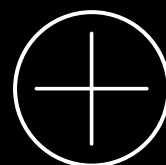




# **LA SONATA N°2 OP 100 PARA VIOLÍN Y PIANO DE J. BRAHMS. UN ESTUDIO PERFORMATIVO.**

VIOLINISTA: ALBA SIGNES PEDRO  
PIANISTA: MARÍA EUGENIA PALOMARES ATIENZA



La obra objeto de estudio es la Sonata nº2 para violín y piano opus 100 de Johannes Brahms, fechada su composición en el año 1886, durante sus vacaciones estivales en el Lago Thun (Suiza). Además de esta obra, ese mismo verano compuso la Sonata nº2 para violoncello y piano opus 99, el Trío nº3 opus 101 y la Sonata nº3 para violín y piano opus 108. Sin duda, fue un verano muy productivo. Los primeros movimientos de estas cuatro composiciones fueron enviados el 8 de agosto de 1886 a su amigo, el cirujano Theodor Billroth, respondiéndole aquel, diez días después, que la lectura de esta música había supuesto una gran fuente de verdadera alegría interior. Se tienen noticias de que Brahms no sólo compuso estas tres sonatas para violín, sino que hubo otras más. Se habla de una sonata muy juvenil, datada en la época de su encuentro inicial con Schumann, cuando Brahms realizaba giras de conciertos junto al violinista húngaro Remenyi. Añadir otras dos sonatas más que, al igual que la anterior, fueron destruidas por el propio compositor, inflexible y autoexigente como era con toda su producción musical.

## ESTRUCTURA

Respecto a esta sonata, Clara Schumann dejó escrito: «Ninguna obra de Johannes me ha cautivado hasta ese punto. Hacía tiempo que no era tan feliz».

Billroth le escribe a Brahms en una de sus cartas que el primer movimiento de esta segunda sonata (Amabile), es la palabra más apropiada, donde uno se deleita en las bellas y fluidas líneas de las melodías; un contenido musical alegre y puro.

Brahms le responde el 16 de agosto a través de otra misiva, refiriéndose a la canción “Wie Melodien zieht es mir”, cuyo motivo inicial se escucha modificado en el segundo sujeto del primer movimiento de la sonata. Como hemos comentado anteriormente, la Sonata nº2 para violín y piano opus 100 fue compuesta en el verano de 1886 y estrenada en Viena el 2 de diciembre de 1886 por el violinista Joseph Hellmesberger y el propio Brahms al piano. La respuesta del público a este estreno no fue del todo unánime. Eduard Hanslick apreciaba especialmente la homogeneidad de la estructura compositiva, subrayando la renuncia del compositor a fuertes contrastes en los movimientos individuales y formando, por tanto, estos tres movimientos una tríada pura de estados de ánimo unificados y agradables.

A finales del mes de abril de 1887 se publica la primera edición de la Sonata para violín n.º 2 op. 100, alcanzando rápidamente un gran éxito en los programas de conciertos.



## INTERPRETACIÓN 1º mov (piano)

A la hora de afrontar el primer movimiento de esta sonata, debemos definir el tempo con una velocidad metronómica acorde al carácter y agógica indicados por el compositor. En este caso, se podría considerar la figura de negra, unidad de tiempo, igual a 102 (aproximadamente). Se observa también, claramente, la diferencia entre los pasajes que requieren de una técnica en la que la participación de todo el brazo es decisiva, con otros pasajes más rítmicos, pero no por ello ligeros, sino al revés: Brahms concebía las octavas siempre pesadas potenciando la sonoridad, frente a la ligereza que imprimía Liszt ejecutando sus octavas.

Al igual que ocurría con Beethoven, en la música pianística de Brahms la acentuación es parte fundamental en cualquier composición, así como el equilibrio dinámico entre tensiones y distensiones. De igual manera lo es la importancia de la mano izquierda en la melodía.

