

**CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA EN RE MAYOR OPUS 77
JOHANNES BRAHMS.
ASPECTOS RELEVANTES Y SUGERENCIAS DE ESTUDIO.**

WILFER VANEGAS ARIAS

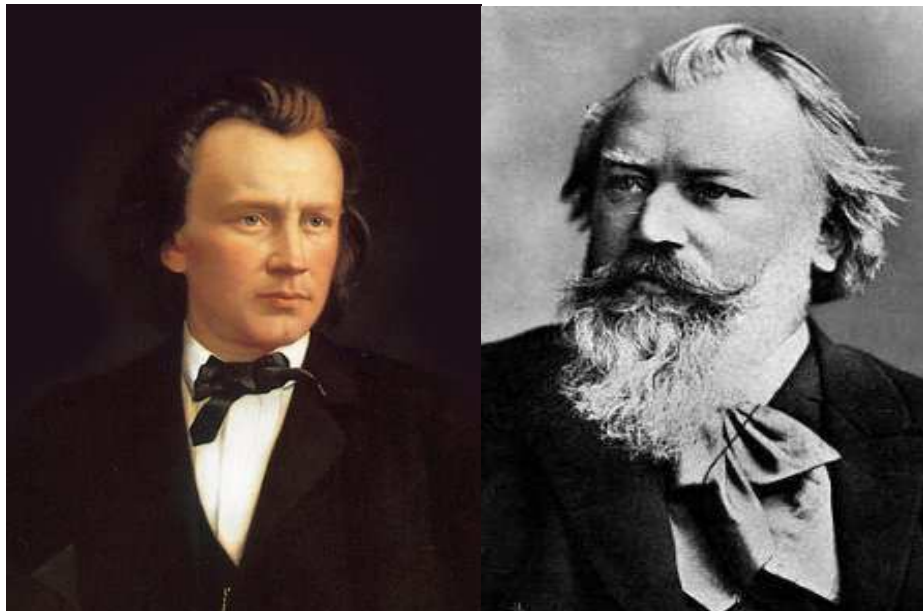
ASESOR: MAESTRO JAVIER ARIAS

**UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA - ÉNFASIS EN VIOLÍN
MEDELLÍN
2010**

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION.....	3
1. CONTEXTO HISTORICO DEL CONCIERTO.....	5
2. COMPARACION DE LA VERSION DE BRAHMS Y LOS CAMBIOS SUGERIDOS POR JOACHIM.....	11
3. BREVE REFERENCIA CON OTROS CONCIERTOS DE LA EPOCA	25
4. ANALISIS FORMAL DEL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA OP.77 DE JOHANNES BRAHMS.....	27
4.1 PRIMER MOVIMIENTO.....	27
4.1.1 Introducción	29
4.1.2 Exposición	34
4.1.3 Desarrollo	36
4.1.4 Reexposición	40
4.1.5 Cadencia.....	41
4.1.6 Coda	42
4.2 SEGUNDO MOVIMIENTO.....	45
4.2.1 Primera sección (A)	47
4.2.2 Segunda sección (B)	52
4.2.3 Tercera sección (A´)	56
4.3 TERCER MOVIMIENTO.....	60
5. OBSERVACIONES PERSONALES SOBRE EL CONCIERTO DE BRAHMS ...	66
5.1 PRIMER MOVIMIENTO.....	66
5.2 SEGUNDO MOVIMIENTO.....	75
5.3 TERCER MOVIMIENTO	78
6. CONCLUSIONES	844
DISCOGRAFÍA	866
BIBLIOGRAFÍA	909

INTRODUCCION



Johannes Brahms en su juventud y madurez, respectivamente¹.

El objetivo principal de la presente monografía, es presentar una apreciación interpretativa del autor del trabajo sobre el concierto para Violín y orquesta opus 77 en Re mayor de Johannes Brahms, su análisis formal, una comparación entre las secuencias de la composición de la versión original de Brahms y la resultante de los cambios sugeridos por Joseph Joachim, y una más entre tres distintas ediciones de importantes violinistas que tuvieron a cargo su interpretación.

Se hará en el comienzo una breve alusión a su contexto histórico, de tal forma que, con las observaciones y criterios del autor del trabajo se posibilite una mejor comprensión de la obra.

¹Ambas imágenes fueron tomadas de la siguiente dirección electrónica: wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms, consultada en Mayo 10 de 2010.

Para cumplir el objetivo trazado, la monografía se divide en cuatro partes.

La primera parte, es el contexto histórico musical del concierto, la elaboración del mismo, los procesos seguidos para su composición, los aportes de tipo técnico que hasta el último momento hicieron compositor e intérprete, la comparación de las versiones de Brahms con las sugerencias hechas por Joachim, de los pasajes que más dificultad técnica presentara para el violín, y dudas de sonoridad, en especial el registro bajo del violín.

La segunda parte se ocupa de las comparaciones con otros conciertos de la época.

La tercera parte consta del análisis formal, del concierto con gráficas de los tres movimientos.

La cuarta parte contiene los comentarios personales sobre el concierto, en lo que se refiere a la interpretación, sugerencias de articulación y modo de estudio.

1. CONTEXTO HISTORICO DEL CONCIERTO

Brahms, al igual que Bach, surgió al final de una etapa histórica: el primero realizó su obra al final del romanticismo; el segundo vivió la culminación del periodo del contrapunto. Bach fue para el Barroco lo que fue Brahms para el Romanticismo.²

A la edad de veinte años (1853), Johannes Brahms (1833-1897), inicia una gira de conciertos como pianista con el violinista húngaro Eduard Remenyi (1828-1898) y con él, conoce al gran violinista Joseph Joachim (1831-1907), quien años más tarde se convertiría en su amigo personal y musical, a quien está dedicado el concierto para violín. Cuando ellos, compositor e intérprete, se encontraron en 1853, Joachim tenía 21 años, y era ya un virtuoso del violín, habiendo realizado ya algunas composiciones.³

Haberse rodeado de grandes músicos, como Joachim, Hans Richter (1843-1916), director de la Filarmónica de Viena quien estrenó su segunda sinfonía, Hans von Büllow (1830-1894) entre otros, sus constantes viajes relacionados con la música; y su estadía en Viena, cuyo ambiente cultural e intelectual era de muy alto nivel, ciudad donde compuso sus cuartetos de cuerda, contribuyó a la formación musical de Brahms y a la composición de su concierto para violín.

