



**Johannes Brahms - Interpretación y Técnicas Violinísticas durante el
Romanticismo a partir de la
*Sonata para Piano y Violín No. 3 op. 108 en Re menor***

Andrés Arturo González C.

**Trabajo de Grado
Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Estudios Musicales**

**BOGOTÁ D.C
2021**

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	2
Brahms, compositor para sí mismo y un público ilustrado a mitad del siglo XIX	3
Johannes Brahms y el Violín	5
Técnicas idiomáticas en el violín y Brahms	7
<i>Sonata para Violín No. 3 Op. 108</i> en Re menor	10
Conclusiones	20
Bibliografía	22

Introducción

Es de suma importancia comprender y reconocer el contexto histórico de cualquier compositor; además de estudiar y analizar los elementos de composición de un repertorio específico, es fundamental entender el contexto en el cual dichas obras han sido gestadas y cómo se relacionan con esta estética. Evidentemente, diversos elementos puntuales del contexto del compositor determinaron decisiones concretas en el discurso compositivo del artista; este factor actúa constantemente a lo largo de la historia relacionada con cada repertorio.

En el siguiente proyecto se evidenciará la importancia del estudio histórico e historiográfico, acerca de las obras, los intérpretes y sus diferentes ejecuciones, estilos y técnicas sobre dichas composiciones durante el periodo romántico, tomando la *Sonata para piano y violín en Op. 108* en re menor de Johannes Brahms como un estudio de caso. Es fundamental un entendimiento y apropiación sobre estas técnicas de estudio para una completa y favorable interpretación, a la vez que la comprensión de estas, más allá del entendimiento y estudio teórico estructural de las composiciones. Estudiar y entender el contexto apoya una interpretación correcta de la obra que el intérprete decida ejecutar, ya que le permite aproximarse a la intención original que deseaba -o desea- transmitir y generar el compositor por medio de su obra hacia el oyente. También permite al intérprete comprender por completo, la relación *texto-música*, lo cual fortalece, primero, a recrear de forma correcta las intenciones musicales marcadas por el compositor en la partitura y, segundo, entender que esta relación es más comprensible conociendo el contexto del compositor, mucho más, en el periodo histórico que se abordará durante este proyecto de investigación, focalizado en la obra y época del compositor hamburgués y romántico.

En el proyecto investigativo se realizará un breve contexto histórico y biográfico del compositor Johannes Brahms, específicamente durante el período y el contexto en el cual se gestaron las obras violinísticas del compositor y el incremento del repertorio virtuoso, gracias al estudio y fomentación de diferentes técnicas interpretativas para dicho instrumento. Tendrá como análisis teórico e historiográfico, la importancia y auge del intérprete solista, violinista, enfocado en los instrumentistas reconocidos durante este periodo y cercanos al compositor.

Durante este análisis teórico - historiográfico será fundamental abordar y comprender el manejo de las técnicas idiomáticas (eg. *Vibrato, Portamento, y manejo del arco*, entre otros) enfocado en el contexto de la *Sonata Op. 108*. La comprensión y estudio de estas técnicas son importantes ya que iluminan la forma correcta de interpretar los compositores de la época, y el reconocimiento en el ámbito musical que empezó a obtener el violín como instrumento solista.

Posteriormente, al poder entender el manejo de la escritura instrumental y su desarrollo durante el siglo XIX, se podrá hacer un correcto y completo análisis teórico a partir de la *Sonata*. ¿Cómo se debería utilizar el vibrato correcto, basado en la intención musical que deseaba generar Brahms con su sonata? ¿Cambia la intención del vibrato, de un movimiento rápido a uno lento? ¿Cuál es el correcto fraseo que quería desarrollar Brahms con la melodía del violín y el contrapunto del piano, o viceversa? Este tipo de preguntas son las que debería abordar un intérprete a la hora de ejecutar una obra.

A manera de conclusión del trabajo se considerarán elementos puntuales que conecten el contexto particular de la obra con las decisiones interpretativas que puedan ser tomadas por un instrumentista. Asimismo, se espera generar una metodología que permita ser aplicada a un repertorio más amplio donde la labor interpretativa del instrumentista sea coherente con un estudio de una amplia gama de factores que conecten a las audiencias con las intenciones del compositor, y finalmente, permitir al intérprete hacer una completa lectura de la relación *texto-música*, ir más allá de las marcaciones de la partitura, conocer las técnicas de estudio en las que fue desarrollada la obra, saber el por qué se compuso, darse cuenta del contexto y sus influencias para la creación de la composición.

Brahms, compositor para sí mismo y un público ilustrado a mitad del siglo XIX

La riqueza de las ideas románticas están bordeadas por la disciplina de la formación clásica, y contenidas por una estructura formal dura. Esta última es única, nueva, y no una simple repetición o recreación, sino una evolución orgánica, progresiva, y una formación completamente moderna. (Heinrich Koestlin, sobre Brahms después de su muerte) (Frisch, Karnes, 21.)¹

¹. H. A. Köstlin, *Geschichte der Musik im Umriss*, ed. Willibald Nagel, 6th ed. (Leipzig, 1910, 538.) Traducciones

El genio hamburgués (1833 – 1897) pudo aprender y desarrollar todo su potencial musical, como compositor e intérprete, acompañado de una sociedad burguesa que iba en un crecimiento exponencial: cultural, demográfico, e intelectual, en plena mitad del siglo XIX. Viena, por ejemplo, registró en gran parte este crecimiento poblacional, y gracias a esto , también registró un crecimiento en el ámbito musical, en especial el público consumidor de lo que se estaba empezando a formar en el romanticismo. De por sí, en Viena, y otras ciudades alemanas, durante la mitad del siglo XIX, ya existía una importante cantidad de coros activos, la mayoría amateur de gran tradición, y ya se estaba redefiniendo y ampliando la preocupación por una apropiada educación musical, como la profesionalización de esta misma, en especial para los intérpretes.