El uso del pedal que explora Brahms crea atmósferas resonantes y une acordes, lo que contribuye a una calidez y profundidad en el sonido. Respecto a las digitaciones propuestas por la edición Henle Verlag, permiten una ejecución fluida y cantabile, favoreciendo la conexión entre las notas e impidiendo, por tanto, interrupciones abruptas que impidan cantar esas líneas melódicas. En los compases 23, 51 y 165 se produce una sustitución en la digitación de la mano derecha, para así poder lograr esa fluidez, claridad y expresividad en las líneas melódicas sin depender exclusivamente del pedal de resonancia. El uso de digitaciones como 2-3-5 en acordes y octavas permite un apoyo más firme y homogéneo, es decir, el empleo de los dedos fuertes prioriza la estabilidad y proyección del sonido.

Desde el inicio del movimiento, el piano presenta una escritura totalmente vertical, en acordes que han de ser interpretados sin dejar de perder su línea de dirección horizontal. Los acordes presentados en el compás 31, no por estar dispuestos en diferentes registros del piano y con una escritura totalmente rítmica han de ser ligeros, sino que su función será la de reforzar la línea del violín. En el segundo tema, compás 50, la escritura pianística es más ligera, evocando un lied con frases más cantables en la mano derecha y un acompañamiento arpegiado, más ligero y discreto, en la mano izquierda.

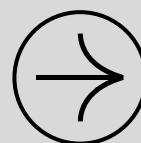
Las entradas en canon entre mano izquierda y derecha son también una constante en este movimiento. Un ejemplo se da una vez que se ha modulado a Fa M en los compases 106 y 107, respectivamente. Lo mismo ocurre a partir del compás 128 entre ambas manos, dejando una línea inferior en ostinato (Sol). Son claras muestras de independencia de líneas creando diálogos entre las voces internas.

Los compases del 219 en adelante, presentan modulaciones suaves y progresiones armónicas delicadas, manteniendo esa riqueza sonora sin sobrecargar la textura pianística.

## INTERPRETACIÓN 1º mov (violín)

A continuación vamos a destacar las secciones más interesantes técnicamente de la parte del violín. En primer lugar, se pueden resaltar la cantidad de octavas en doble cuerda que se encuentran, algunas de ellas con saltos a 4ª posición, lo que produce una dificultad técnica considerable. Además, todas ellas se sitúan en secciones fuerte o de gran densidad por la dificultad aún más en su ejecución. Para conseguir estas octavas afinadas y limpias se debe profundizar en la nota grave, construyendo desde esta la afinación de su octava. Asimismo, el arco debe tener una correcta definición en el inicio de ambas notas, de forma que se consiga un ataque claro, directo y conciso.

También aparecen otras dobles cuerdas de quintas y sextas, tanto en la exposición de este primer movimiento como en la reexposición. Estas se sitúan en los compases 79-80 y 215-216, y necesitan de un estudio y preparación previos, puesto que se encuentran en secciones fuertes que pueden crear cierta tensión. Sin embargo, resulta totalmente necesario tener la mano izquierda flexible para perfeccionar la afinación. Por otro lado, el arco debe situarse exactamente entre ambas cuerdas de forma que se aprecie la doble cuerda con claridad.



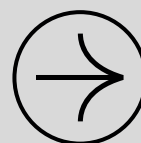
Otro elemento técnico a tener en cuenta son los cambios de articulación con el arco, debido a que tenemos pasajes legato que se fusionan con otros marcato. Un ejemplo de ello lo encontramos desde el compás 117 hasta el 127, donde se mezclan notas con ligadura y legato con otras con punto y marcato. Por ello, en las notas separadas, debemos parar ligeramente el arco, de forma que podamos realizar un inicio de las notas concreto y directo que contraste con las figuras con ligadura y detaché. De todas formas, en las notas que llevan punto, no hay que olvidar la densidad tan característica de la música de Brahms, lo que nos indica que, a pesar de tener dicho punto, se deben ejecutar más bien con punto-rama, de forma que no se pierda en ningún momento la intensidad.