Quizá la mayor influencia fue la de sus amigos Robert y Clara Schumann, presentados por Joachim. Robert y Clara Schumann siempre le escuchaban sus

² ABERT, Hermann and Frederick H. Martens. Bach, Beethoven, Brahms. *The Musical Quarterly*, Vol. 13 No. 2 (april 1927), pp. 329-343. Oxford University Press

³ SCHWARZ, Boris, *Joseph Joachim and the genesis of Brahms's violin concerto*, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Oxford, 2003

obras nuevas, y admirados de su talento, lo motivaron a estudiar la obra de Beethoven, cuyo concierto para violín tiene mucha semejanza con el de Brahms.⁴ Son pocas las composiciones que fueron escritas en estrecha colaboración y constante consulta entre el compositor y el ejecutante.

Algunos ejemplos de violinistas que colaboraron con los compositores en la elaboración de sus conciertos: Ferdinand David con el concierto en Mi menor de Felix Mendelssohn; Pablo de Sarasate con la Sinfonía Española de Lalo, Eugene Ysaye con el Poema de Chausson.

El concierto para violín y orquesta de Brahms es el mejor ejemplo de colaboración entre el compositor y el ejecutante, escrito para y con Joseph Joachim; (incluso la primera cadencia que se escribió del primer movimiento fue hecha por Joachim, a solicitud expresa del compositor).

El estilo húngaro en el tercer movimiento es un homenaje que el compositor hace a Joachim, quien a su vez, le había dedicado a Brahms su concierto. (Joachim compuso su concierto húngaro para violín y orquesta, que aunque hoy no es de los más ejecutados, sí es una obra importante en su clase).

El hecho de que fuera ejecutante y compositor, representó un beneficio para Brahms en la versión final de su concierto para violín.

Joachim hizo notar a Brahms la diferencia entre las articulaciones del piano y las del violín. Ambos tuvieron también diferencias de interpretación, entre las articulaciones encima de las notas, en especial las rayas y los puntos.

⁴ SCHUMANN, Ferdinand and Jacques Meyer. *Brahms and Clara Schumann*. The Musical Quarterly, vol.2 No4 (oct.1916) pp. 507-515. Oxford University Press, Oxford.
<http://www.jstor.org/stable/737934>

Brahms envió el primer movimiento completo a Joachim, el 21 de agosto de 1878; De las 33 cartas de intercambio de opinión acerca del concierto, 15 de ellas fueron antes del estreno, el 1º de enero de 1879, las otras 18 después del estreno. Del total de la correspondencia, 19 fueron escritas por Brahms y 14 respondidas por Joachim.⁵

No todos los cambios ocurridos en el concierto, se atribuyen a las cartas. Brahms y Joachim se reunieron varias veces antes de la inauguración, una de ellas fue en Pörschach en septiembre de 1878, cuando el concierto estaba todavía en formación.

El hecho de ser el único concierto que Brahms creó para violín y orquesta generó dudas del balance en la sonoridad, razón por la cual, en el momento de los ensayos y aún después de su estreno, se modificó la partitura general, eliminando doblajes instrumentales, con el fin de que el solista brillara más, sin tener que forzar el sonido.⁶

La labor de Joachim en la parte del solista, consistió en facilitar o hacer ciertos pasajes musicales más violinísticos y técnicamente menos difíciles, manteniendo las ideas musicales de Brahms.

Aún con la ayuda de Joachim, el concierto fue duramente criticado por su grado de dificultad; muchos violinistas de la época, entre ellos Henri Wieniavski (1835-1880), Leopold Auer, (1845-1930) entre otros, decían que éste no era un concierto para violín y orquesta sino “contra” el violín y orquesta.

⁵ SCHWARZ, Boris, *Joseph Joachim and the genesis of Brahms's violin concerto*, The Musical Quarterly, Oxford University Press, Oxford, 2003.

⁶ PLANTINGA, León. La música romántica. Ed. Akal. Madrid. 453p.

El concierto Opus 77 para violín y orquesta, compuesto por Brahms en 1878, se estrenó en Leipzig, el 1 de enero de 1879, con la Leipzig Gewandhaus Orchester. Joseph Joachim fue el solista y Johannes Brahms fue el director de la orquesta. El 5 de julio de 1879, la editorial Simrock, recibió el manuscrito.

Mientras la editora terminaba la partitura general de la orquesta, hubo en circulación por lo menos 3 manuscritos de la parte del solista. El primero, fue la copia enviada por Brahms a Joachim el 22 de agosto de 1878, cuyo contenido era el primer movimiento completo (diez páginas sin el tutti de la orquesta) y dos páginas del movimiento final; Esta primera copia se encuentra en la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz en Berlín.⁷

El segundo, fue una copia completa hecha en Viena bajo la supervisión de Brahms, enviada a Joachim alrededor del 12 de diciembre de 1878, utilizada por él en el estreno, y devuelta al compositor con todas las anotaciones hechas por el solista. Esta copia se encuentra en la Österreichische Nationalbibliothek, con la reducción de piano.

El tercer manuscrito, fue la copia hecha por Joachim para su gira por Inglaterra, con las digitaciones definitivas y enviada a la casa editorial Simrock el 12 de mayo de 1879. Esta copia se encuentra en National Library of Congress Washington, D.C. Toda la obra fue devuelta a la casa editora Simrock, en 1930.