A mediados de siglo, entre 1869 y 1880, la ampliación en la educación y la formalización de la música, fue impulsada gracias al piano (piano vertical), producido a menor costo para la clase burguesa, siendo un artículo de ingeniería moderna (signo de la gran ola revolucionaria que también se experimentó durante este siglo con la segunda revolución industrial). Después de los 1860, gracias a ese avance tecnológico del instrumento, junto con la forma adquirida por la composición musical después de la mitad del siglo XIX, se da paso a lo que conocemos hoy finalmente como *Pianoforte* (Frisch, Karnes, 12). Brahms aprovechó de gran manera esta nueva innovación científica y musical, como se puede evidenciar en el incremento de obras para piano, especialmente en sus composiciones tardías: *Trío para Piano, Op. 101, 8 piezas para Piano, Op. 76*, y, por supuesto, sus tres sonatas para violín y piano *Op. 78, Op. 100, y Op. 108*, generando y desarrollando un estilo virtuoso y complejo para los intérpretes de piano, colocándolo como mayor exponente y sinónimo de virtuosismo, y perfecta ejecución para los estándares compositivos de la época.

Ahora bien, es importante analizar cómo se hacía música en el contexto del genio hamburgués, y es necesario recalcar que Brahms para sus contemporáneos era un fiel creyente de la estructura clásica para componer, muy influenciado por el legado de los compositores germanos “clásicos” que lo precedieron como Bach -incluso Händel-, Mozart, Beethoven, Mendelssohn y el mismo Schubert. Frisch y Karnes, lo describen de manera muy clara “El historicismo de los modelos formales de Brahms y sus procedimientos – en cuanto a la forma sonata y variación – se justificaba como un acto de construcción sobre la verdad, de la misma manera en que un científico de la generación de Brahms podía construir sobre hipótesis probadas y luego modificar, elaborar y revisar esa verdad–.” (Frisch, Karnes, 16).

La música alemana en su conjunto disfrutó de un extraordinario pensamiento de la cultura en la que fue creada y canonizada. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de los teóricos musicales alemanes que escriben acerca de cómo interpretar o contemplar “su” música desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX. Para el pueblo alemán el carácter de la música estaba cercanamente relacionado con el carácter de las personas. Malsch (Berlín, 1926) afirma “ningún arte está tan estrechamente relacionado con el sentimiento alemán (*Empfindung Leben*) como lo es la música; ningún arte trae tales dones preciosos al alma alemana y a la cultura espiritual de la humanidad.” (*Geschichte der Deutschen Musik*). Brahms es fiel exponente de este arte creador, sinónimo del llamado “sentimiento alemán”. Es, quizás, el mayor defensor, para sus contemporáneos, en respetar y continuar con la estructura compositiva de los famosos clásicos de su generación (primera escuela de Viena); compartió con compositores como Wagner y Liszt, los cuales estaban en contra de toda esa tradición alemana, y su idea era romper esos esquemas fundamentales “clásicos” de composición, innovar con las sonoridades e incluso, dejar atrás los formatos clásicos, en especial, la música de cámara, cosa en lo que Brahms se concentró en la más fructífera y madura etapa como compositor romántico, además de sus sinfonías, tríos, sonatas, cuartetos y quintetos.

Su música también refleja la influencia de los románticos, partiendo desde Beethoven, por su contenido armónico y textura de quintas y octavas. Su *Concierto* para violín Op. 77 (1878) fue concebido bajo su influencia. Por ejemplo, en el *finale*, se observa la manera en la que trataba de hacer más elemental alguno de los movimientos al incorporar un ritmo o melodía nacionales que le infundieron colorido, como había hecho Beethoven principalmente en su período heróico. Su sinfonía Op. 68 no. 1 (1876) que *Hans Von Bulow* (1830-94) denominaba “la Décima de Beethoven”, mantiene cierta relación con las sinfonías de este último en el sentido de la línea directa entre los movimientos y la maestría de su estructura. La segunda tiene carácter pastoral, la tercera, heróica. La última pasa de un aire de balada a una Danza de la Muerte medieval en forma de chacona. Todas estas obras tienen indicios de bravura y se percibe un aire de grandeza.” (Fernández Domínguez, p. 74)

Johannes Brahms y el Violín

Durante 1848, Brahms realizaba sus estudios teóricos como músico con Eduard Marxen. A sus quince años, el 21 de septiembre, se presentó en su primer recital acompañado de dos cantantes y un violonchelista, interpretó una fuga de Bach. (Fernández Domínguez, 67.) En 1853, a sus veinte años, después de haber realizado estos primeros conciertos, el joven de Hamburgo, realizó su primera gira en el norte de Alemania con su amigo y violinista húngaro Edward Hoffmann, o más conocido como Eduard Remenyi. En este mismo año, también

empezó a componer uno de sus mayores trabajos, la *Sonata para piano Op. 1*. Con esta amistad del violinista húngaro podemos empezar a evidenciar el aprecio que tenía Brahms por esta música folclórica y de estilo gitano, especialmente desde el aspecto violinístico, lo que lo llevaría a inspirarse a componer, casi veinte años después, sus aclamadas *Danzas Húngaras*, e incluso en el último movimiento de su único concierto para violín, donde se destaca el estilo folclórico que Brahms tanto apreció y que se convirtió en un sello del virtuosismo característico de algunas de sus obras maestras.

Durante este mismo periodo, Brahms pudo conocer a alguien que influenciará por completo su vida y sus futuras composiciones maestras: el famoso violinista Joseph Joachim, (1832-1907). Joachim fue reconocido por interpretar y estrenar las más sublimes obras para violín de diferentes compositores del periodo romántico, además de ser de los principales fundadores de la escuela violinística alemana junto a Andreas Moser (*Violinschule, Joachim-Moser*). El famoso solista, también húngaro, acompañó a Brahms durante el resto de su vida, a lo largo de casi cuarenta años de amistad y, adicionalmente, fue quien acompañó y permitió conocer a Brahms a quienes fueron su mayor inspiración durante el resto de su vida: Los Schumann.

Ninguna amistad hizo tanto para reducir la soledad de Brahms que aquella con Joseph Joachim, el violinista y compositor, que era dos años mayor que él (y vivió, una década más que él). "*Frei aber einsam*" (Libre pero solitario) era el lema personal de Joachim; sus iniciales FAE hacen un patrón musical que Schumann, Brahms, y Dietrich utilizaron en su *F.A.E. Sonata para violín y piano*. Brahms también empleó el tema en otros lugares, por ejemplo en el primer movimiento de su *Cuarteto de cuerda en La menor, op. 51*, no. 2. (Frisch, Karnes, Pg 33.)