En cuanto al uso del vibrato, debemos diferenciar entre varias secciones. Por un lado están los fragmentos con registros más graves, donde se necesita un vibrato más amplio y denso, propio de la música de Brahms. Sin embargo, en las secciones más agudas, se emplea un vibrato con menor movimiento o más simple, ya que de no ser así podría incluso variar la afinación. Si seguimos con los aspectos relacionados con la afinación, es necesario remarcar algunos fragmentos donde hay que prestar especial atención, debido a su dificultad. Desde el compás 136 hasta el 143, la mano izquierda se encuentra entre la primera y la media posición, siendo esta segunda un tanto incómoda. Por esta razón, es imprescindible hacer un estudio lento y detenido de la afinación. Otro momento a tener en cuenta con la afinación es la bajada desde el compás 239 y el 242, puesto que es una sección donde el piano únicamente ejecuta un acorde sin movimiento armónico, lo que produce que el violín deba construir la afinación desde el acorde pianístico. Una característica de este primer movimiento es la cantidad de saltos o cambios de posición que aparecen, algo que puede dificultar la adquisición de una afinación correcta. Algunos ejemplos se encuentran en los compases 42, 213, 214, 337, 338, 375 y 376. Para lograr una afinación adecuada, necesitamos tener la mano izquierda totalmente relajada y libre de tensión, ya que, de no ser así, se dificulta enormemente su ejecución. Además, en este tipo de pasajes, resulta interesante adelantar el codo izquierdo de forma que la mano se encuentre más cerca de las notas.

En cuanto a las dinámicas, debemos resaltar el único fortepiano de todo el movimiento, situado en el inicio de la coda, en el compás 219. Para ejecutar dicha dinámica, debemos situar el arco en el talón y realizar un inicio de nota claro y conciso que automáticamente se relaja para lograr el piano, el cual incluye un disminuyendo posterior que llega hasta el pianissimo del compás 227. Por otro lado, y en las secciones fuertes, se requiere de un peso considerable en la mano del arco. Ejemplo de ello lo tendríamos desde el compás 41 hasta el 45, donde aparece un forte bastante expresivo. Sin embargo, y al situarse en una tesitura alta, debemos regular la presión del arco, ya que esta no debe ser excesiva, evitando así que suene de forma estridente. Otro ejemplo similar en cuanto a ejecución se encuentra desde el compás 211 hasta el 214. Por último, resulta muy interesante mencionar las partes más cantables como las del compás 66 hasta el 74 y las del 202 hasta el 210. Aquí nos encontramos con ligaduras que se combinan junto a notas separadas, en este caso, con negras con puntillo. Por esta razón, debemos remarcar esta diferenciación, ejecutando las ligaduras legato con detaché las cuales tienen que contrastar con la nota separada.

### INTERPRETACIÓN 1º mov (violín y piano)

Tras realizar un análisis previo, nos adentramos en el primer movimiento de esta sonata. El proceso de «montaje» discurre por varios caminos; se hace preciso discernir todos y cada uno de los pasos antes de afrontar una obra musical de tal calibre. Una lectura correcta y exhaustiva del texto musical ha de ser condición previa. Tras este primer abordaje, determinar cuáles pueden ser los puntos más conflictivos en la interpretación, ya sea por dificultad técnica o interpretativa. En casi todas las intervenciones del piano anteriores a las entradas del violín, conviene realizar un pequeño cediendo, como final de motivo. En el compás 79, el piano no debe interpretar un forte como tal, ya que la densidad de la escritura pianística en ese pasaje, unida a un registro muy agudo del violín, corre el peligro de tapar al otro instrumento.



## INTERPRETACIÓN 2º mov (piano)

En este segundo movimiento, con indicación agógica de Andante tranquilo, la escritura pianística del c. 1 es melódica, con una dirección totalmente horizontal, doblada, entre ambas manos, a distancia de octava. A partir del segundo compás, esta escritura se vuelve totalmente vertical, y aunque el piano no tiene melodía principal, este debe cantar en su rol de acompañamiento. El piano en esos acordes debe crear un ambiente sereno y casi introspectivo. Se debe buscar un sonido lleno, pero nunca pesado, con un timbre redondo y cálido.

