

PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA SONATA PARA PIANO Y VIOLÍN N.3 Op. 108 DE JOHANNES BRAHMS, PRIMER MOVIMIENTO.

Isabel Cristina Arango Caro¹

Resumen

Interpretar las sonatas para piano y violín de Johannes Brahms es un reto musical e intelectual para cualquier músico. La magnitud de la obra de Brahms, el dominio técnico del instrumento y el conocimiento del lenguaje propio del estilo romántico -sólo por mencionar algunos-, son factores determinantes cuando se trata de tomar decisiones interpretativas. Con frecuencia surgen inquietudes acerca de la “libertad” creativa que tiene el intérprete sobre la obra musical, y en el caso de esta sonata, dicha situación tuvo lugar durante su montaje. Con respecto a esto se plantean aquí las siguientes preguntas: ¿Qué fronteras pueden definir la labor del creador y del intérprete? ¿Es el intérprete un replicador textual de las ideas del compositor o puede imprimir sus facultades creativas sobre el texto musical? ¿Qué puede hacer el intérprete para lograr una versión respetuosa del escrito original y a la vez rica en matices personales?

Es desde estas inquietudes que el presente artículo expone una propuesta interpretativa basada en una versión personal, describiendo, comparando y justificando algunas particularidades en la ejecución de la sonata de Brahms en relación con las arcadas, las digitaciones y las dinámicas. Además, busca reflexionar en cuanto a varios elementos de la técnica del violín como el manejo del arco, la producción del vibrato, los fraseos y las intenciones musicales del repertorio de Brahms. Asimismo, este artículo muestra cómo estos elementos técnicos del violín se relacionan y diferencian entre una versión personal y su edición *Urtext*.

Palabras claves: Brahms, Edición Urtext, música de cámara, interpretación, violín, piano, técnica.

1. Isabel Cristina Arango Caro, magistrando en música de la Universidad EAFIT con énfasis en violín. iarango.9@eafit.edu.co

Abstract

Performing Johannes Brahms' piano and violin sonatas is a musical and intellectual challenge for any musician. The excellence of Brahms' work, the technical mastery of the instrument and the expertise on the romantic style language - just to mention a few - are crucial factors when it comes to making interpretive decisions. Concerns frequently arise regarding the interpreter's creative "freedom" over the musical work, and in this sonata's case, some arose during its preparation. Because of this, the author raises the following questions: Which boundaries define the work of both the author and the interpreter? Is the interpreter merely a textual replicator of the composer's ideas or can he or she imprint their creative skills on the musical text? What can the interpreter do to achieve a respectful version of the original writing and at the same time rich in personal nuances?

Considering these concerns, this article presents an interpretive proposal based on a personal version, describing, comparing and justifying some peculiarities in the execution of Brahms' sonata in relation to bowing, fingering and dynamics. In addition to this, it seeks to reflect on various elements of violin technique such as bow handling, production of vibrato, phrases and musical intentions of Brahms' repertoire. Also, this article shows how these technical elements on the violin are both related and differentiated between a personal version and its Urtext edition.

Keywords: Brahms, Urtext, romanticism, chamber music, performing, sonata, violin, piano, technic.

INTRODUCCIÓN

Durante el montaje de la tercera Sonata de Brahms para piano y violín, para su versión de concierto, se reconocieron varios factores que influyeron en mayor o menor proporción en diferentes momentos del montaje. De esta manera se hicieron visibles varias etapas o momentos experimentados en el transcurso de dicho proceso. Un primer momento se dio durante tiempo de estudio de la partitura, en su lectura general y en la identificación de pasajes técnicos de mayor dificultad; en un segundo momento o etapa, en la medida en que se avanzó en el estudio de la obra, surgieron dudas de carácter técnico y estilístico; una tercera etapa se dio en las clases y asesorías recibidas, en la cual surgieron preguntas concernientes al tema de estilo e interpretación de la sonata; el cuarto momento tuvo lugar durante los ensayos con el pianista, en los cuales se presentaron situaciones por resolver con respecto al ámbito acústico, de balance sonoro y de entendimiento como dúo de música de cámara. Finalmente, después de la interpretación en vivo, vinieron otro tipo de conclusiones y reflexiones que quedaron después de todo el trabajo de montaje y presentación.

Con esta obra se lograron reconocer varias consideraciones, reflexiones y conclusiones que se pueden tener en cuenta si se quiere tomar este artículo como una especie de bitácora de la autora del artículo, al servicio de todo aquel que quiera abordar esta sonata. Por la extensión de la obra, en este artículo se tratará solo el primer movimiento, esperando que esta información sirva como guía para abordar el resto de la obra en esta misma dinámica de trabajo.

La edición Urtext de la obra y las sugerencias propias.

Para el estudio de la Sonata 3 de Brahms, se utilizó la edición *Urtext* de la editorial G. Henle-Verlag, tanto la versión original como su suplemento (versión *Urtext* interpretativa), editado por Otto Hiekkel, Hans- Martin Theopold (piano) y Karl Röhrig. Se implementaron en el montaje, además, algunos cambios de arcos y sugerencias personales de la autora del artículo y a lo largo del este, se puede ver de qué manera se combinan dichas sugerencias con la versión *Urtext*. Lo primero es aclarar que una edición *Urtext* de una pieza de música clásica “es una versión impresa que intenta capturar y reproducir la intención original del compositor de la forma más fiel que sea posible y sin añadir o cambiar el contenido.”² La editorial G. Henle- Verlag, en su página web señala muchas de las ventajas que tiene usar una edición *Urtext*³, pero más allá de ser un reconocimiento a las bondades de su producto y el trabajo

2. “Edición urtext”, Wikipedia, última modificación el 15 de noviembre de 2020, https://es.wikipedia.org/wiki/Edici%C3%B3n_urtext

3. “What Is Urtext?”, G. Henle Verlag, recuperado el 21 de mayo de 2021, <https://www.henle.de/en/about-us/what-is-urtext/>

investigativo que hay detrás de este, Henle les recuerda a los músicos la importancia que tiene el hecho de tener una buena edición en sus manos.

Una de las situaciones más frecuentes en la clase de instrumento es no tener una “buena edición” de una obra, pues en internet se pueden encontrar partituras modificadas, con errores de notas, dinámicas no escritas originalmente por el autor, digitaciones a veces ingeniosas (otras veces bastante intrépidas) y en general, factores que pueden restarle tiempo valioso a la sesión entre profesor y alumno. Tener una versión confiable, no distorsionada y editada por verdaderos expertos autorizados en su área es una garantía para la interpretación del material musical escrito.