En las interpretaciones de Joachim se ve reflejada la intención principal que Brahms quería exponer para sus composiciones diseñadas para un intérprete violinista. Esto se puede constatar, gracias a los muchos registros que hay que describen el acompañamiento que realizó Joachim para la creación del famoso *Concierto para violín Op. 71* en Re mayor, además de las grabaciones registradas de Joachim de las *Danzas Húngaras* -específicamente en obras grabadas del compositor hamburgués-, y finalmente, poner en evidencia la inspiración que fue el violinista para la creación de las dos primeras sonatas para violín y piano. La tercera se podría considerar como una inspiración a nivel de interpretación, no en dedicatoria, pues se puede deducir que todas sus composiciones estaban basadas en las técnicas y forma de interpretar del violinista húngaro, como lo veremos a continuación.

Técnicas idiomáticas en el violín y Brahms

Actualmente los estudiantes de interpretación saben muy poco acerca de la intención original que tenían solistas reconocidos en la época de Brahms, e incluso se tiene una idea universal, bastante errónea acerca de la interpretación de las obras del compositor germano “se necesita mucho peso en el arco”, “un vibrato constante y prominente”, y otras ideas que creen describir la “idea original” que tenía Brahms a la hora de componer sus sonatas para violín. Algunos de los aclamados solistas contemporáneos realizan de manera muy distinta y equívoca -si nos concentramos en una apropiada interpretación histórica- las intenciones originales de algunos de estos compositores durante el periodo romántico.

Esto se debe en gran medida, primero, al desarrollo tecnológico y de ingeniería que obtuvo el instrumento, después de los 1800, principalmente el arco, lo que implicó que se desarrollaran y se determinarían nuevas técnicas para la producción de un sonido determinado o característico, y ya a comienzos del siglo XIX, el violín alcanzaba su forma moderna como la conocemos hoy en día: disposición de la mentonera, puente plano, arco convexo, y dimensiones modernas para la tapa de instrumentos antiguos (Brown, p.98)², lo que permitió al intérprete tocar de una manera muy distinta, de manera “más virtuosa” (más uso del arco, legato y pegado, y un constante vibrato), todo esto durante el paso del siglo XIX al XX. En consecuencia a estos avances, como segunda medida, se evidencia la intención técnica y estética por parte de los instrumentistas de alcanzar un sonido y estilo característico, principalmente con el “correcto” uso del arco.

La articulación es clave durante este paso de lo “antiguo” a lo moderno, saber dónde producir un sonido *legato*, y dónde utilizar un apropiado *spiccato*, principalmente durante los pasajes sucesivos de notas *détache*³. La preocupación de los solistas por saber cómo implementar correctamente estas técnicas para producir un marcado y diferenciado efecto a la hora de interpretar, es resultado de su ubicación geográfica y por tanto, de su relación directa con la escuela musical de la cual hacían parte.

² “Alrededor de los 1780 François Tourte perfeccionó un diseño de un arco, el cual gradualmente reemplazó los arcos anteriores a esta fecha, y desde entonces ha permanecido como el arco estándar que se utiliza hoy en día”. (Brown C, p. 98)

³ La creación e implementación del verdadero *spiccato*, fue posible gracias a la incrementación en la tensión del arco y la elasticidad del palo. Fue uno de los efectos tempranos ofrecido por estos nuevos arcos y fue explotado y admirado por su brillantez y estuvo de moda en muchos lugares. (Brown , p.99)

Para entender las expectativas que tenía Brahms a la hora de interpretar y escuchar sus sonatas para violín, es necesario estudiar los estilos y técnicas de interpretación que tenía su amigo y colaborador violinista, Joseph Joachim. El aclamado violinista es el mayor exponente de la escuela germánica después de mitades del siglo XIX. El involucramiento que tuvo Joachim como exponente del tipo de sonoridad que buscaba como violinista está completamente ligado a las diferentes formas de crear distintas sonoridades y timbres, al interpretar. El valor central de Joachim era el de poder imitar la voz humana mediante el uso y la creación de un tono cantado legato (Brown. p, 17)⁴. “Esto se puede percibir en sus cinco grabaciones que datan del año 1903, que, a pesar de su pobre calidad de audio, demuestra claramente los atributos de rendimiento mencionados y sirven como fuentes primarias invaluable para comprender su estilo de interpretación.” (Heike, p.9)

A mediados de 1830, se concentran dos escuelas violinísticas que influenciarían la forma de interpretar durante el próximo siglo. La primera, la escuela germana, con Spohr y Joachim. Spohr es el mayor representante de este estilo “germano”, antes que Joachim; estuvo influenciado directamente por el estilo violinístico del francés Rode. Joachim afirmó “hasta el momento en que gradualmente formé un estilo de tocar propio, fui el imitador más fiel de Rode, entre todos los jóvenes violinistas de la época.”⁵(Heike p. 103)

Sin embargo, Spohr, a pesar de sus influencias con violinistas franceses se desligó bastante de este estilo de interpretación, pues no seguía los estándares técnicos para una apropiada interpretación del llamado “canon formal” en el repertorio alemán, que se estaba empezando a formar en el periodo romántico. Este canon tenía como formato interpretaciones organizadas en orden cronológico, algunas veces contando con obras barrocas, pasando por la famosa primera escuela de Viena: Haydn, Mozart y Beethoven, y terminando con los compositores contemporáneos: Mendelssohn, Schubert, Schuman, entre otros.⁶

⁴ Joachim y Moser fomentan “que un saludable método natural de cantar y frasear estaba encontrado en el *bel canto* de los antiguos italianos.” (Joachim and Moser, *Violinschule*, vol. III. p.15)(Heike, p.17).

⁵ Spohr, *Lebenserinnerungen*, i, 66.”La exactitud de esta cita es confirmada por J. F. Reichardt (1752-1814), quien en 1805, al escuchar a Rode un breve tiempo antes, acusó a Spohr de ser esclavo de la imitación de la forma de Rode.” (Heike, p. 103).