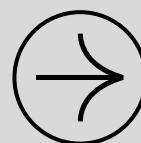
El empleo del pedal debe ser cuidadoso, para mantener siempre esa conexión entre los acordes. Otro aspecto primordial del piano es su función como soporte armónico para el violín, por lo que es esencial cuidar la dinámica para no sobrepasar la línea melódica.

La relación del tempo entre el Andante tranquilo y el Vivace, que no deja de ser un scherzo enmascarado, debe ser de corchea igual a blanca con puntillo, y directamente interpretarlo pensando en la figura unidad de compás.

El Andante del c.72 retoma ideas del inicio, pero ahora en la tonalidad de Re Mayor. Tanto en el Vivace di qui Andante, como en el Vivace di più, las figuraciones de notas más breves exigen una mayor agilidad y un carácter más rítmico en su ejecución. La textura requiere de claridad y de una pulsación constante y ligera en las semicorcheas, una articulación precisa y muy viva. La breve vuelta al Andante tiene incluso un sentido más reflexivo que el del carácter del inicio, ensanchando más el tempo y dotándolo de un tono íntimo y apacible.



*Ejemplo del pequeño cediendo antes de una entrada del violín en el compás n°14 y 15 del primer movimiento*



## INTERPRETACIÓN 2º mov (violín)

El segundo movimiento es característico por situarse en una tesitura media, a excepción de dos secciones más contrastantes en las que Brahms escribe una tesitura aguda para la voz del violín. Estas secciones son desde el compás 88 hasta el 90 y el inicio del Andante final, desde el compás 150 hasta el 155. Dicho primer fragmento es en forte por lo que debemos prestar especial atención en no exceder de presión con el arco para evitar romper con el sonido. Además, ambos fragmentos son con ligaduras bastante largas, lo que provoca un aumento de dificultad en la ejecución, siendo necesario interpretarlo de forma fluida y con un detaché continuo. Asimismo, es evidente que la afinación es un elemento a tener en cuenta en estos pasajes, debiéndose estudiar de forma muy precisa.

El elemento técnico más característico de este segundo movimiento son los pizzicatos, los cuales aparecen en acordes, dobles cuerdas y en notas sueltas. Los primeros aparecen al inicio del Vivace di più (compás 94) hasta el compás 108. Entre este último compás y el siguiente, que ya es con arco, únicamente hay un silencio de negra para situar el arco en la cuerda, por esta razón, es importante tener en cuenta este espacio de tiempo tan reducido y preparar la mano izquierda para el ataque con el arco. Dicho ataque o inicio de nota no debe producirse nunca hasta que el arco no se encuentre situado encima de la cuerda, puesto que de no ser así sería imposible que el inicio de nota se apreciase limpio y claro. Lo mismo ocurre en los pizzicatos desde el compás 121 hasta el 133.

Por otro lado, en los últimos pizzicatos del movimiento situados desde el compás 162 hasta el 166, nos encontramos con una dificultad a la inversa, ya que la última nota antes de los pizzicatos es una blanca siendo inexistente un espacio de tiempo real para preparar el pizzicato. Sin embargo y debido a la agógica del momento, se realizará un cediendo en esta última blanca que ayude a preparar el inicio de la nota del compás 162 la cual debe coincidir con la del piano.

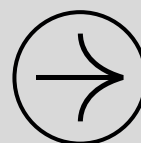
En general, todos los pizzicatos se encuentran en una tesitura media-grave para el violín, lo que produce que en ocasiones sea casi inaudible al ejecutarse junto al piano. Por esta razón, aunque nos indique piano en la partitura, debemos tener en cuenta este aspecto y ejecutar los pizzicatos más fuerte, sin salir de la dinámica global de los fragmentos.

Por otro lado, es necesario remarcar los compases 113, 114 y el 119, puesto que aparecen ligaduras de dos corcheas en síncopas, lo que puede producir cierta inestabilidad. Por ello, se deben estudiar lentamente, marcando bien el inicio de cada ligadura y parando el arco al final, de forma que se escuche el pasaje limpio y definido.