Ocho años después de la muerte de Brahms (1905), Joachim, quizá como un homenaje a Brahms, incluyó una nueva impresión de la parte del solista, en el tercer volumen del libro: La Escuela del Violín – Joachim-Moser. Esta edición

⁷ BICKLEY, Nora. *Letters from and to Joseph Joachim*, ed. and tras.. London 1914; New York. 1942, p. 91

incluye la cadencia del primer movimiento, la cual no estaba en la edición original de 1872, pero sí había sido publicada separadamente aproximadamente en 1902.⁸ En sus comentarios, Joachim nos recuerda el amor que Brahms tenía por el concierto para violín y orquesta N. 22, en La menor compuesto por G. B. Viotti, y encuentra un “subconsciente eco” de Viotti en el primer movimiento de Brahms. En la época que fue hecho el esqueleto del concierto, Brahms tenía en mente el concierto de Viotti, como lo comprueba la carta enviada por este a Clara Schumann en mayo o junio de 1878: “el concierto para violín de Viotti es para mi, particularmente favorito..... una pieza gloriosa”.⁹

En la época en que el concierto de Brahms apareció impreso, Joachim ya lo había ejecutado varias veces, y ya lo había identificado con su el estilo y su personalidad.

Otros violinistas de la época en la que fue escrito el concierto, ofrecieron ejecuciones dignas, entre ellos Adolph Brodsky, violinista Ruso, radicado en Leipzig en 1882, y profesor del conservatorio de la misma ciudad; ejecutó el concierto en Leipzig, Mannheim, y Hamburg, y por primera vez el concierto de Tchaikovski, con la Filarmónica de Viena en 1881, después de que Leopold Auer, declinó la ejecución del mismo por ser para él, “intocable”.

Durante la década de 1880, Brodsky, ejecutó En 1889, cuando Brahms fue condecorado como miembro honorario de Hamburgo, Brodsky fue invitado a ejecutar el concierto. Brahms y Tchaikovsky, se encontraron en Leipzig en la casa de Brodsky, donde cortésmente discutieron sus desacuerdos musicales.¹⁰

Hugo Heermann, (1844-1935), alumno de Joachim, dio a conocer el concierto en Paris, New York y Australia, a comienzos del siglo XX. Extraordinarias también

⁸ JOACHIM, Joseph y MOSER, Andreas. *Violin Schule*. Berlín: Ed. Simrock, GmbH. 1905.

⁹LITZMANN, Berthold *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms*, II,34. New York. 1927, 1971.

¹⁰ BRODSKY Adolph. *The Musical Times*, Vol. 4 No 722 (Apr.1 1903),pp 225-227

fueron las ejecuciones ofrecidas por violinistas de nueva generación, entre ella Marie Soldat, (1863-1955) con 22 años de edad, ejecutó el concierto en Viena.

Bronislaw Hubermann, (1882-1947) con tan solo 13 años de edad, asombró al público de Viena en 1886. Ambos (Soldat y Hubermann), fueron admirados por el compositor. Hubermann, estudió con Markees, asistente de Joachim en Berlín. La grandiosidad impuesta por la ejecución tradicional de Joachim, trascendió el monopolio de cualquier escuela o cualquier nacionalidad.

En el siglo XX, el concierto tomó una nueva vida, debido a las interpretaciones de violinistas de todos los países, quienes descubrieron en él, elementos técnicos y musicales novedosos.

Algunos de los grandes violinistas como Ysaÿe, Kreisler, Flesch o Enescu, Heifetz o Milstein, Menuhin o Stern, tuvieron su propia versión y estilo del concierto, siempre bajo la visión de Joachim.

En 1979, fue dada a conocer en National Library of Congress Washington, D.C. La presentación holográfica del manuscrito del score de orquesta del concierto, cedida del archivo personal de Fritz Kreisler, y dispuesto al público, en una edición especial con el fin de celebrar el centenario de la primera edición y ejecución del concierto.

2. COMPARACION DE LA VERSION DE BRAHMS Y LOS CAMBIOS SUGERIDOS POR JOACHIM Y OTROS CONCIERTOS DE LA EPOCA

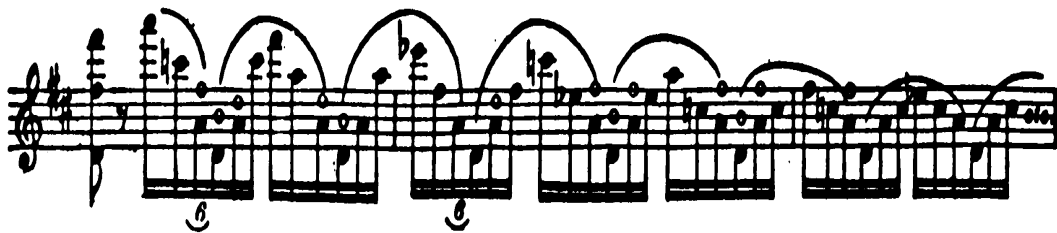
Primer movimiento.

El siguiente ejemplo ilustra la transformación de la introducción en la parte del solista.

Primera versión de la introducción del violín solo¹¹. Compases 102-111.

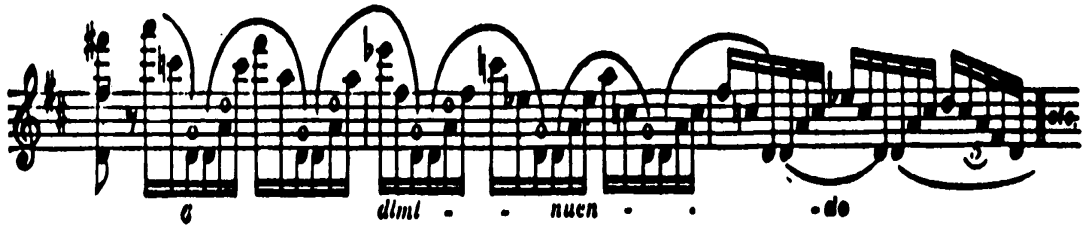


Segunda versión del mismo ejemplo anterior, mejorada por Brahms después de escuchar a Joachim. Compases 102-104.