⁶ “El redescubrimiento del pasado musical, más allá del ocasional oratorio de Händel, fue iniciado por Mendelssohn y sus contemporáneos. Esta generación libró la primera batalla por la atención de un público más amplio, en nombre de la música seria, pasada y presente, y por la música como arte romántico expresivo de lo poético y lo espiritual. La lucha fue contra las tendencias filisteas de la teatralidad, evidente en el virtuosismo y el pueril sentimentalismo de los esfuerzos por entretener a un público creciente en rapidez para la música.” (Frisch, Karnes. p, 5)

La pregunta que tanto preocupaba a los intérpretes por saber si utilizar el arco saltando o a la cuerda, en los famosos pasajes de notas *detache* sucesivas, es uno de los mejores ejemplos para demostrar esta diferencia entre escuela germana y la segunda escuela violinística destacada y reconocida de la época, la franco-belga (Viotti, Bériot, Ysäye).

En Alemania, la adopción de una gama mucho mayor de técnicas con el arco, los cuales Baillot había discutido en *L'Art du violon*, parece haber sido más lenta, particularmente para la interpretación de música alemana seria. Esto fue en parte, quizás, un resultado de la característica y tendencia alemana del siglo XIX, de identificar a los franceses con frivolidad y, por lo tanto, por extensión, considerar estos arcos, ligeros, como superficiales e indignos. Un factor importante en esto fue la tremenda influencia de Spohr. Cuando escribió su monumental *Violinschule* en 1832, él era ampliamente considerado, no solo como el mejor violinista de Alemania, sino como su mejor compositor vivo, y durante su larga vida le enseñó a muchos violinistas, más jóvenes, e influyó directamente en muchos otros. La personalidad de Spohr estuvo muy marcada tanto en su interpretación como en sus composiciones, y la *Violinschule* no hace concesiones a Paganini, o a ninguna de las nuevas influencias francesas. La extensa sección de técnicas con el arco, que contiene unos 57 ejemplos diferentes, no menciona la forma de *arco saltado* y, por lo que se conoce de la opinión de Spohr sobre el tema, se trata de una omisión deliberada. Según su alumno Alexander Malibran, Spohr se horrorizaba cuando escuchaba a violinistas hacer arcos saltados en la música de cámara de Haydn, Mozart o Beethoven, sosteniendo que iba absolutamente en contra de la tradición interpretativa de estas obras; sólo en unos pocos *scherzi* de Beethoven, Onslow y Mendelssohn concedería su admisibilidad. (Brown. p, 106)⁷

Retomando las grabaciones de Joachim como registro primario, se tiene grabaciones de *La Romance*, las *Danzas húngaras*, un movimiento de la *Sonata para violín No. 1* de Bach en sol menor, *Adagio*, y un movimiento de la *Partita para violín No. 1* en si menor, *Tempo di Bourrée*, todas grabadas en 1903 (Yoon Cho. p, 12). En las grabaciones, principalmente de *La Romance* y las *Danzas húngaras*, se evidencian muchos rasgos expresivos relevantes de la escuela alemana de violín, incluyendo el *uso moderado de vibrato*, un muy prominente *portamento*, y un constante cambio de tempo con mucha flexibilidad y libertad.⁸

El manejo del arco es, quizás, la técnica violinística más importante para la escuela germana, y por lo tanto también para Joachim. Brown describe el manejo del arco y la importancia de este “como el alma del violín” (Brown, p. 98). Es evidente en las grabaciones la variedad y combinación de velocidad, punto de contacto y peso en el arco. Junto a Andreas Moser, coescribió *Violinschule*, fuente donde evidenciamos la forma “correcta” y apropiada manera de interpretar en la escuela germana durante este periodo. Sin embargo, Joachim nunca editó las sonatas para violín de Brahms, lo que dificulta que los intérpretes hoy en día se beneficien

⁷ Alexander Malibran, Louis Spohr (Frankfurt am Main, 1860), 207.

⁸ “Las grabaciones de Soldat Roeger (alumna de Joachim) y Joachim, han sido regularmente investigadas por eruditos en sus estudios de finales del siglo XIX en la escuela violinística germana. Estos son uno de los archivos de audio raros que datan de comienzos del siglo XX, en donde la forma de interpretar de la escuela germana puede ser observada, ya que la escuela germana se había desvanecido a comienzos del siglo XX, y había sido reemplazada por la escuela franco-belga.” (Yoon Cho. p, 11)

de una clara y concisa información sobre cómo interpretar estas composiciones, es decir, saber su punto de contacto específico en el arco, o tener registros y anotaciones claras. (Heike, p. 10)

Sonata para Violín No. 3 Op. 108 en Re menor

En 1886, Johannes Brahms, ya había completado la mayoría de su repertorio orquestal: sus cuatro sinfonías, el requiem alemán, variaciones sobre un tema de Haydn, entre otros. El compositor, ya se encontraba en una etapa de madurez, con cincuenta y tres años, y eran más constantes sus viajes al campo para pasar los veranos fuera de Viena y realizar prolongados paseos en el bosque. Durante estos viajes se notó un mayor interés por el repertorio de cámara, y gracias a estas inspiraciones de la naturaleza y un conocimiento mucho mayor sobre la música, su estructura, y lo que quería, se enfocó en este tipo de repertorio de formato camerístico.

Es posible, que además del interés por enfocarse en la música de cámara, Brahms, a nivel personal, se vio influenciado por componer música para el violín, ya que antes de estos años, se alejó de su apreciado amigo Joachim, por problemas personales relacionados con la separación que estaba viviendo el violinista con su pareja. No es una afirmación que constate el por qué Brahms decidió componer repertorio violinístico, pero se puede intuir que por la forma de ser del compositor y lo que significaba Joachim para él, este utilizó la composición -como lo fue toda su vida- como medio para lidiar con su personalidad, y en este caso, para volver a compartir y reconciliarse con su viejo amigo húngaro.⁹

Desde 1878, Brahms había culminado su concierto para violín, bajo la consejería técnica de Joachim, en Pörschach. A la vez, estaba empezando con la *Sonata no. 1, op. 71* en sol menor. Con esta primera sonata se evidencia lo que Brahms quiere recrear y escuchar con sus composiciones de cámara, aprovechando el piano, no solo como acompañamiento, sino también -la mayoría de las veces- como un recurso más para desarrollar la melodía constantemente acompañado del violín. Seis años después, en Suiza en el lago Thun,

⁹ “Joachim era [...] el intérprete de cuerdas con quien Brahms tenía la relación más cercana como intérprete; entre la década de 1850 y finales de 1870, solían tocar juntos e hicieron varias giras de conciertos como dúo. Después de su distanciamiento de varios años, a principios de la década de 1880, ocasionado por el apoyo de Brahms a la esposa de Joachim en el momento de su separación, su relación personal fue menos íntima; pero de nuevo, ellos tocaron juntos en privado y en público, siendo una de las últimas ocasiones la interpretación del la *Sonata op. 108* en re, en Berlín en 1892 ". See Clive Brown, 'Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music', in *Performing Brahms: Early Evidence of Performing Style*, ed. by Michael Musgrave and Bernard D. Sherman (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 50. Tomado de Yoon Cho, p. 10

completó su segunda sonata para violín, en la menor, *op. 100*, a la vez que la *Sonata para cello, op. 99* en fa mayor, el aclamado *Trío para piano, op. 101* en do menor, y su última sonata para violín y piano, la número tres, *op. 108*.