El prefacio y las notas de pie de página en las ediciones *Urtext* dan cuenta de los detalles en las revisiones de la edición. Señalan particularidades en algunos pasajes de la partitura y mencionan posibles descubrimientos o cambios que se han agregado con respecto a ediciones anteriores basándose en las fuentes del editor. También pueden incluir informes críticos en varios idiomas en los que se citan las fuentes de manera detallada, datos sobre las fuentes y las correcciones agregadas a la edición. Todo esto además de fomentar la curiosidad del intérprete, es una motivación para adentrarse aún más en el mundo del compositor, a indagar sobre su vida, época y motivaciones al escribir la obra.

La edición *Urtext* también resuelve el frecuente problema de los cambios de página. A veces se puede tornar complejo el cambio de páginas en una presentación en vivo si las partituras no tienen ediciones que permitan pasar la página durante los compases en silencio, o si solo cuentan con la tradicional posibilidad de tener dos hojas abiertas. Tener tres hojas disponibles es una buena posibilidad de la edición impresa, aunque en la actualidad y gracias a la tecnología, las versiones digitales ofrecen posibilidades aún más prácticas si se cuenta con un dispositivo para su lectura.

Las sugerencias en las digitaciones es otra de las ventajas que sirven al intérprete. Las ediciones *Urtext* están no solamente respaldadas por especialistas experimentados sino también por artistas y maestros reconocidos. Para el caso de esta versión de concierto, además del uso de la edición *Urtext*, se sugieren digitaciones y arcaídas a discreción de la autora del artículo teniendo en cuenta las condiciones acústicas del momento y las posibilidades sonoras del instrumento. También se comentarán algunas intenciones sonoras y digitaciones usadas por gusto propio de la autora.

El conocimiento de la estructura formal de la obra.

Para Carmona, conocer el proceso armónico, las cadencias, las modulaciones, la estructura en general, son aspectos importantes para el entendimiento del sentido de una obra: “los elementos, todos, que el análisis musical puede clarificar de una obra, podrán llevar a aportar

datos interesantes para una más compleja comprensión e interpretación. Aunque también se han dado ejecuciones valiosísimas sin este conocimiento.”⁴

Los conocimientos en estructuras de la música, contrapunto, armonía y análisis (materias impartidas en las instituciones universitarias y conservatorios) resultan fundamentales pues en el recorrido académico del instrumentista y son herramientas básicas para contextualizar la interpretación y las posibles decisiones interpretativas. En el presente artículo se plantea un ejercicio de análisis formal de la obra de manera general, teniendo en cuenta el papel del piano como instrumento principal. Es bien sabido que en las instituciones universitarias se imparten las materias de análisis, armonía y contrapunto y son requisitos para obtener un pregrado en música. Dichas áreas son indispensables en la comprensión de lo que se toca, de lo que se escucha, y ayudan a ampliar la visión con respecto al compositor y su lenguaje propio.

El valor de la técnica

A menudo, los estudiantes suelen minimizar la importancia del desarrollo netamente técnico en su instrumento, dirigiendo su atención y curiosidad directamente al repertorio. Naturalmente, habrá una sensación de mayor satisfacción el logro de los objetivos musicales al de los técnicos, pero son éstos los que definirán la capacidad del intérprete frente al repertorio. Es por esto por lo que se abordarán durante el escrito, varias temáticas del área técnica aplicadas al montaje de la Sonata 3 de Brahms, intentando un acercamiento a la optimización de la técnica y al proceso de montaje de esta obra para su versión de concierto.

Se tomará como referencia para las propuestas de ejercicios que fortalezcan el montaje de esta sonata, el libro “*Basics, 300 exercises and routines for the violin*”, un compendio de ejercicios prácticos para calentamiento, mantenimiento y fortalecimiento técnico en el violín. Es necesario mencionar *grosso modo*, siete campos de estudio en los que se enfoca el trabajo técnico del violín en el libro *Basics* de Simon Fischer: “El brazo derecho y la mano izquierda”, “producción del sonido”, “golpes de arco”, “digitación”, “cambios de posición y de cuerdas”, “afinación” y “vibrato”.⁵

Aunque todos son indispensables al abordar el estudio del violín, en este artículo se profundizará en aquellos en los cuales se requiere especial dominio para abordar la obra. Esto va a permitir al intérprete gozar de conciencia y solidez en su interpretación. Específicamente en la sonata de Brahms, se prestará especial atención a la producción del sonido, los golpes de arco, las digitaciones y el vibrato utilizados para una versión de concierto.

4. José Carlos Carmona, *Criterios de Interpretación Musical. El debate sobre la reconstrucción histórica* (Málaga: Ediciones Maestro S. L., 2006), 151.

5. Simon Fischer, *Basics. 300 Exercises and Practice Routines for the Violin* (Londres: Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, 1997).

Estos cuatro elementos técnicos en el violín conducen a un amplio desglose de temas de estudio, los cuales se desarrollan y evolucionan a lo largo de la carrera del intérprete. Por ejemplo, en *Basics*, específicamente para el trabajo de los golpes de arco, Fisher propone ocho subtemas, los cuales a su vez se subdividen cada uno en otros cuatro en promedio. Esto muestra lo profundo que puede llegar a ser el trabajo técnico en el violín y el tiempo que toma lograr el perfeccionamiento, aspectos que, por la dedicación que requieren, pueden ser descuidados en algún momento, sobre todo en la época de montaje de repertorio de concierto.

El uso de la tecnología.

Nunca en la historia fue tan fácil y rápido como ahora, tener un referente que ayude a conocer las obras que se interpretan en el instrumento; incluso si no se cuenta con grabaciones de referencia, hay opciones de software que permiten escuchar música usando la partitura y un banco de sonidos. Estas facilidades tecnológicas traen ventajas tanto para alumnos como para maestros, especialmente en la realidad que se ha tenido que asumir frente a la pandemia del COVID-19, sin embargo, la inmediatez con la que los medios virtuales se comportan puede estar transmitiendo un mensaje erróneo al intérprete, con respecto al tiempo y la madurez requeridos para lograr objetivos técnicos y musicales.

La tecnología ha llegado a la educación desde hace varias décadas y cada vez más cobra un valor en los planteamientos pedagógicos de maestros e instituciones sin que esto represente, sobre todo en el caso de la música, un cambio definitivo de las clases presenciales a virtuales. La tecnología cumple en todo caso, una labor facilitadora indiscutible en el proceso enseñanza- aprendizaje: “La tecnología en la educación llegó para quedarse pero no vino a reemplazar al docente y su presencialidad. La pandemia clausuró la dicotomía de la “tecnología sí o no” como herramienta educativa, pero de ninguna manera reemplaza el rol del docente y mucho menos, la importancia de establecer vínculos humanos durante los diferentes períodos de aprendizaje de una persona.”⁶

El intérprete.