¹¹ Esta y las siguientes gráficas del primer movimiento fueron consultadas en: SCHWARZ, Boris, *Joseph Joachim and the genesis of Brahms's violin concerto*, The Musical Quarterly, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Tercera versión final hecha por Joachim, corregida en el score con tinta roja.
Compases 102-104.



En las dos primeras versiones del pasaje anterior, ya hay un cambio evidente en la fluidez del pasaje, en vez de semicorcheas en la primera versión se pasa a seisillos en la segunda, aprovechando la cuerda La para realizar los cambios de posición, facilita su ejecución.

La diferencia entre la segunda y la tercera versión, se encuentra sólo al final de la frase, en vez de seguir con seisillos, se cambia a quintillos, buscando siempre la acentuación de la nota RE, en la segunda cuerda.

El ejemplo que sigue pertenece al clímax de la exposición y está en el compás 268.

Primera versión

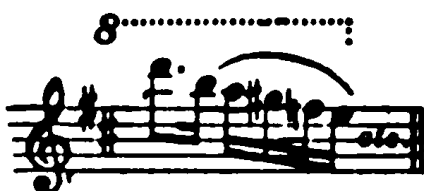


Segunda versión



La diferencia entre las dos versiones anteriores, radica en que siendo ese primer Re en octava arriba un punto culminante, el compositor optó por prolongarlo, de semicorchea de quintillo, pasó a corchea con puntillo.

Tercera versión



La diferencia entre la segunda y la tercera versión, ya no es la figura sino las notas.

En este compás empieza el acorde de V grado (Mi7), siendo un acorde de tensión, el compositor decidió cambiar la segunda nota del pasaje musical (Do de paso), por un Si natural, que está dentro del acorde de dominante, obteniendo todavía mayor lucidez en el RE sobreagudo.

El ejemplo siguiente pertenece al compás 337 del primer movimiento, y está dentro del desarrollo, justo antes de la reexposición por parte de la orquesta que se inicia en el compás 340.

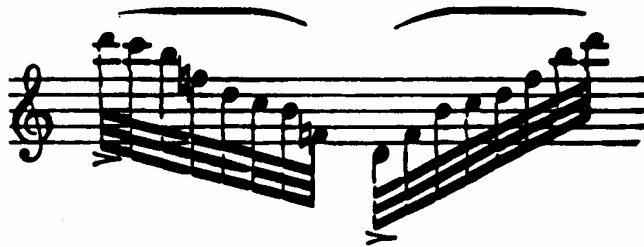
a.



b.



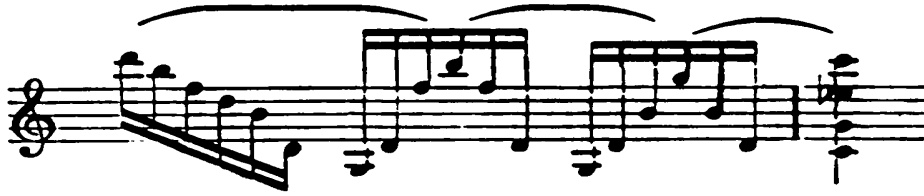
c.



d. Pasaje sugerido por Joachim.



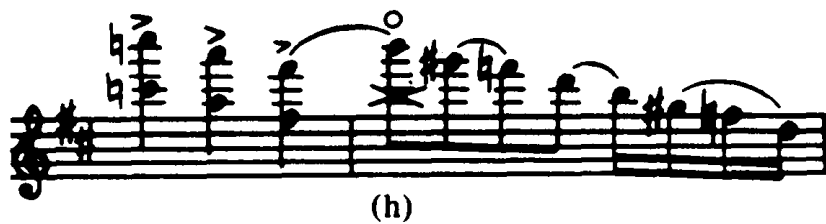
e.



f.



En el siguiente ejemplo, Joachim debilita el efecto de sonoridad eliminando la octava final, pero mantiene la unidad temática en las tres negras en octavas, recordando el tema A, e inicia el arpeggio disminuido precisamente con la nota Si. Compás 364, se encuentra al final del desarrollo, antes de la reexposición.



La versión del siguiente pasaje musical, fue sugerida por Joachim, enviada al compositor el 13 de mayo de 1879, e impresa como versión final, excepto por el fa becuadro.

Primera versión:

Compás 509



Sugerencia de Joachim:



Versión final, corregida.



La coda del primer movimiento recibió de Joachim buena ayuda. Brahms había escrito un regreso al tema principal en el violín solista.

La máxima simplificación de la frase, con la sección de maderas ejecutando algunas notas del violín solista, mientras éste toca con libertad por encima de ellos, le da al concierto uno de los momentos más emotivos.

En el siguiente ejemplo de la coda, el segundo sistema pertenece a la versión original hecha por el Brahms; el primer sistema pertenece a la revisión hecha por Joachim.

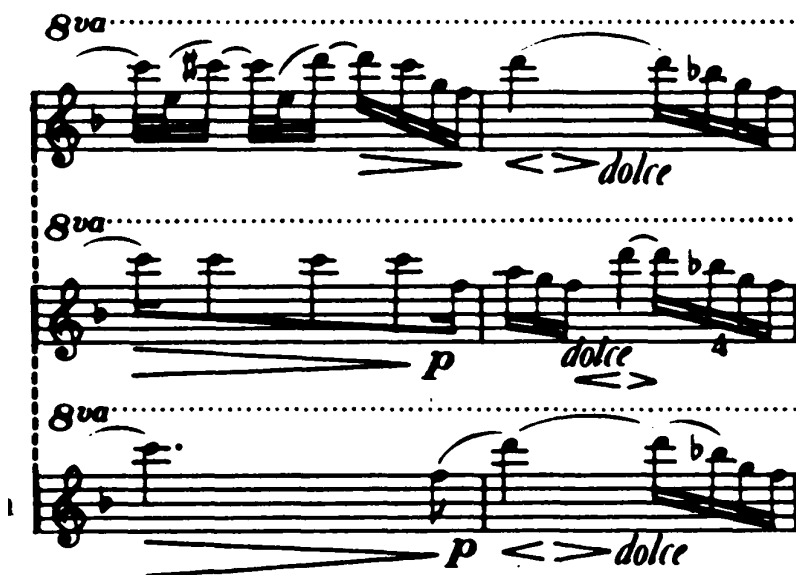
La sección conclusiva en *Animato*, compás 559, fue inicialmente concebida como una repetición de notas en figura de tresillos. El cambio es simple y aún ingenioso, y la nueva arcada es eminentemente violinística.