La sonata está compuesta por cuatro movimientos y, en general, se percibe a lo largo de la obra una sensación de dramatismo, principalmente en el primer y el último movimiento. En comparación con estos, el segundo y tercero cuentan con un material que se desarrolla de manera más calmada y tiene que ver con la indicación de tempo que escogió Brahms para estos movimientos intermedios. El piano y violín comparten de igual manera el material temático, y el comienzo del primer movimiento es un claro ejemplo de cómo se desarrollará el diálogo entre piano y violín, en este caso, con una libertad definida y clara para cada uno, en comparación con un contrapunto estricto. En la figura 1 se puede evidenciar el manejo de esta libertad, comparando lo que desarrolla el violín con el sujeto los primeros dos compases, y lo que hace el piano como acompañamiento en síncopas, acompañado de grados conjuntos descendentes para crear ese ambiente de misterio, a la vez que una atmósfera melancólica que se irá desarrollando en todo el primer movimiento.

Fig.1 *Sonata para violín y piano No.3 Op. 108* en Re menor. Primer movimiento.

The image shows a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Violin Sonata No. 3, Op. 108. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It is marked 'Allegro.' and 'p sotto voce ma espressivo' for the Violine part, and 'p sotto voce' for the Pianoforte part. The score shows the first two measures of the piece, with the violin playing a melodic line and the piano providing a syncopated accompaniment of descending chords.

En los primeros dos compases no es tan fácil leer y percibir en el texto musical que el sujeto que desarrollará el violín en la sonata está acompañado de un piano en síncopa con grados conjuntos descendentes, que ayudan a crear una sonoridad lúgubre y misteriosa. Es por eso que es tan importante la comprensión de las *técnicas idiomáticas* con este tipo de

compositores, acompañado de un conocimiento de la obra posterior a una lectura a primera vista y obteniendo recursos e información sobre esta. En cuanto al tipo de técnicas que corresponden a la intención original que tuvo Brahms a la hora de componer la sonata encontramos: manejo del arco, vibrato, uso del portamento, y la modificación del tempo durante toda la obra, teniendo en cuenta las indicaciones que aparecen cada momento en la partitura.

En la fig. 2 es clara la indicación de *sotto voce ma espressivo*, haciendo énfasis en la forma de interpretar la exposición de la sonata, (en la partitura del piano aparece la misma indicación) suave y misteriosamente acompañada de la indicación *piano* para el manejo de la dinámica. Ya con lo anterior, es mucho más favorecedor para el intérprete saber el correcto uso del arco y el manejo de vibrato que va a utilizar para este movimiento o, por lo menos, esta primera parte, más todo lo expuesto anteriormente en cuanto a influencias y formas de interpretar en el periodo.

A pesar de que el texto nos indica que es suave y *piano*, podemos escuchar en las grabaciones de Joachim que el manejo y uso del arco lo hace característico a él por tener un sonido intenso -no significa uso de vibrato-, más que todo tener un sonido constante y concentrado, siendo fundamental para poder realizar el manejo del arco para esta primera frase de esa manera.

Fig. 2 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Primer movimiento.



Fig. 2. Primer movimiento de la Sonata Op. 108. La indicación *piano* es la única durante la exposición del primer movimiento, durante el resto de la sonata el motivo se desarrolla acompañado de esta dinámica. Esto indica un manejo del arco no tan cercano al puente y con una velocidad constante para mantener el efecto de dinámica que quiere Brahms según la forma de interpretar de Joachim y su *Violinschule*.

Con la cerda del arco, casi completa, para nada rápido, pero constante para marcar la terminación de cada frase, en este caso, cada dos compases.

Un claro ejemplo para el uso, contrario al mostrado anteriormente, es decir, un arco rápido no tan constante, más el uso de media cerda o un poco menos para ayudar a la movilidad, el efecto, y una favorable técnica para el intérprete, es el pasaje que aparece en la fig. 3 y 4. Desde el compás 88, como lo muestra la figura, Brahms indica el uso de notas pisadas a la misma vez que cuerdas al aire; también aparece la indicación de *m.v sempre*. colocando el arco cerca al diapasón durante todo el pasaje, lo cual ayuda a generar de mejor manera ese efecto misterioso.

Fig. 3 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Primer movimiento. cc.88-91



Fig. 4 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Primer movimiento.

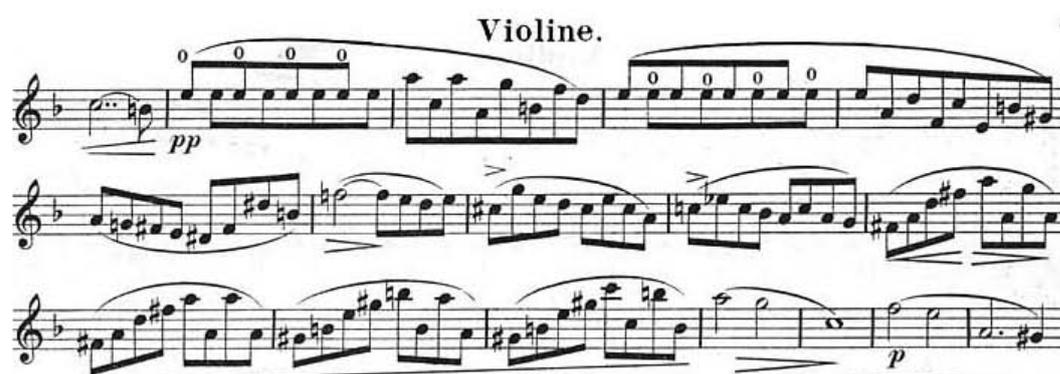


Fig. 4. Durante el desarrollo del primer movimiento este pasaje es característico por tener un estilo *bariolage*. El uso del arco es sustancial ya que se necesita un extra en la velocidad del arco, en especial en las notas graves, excepto cuando la melodía está en cuerdas agudas. A su vez, es fundamental el uso del vibrato para hacer énfasis en las notas agudas de la melodía, además descendentes, también haciendo énfasis en las notas mi pisadas.