Cada músico puede tener en su recorrido un “despertar” de la conciencia propia frente a su papel re- creador de la música escrita. A la par del proceso de aprendizaje, de asimilación de la información técnica, histórica, y demás herramientas que facilitan la comprensión de la música, hay un proceso de búsqueda individual de la propia “voz” en el que inevitablemente se deja ver la personalidad del intérprete, sentimientos, afinidad a la obra y otros elementos que contribuyen a la versión final (la cual nunca será definitiva ni se ejecutará dos veces exactamente igual). Se podría considerar que esa cierta “independencia” en la ejecución de

6. Javier Minsky, “Beneficios y desafíos del uso de la tecnología en la educación”, *Canal AR*, 10 de noviembre de 2020, <https://n9.cl/fd3jx>

una obra sea uno de los fines de la educación musical, proveer de herramientas y criterios con los que el intérprete logre transmitir su sentir utilizando su todo sus conocimientos y capacidades.

Ofrecer una versión acorde a las tendencias de la interpretación de la música de este período es una de las opciones que se pueden tomar al tocar la presente obra de Brahms. A partir de la información histórica disponible se puede obtener una guía útil para conducir el proceso interpretativo que, unido al dominio técnico y la musicalidad del violinista, pueden producir como resultado una versión respetuosa a la partitura y que da lugar a los aportes personales. Como dice Harnoncourt en *La música como discurso sonoro*, “al fin y al cabo, una interpretación sólo será fiel a la obra cuando la reproduzca con belleza y claridad, y eso sólo es posible cuando se suman conocimiento y sentido de la responsabilidad con una profunda sensibilidad musical.”⁷

1.6 El maestro

Existen tantas versiones de una obra como opiniones de cómo tocarla. Los maestros de instrumento, en su mejor esfuerzo por inculcar un criterio de interpretación en sus alumnos, parecen tener también sus propias preferencias cuando trabajan este repertorio en sus clases, basándose en su formación, experiencia personal y gusto musical; el resultado de la interpretación del alumno tendrá sin duda, un sello de su maestro. De esta manera surgen preguntas como: ¿De qué manera el intérprete enriquece la obra respetando lo que el autor escribió en su partitura? ¿Es el rol del maestro un factor determinante en la versión final de las obras interpretadas por sus alumnos?

2. Sonata N.3 Op 108, primer movimiento: Recomendaciones para abordar la obra.

Hay muchos libros dedicados a Johannes Brahms abordando su música, su vida personal, su relación con otros artistas e intelectuales de la época, su estilo compositivo y la interpretación de sus obras así que resulta útil y necesario conocer sobre él. Brahms, criticado por muchos de sus contemporáneos por no seguir las tendencias compositivas de su tiempo, marca el fin de una era y resume la época en la que el clasicismo deja legados como las sinfonías de Beethoven, Mendelssohn y Schumann.⁸ Su música se centró en el estilo clásico y ha perdurado en el tiempo pues se sigue programando y tocando en todo el mundo y sus obras

7. Nikolaus Harnoncourt, *La música como discurso sonoro* (Barcelona: Acantilado, 2006), 16.

8. Harold C. Schoenberg, *Los grandes compositores* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987), 271.

despiertan gran interés tanto en el público como en los músicos. Era un gran admirador de Bach y se opuso abiertamente a “la música del futuro” (hablando de las tendencias románticas del momento) y aunque se consideraba clasicista, hoy en día es reconocido como romántico entre los clasicistas o clasicista entre los románticos. La primera recomendación para el montaje de esta sonata es pues, ser un intérprete curioso por el autor.

La segunda recomendación, es la inmersión de la música de cámara, es un campo bastante amplio, pero nunca estará de más conocer más a fondo a Brahms en su faceta camerística, sobre todo porque él mismo consideraba que ésta constituía los cimientos de su aspecto como sinfonista. La música de cámara de Brahms representa uno de los grandes logros de la música europea del siglo XIX.⁹ Botstein explica que Brahms compuso siguiendo los cánones del período clásico teniendo como referentes a Haydn, Mozart y Beethoven y se caracterizó por su fuerte autocritica y sentido conservador. También menciona cómo sus obras están cargadas de complejidad, brillo e intensidad emocional siempre conservando las proporciones y la sofisticación. Como gran pianista que fue, este instrumento está presente en muchas de las obras de su catálogo teniendo un papel protagónico cargado de virtuosismo¹⁰.

A menudo el intérprete descubre afinidades hacia determinados compositores y logra de manera acertada, transmitir un mensaje acorde a la partitura escrita de sus obras. Esta afinidad acompañada de información precisa o por lo menos, lo más cercana posible a fuentes confiables acerca del compositor puede permitir el nacimiento de una versión rica articulaciones e intenciones musicales conscientes. Es importante el resultado final del montaje, pero ésta es sólo una parte del trabajo al explorar una obra. Al dejarse llevar de su propia intuición musical, el intérprete puede impregnar de ideas la obra, compartir, debatir, probar, decidir y esta es la tercera recomendación para el montaje de esta tercera sonata.

La cuarta recomendación es el uso de una edición Urtext. Como ya se mencionó anteriormente, este es sin duda uno de los pasos seguros a una interpretación acorde a las intenciones del compositor. Es la fuente de información directa que puede servir como línea base para construir, aportar y transmitir como instrumentistas: las intenciones musicales y la creatividad a partir de la edición más cercana al manuscrito original. No es posible siempre acceder a una edición facsímil de una obra (además de resultar difícil de leer), pero lo cierto es que toda la información disponible sobre lo que se va a tocar, se verá reflejado en cada la presentación o grabación.

9. Leon Botstein, ed., *The Complete Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms* (New York: W.W. Norton & Company, 1999), 87.

10. Botstein, *The Complete Brahms*.

Hay una extensa variedad de versiones de la tercera Sonata de Brahms (ediciones críticas, fonogramas y videos) y cada una de ellas propone un manejo del material musical escrito, a veces con diferencias sutiles a su versión original y otras veces con diferencias notables. En las sonatas para piano y violín de Brahms, no se encontrarán grandes secciones de pasajes acrobáticos -para el violín-, ni golpes de arco virtuosos o pasajes con velocidades elevadas, por lo cual no hacen parte del repertorio “obligado” en una etapa de formación violinística. Sin embargo, sí se puede apreciar que el dominio técnico y la madurez musical que exige su interpretación con el piano de cola, esta obra puede aparecer como parte del repertorio exigido en concursos internacionales de violín.