Si este cambio, que significó una mejor opción para el pasaje musical fue finalmente escrito por Brahms o Joachim, es algo que no se puede determinar, pero si se puede asegurar que Joachim insistió mucho en ello.

Segundo movimiento:

En el siguiente ejemplo, podemos observar tres versiones diferentes de la misma frase. Siempre con la tendencia a simplificar la melodía.

El primer y tercer sistema, hechos en tinta marrón por Brahms, indican una simplificación de notas, posiblemente animado por la sugerencia de Joachim, presentada en el sistema del medio.



Tercer movimiento:

El tercer movimiento Joachim escribió al inicio del mismo: *Finale ma non tanto*, con la explicación: "... de otra manera es muy difícil..."

El siguiente ejemplo, se muestra la evolución del incomodo pasaje, mencionado por Brahms a Joachim en la segunda carta.

El ejemplo a, primer sistema, es ciertamente incomodo, pero puede fácilmente ser cambiado por la versión escrita en el ejemplo c, tercer sistema, que es la versión impresa. El ejemplo b, segundo sistema, es una versión simplificada del mismo pasaje musical e incluida en el holograma en tinta roja, e impresa más pequeña en la parte del solo.

The image displays three systems of musical notation, labeled a, b, and c, arranged vertically. Each system consists of a single staff of music with a treble clef and a common time signature. System 'a' is labeled 'holograph first version' and features a complex, dense melodic line with many beamed notes and slurs. System 'b' is labeled 'ossia (red ink)' and shows a simplified version of the same passage, with fewer notes and a more open feel. System 'c' is labeled 'final version' and is a more refined and clear version of the passage, similar to the printed score. Vertical dashed lines connect corresponding notes across the three systems. Dynamic markings such as 'cresc.', 'sf', and 'f' are present in systems b and c.

Vale la pena anotar, que en el ejemplo anterior, existe la duda de que el segundo sistema no haya sido incluido como opcional sino como versión final.

Hasta el último momento Brahms hacía cambios en la partitura, como lo verifica la carta enviada a Keller, el editor de Simrok, recibida el 25 de agosto de 1879, después del ensayo de lectura con Joachim. Aquí está el texto de la carta en alemán publicado la primera vez.

Geehrter Herr,


Für die Correction des Concerts habe ich noch recht sehr Ihre freundliche Hilfe zu erbitten.

Namentlich wünschte ich auf S. 12 der Solostimme die ursprüngliche Lesart mit dem *ossia*, fürchte aber dem Stecher die Stufe nicht deutlich genug machen zu können.

Auf der Umschalg-Seite des Cl.-Auszugs habe ich meine Meinung notiert; hoffentlich ist die Annotierung [?] nicht zu schwierig? In den Cl.-A. müsste dann auch die erste Lesart (nicht die *ossia*) kommen.

Die Wiederholung der Stelle lassen wir wie sie ist.

S. 20 im Cl.-A. u. S. 9 i.d. Solost. wissen Sie auch vielleicht besser das *crescendo e poco a poco animato* anzubringen?

Vielleicht *cresc: ed animato - poco - a - poco* 

Die 16tel u. die erste Seite der Solost. kommen natürlich auch in die erste Geige des Orchesters.

Ich aber bin wie gewöhnlich Ihnen zu herzlichem Dank verpflichtet.

Ihr sehr ergebener

J. Brahms

Apreciado señor,

Para la corrección del concierto, tengo que pedir de su amable ayuda.

En particular, me gustaría la parte de la versión simplificada en la página 12, pero estoy apenado que no sea lo suficientemente claro para la realización de la edición.

En la cubierta de afuera del score de piano, he escrito abajo mi versión. Espero que la notación no sea muy difícil. El score del piano debe tener la versión original, y no la simplificada.

Cuando el pasaje este repetido, lo dejamos como está.

En la página 20 en el score del piano, y en la página 9, en la parte del solo, quedaría mejor, creyendo e poco a poco animato? O tal vez, creyendo y animato poco a poco?

Las semicorcheas en la primera página del solo, debe por supuesto aparecer, en la parte de orquesta del primer violín.

Como de costumbre, de todo corazón, mis más sinceros agradecimientos.

Johannes Brahms¹².

Esta importante carta, logra varios propósitos:

¹² Esta carta del archivo personal del compositor fue publicada en su momento en: SCHWARZ, Boris. *Joseph Joachim and the genesis of brahms's violin concerto*, 2003.

Reasegura la idea original que tenía Brahms, sobre el concierto, la cual, en efecto es muy cercana a la primera carta enviada por el compositor a Joachim el 22 de agosto de 1878, como su primer plan del concierto.

De la misma manera, se ven representados a lo largo de toda la obra, las correcciones hechas en holograma en tinta roja como, simplificaciones técnicas “Ossia”.

En el siguiente ejemplo, cuando el pasaje se repite, Brahms dejó la versión simplificada, y descartó sus difíciles dobles cuerdas: la decisión de Brahms está justificada: “en este punto climático, la simplificación de Joachim, suena más brillante y le agrega un toque de variedad”.

The image displays two staves of musical notation for a string quartet. The top staff is labeled "b. Ossia (final)" and contains a complex passage with many notes, including some with accidentals. The bottom staff shows a simplified version of the same passage, with fewer notes and simpler string textures. Both staves are in G major and 2/4 time.