El vibrato, en general, es visto como un ornamento para Joachim, de hecho, decía que debe ser utilizado en moderación y con cierta discriminación para embellecer notas que eran especialmente expresivas o acentuadas (Brown, p. 19)¹⁰. Esto concuerda con su predecesor, Spohr, y su formulación de cuatro diferentes tipos de vibrato en su *violinschule*, de 1832.¹¹ En este método de estudio el violinista alemán especifica que se intensifique el uso del vibrato en los *sforzando*, ilustrando de igual manera cuatro tipos diferentes de procedimiento (fig. 5) para hacer uso de esta ornamentación: uno rápido, uno lento, uno acelerado, y uno ralentizado. (Brown, p. 113)

Fig. 5 Signos de *vibrato* de Spohr, *Violinschule* (1832)



Es importante, recordar la importancia y la forma de interpretar en esta época, muy similar al canto, y a la voz humana, *bel canto*. Es por eso que se comparaba casi siempre un uso excesivo del vibrato, de los violinistas con el de los cantantes, y para ambos era mal visto el uso excesivo y constante durante una obra, por lo cual, en este contexto de reinterpretación histórica de la obra de Brahms, el vibrato es más bien una ornamentación, en comparación con las otras técnicas violinísticas.

Saber el correcto uso del vibrato dependía, principalmente, de la intención del intérprete, ya que todos tenían claro que era para embellecer la melodía y la frase. Se tiene registro de varias anotaciones de estos violinistas de la época, y en ellas se evidencia la preocupación que estos tenían por no utilizar un vibrato constante (probablemente es imposible que algún intérprete de la época fuera cien por ciento consciente de saber cuándo utilizar vibrato y cuándo no, no se tiene un claro registro), por lo tanto, cuando podían utilizar cuerdas al aire o armónicos lo anotaban en la partitura, ya que si alguien utilizaba vibrato durante estas frases y llegaba una cuerda al aire se perdería parte del sentido de la melodía y no sería muy embellecedor. Fig. 6

¹⁰ Brown, Peres Da Costa and Bennett Wadsworth, *Performance Practices*, p. 8.

¹¹ “Un violinista, cuyo gusto es refinado y sano, siempre reconocerá el tono continuo y firme como el dominante, y utilizará el vibrato, solamente, donde la expresión parezca demandar el uso de este.” Louis Spohr, *Violinschule* (Viena, 1832), 176. (Brown, p. 114)

Fig. 6 Haydn, *Cuarteto para cuerda No. 2 Op. 76, Allegro*



Así como era claro en qué situaciones no utilizar el vibrato, puesto que no iban acorde al estilo, era necesario hacer un énfasis de este, como lo dijimos anteriormente en los *sforzando*, igualmente, en la indicación de *crescendo - diminuendo* (< >), cuando está sobre una sola nota. Esta idea aplica tanto para la escuela francesa, como la alemana de la época. (Viotti, Baillot, Rode al igual que Joachim-Moser)

Retomando la sonata, es crucial hacer un correcto uso de este tipo de ornamentación con la indicación < >, ya que es constante a lo largo de la sonata, pero más que todo en el primer movimiento, y nada más que en el sujeto de esta. En comparación con el primer compás vemos que en la fig. 7, el sujeto es el mismo, pero la indicación pasa de estar sólo en una nota a estar en un compás completo, y Brahms pone en evidencia que quiere una intención diferente, después de haber desarrollado el movimiento, y más con la intención de misterio en el cual se hace tanto énfasis. Hay que saber que también en este punto no es necesario hacerlo idéntico a la exposición, pues no hay indicación de *piano* en la dinámica, y el *sotto voce* marcado tiene que leerse más como una intención y saber de nuevo el correcto uso del arco, esta vez con un poco más de presión por la dinámica y el desarrollo en el que se encuentra.

Fig. 7 *Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Primer movimiento.*



Fig. 7 “El signo "<>", como lo usa Brahms, a menudo, ocurre cuando desea expresar gran sinceridad y calidez, aplicado no solo al tono sino también al ritmo. Él no se demoraría en una sola nota, pero sí, en una idea completa, como si no pudiera separarse de su belleza. Preferiría alargar un compás o una frase en lugar de estropearla componiendo el tiempo en una barra metronómica.” Fanny Davies, ‘Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter’, in Cobbett’s Cyclopedic Survey of Chamber Music. (Londo: Oxford University Press, 1929), vol. 1, p. 182. Tomado de Yoon Cho. p, 91

En contraste con el uso balanceado, e incluso “evasivo” y muy medido del vibrato durante este periodo, se concebía la técnica del *portamento* como parte fundamental del repertorio. Spohr, como mayor exponente de la técnica violinística germana, es también el mayor exponente de un prominente uso del *portamento*, al igual que su maestro Rode, y la escuela franco-belga. En la época significaba muchas cosas el portamento, pero en la mayoría de los tratados y estudios se comprendía como el paso de una nota a otra, ascendente o descendente, con un mismo dedo, o dedos -en el caso de dobles cuerdas-; también se encontraba el *portamento discontinuo* cuando hay un claro cambio, pero en este caso el dedo con el que se finaliza cambia, no es el mismo con el que se realiza el *portamento*. En los métodos de la época se hablaba y se encontraban muchos más estudios técnicos acerca del correcto uso del *portamento* en comparación con uso y estudio del vibrato.

El efecto de cambiar de una nota a otra con el mismo dedo, genera en el oyente una sensación de aumento de velocidad cuando ocurre el portamento. Al igual que el *bel canto*, con el uso del arco, el portamento ayuda a crear un timbre similar al de la voz humana, empleado con frecuencia para mejorar el *Legato*. En la sonata es claro utilizarlo para hacer énfasis en los cambios de semitonos, y para hacer evidentes en ciertos intervalos, como se ve en la fig. 8.