Como última recomendación, el uso de referencias audiovisuales. Esto puede no solamente ayudar a entender cómo reconocidos artistas han abordado las obras, sino que además es un ejercicio interesante que puede llevar al intérprete a identificar o dejar claro qué cosas no le gustaría hacer en su propia versión. El uso de grabaciones también es muy útil para estudiar leyendo la parte del piano, tan indispensable en esta obra. Entre las grabaciones disponibles se sugieren algunas como referentes de distintas décadas:

- Christian Ferras/ Pierre Barbizet (1953)¹¹
- Henryk Szeryng/ Arthur Rubinstein (1960)¹²
- David Oistrakh/ Sviatoslav Richter (1970)¹³
- Pinchas Zukerman/ MarcNeikrug (1983)¹⁴
- Itzhak Perlman/ Daniel Barenboim (1990)¹⁵
- Pierre Amoyal/ Frederic Chiu (2002)¹⁶
- Anne Sophie Mutter/ Lambert Orkis (2010)¹⁷
- Hagai Shaham/ Arnon Erez (2021)¹⁸

11. Christian Ferras- Pierre Barbizet, “I. Allegro”, J. Brahms (compositor), *Violin Sonata No. 3 in D Minor, Op. 108*, 1953, Warner Music UK Limited, audio.

12. “Henryk Szeryng - Brahms Sonata for Violin and Piano No. 3 in D minor, Op. 108”, Jaewook Ahn, 11 de septiembre de 2020, video, <https://youtu.be/BI6UZY6IV1M>

13. “David Oistrakh & Sviatoslav Richter - Beethoven & Brahms Sonatas (live in New York, 1970)”, Vladivostok 1969, 23 de junio de 2016, video, <https://youtu.be/EaC5OJ9UHZw>

14. “Pinchas Zukerman, Marc Neikrug: Johannes Brahms - D minor Violin Sonata No.3, Opus 108”, Allegrofilms, video, consultado el 7 de mayo de 2021 <https://youtu.be/aAo4x2fyBBc>

15. Itzhak Perlman, Violin, y Daniel Barenboim, Piano, “I. Allegro”, J. Brahms (compositor) *Sonata para violín y piano N.3 en Re menor. Op. 108*, 1990, Sony Music Classical GmbH, audio.

16. Pierre Amoyal y Frederic Chiu. “I. Allegro (Moderato)”, J. Brahms (compositor) *The Sonatas for Violin and Piano. Sonata No.3 in D Minor, Op. 108, 2002*, Harmonia Mundi USA, audio.

17. Anne-Sophie Mutter y Lambert Orkis, “I Allegro”, J. Brahms (compositor) *The violin sonatas. N. 3 in D minor Op. 108*, 2010, Deutsche Grammophon, audio.

18. Hagai Shaham y Arnon Erez. “I. Allegro”, J. Brahms (compositor) *Violin Sonatas, Sonata No. 3 in D minor, Op. 108*, 2021, Nimbus Records, audio.

Arcadas, digitaciones e intenciones sonoras propuestas.

Brahms plantea una fusión completa del violín con el piano y exige de los instrumentistas un conocimiento profundo de ambas particellas, además de una previa experiencia con la música de cámara con piano, pues en esta obra no se percibe al piano tanto como un acompañante del violín sino, un todo al que el violín se adhiere de forma amplia y lírica. La parte del piano dista enormemente en complejidad técnica, de lo que pueden ser otras obras para violín y piano en esta época. De manera que, aspectos como las arcadas y las digitaciones para el violín en esta versión, obedecen a la situación en el período de montaje, las necesidades de balance sonoro y la comunicación que se logró con el pianista Arnaldo Pizzolante¹⁹ en 2018, y tienen en cuenta la parte del piano en todo momento y su papel conductor de la obra.

Con respecto al tema de las arcadas, en general, se hicieron cambios para la versión de concierto obedeciendo a las necesidades que surgieron durante los ensayos con el piano de cola. Estas decisiones estuvieron ligadas, además, a la búsqueda del balance sonoro con el piano, cuya magnitud, como es bien sabido, supera a la del violín. También a la capacidad acústica de la sala de concierto y las posibilidades de que el violín sea escuchado sin llegar al límite de forzar el sonido. La propuesta de soltar varias ligaduras originales en la obra tuvo la intención de favorecer el volumen sonoro del violín, más no de cambiar la intención del carácter legato, esto se logró procurando cambios de dirección del arco imperceptibles al oyente y haciendo una distribución del arco cómoda al intérprete.

Las digitaciones utilizadas son una combinación de las sugerencias de Karl Röhrig en la edición Urtext de G. Henle- Verlag, versión crítica, y preferencias propias. Ivan Galamian, en su libro “*Principles of violin playing & teaching*”²⁰, afirma que las digitaciones deben contener un aspecto técnico y otro musical y si ambos aspectos no coinciden, el beneficio a la musicalidad debe primar por encima de la comodidad que pueda brindar la técnica. Para esta versión de concierto, como apreciación personal, se puede decir que existe una mezcla de ambas, comodidad técnica y expresividad, buscando conectar las notas permitiendo siempre ir hacia un sonido “pastoso” hacia las cuerdas bajas y brillante y nítido hacia los agudos del instrumento.

A continuación, se expondrán diferencias interpretativas de la edición Urtext con la versión de concierto propuesto por la autora en 2018, además de recomendaciones para el estudio de algunos pasajes, apreciaciones personales y de referentes en el tema. El copista de la partitura de versión de concierto es el compositor colombiano Harry González a quien se le agradece profundamente su interés en este artículo y su impecable trabajo en la partitura. Cabe aclarar que los extractos de la obra serán solamente de la partitura del violín, sin embargo, se hará

19. Arnaldo Pizzolante, “Licenciate of the Royal Schools of Music, Curriculum maestro Pizzolante”, Consultado el 7 de mayo de 2021, PDF, <https://www.linkedin.com/in/arnaldo-pizzolante/>

20. Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing and Teaching*, (Mineola: Dover Publications, 2013).

especialmente énfasis en el análisis de la parte del piano. Las figuras que aparecerán, corresponden a la edición Urtext de G- Henle- Verlag y para efectos prácticos, se añaden arcadas y digitaciones de la autora.