En este segundo movimiento también es necesario mencionar las notas con punto. Estas empiezan en el inicio del Vivace en el compás 19 hasta el 29, desde el 41 hasta el 52, del 60 hasta el 71 y para finalizar desde el compás 138 hasta el 149. Todas estas notas vienen con el arco hacia arriba, por lo que es imprescindible realizar un ataque conciso y corto, diferenciándose así de las notas legato. Al inicio del Vivace las notas con punto son con doble cuerda, por lo que el arco tendrá que situarse exactamente entre ambas cuerdas, de forma que el ataque sea limpio y directo.

La mayoría de estas notas con punto son negras, sin embargo, desde el compás 41 hasta el 47, la nota con punto son corcheas, por lo que debemos marcar esta distinción siempre que aparezca el punto en las corcheas.

Por último es imprescindible mencionar la dificultad de las terceras en dobles cuerdas que se sitúan en los compases 160 y 161. Estas son dos blancas en disminuyendo y con apenas movimiento pianístico, ya que en el primer tiempo de los compases únicamente toca el violín, siendo la afinación de estas algo muy complejo. Además y al estar en piano, no emplearemos apenas vibrato, algo que vuelve a reforzar la necesidad de que estas notas estén totalmente afinadas.



## INTERPRETACIÓN 2º mov (violín y piano)

Es primordial saber diferenciar ese contraste de carácter, la tranquilidad del Andante en Fa Mayor en 2/4 frente a la vivacidad ligera del Vivace en Re menor en 3/4 sin perder el sentido de unidad estilística.

Se requiere, por parte del pianista, un uso del pedal muy refinado y cuidadoso para mantener la transparencia. En este movimiento el piano colabora estrechamente con el violín siempre atento a su respiración y rubato, como por ejemplo, en el c.150 en adelante. Este segundo movimiento es un ejemplo perfecto del Brahms más íntimo y camerístico. Para el pianista, implica sensibilidad, control dinámico y la capacidad de dialogar constantemente con el violín, destacando su riqueza armónica sin imponerse.

En cuanto a la sección de Vivace, en su c.16 se debe pensar en 1-2-3, siendo el primero el tempo forte, mientras que en el c.37 ese orden se invierte dirigiéndose hacia el segundo tempo, quedando 1-2-3. Es necesario interpretar ese Vivace con un carácter danzante y caprichoso. En el c.49 el violín toca en un registro intermedio y por tanto la dinámica del piano ha de ser incluso más piano que la que indica el propio compositor para no quedar por encima del violín tapando su sonoridad.

El equilibrio y diálogo son una constante atendiendo continuamente al balance dinámico entre ambos instrumentos. En las secciones de Vivace, las imitaciones y juegos rítmicos, donde existen intercambios de motivos y frases obligarán a escucharse a ambos instrumentos. Aunque en el Vivace las dinámicas crecen, nunca debe desaparecer el carácter ligero y ágil en estos compases. En las secciones de Andante la respiración entre el violín y el piano debe ser compartida, y este último acompañarla con cierta flexibilidad y fluctuación.



*Ejemplo del compás n°49 y 50 del segundo movimiento*



### INTERPRETACIÓN 3º mov (piano)

El tercer movimiento contiene un gran refinamiento pianístico, donde el piano desempeña un papel clave en la construcción de la atmósfera íntima y elegante. Su interpretación requiere un dominio del color sonoro, balance dinámico y claridad rítmica, permitiendo que el diálogo con el violín fluya con naturalidad y expresividad.

Los desafíos a los que se puede enfrentar un pianista en este tercer movimiento son varios. Por un lado, en lo que respecta al balance y a la claridad debe evitar que el acompañamiento resulte pesado o invasivo respecto al violín. La distribución del peso entre manos debe ser controlada, para lograr un sonido homogéneo.