Fig. 8 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Segundo movimiento



Fig. 8 Brahms marco *espressivo* por lo tanto se comprende que se va a necesitar un manejo constante del arco, no necesariamente con peso y pegado al puente, pero sí con una intensidad y velocidad constante. Como el tiempo es mucho más lento puede realizarse una mayor fluctuación y juego con el tempo, especialmente en la terminación de las semicorcheas antes de pasar a negra. Es necesario pensar y ejecutar con la intensidad de *Legato*, y durante este movimiento en específico es fundamental el portamento, para hacer énfasis a las llegadas y terminaciones de frases, ya que hay que aprovechar que en la exposición se desarrolla el tema en la cuerda sol.

Es importante mantener el tempo, porque el ritmo y armonía que va generando tensión, pueden llevar al intérprete a variar en extremos del tempo, o muy lento, o muy rápido, en las llegadas y resoluciones armónicas, como se evidencia en la llegada al *forte*, en la fig. 9. Ya se tiene un conocimiento sobre qué intención es la que buscaba Brahms a la hora de colocar semicorcheas ascendentes acompañadas de un crescendo, y es generar esa tensión para una resolución, acompañado de un uso constante de vibrato, en este caso, acelerado, con un tempo progresivo a la fluctuación de rapidez, y un arco en total disposición a generar el sonido más concentrado y limpio; algo muy importante para tener en cuenta en toda la sonata, es que el piano nunca puede tapar la frase o melodía del violín. Después de comprender la llegada a ese punto climático, el *forte*, el intérprete tiene que hacer uso de un prominente portamento en las dobles cuerdas, en todas las terceras menores descendentes, en especial durante el cambio de cuerdas Mi a La y de La a Re, por la tesitura, y llegada a una sonoridad cada vez más grave y oscura.

Fig. 9 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Segundo movimiento



El pasaje del *dolce*, como lo muestra la fig 9, es la muestra melódica perfecta para darse cuenta de la sutileza y dificultad de un pasaje como este, ya que no son muchos los recursos técnicos que se pueden aplicar para darle un timbre e interpretación apropiada de la estética de la época con este tipo de música. Evitar el uso de vibrato al máximo, (para los contemporáneos y en muchas grabaciones actuales, es evidente el uso excesivo de este recurso para darle una “sonoridad rica”) aprovechar el uso de armónicos y el portamento que se puede generar creando en la frase una atmósfera cálida y dulce utilizando la cuerda La en toda esta frase con la melodía, al principio de cada compás en cada cambio de posición el uso

excesivo de portamento, y el estar cerca al diapasón, son recursos que le brindan la mejor estética al pasaje. Este es un ejemplo perfecto de esa combinación y libertad que Brahms le ofrece al violinista para buscar y explorar una sonoridad con la cual expresar un profundo sentimiento con la emocionalidad de este movimiento, en especial en el *dolce*.¹²

Así como la melodía, el tempo que indica Brahms, el manejo de las frases, etc., nos hace dar cuenta de las técnicas idiomáticas a tener en cuenta a la hora de interpretar; sucede lo mismo con el ritmo, aún más cuando este es la base de cómo se llevará a cabo la intención musical, a manera de juego. El tercer movimiento es la expresión de este tipo de pensamiento y visión en el ritmo; con una clara intención rítmica, como lo muestra la fig. 10, es difícil para el intérprete hacer notar una intención de expresividad, lo cual es de gran dificultad en este movimiento. Piano y violín comparten el mismo material y se lo van intercambiando en la exposición, como se evidencia en el compás uno, con un claro moto ritmo de corcheas, el cual es melodía en el piano, y el violín realiza el acompañamiento.

Fig. 10 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Tercer movimiento

Un poco presto e con sentimento.

“Una elección de tempo más lenta en una tonalidad menor exige, naturalmente, golpes de arco más largos y en cierta medida un timbre más pesado y más completo. En otras palabras, "corto y parecido a un ataque", "rápido y ligero" o "rebotando" son golpes de arco que generalmente se evitan en este movimiento.” (Yoon Cho, p. 109)

¹² “En los pasajes dulce, August Wilhelmj escribió: "si el arco se coloca a una gran distancia del puente (y por lo tanto casi sobre el diapasón - "sur la touche"), mientras que el arco se mueve con una velocidad considerable, p sin presión, el resultado es un tono de [...] clarinete, como dulzura." August Wilhelmj and James Brown, A Modern School for the Violin (London, 1899) vol. IIb, p. vii, citado en Brown, Peres Da Costa and Bennett Wadsworth, Performance Practices, p. 14. Tomado de Heike, p. 18.

Para el último movimiento de la sonata, el intérprete se encuentra en una situación donde parte de esta investigación, hace evidenciar la importancia de conocer el contexto, ya que, primero, es un final demasiado expresivo e intenso, después de venir de tres movimientos tensionantes y melodramáticos. Segundo, no hay registro de la intensidad en la que Brahms pensaba a la hora de interpretar el *agitato*, y claramente no hay una marcación que indica la manera de tocarlo (*spicatto*, *detache*), y es acá donde el intérprete hace uso de su conocimiento y análisis, resaltando lo que ha querido demostrar en los anteriores movimientos para saber qué hacer en este punto. Es una especie de dilema conociendo las muchas versiones que hay y diferentes maneras de interpretar este comienzo rápido y agitado. No está marcado en esta edición, pero como se ve en la fig. 11, es más articulado y genera mayor comodidad al intérprete el poder realizar el comienzo acompañado de un *spicatto*, pues es inusual pensarlo en *detache*, teniendo en cuenta toda la influencia en la que se sitúa la obra, sin embargo, no estaría mal hacerlo ya que no hay una indicación enfática y es más a manera de reflexión de lo que quiera reflejar el violinista durante la obra.

Fig. 11 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Cuarto movimiento



Fig. 11 Es importante saber que es un comienzo estruendoso y sorpresivo, por lo tanto, es necesario empezar fuerte, pero con mesura, ya que, sí, es muy clara la marcación del *passionato* y la llegada al *sforzando*, cuatro compases después, sabiendo sobre la influencia de Joachim, y en lo que la escuela alemana hace énfasis en un uso expresivo del vibrato a la hora de encontrarse con estas indicaciones *sf*.