Análisis, recomendaciones y reflexiones del primer movimiento

Esta sonata, a diferencia de las otras dos compuestas por Brahms, tiene cuatro movimientos y no tres. La empezó a componer en 1886 pero solo dos años después fue terminada y publicada posteriormente en 1889 y se la dedicó a su gran amigo, el pianista y director Hans von Bülow.²¹ En la siguiente imagen se puede apreciar cómo se ve la edición Urtext, sin digitaciones ni indicaciones de arcadas y con ligaduras originales:

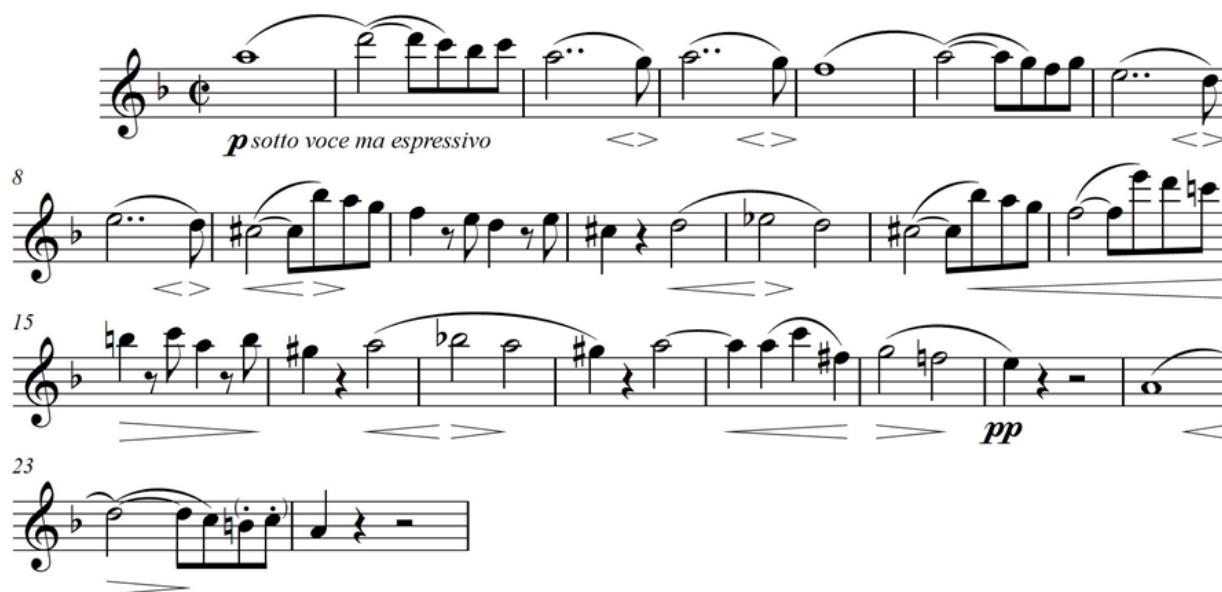


Fig. 1. Brahms, Sonata N.3 I mov, Allegro c.1- 24. Versión Urtext de Henle Verlag

Fuente: G. Henle Verlag, Sonata for Piano and Violin, J. Brahms, compositor (1886-88), Versión Urtext, editado por H. O. Hiekel, (G. Henle Verlag, 2009).

La primera sección consta de 24 compases y contiene cuatro motivos rítmicos característicos:

- Motivo uno: c.1 y 2.
- Motivo dos: c.3 y 4.
- Motivo tres: c.10 y 11.
- Motivo cuatro: c. 11 y 12.

21. Walter Frisch, “Part II: Chamber Music, Sonatas, Sonata No. 3 para violín y piano en Re menor, Opus 108”, en L. Botstein, *The Compleat Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms* (New York: W.W. Norton & Company, 1999),

Estos motivos constituyen el material que conforma el primer tema de este movimiento, el cual presenta el violín directamente desde el comienzo del movimiento y se repite dos veces más adelante; en el c.130 una octava abajo, y en el c.218 en la octava original, pero esta vez, en dinámica *forte*. La primera vez que aparece el tema con el violín, se desarrolla sobre una base rítmica de síncopas en la que la mano derecha del piano imita a la izquierda a contratiempo a distancia de dos octavas, a veces en tercetas y a veces en espejo (movimiento contrario). Esto a veces es alternado con una polirritmia de tresillos de negra contra negra sobre el cuarto motivo.

En el violín hay frases largas, con arcadas de hasta cuatro compases ligados, que demandan por parte del violinista, un manejo refinado del *legato* y un delicado trabajo en los cambios de dirección del arco.

El **tema A** va del c. 1 - 11. A continuación, se exponen los arcos tocados por la autora del artículo en su versión de concierto sobre la partitura Urtext:

Fig. 2. Brahms Sonata N.3 I mov, *Allegro*, c. 1- 24. Versión de concierto de la autora
 Fuente: elaboración propia sobre Urtext. G. Henle Verlag, Sonata for Piano.

Brahms en su escrito original no indica una dirección del arco, por lo cual, comenzar hacia arriba o hacia abajo pareciera ser una decisión a preferencia del intérprete. Sin embargo, es la indicación “*p sotto voce ma espressivo*” la que se tomó en cuenta para tocar este comienzo

con arco hacia arriba, un comienzo sutil semejante a un comentario en voz baja, pero con un mensaje dramático. Entre el compás uno y dos, (Fig. 2) originalmente hay una ligadura (Fig. 1), y la decisión de separarla para la versión de concierto, obedece a motivos sonoros (de balance específicamente). Las dinámicas suelen convertirse en indicaciones bastante relativas cuando se trata de obras cuyos instrumentos tienen diferente capacidad sonora. La densidad de la parte del piano es, en general, el motivo por el cual muchas ligaduras se soltaron para el violín, procurando solamente un cambio de dirección en el arco, no un cambio en la intención de las ligaduras o el efecto *legato* de estas frases largas.

La expresión “*p sotto voce ma espressivo*” sugiere al intérprete aplicar una intención, un carácter intenso a este pasaje que está escrito dentro de la dinámica “*piano*”. Esta indicación inicial en el primer movimiento dio un indicio para el tipo de vibrato utilizado y la distribución del arco. Es necesario que el violinista procure desarrollar diferentes tipos de vibrato pues es este aspecto de la técnica del violín, un ingrediente fundamental para el repertorio del período romántico. El violinista y pedagogo Simon Fischer²² desarrolla durante un capítulo el tema del vibrato, propone ejercicios detallados y profundiza en el tema desglosando en los siguientes tópicos:

- Flexibilidad
- Movimientos de mano y brazo
- Ejercicios de relajación
- Velocidad
- Amplitud
- Vibrato continuo
- Vibrato equitativo con diferentes dedos