El uso del pedal debe ser discreto y sutil para mantener la transparencia. Sobre todo en secciones más densas, el pedal debe usarse con cautela para no emborronar la textura. Sobre el fraseo y expresividad es fundamental que el pianista ejecute las líneas melódicas bien definidas y con un rubato discreto. El piano debe responder con sensibilidad a los cambios de carácter del violín.

En cuanto a la estructura, el piano alterna entre acordes sostenidos, arpeggios y figuraciones en semicorcheas, creando un efecto de ligereza y fluidez, evitando un sonido mecánico en cuanto a su ritmo y articulación. La textura es generalmente transparente y aérea, con momentos más densos en la sección de desarrollo. El piano explora modulaciones sutiles que enriquecen la expresión sin romper la cohesión del movimiento. Brahms utiliza acordes extendidos y progresiones cromáticas, aportando riqueza al lenguaje armónico.

### INTERPRETACIÓN 3º mov (violín)

Este tercer movimiento podría considerarse con una tesitura más grave que los dos anteriores. Brahms finaliza la Sonata con un movimiento de gran densidad y expresividad, lo que produce la necesidad de un vibrato continuo y amplio. Sin embargo, podemos resaltar algunos pasajes más agudos como el del compás 132 el cual viene dado por un salto de quinta. Este momento es muy delicado en cuanto a la afinación y sonoridad, ya que al igual que se ha mencionado en los otros movimientos, no debemos de excedernos en cuanto a presión del arco, ya que puede sonar sucio o estridente si ejercemos demasiada presión en estas notas agudas y fuertes.

De la misma manera que se ha explicado anteriormente, es interesante adelantar el codo izquierdo para realizar dichos cambios de posición para el compás 132, ya que esto ayuda a la flexibilidad de la mano y brazo izquierdo para ejecutar las notas correctamente afinadas. Otro pasaje complejo y a tener en cuenta a la hora de la afinación es desde el compás 48 hasta el 53, donde aparecen cambios de posición junto a alteraciones accidentales que lo dificultan. Es una sección para estudiar lentamente y con detenimiento, buscando la mejor afinación posible. En este movimiento, es necesario señalar los seisillos del compás 104 y 106, los cuales se encuentran en segunda posición y con cambios de cuerda, lo que dificulta enormemente su ejecución. Para que se escuchen todas las notas claras y con la misma dinámica es imprescindible regular la presión del arco según en qué cuerda nos encontremos, ya que las cuerdas más graves necesitan mayor presión que las más agudas. De esta forma, lograremos que se escuchen todas las notas por igual. Además, resulta interesante ejecutar estos pasajes en la mitad inferior, evitando así un menor movimiento con el arco. Desde el compás 112 hasta el 221 también volvemos a encontrar cambios de cuerda, debiendo de ejecutar este pasaje de la misma manera que los seisillos anteriores, regulando la presión del arco en las cuerdas según su tesitura y en la mitad inferior del mismo.

Por último y para finalizar el movimiento, Brahms escribe 11 compases de dobles cuerdas con el violín, empezando desde la anacrusa del compás 146 hasta el último compás de la Sonata. Es totalmente necesario detenerse en el estudio de estas dobles cuerdas, buscando una afinación precisa y constante. Además el arco siempre debe situarse exactamente entre ambas cuerdas. Por otro lado, en medio de este pasaje, aparece un piano súbito en el compás 150 que va en crescendo hasta el final del compás 153 que llega a forte y se queda en esta dinámica hasta el final. Conseguir el piano súbito resulta difícil con las dobles cuerdas, siendo necesario minimizar la presión del arco para lograrlo, aunque sin dejar de tener presencia. En el penúltimo compás, tanto de este último movimiento, como en el primero y segundo, Brahms escribe unos acordes, los cuales deben ejecutarse siempre sin excesiva presión del arco y buscando cierta resonancia de las notas. En general, este movimiento es el más expresivo, lo que nos lleva a encontrar secciones mucho más legato y detaché que en los dos movimientos anteriores.