El resto de las cartas se refieren a modificaciones de tempos, destacando el final *animato* en el primer movimiento.

Keller, el primer editor, lo resolvió imprimiendo, “*cresc. e stringendo poco a poco--- --- animato*”. Brahms fue mucho más cuidadoso en las palabras y en el sitio

correcto de tales modificaciones de tempo, como se puede ver en cada detalle en el de la partitura impresa.

El siguiente ejemplo muestra la capacidad musical de Joachim, para mejorar las frases musicales: Justo antes de la coda del presto final, sin cambiar el sentido musical, añade notas y ligaduras para mejorar la frase, lo que es en palabras de Menuhin: “un toque de un genio puro”.

El ejemplo 12a pertenece a Brahms, con su versión opcional de los últimos dos compases. El ejemplo 12b pertenece a Joachim, la cual es la versión impresa. Los ejemplos 12c y 12d merecen especial atención, por la adición, parte de Joachim, de la nota Sol# al final de la escala ascendente, cuando la nota original es Fa natural.

Ex. 12a.

Musical notation for Ex. 12a. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and fingerings (2, 4, 3, 3, 2, 3, 4). The instruction *energicamente* is written above the staff. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with the instruction *Ossia* and *etc.* written below it.

Musical notation for Ex. 12b. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with ornaments and fingerings (3, 2). The instruction *energicamente* is written above the staff. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with the instruction *(brillante)* written below it.

Musical notation for Ex. 12c. The staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking *sf* (sforzando) written below it.

Musical notation for Ex. 12d. The staff is in treble clef and contains a melodic line with the instruction *oder (or)* written above it.

El siguiente ejemplo es una muestra más de ello.

El primer y tercer ejemplo, escritos por Brahms están marcados en tinta marrón, el segundo es una sugerencia de Brahms. Finalmente el compositor se decidió por el tercer ejemplo.

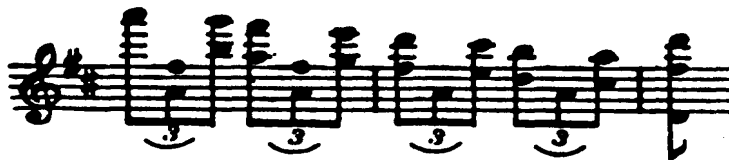
a.



b.



c.



Además de técnicamente presentar propuestas musicales de más fácil ejecución, y algunas dinámicas, Joachim también contribuyó con arcadas precisas. Brahms en varias cartas, reconoció su torpeza frente a la técnica del violín.

3. BREVE REFERENCIA CON OTROS CONCIERTOS DE LA EPOCA

Los siguientes conciertos fueron escritos en la tonalidad: Re mayor. Beethoven, Brahms, Tchaikovsky,

La razón principal es que ésta tonalidad permite al violín utilizar las cuerdas al aire (Sol, Re, La Mi) dentro de la tonalidad., la subdominante (Sol7) y la dominante (la 7).

Comparación de los conciertos para violín de Beethoven y Brahms.

El primer movimiento de Brahms es una clara influencia del de Beethoven.

En ambos la orquesta presenta una larga introducción con el material temático de todo el movimiento, en ambos el violín inicia con un pasaje introductorio, en el caso de Beethoven es más corto, a manera de cadencia antes de que violín y orquesta inicien la exposición. En ambos la exposición termina donde la orquesta inicia un interludio. En ambos la reexposición inicia con el primer tema presentado por la orquesta en *forte*, cuando en la exposición fue en *piano*. La coda la tocan violín y orquesta en ambos.

Segundo movimiento:

Ambos son lentos como era tradicional en la forma de concierto para los segundos movimientos, ambos están en tonalidad mayor (Sol mayor en Beethoven y Fa mayor en Brahms); en ambos movimientos la orquesta ejecuta una introducción antes de la entrada del solista, más corta en Beethoven.

Tercer movimiento:

Ambos movimientos tienen forma *Rondó*, en el caso de Brahms es *Rondó Sonata*, como se expuso en su análisis formal, en ambos la división de compás es binaria, 6/8 en Beethoven medido en 2 tiempos como unidad de compás; y compás de 2/4 en Brahms. En ambos el solista empieza con la presentación de su respectivo del Tema A.

Comparación de los conciertos para violín de Tschaikovsky y Brahms.

Ambos fueron escritos el mismo año (1878), en Re mayor y tuvieron muchos obstáculos para ser aceptados en el repertorio violinístico. Su estructura formal es similar; primer movimiento en forma sonata, segundo movimiento un *cantabile* y tercer movimiento en forma de *rondó*. la duración de ambos es alrededor de 35 a 40 minutos.

Sin embargo, una clara diferencia entre estos dos conciertos es el tratamiento que cada compositor da al solista. En Brahms el solista comparte la importancia, musical con la orquesta; en Tschaikovsky el violín es claro líder en sus intervenciones, esto debido a la influencia de cada una de las escuelas, la primera Alemana y la segunda Rusa.

4. ANALISIS FORMAL DEL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA OP.77 DE JOHANNES BRAHMS

ORQUESTACION:

Cuerdas (violines primeros, segundos, violas, violonchelos y contrabajos), las maderas (2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes), metales (4 cornos y 2 trompetas) y percusión (timbales).