Para lograr el carácter intenso del inicio de la sonata, y pensando este primer tema dentro de una dinámica “*piano*”, se recurre al uso del vibrato no solo como un factor embellecedor de la música sino como un elemento de cohesión que le da conducción a la voz del violín además de ayudar a minimizar el impacto de los cambios de dirección del arco. Galamian dijo: “La combinación de todos los tipos de vibrato con todos los matices y matices dinámicos del arco dan como resultado una sucesión infinita de posibilidades para dar vida, color y variedad a la interpretación de un violinista.”²³

Se recomienda en general todo el capítulo en el que Fischer explica los ejercicios de estudio de vibrato continuo, y específicamente el “vibrato en cámara lenta”.²⁴ En este ejercicio, se

22. Fischer, *Basics*.

23. Galamian, *Principles of Violin*, 99.

24. Fischer, *Basics*.

La segunda sección, básicamente es una transición larga que consta de varios períodos. El primer período va del compás 24 al 47 y es el tema A en dinámica *forte* tocado por el piano. Este tema es introducido con acordes modulantes en el piano en dinámica *forte*, el cual toca el tema A, cortándolo a modo de *stretto*, presentando el motivo principal de la primera sección, pero fragmentado (sin el primer inciso del motivo). En el compás 27, el violín responde imitando lo anteriormente hecho por el piano, entra en canon y toca en dinámica *forte* con dobles cuerdas (octavas) cambiando totalmente el carácter inicial del movimiento.

The image displays a musical score for the first movement of Brahms' Sonata No. 3, measures 23 to 47. The score is presented in a single system with two staves: the upper staff for the piano (Klav.) and the lower staff for the violin (V.). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The piano part begins at measure 24 with a forte (f) dynamic, featuring a series of chords and a melodic line. The violin part enters at measure 27, also in forte, playing a rhythmic pattern that imitates the piano's earlier material. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (f, p). The piano part ends at measure 47 with a piano (p) dynamic.

Fig. 5. Brahms Sonata N.3 I mov, *Allegro*, c. 23- 47. Versión de concierto de la autora
 Fuente: elaboración propia sobre Urtext. G. Henle Verlag, Sonata for Piano

En esta sección, el violín está en una sección aguda y dinámica *forte*. Imita la articulación del piano en el pasaje anterior y por esto se agregan puntos a las dos corcheas sueltas del c.29; estas corcheas se sugieren articuladas en la punta en *martelé*. Continúa en el compás 30 con un juego rítmico entre síncopas del violín y el piano, el cual usa el mismo gesto de contratiempos en octavas, haciendo arpeggios en ritmo de corcheas y semicorcheas. En el c. 34 el violín hace síncopas en figuración de negras, mientras el piano replica este mismo gesto en corcheas a tiempo, intercalando cada mano a modo de espejo. Entre c.37 y 47 hay una transición en la que se responden el violín y el piano en la región dominante de la siguiente sección - de Sol a Do.

La dinámica *forte* en el violín puede llevar a pensar en fuerza física, energía, velocidad, volumen, y todas estas características en el sonido pueden ser acertadas, pero es importante puntualizar el trabajo a realizar por parte de la mano derecha. Galamian propone trabajar en tres factores principales responsables de la producción del tono: la velocidad del arco, la presión sobre las cuerdas y el punto de contacto. Tres factores que dependen unos de otros y que al modificar alguno de ellos, uno o los otros dos también cambian²⁵. Se podría resumir la relación de los tres factores de la siguiente manera:

Aumento en la presión	Punto de contacto constante	Incremento en la velocidad del arco
Disminución en la presión	Punto de contacto constante	Disminución en la velocidad del arco
Aumento en la presión	Velocidad constante en el arco	Punto de contacto hacia el puente
Disminución en la presión	Velocidad constante en el arco	Punto de contacto hacia el diapasón
Mayor velocidad	Presión constante	Punto de contacto hacia el diapasón
Menor velocidad	Presión constante	Punto de contacto hacia el puente

Tabla 1. Factores principales responsables de la producción del tono.

Fuente: elaboración propia. Datos adaptados de Galamian, *Principles of Violin*.

25. Galamian, *Principles of Violin*.

Fig. 6. Brahms Sonata N.3 I mov, *Allegro*. Compases 48- 83. Versión de concierto de la autora

Fuente: elaboración propia sobre Urtext. G. Henle Verlag, Sonata for Piano

El tema B comienza en el compás 48 para el piano y termina en el compás 55. En el compás 62 aparece el tema en el violín hasta el compás 74. A partir del compás 72 inicia un juego rítmico y melódico entre el piano y el violín, en el cual se responden en síncopas, cerrando la exposición del primer movimiento en el compás 83. Desde el comienzo de este tema B, se puede reconocer fácilmente la melodía en la línea superior de la mano derecha del piano, acompañada por arpeggios y contratiempos en ambas manos. Este tema se caracteriza por una serie de *sforzando* sobre una corchea en contratiempo, reforzada por un acorde arpegiado, una nota grave en la mano izquierda y pedal.

Aparece ahora un pasaje entre los compases 56 y 60, en el cual el violín le responde al piano en canon invertido. Este pasaje es una transición que conecta el tema entre el piano y el violín.

Dicho pasaje ya había aparecido anteriormente (c.40-44) pero escrito de forma contraria, apareciendo primero el violín y contestando el piano.

El desarrollo. Tiene una peculiaridad, y es que “está construido por completo sobre una sola nota reiterada constante y regularmente”.²⁶ Comienza en el compás 84 y va hasta el compás 129. El piano tiene un pedal de dominante en *ostinato* en la mano izquierda, usando elementos del tema A en Re menor y se desarrolla con arpeggios. En el violín también hay una nota pedal, a modo de imitación de lo que era el piano en el comienzo del movimiento, y también se desarrolla en arpeggios usando parte del tema A.

Fig. 7. Brahms Sonata N.3 I mov, *Allegro*. Compases 84- 107. Versión de concierto de la autora

Fuente: elaboración propia sobre Urtext. G. Henle Verlag, Sonata for Piano

26. Kelly Dean Hansen, *Brahms Listening Guides. Violin Sonata No. 3 in D Minor, Op. 108 Recording: Itzhak Perlman, violin and Daniel Barenboim, piano (live performance) [Sony SK 45819], consultado el 9 de mayo de 2021, <http://www.kellydeanhansen.com/opus108.html>*

El piano le responde al violín en canon a dos compases, a distancia de tercera descendente. Luego en el c.89, el violín pasa a imitar al piano a distancia de cuarta justa ascendente y se sigue desarrollando con arpeggios en ambos instrumentos. Aparece nuevamente el motivo de blanca con doble punto ligado a corchea (c.92-96) con reguladores *crescendo* y *decrescendo*, y una vez más plantea un énfasis en una corchea en contratiempo. Este pasaje sirve para tonizar de Re menor a La menor y continuar con el desarrollo del pasaje una quinta justa por encima, conservando el mismo ritmo en el violín y los mismos patrones melódicos.