### INTERPRETACIÓN 3º mov (violín y piano)

Este tercer y último movimiento lleva la indicación agógica de Allegretto grazioso (quasi Andante). Precisamente el quasi Andante sugiere un tempo más contenido y expresivo, en lugar de un cierre enérgico o virtuosístico. El movimiento sigue una estructura ternaria ampliada (A-B-A'-Coda), con variaciones y modulaciones que enriquecen la forma.

Se trata de un movimiento lírico, elegante, amable y casi pastoral, que debe interpretarse con sobriedad emocional, cuidado tímbrico y un diálogo constante entre violín y piano. El carácter de este movimiento requiere un fraseo cuidadoso sin sobrecargar el sonido, buscando siempre la naturalidad y elegancia. Debe ser flexible, permitiendo pequeñas libertades para resaltar las cadencias y los giros melódicos.

Acerca de los motivos y desarrollos temáticos Brahms emplea pequeñas células melódicas que se transforman y desarrollan en el transcurso del movimiento.

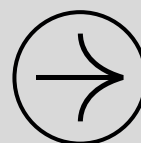
Precisamente, hay un uso refinado del contrapunto y variaciones en la textura, lo que enriquece el diálogo entre ambos instrumentos.

El uso de las dinámicas es delicado y sutil, empleando muchos matices intermedios (mezzo piano, piano dulce, espressivo). El pedal utilizado por Brahms como recurso para el color tímbrico consigue suavizar las transiciones armónicas dotando de un sonido más cálido y cantáble, que empasta perfectamente con el piano. El uso del pedal derecho ayuda a resaltar el legato en los pasajes melódicos, así como en la conexión entre acordes.

En este movimiento, los diferentes cambios de carácter en secciones contrastantes demandan sensibilidad para las transiciones suaves. El uso de un rubato discreto puede ayudar a realzar la expresividad, pero sin perder la sensación de continuidad y fluidez.



*Ejemplo del compás n°49 y 50 del segundo movimiento*



## CONCLUSIONES

Brahms logra en esta sonata un equilibrio entre el virtuosismo pianístico y la expresión camerística, manteniendo la riqueza sonora y el carácter lírico que le caracterizan. Los saltos amplios, acordes plenos y pasajes con octavas que Brahms demanda a los pianistas requieren de una gran destreza técnica. Sin embargo, consigue combinar estos desafíos con momentos de lirismo y expresividad.

El empleo frecuente del contrapunto, con imitaciones entre el violín y el piano, o entre ambas manos del pianista, alcanza esa independencia de voces, creando una textura rica y compleja.

El piano en esta sonata se acerca al lenguaje sinfónico de Brahms, con el uso de acordes amplios, octavas y arpeggios expansivos y una gran variedad de dinámicas. A menudo, el piano sostiene la estructura armónica y rítmica, aportando una profundidad sonora característica en el lenguaje brahmsiano.

Brahms fue un excelente pianista y este conocimiento del instrumento confiere a su música de cámara con piano una solidez tal vez no igualada en su época. El estilo romántico de un Brahms ya maduro confiere a la obra una intensidad emocional, pero siempre con cierta sobriedad y nobleza. No se trata de una emoción desbordada, sino más bien interiorizada.

Además, para el abordaje camerístico de esta obra se ha seguido como punto de referencia una grabación del violinista Leonidas Kavakos y la pianista Yuja Wang interpretando la Sonata. Asimismo, también se han seguido las indicaciones del catedrático de violín Vicente Antón, quien impartió una masterclass con todo tipo de pautas y recomendaciones para abordar la Sonata con éxito.

Esta obra es un ejemplo de la madurez y refinamiento melódico de Brahms, donde la interpretación debe resaltar la belleza de las líneas melódicas, la elegancia rítmica y el equilibrio dinámico entre los instrumentos.



## Bibliografía

*BRAHMS, J. Sonata n°2 para violín y piano en La Mayor op. 100: G. Henle Verlag*  
*TRANCHEFORT, F.R. (1995). Guía de la música de cámara. Madrid: Alianza Diccionarios*