 42: Fragmento del tema B del *Allegro*.
- Ejemplo 43: Estudio n.º 9 de Kreutzer destinado a la práctica del *legato* y la distribución.
- Ejemplo 44: Estudio n.º 14 de Kreutzer para la combinación de *legato*, distribución, cambios de cuerda y posición.
- Ejemplo 45: Fragmento del *Allegro* con cambios de cuerda antinaturales.
- Ejemplo 46: Sucesión de acordes en el *Un poco presto e con sentimento*.
- Ejemplo 47: Estudio n.º 9 del Op. 37 de Dont para cambios de cuerda «antinaturales».
- Ejemplo 48: Estudio n.º 1 del Op. 37 de Dont enfocado a cambios de cuerda.
- Ejemplo 49: Estudio n.º 7 de Kreutzer para la gestión de planos de arco.
- Ejemplo 50: Estudio n.º 8 de Kreutzer para el trabajo de la postura del codo.
- Ejemplo 51: Estudio n.º 1 del Op. 35 de Dont.
- Ejemplo 52: *Spiccato pesante* en el inicio del *Presto Agitato*.
- Ejemplo 53: *Spiccato pesante* en el desarrollo del *Presto Agitato*.
- Ejemplo 54: *Martelé* en la exposición del *Allegro*.
- Ejemplo 55: *Martelé* en la sección en Fa# menor del *Allegro*.
- Ejemplo 56: Fragmento del tema A del *Un poco presto e con sentimento*.
- Ejemplo 57: Compases anteriores a la modulación a Fa# menor del *Allegro*.
- Ejemplo 58: Estudio n.º 5 de Kreutzer.
- Ejemplo 59: Estudio n.º 2 de Kreutzer.
- Ejemplo 60: Estudio n.º 7 de Rode.

8 ANEXOS

2

Sonate

Seinem Freunde HANS VON BÜLOW gewidmet

Violine

Allegro

allegro

Komponiert 1886 und 1888 · Erschienen 1889

Opus 108

p sotto voce ma espressivo

pp

f

p

sf

espress.

f

p

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2022 by G. Henle Verlag, München

Violine 3

74 *p* *dol.*

80 *p* *dim.* *molto p e s. v. sempre*

86

90

96 *pp*

100

104

108 *p* *cresc.*

114 *p dol.* *vib*

121

125 *dim.*

*) Kursiver Fingersatz stammt aus den Quellen; siehe Bemerkungen.
 **) Siehe Bemerkungen.

*) Fingering in italics originates from the sources; see Comments.
 **) See Comments.

*) Le doigté en italique provient des sources; voir Bemerkungen ou Comments.
 **) Voir Bemerkungen ou Comments.

4 Violine

130 *s. v. espress.*

137 *tempo*

143 *tempo*

150 *p*

157 *sf*

163 *sf*

169 *IV*

174 *f*

180 *p*

186 *p*

198 *sf*

*) Siehe Bemerkungen.

*) See Comments.

*) Voir Remarques ou Commentaires.

Violine

5

204 *f* *f* *p*

210 *cresc.* *f*

216 *f* *p*

222 *güss* *II*

228 *ahorn* *dim.*

234 *p* *8. u.* *0* *0* *0* *4* *2* *0* *0* *0* *0*

239 *sempre pp*

243 *0* *3* *0* *2* *2* *0* *3* *4* *3*

247 *dol.*

252 *rit.* *I*

258 *sostenuto* *p* *f* *p dim.* *p*

6

Violine

Adagio

IV
espress.

dim.

f

p

II
dol.

poco f

dim.

f

p

f

dim.

dim.

p

*) Siehe Bemerkungen.

**) Zu einer Ausführungsvariante
siehe Bemerkungen.

*) See Comments.

**) See Comments for an alternative
solution in performance.

*) Voir Bemerkungen ou Comments.

**) Concernant une variante d'exécution,
voir Bemerkungen ou Comments.

7

Violine ✓ ✓

Un poco presto e con sentimento

Measures 1-105 are shown, with measure numbers 11, 21, 33, 42, 53, 62, 74, 85, 94, and 105 marked. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *sf*, *dim.*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (*espress.*, *un poco rit.*, *meno presto*). Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

*) Zur Artikulation in T. 1-16
siehe Bemerkungen.

*) See Comments regarding the
articulation in mm. 1-16.

*) Concernant l'articulation aux mes. 1-16,
voir Remarques ou Commentaires.

8 Violine

117 *rit. - - in tempo*
pizz.
p

129 *arco*

141 *f*
p

155 *tranquillo*
p dol.

164 *p*
f

173 *pp*
p

Presto agitato
f
f passionato sf

8 *sf*
II

15 *p*
f
f
p

22 *f*
p
cresc.
f

30 *f*
p
dim.

*) Zu einer Ausführungsvariante siehe Bemerkungen.

*) See Comments for an alternative solution in performance.

*) Concernant une variante d'exécution, voir Bemerkungen ou Comments.

Violine 9

47 *p espress.*

58 *cre - - - scen - - - do f*

67 *più p*

78 *dim.*

84 *cre - - - scen*

90 *do f*

97 *cresc. f*

104 *f*

110 *f sf*

116 *f sf*

124

10 Violine

134 *p espress.* *dim.* *sempre piano*

144 *dim.*

152 *espress.*

160 *cresc. sempre poco a poco*

169 *ff*

177 *f*

184

191 *p* *f* *p*

199 *f* *p* *cresc.* *f*

207 *p* *dim.*

226 *p espress.* *< >*

240 *cre - scen - - - do* *f* *più p* *IV dim.*

255 *p* *II*

263 *cre - - - - scen - - - - do*

271 *f* *p* *cresc.*

280 *f marc.*

288 *f*

295 *sf* *II*

304

313 *agitato* *V* *poco*

321 *f*

329 *Allegro sostenuto - - - in tempo* *II dim. > p* *f*