The image shows a musical score for Brahms' Sonata No. 3, First Movement, measures 108-129. The score is in G minor and 3/4 time. It features a violin part (V) and a piano part (P). The violin part has a melodic line with a chromatic descent from measure 116 to 121, followed by a descending line with a pedal point. The piano part has arpeggiated accompaniment. Dynamics include *p*, *p dolce*, *cresc.*, and *dim.* Fingerings and articulation marks are present throughout.

Fig. 8. Brahms Sonata N.3 I mov, *Allegro*. Compases 108- 129. Versión de concierto de la autora

Fuente: elaboración propia sobre Urtext. G. Henle Verlag, Sonata for Piano

En toda esta sección la armonía se mueve entre interdominantes que no resuelven, sino que giran constantemente sobre un pedal de dominante de la tonalidad del primer movimiento. A partir del c.108 ambos instrumentos se mueven en una serie de tonizaciones alrededor de Fa, Re menor, Fa# menor y Do# menor. Luego, en el c.117 la armonía se mueve entre acordes disminuidos y dominantes que llevan hacia una armonía de subdominante, la cual conduce a la dominante en donde comienza la reexposición del primer movimiento. Mientras esto pasa, desde el c.116, el violín tiene una línea melódica cromática en blancas y redondas, llegando al c.121 donde comienza una línea melódica que se presenta con un pedal, pero se transforma en dos melodías simultáneas descendentes.

Cabe resaltar que desde 120-129, Brahms escribió este pasaje para el piano, de una manera en la que se resalta un ritardando rítmico, es decir, pasa de corcheas a tresillos de negra, luego a corcheas con silencios de negra y disminuyendo, logrando una transición orgánica hacia la reexposición en el c.130

La reexposición. Esta sección abarca los compases 130- 235. Entre 130-150 se puede apreciar en el piano una combinación de dos gestos ya presentados anteriormente y el uso de material ya expuesto: las síncopas del inicio del movimiento, y las corcheas del violín al principio del desarrollo con notas pedales. Por su parte el violín, toca el tema principal pero ahora una octava abajo, y de nuevo aparece la indicación “*sotto voce espress*”.

Fig. 9. Brahms Sonata N.3 I mov, *Allegro*. Compases 130- 153. Versión de concierto de la autora

Fuente: elaboración propia sobre Urtext. G. Henle Verlag, Sonata for Piano

En el desarrollo a partir del c. 157 hasta el c.168 hay una expansión de dicha sección, la cual en la exposición se presenta de manera más corta. En esta parte en la que el piano tiene un carácter rítmico, se usa un motivo del primer tema que no se había desarrollado mucho hasta este punto.

Fig. 10. Brahms Sonata N.3 I mov, *Allegro*. Compases 157- 185. Versión de concierto de la autora

Fuente: elaboración propia sobre Urtext. G. Henle Verlag, Sonata for Piano

En adelante, hasta el c.204, es básicamente el mismo material ya presentado pero esta vez en Re mayor. En este mismo compás, casi de manera abrupta, modula a Fa mayor, variando un poco la melodía del segundo tema. En el c.208, en donde se encuentra el mismo material del c.74, está escrito de manera diferente; aquí los arpeggios del piano son ascendentes, el violín está en un registro más alto y las respuestas del piano están escritas en octavas. A diferencia del anterior, en el que se indicaba todo en dinámica *piano*, aquí llega a un *forte*, y finaliza con el motivo del primer tema, el cual utilizó nuevamente en el desarrollo a partir del c.157, llegando a una cadencia de V - i para enunciar el tema principal en *forte* con acordes y octavas en el piano. El tema se toca más corto que en el comienzo y termina en Re.

La coda comienza en el c. 236, inicia el motivo de las notas pedales que fue expuesto en el inicio del desarrollo, pero ahora con pedales en la tonalidad de Re, seguido por una secuencia de arpeggios disminuidos que resuelven en el c. 248 a Re mayor. En este momento el violín sube a su registro agudo mediante arpeggios hacía la nota fa de la tercera octava y comienza a descender lentamente en una larga cadencia pasando por distintos grados en *ritardando* hasta

Violín

SONATA

1

Digitaciones y arcadas por Isabel Arango
Copista Harry González

Joh. Brahms
Opus 108

3. *p* sotto voce ma espressivo

8

15 *pp*

23 Klav. *f*

32

39 *f*

47 *p* *p*

61 *sf* *sf* *f* *sf* *f*
espress.

68 *f* *p* *p*

76 *dolce*

Musical staff 76-83: Treble clef, key signature of one flat. Measures 76-83. Includes fingerings (2, 1, 2, 2, 2, 1, 3, 0, 1) and breath marks (V). The word "dolce" is written below the staff.

84 *molto p e sotto voce sempre*

Musical staff 84-87: Treble clef, key signature of one flat. Measures 84-87. Includes fingerings (0, 0, 0, 0, 4, 2, 0, 0, 0, 0, 4, 2, 3, 3, 3). The word "molto p e sotto voce sempre" is written below the staff.

88

Musical staff 88-91: Treble clef, key signature of one flat. Measures 88-91. Includes fingerings (3, 2, 4, 4, 3, 0, 3, 4, 3, 2, 4, 0). A breath mark (V) is present at the start.

92 *pp*

Musical staff 92-97: Treble clef, key signature of one flat. Measures 92-97. Includes fingerings (2, 2, 4, 0, 0, 0, 0, 4, 2). A breath mark (V) is present at the start. The word "pp" is written below the staff.

98

Musical staff 98-101: Treble clef, key signature of one flat. Measures 98-101. Includes fingerings (0, 0, 0, 0, 4, 0, 1, 4, 4). A breath mark (V) is present at the start.

102

Musical staff 102-105: Treble clef, key signature of one flat. Measures 102-105. Includes fingerings (4, 3, 0, 2, 0, 0, 3, 0, 3). A breath mark (V) is present at the start.

106 *p*

Musical staff 106-110: Treble clef, key signature of one flat. Measures 106-110. Includes fingerings (4, 0, 4, 4, 3, 3). A breath mark (V) is present at the start. The word "p" is written below the staff.

111 *p dolce*

Musical staff 111-118: Treble clef, key signature of one flat. Measures 111-118. Includes fingerings (3, 1, 4). A breath mark (V) is present at the start. The word "p dolce" is written below the staff.

119 *cresc.*

Musical staff 119-123: Treble clef, key signature of one flat. Measures 119-123. Includes fingerings (2, 1, 4, 2, 2, 3, 2, 2, 1, 1, 0). A breath mark (V) is present at the start. The word "cresc." is written below the staff.