4.1 PRIMER MOVIMIENTO

Gráfica:

				Mov. Arm.
Introduccion	Exposicion Orquesta	Tema A	1-8	D- A
		Tema a1	9-16	C
		Tema a2	17-26	A- D
		Var. Tema A	27-40	D
		Tema a3	41-52	C
		Tema a4	53-60	G
		Tema a5	61-77	A7-
		Tema B	78-83	Dm.
		Tema b1	84-89	Dm.
	Entrada del Solista		90-135	Dm-Gm-D
Exposicion	Solista	Tema A	136-142	D
		Puente	142-151	A
	Orq.cuerdas	Tema a1	152-163	Em -D
	Chelos,bajos	Tema a2	164-178	E-Am
	Flauta,violin	Tema a3	178-189	Em-B7
	Cuerdas	Tema a4	190-197	A
		Tema a5	198-235	E7-
		Var. a4	236-245	
	Solista	Tema B	246-249	Am-E7
	Tema b1	250-272	Dm-Am	
Desarrollo	Orquesta		272-287	Am

		Tema a5	288-299	G7-Cm
	Solista	Var.a3	304-311	Cm
		Puente	312-331	Cm
		Cadencia	332-340	Ddim-G-Cm
	Orquesta	Puente	341-347	D-A
		Tema a2	348-361	A-D7
	Solista	Puente	362-380	E-A
Reexposición	Orquesta	Tema A	381-388	D
	Solista	Puente	389-392	E
		Tema a1	393-405	A-C-G-D
	Orquesta	Tema a2	405-418	A-Dm
		Tema a3	419-430	Am-D-B7
		Tema a4	431-436	D
		Tema a5	437-478	G-C#7-B
		Var. A4	479-486	Dm
	Solista	Tema B	487-490	Dm-A.
		Tema b1	491-513	Gm-A-Bb
Orquesta	Var. A	513-525	Bb-D	
Solista	Cadencia	526	D-Em-A	
Coda	Solista	Tema A, Var.	527-547	D-A
		Mot. Exp.	548-558	G-D
		Mot.tema A	559- 571	D.

4.1.1 Introducción

El concierto inicia con una introducción orquestal que termina en el compás 90, y que contiene el material temático con que se va a desarrollar todo el primer movimiento. Se trata de una forma sonata, pero, en vez de tener dos temas tiene siete, agrupados en dos temas principales, el primero de los cuales posee cinco temas secundarios.

Con esta primera parte del concierto muestra el compositor su gran capacidad creativa y su facilidad para la variación de los temas.

Al inicio del movimiento el fagot, los cornos, la viola y el violonchelo tocan el **tema principal en Re mayor** con una duración de ocho compases, termina en acorde de dominante (la mayor), figura 1,

Fagot. 1er compás



Continúa el primer oboe, en el compás nueve el **primero** de cinco temas secundarios con ocho compases de duración en Do mayor figura 2, con la misma nota dejada en la frase anterior.

Oboe. Compás 9

Compás 9.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the Oboe part, starting at measure 9. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings: *Fag. Tutti*, *Br. Vcl.*, *rag.*, *(Solo)*, and *p dolce*. The bottom staff starts at measure 13 and continues the musical line with notes and rests, including a dynamic marking of *f*.

Las cuerdas y las maderas inician el **segundo** tema secundario en el compás 17 con una duración de 10 compases en La mayor modulando a Si bemol al tercer compás, en el quinto compás a Fa mayor y preparar la llegada al V grado, La mayor, dominante de de Re mayor.

Compases 17-26 de la partitura general.¹³

The image displays a musical score for measures 17-26. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'a2'. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of two flats and a time signature of 4/4.

En un *fortísimo* la cuerda presenta una variación del tema principal, por reducción rítmica, con una duración de 15 compases, hasta el primer tiempo del compás 41; en las ediciones analizadas este punto corresponde a la letra A, sitio donde el oboe inicia el **tercer** tema secundario por 4 compases y lo continúa el primer violín junto con la flauta por 8 compases.

¹³ Las graficas de la partitura general de la orquesta, han sido tomadas de:
Free Public Domain Sheet Music - Courtesy of <http://www.SheetMusicFox.com> SECCION

Oboe. Tercer tema sec. Compases 41-52

41 *fp* *p cresc.*

51 *pp* Klar.

El **cuarto** tema secundario, 53-58, lo inician los violines en un pianísimo por 6 compases hasta llegar a un triple piano en el compás 59, todo ello a manera de variación del tema anterior.

Cuarto tema secundario. 53-58

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Posteriormente, encontramos 4 compases de la flauta y el clarinete, empleados como puente para iniciar el **quinto** tema secundario, (65), que culmina en el compás 77.

Quinto tema secundario. 65.77

65

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce*

Klar. (A) *p dolce*

Fag. *p dolce*

(D) Hr.

(E) Hr. *p dolce*

Trpt. (D) *p dolce*

1.Viol. *p*

2.Viol. *p*

Br. *p*

Vcl. *p*

K.B. *p*

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

A continuación, (compás 78) y con un carácter completamente dramático por parte de los violines a manera cadenciosa de esta larga exposición encontramos el **segundo** tema principal (B), en tonalidad de Re menor, con un tema b' en el compás 84.

Tema B. Compás 84

The image shows a musical score for five instruments: 1. Viol., 2. Viol., Br., Vcl., and K.B. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first four staves (Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass) are marked with *f marc.* (forte marcato) and the fifth staff (Double Bass) is marked with *f* (forte). The score consists of five measures, with the first measure starting at compás 84. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

El violín solista inicia su intervención, en el compás 90, en re menor con una figura de negra ligada a un quintillo, y con constantes cambios rítmicos, como negras, corcheas y tresillos, en una primera frase que termina en el compás 94, con una respuesta de los violines, violas y cellos que consiste en una célula rítmica del segundo tema principal. Sigue el solista en síncopa de corchea, seguida de una serie de arpeggios en tresillos y luego en semicorcheas, en una progresión armónica con un pedal en la nota Re por parte de los timbales, en el compás 102 la orquesta toca un acorde de Re7, y el solista en seisillos, y nuevamente en quintillos acompaña primero al oboe, clarinete y fagot, y después la flauta en una variación del primer tema principal.

4.1.2 Exposición

El solista presenta el tema principal, en el compás 136 hasta el compás 142, Este primer tema fue expuesto al inicio del concierto por el fagot. Luego sigue con un puente por parte del solista desde el compás 142 hasta el compás 151, y continúa con una variación del primer tema secundario, (compás 152 -163) expuesto al

inicio del concierto en el compás 9, por parte del oboe, mientras que los violines primeros lo exponen textualmente.