Fig. 12 Sonata para violín y piano No.3 Op. 108 en Re menor. Cuarto movimiento



Como en el segundo movimiento, este pasaje es difícil por la intención y demostrar una estética clara de los recursos idiomáticos: poco vibrato, solo en las marcaciones de crescendo disminuyendo < >, y hacer movimiento del arco para evidenciar la expresividad del pasaje yendo del diapasón a una zona más cercana al puente, a medida que se va llegando al forte; también la fluctuación puede acelerar a medida que el crescendo va generando mayor tensión a la llegada.

El uso del portamento y la práctica del vibrato durante el siglo XIX, eran, más que técnicas, para embellecer el sonido; los intérpretes lo entendían como valores estéticos que viene acompañados de aprender e interpretar un instrumento como el violín, porque hay que recordar que, en particular con el estudio del vibrato y portamento, hay mucha relación en los mismos valores estéticos del canto y la voz humana como instrumento durante este periodo.

Conclusiones

Apropiarse y entender este estilo de técnicas idiomáticas y de estudio (*vibrato, portamento, manejo del arco, cambio y fluctuación del tempo*), específicas en este contexto y este compositor, son fundamentales para una completa y favorable interpretación de la *Sonata op. 108*, más allá del entendimiento y estudio teórico formal de la obra. Es evidente que comprender estas técnicas idiomáticas ayuda a una mayor comprensión de saber cómo imprimir las ideas originales en las que pensaba el compositor, y es fundamental respetar estas anotaciones y entender por qué son así, por qué las puso así, qué quería decir con esa indicación de tempo, y más que nada, comprender el estilo en el que fue creada para así, después de un completo análisis y comprensión de lo que es la obra originalmente, saber como intérprete, qué sello distintivo ejecutar y plasmar a la hora de interpretar la sonata, aún más cuando el intérprete es estudiante y tiene muchas influencias a nivel pedagógico, pero también teniendo en cuenta la variedad en las interpretaciones actuales de reconocidos intérpretes, y la facilidad de acceder a ellas con los recursos tecnológicos existentes.

Evidentemente, distintos elementos puntuales del contexto del compositor son importantes de reconocer y es acá donde es fundamental el estudio historiográfico y la comprensión más allá de las técnicas violinísticas y teóricas. Conocer a Brahms, su emocionalidad, sus inspiraciones, su vivir y cómo lo hacía, iluminan al intérprete, en este caso específico, para la sonata, a tener un estilo y técnica que dé cuenta de las expectativas que hagan recordar al compositor y revivan la memoria de este a la hora de interpretarlo. Por eso es importante reconocer sus influencias a la hora de componer, pensando y viéndose influenciado por lo que significaba la amistad de Joachim para él, el avance que obtuvo el violín como instrumento solista, el darse cuenta de la madurez y conocimiento musical como compositor

durante el periodo en el cual compuso la sonata, en un ambiente introspectivo y lleno de naturaleza, sabiendo que la música era su medio de solidez y estabilidad emocional para no sucumbir por su carácter y su forma de relación con el mundo.

Como última reflexión, después de evidenciar los elementos puntuales analizados y expuestos en esta investigación, es valioso darse cuenta como intérprete, y como violinista, de la transformación que obtuvo este instrumento durante los últimos cien años, además de la gran influencia y dominio que obtuvo la escuela franco-belga para instruir y reflejar la manera estándar de interpretar el violín, justo después de la muerte de Brahms y, posteriormente, la de su amigo Joachim y, en cierta medida, la de la *violinschule*. El seguir la influencia franco-belga no es un método que perjudique el quehacer violinístico, no hace referencia a una mejor o peor estética, y hoy en día es la forma y el método de instruir a los violinistas que hay en diferentes escuelas, sin embargo, sí es importante que el intérprete vaya más allá de una instrucción o algo marcado en la partitura, porque es evidente que la música de este periodo en concreto, va más allá de esa relación texto-música. Es importante que el intérprete sepa las bases y las influencias en las que fue creada la obra, así, al obtener mayor información se obtienen mayores recursos para ejecutar la obra de una manera apropiada, y es más agradable saber qué recursos utilizar y cuales no, teniendo en cuenta que en cierta medida a la hora de interpretar la obra de cualquier compositor, se está reflejando lo que este quiere comunicar y expresar por medio de este arte. Ese es el gran privilegio que puede asumir un intérprete del cómo ejecutar estas ideas, convirtiéndolo también en artista, que además puede plasmar sus propias intenciones y sensaciones a la hora de conocer e interpretar la obra.

Referencias Bibliográficas

BROWN, CLIVE. "Bowling Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing." *Journal of the Royal Musical Association*. 13.1 (1988) 97-128.

CHO YOON, JUNG. "Re-interpreting Brahms Violin Sonatas: Understanding the Composer's Expectations" *The University of Leeds, School of music*. (2017)

DOROTTYA, FABIAN. "The Recordings of Joachim, Ysaÿe and Sarasate in Light of Their Reception by Nineteenth-Century British Critics " *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 37, no. 2, (2006) 189–211.

FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ, LAURA ELENA. "Ejecución piano". Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. Diciembre. (2003)

HEIKE MAREE, ALISSON. "Performing Brahms: Rediscovering expressive devices in the sonatas for violin and piano" *Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*. University of Adelaide, Elder Conservatorium of Music, Faculty of Arts. (2018)

MUSGRAVE, MICHAEL "Performance Practices in Johannes Brahms's Chamber Music" by Clive Brown, Neal Peres da Costa, and Kate Bennett Wadsworth, " *Performance Practice Review*: Vol. 21: No. 1, Article 1 (2017) .

TARUSKIN, RICHARD. "Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music, Oxford University Press, Incorporated, 2009. EBSCOhost, <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.javeriana.edu.co/lib/bibliojaveriana-ebooks/detail.action?docID=648049>.

WALTER FRISCH, KEVIN. C. KARNES. "Brahms and His World : Revised Edition: Vol. Rev. ed. Princeton University Press." (2009)

ANEXOS

BRAHMS, *Sonata para Piano y Violín op. 108 en re menor*, Berlin: N. Simrock, 1889. Plate 9196. (Primera edición) Impresa.

GRABACIONES

Great Violinists (The), Vol. 1 - Joachim / Heermann / Sarasate / Auer / Ysaye / Hubay / Nachez / Dunn / Grigorowich / Burmester (1903-1944)
<https://javeriana-naxosmusiclibrary-com.ezproxy.javeriana.edu.co/catalogue/item.asp?cid=SYMP1071>