124 *dim.*

Musical staff 124-127: Treble clef, key signature of one flat. Measures 124-127. Includes fingerings (4, 0, 4, 3, 1, 2, 3, 2). A breath mark (V) is present at the start. The word "dim." is written below the staff.

130 *espress.*
sotto voce

137

143

149 *p* *f*

157

163 *sf*

170

176 *f*

183 *p* 6

195 *p* *sf*

201 *< sf* *f* *f*

208 *p* *cresc.* *f*

215 *f*

222

230 *dim.* *p* *sotto voce*

237 *sempre pp*

242

246

250 *rit.*

258 *dolce - sosten. (pp)* *p* *f* *p dim.* *p*

CONCLUSIONES

El entusiasmo por el aprendizaje enriquece el quehacer del intérprete y, por medio de acciones como la lectura, la investigación y el aprovechamiento de la tecnología, el proceso de montaje de una obra podrá tener sin duda, mejores resultados en comparación a un proceso de montaje basado exclusivamente en la musicalidad, inspiración o el llamado proceso creativo del intérprete. La llamada “libertad creativa” de la que goza el intérprete será entonces un factor enriquecedor de la obra y se fortalecerá con rutinas de estudio que incluyan la optimización del estudio técnico del instrumento, la incorporación de prácticas que estimulen el intelecto del músico y la curiosidad constante por observarse y escucharse a sí mismo y a los demás.

La inspiración propia de las artes, acompañada de buena información y trabajo técnico serio y consciente, contribuyen a que el músico logre una comprensión a más fondo de las obras que interpreta; le permite tener una visión más cercana a lo que el compositor propone en su partitura para luego aportar desde su criterio personal. El análisis formal de la obra es uno de los pasos logísticos importantes en el montaje de la sonata de Brahms, demanda de un esfuerzo teórico necesario para comprender la magnitud de la importancia del piano en esta obra y a tomar decisiones interpretativas de manera acertada para ambos instrumentos.

Las ediciones Urtext proporcionan información valiosa de una obra en sus aspectos generales e históricos y también específicos en aspecto técnico instrumental. En algunos casos contienen, además, una edición con su revisión crítica con sugerencias de digitaciones y arcadas, las cuales son realizadas por especialistas y/o reconocidos artistas. La confiabilidad del material musical escrito es importante para ambos instrumentos y tener la misma versión simplifica la dinámica de los ensayos de esta obra. Las diferencias interpretativas expuestas entre la versión Urtext de G. Henle- Verlag y la versión de concierto de la autora del artículo son producto de la experiencia en el montaje de un recital de las tres sonatas de J. Brahms, y dejan como evidencia y aporte, una serie de recomendaciones de estudio para abordar la obra y algunos ejercicios propuestos para su montaje recopilados en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- “ISA BRAHMS SONATA 3”. k30psfull. 22 de noviembre de 2018. Video. https://www.youtube.com/watch?v=5aXICwjCbXk&ab_channel=k30psfull
- “David Oistrakh & Sviatoslav Richter - Beethoven & Brahms Sonatas (live in New York, 1970)”. Vladivostok 1969. 23 de junio de 2016. Video. <https://youtu.be/EaC5OJ9UHZw>
- “Henryk Szeryng - Brahms Sonata for Violin and Piano No. 3 in D minor, Op. 108”. Jaewook Ahn. 11 de septiembre de 2020. Video. <https://youtu.be/BI6UZy6IV1M>
- “Pinchas Zukerman, Marc Neikrug: Johannes Brahms - D minor Violin Sonata No.3, Opus 108”. Allegrofilms. Video. Consultado el 7 de mayo de 2021. <https://youtu.be/aAo4x2fyBBc>
- Amoyal, P. y Chiu, F. “I. Allegro (Moderato)”. J. Brahms (compositor) *The Sonatas for Violin and Piano. Sonata No.3 in D Minor, Op. 108*. Harmonia Mundi USA. Audio, 2002.
- Botstein, L. *The Compleat Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. New York: W.W. Norton & Company, 1999.
- Carmona, J. C. *Criterios de Interpretación Musical. El debate sobre la reconstrucción histórica*. Málaga: Ediciones Maestro S.L., 2006.
- Ferras, C. y Barbizet, P. “I. Allegro”. J. Brahms (compositor.) *Violin Sonata No. 3 in D Minor, Op. 108*. Warner Music UK Limited. Audio, 1953.
- Fisher, S. *Basics. 300 Exercises and Practice Routines for the Violin*. Londres: Hinrichsen Edition, Peters Edition Limited, 1997.
- Frisch, W. “Part II: Chamber Music, Sonatas, Sonata No. 3 para violín y piano en Re menor, Opus 108”. En L. Botstein, *The Compleat Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*. New York: W.W. Norton & Company, 1999,
- G. Henle Verlag. *Sonata for Piano and Violin*. J. Brahms (compositor 1886-88). Versión Urtext. Editado por Hans Otto Hiekel. G. Henle Verlag, 2009.

Galamian, I. *Principles of Violin Playing & Teaching*. New Jersey. Mineola: Dover Publications, 2013.

Hansen, K. D. *Brahms listening guides. Violin Sonata No. 3 in D Minor, Op. 108 Recording: Itzhak Perlman, violin and Daniel Barenboim, piano (live performance) [Sony SK 45819]*. Consultado el 9 de mayo de 2021. <http://www.kellydeanhansen.com/opus108.html>

Harnoncourt, N. *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Minsky, J. “Beneficios y desafíos del uso de la tecnología en la educación”. *Canal AR*. 10 de noviembre de 2020. <https://n9.cl/fd3jx>

Mutter, A. S. y Orkis, L. “I Allegro”. J. Brahms (compositor). *The violin sonatas. N. 3 in D minor Op. 108*. Deutsche Grammophon. Audio. 2010.

Perlman, I. y Barenboim, D. “I. Allegro”. J. Brahms (compositor). *Sonata para violín y piano N.3 en Re menor. Op. 108*. Sony Music Classical GmbH. Audio. 1990.

Pizzolante, A. “Licenciate of the Royal Schools of Music, Curriculum maestro Pizzolante”. Consultado el 7 de mayo de 2021. PDF. <https://www.linkedin.com/in/arnaldo-pizzolante/>

Schoenberg, H. C. *Los grandes compositores*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987.

Shaham, H. y Erez, A. “I. Allegro”. J. Brahms (compositor) *Violin Sonatas, Sonata No. 3 in D minor, Op. 108*. Nimbus Records. Audio. 2021.