Posteriormente entre los compases 164-169, el solista toca un pasaje en triple cuerda, continúa en semicorcheas acompañando el segundo tema secundario que ejecutan los chelos y los bajos hasta el compás 176, mientras que el solista sigue hasta el compás 178.

Seguidamente hace su intervención la flauta (compás 178), en una elisión con el tercer tema secundario, mientras el solista acompaña en tresillos en una variación del mismo tema; baja la tensión. La música entra en un clima de calma, mostrado claramente en ritmos más calmados de negras y blancas luego escuchamos el tercer tema secundario por parte de la cuerda mientras el solista ejecuta un pasaje de tresillos del mismo tercer tema secundario (compás 189).

En el compás 190 se inicia el cuarto tema secundario por parte de la flauta, el solista sigue acompañando en tresillos, hasta el compás 197. Aparece de nuevo el puente, compás 198, que enlaza los temas secundarios cuarto y quinto, esta vez a cargo de oboe, clarinete y fagot que son los mismos que presentan a continuación el quinto tema secundario, y que luego toma el solista en el compás 204, y los violines primeros y las violas en el compás 212.

Antes de la exposición del segundo tema principal (B) en el compás 246, hay un puente cuya principal característica es el uso de hemiolas, tema b', (250-272), en el cual el compositor utiliza el mismo esquema de la introducción, para exponer el segundo tema principal en el solista, en acordes de triple cuerda, que enseguida repite la cuerda, mientras el solista ejecuta un pasaje en doble cuerda. La cuerda toca el cuarto tema secundario, como puente al segundo tema del solista en triple cuerda, que es una variación del cuarto tema secundario. Después de un pasaje sincopado el solista termina la exposición con una corta cadencia.

4.1.3 Desarrollo

En el compás 272 empieza el desarrollo por parte de la orquesta, iniciando en La menor, y con una duración de 32 compases de duración, donde se expone una variación de lo que toca el solista en del compás 90. Del compás 273 al 287, los primeros violines ejecutan la parte del solista en los compases ((91-93), con la respuesta de los vientos que antes hacían las cuerdas, y a partir del compás 288 hasta el compás 299 se escucha parte de la frase del quinto tema secundario ejecutado por los primeros violines y por el solista en el compás 206-208.

Solista 90-95.



Primeros violines 273-276



Solista 206-209



Primeros violines 285-289



Antes de finalizar éste puente, flauta y oboe y después el clarinete, (300-303), quien prepara de nuevo la entrada del solista, quien inicia el la misma frase en la cuerda sol, primero imitando el tema dejado por el clarinete y luego en dobles cuerdas, (304-311), ésta vez en la tonalidad de Do menor, y *un poco meno*, luego entre los compases 312-331, se presenta un pasaje puente siempre en ritmo de corchea dos semicorcheas, que el solista toca con constantes cambios de registro, del grave al agudo, y finalmente con trinos marcados sobre la figura de negra, y una serie de arpeggios, que acompañan la respuesta del oboe, clarinete y fagot del tema anteriormente presentado por el solista en do menor, y así después de una corta cadencia del solista (332-340) finalizar esta sección.

Fagot. 314.320



Clarinete. Compás 300-304



Continúa la orquesta en el compás 341, presentando motivos del tema A en las maderas y motivos del tema B en la cuerda, hasta el compás 348.

Partitura Orquesta 339-343

339

F

Fl. *f marc.*

Ob. *f marc.*

Klar. A) *f marc.*

Fag. *f marc.*

Hr. 1. *f marc.*

D. 2. *f marc.*

Solo

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

Escuchamos el segundo tema secundario en la cuerda, compás 348, a la vez que el solista toca un pasaje 14 compases, (348-361), alternando octavas, que después de algunos arpegios, termina con un acorde de La mayor en el compás 367. Luego escuchamos una célula rítmica del segundo tema principal por parte del solista y finaliza la sección con un pasaje de arpegios descendentes y un último ascendente en el compás 380.

Partitura orquesta 344-350 y 351-359

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system, numbered 344-350, includes staves for Solo, 1.Viol., 2.Viol., Br., Vcl., and K.-B. The Solo part features a melodic line with dynamics *f* and *fp*. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass) play a rhythmic accompaniment with dynamics *più f*, *ff*, and *fp marc.*. The second system, numbered 351-359, includes staves for Fag., Solo, 1.Viol., 2.Viol., Br., Vcl., and K.-B. The Solo part continues with a melodic line, marked with *8* and *cresc.*. The string parts play a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.* and *mf cresc.*. The woodwinds (Fagotto and Clarinet) play a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.* and *mf cresc.*. The brass parts (Brass) play a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.* and *mf cresc.*. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass) play a rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.* and *mf cresc.*.

14

¹⁴ Las graficas de la partitura general de la orquesta, han sido tomadas de:
Free Public Domain Sheet Music - Courtesy of <http://www.SheetMusicFox.com> SECCION

4.1.4 Reexposición

El Tutti de la orquesta inicia la reexposición en el compás 381 hasta el 388, en tonalidad de re mayor, del compás 389 al 392 el solista ejecuta un puente para iniciar la primera frase del primer tema secundario (393-405).

Partitura orquesta 381

The image shows a page of a musical score for orchestra, starting at measure 381. The score is in G major and begins with a 'Tutti' marking. The tempo is 'a tempo'. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns (Hr. (D), (E)), Trumpet (Trpt. (D)), Percussion (Pk.), and Solo. The score includes various dynamics such as 'ff' (fortissimo) and 'fp dim.' (pianissimo decrescendo). The Solo part is marked with a 'tr' (trill) symbol.

Sigue exacto a la primera parte (156), el solista en acordes de triple cuerda mientras escuchamos el segundo tema secundario en la cuerda (405-418), luego la cuerda y la madera se alternan el tercer tema secundario (419-430); después de una intervención del solista alternado por la madera, se da paso al cuarto motivo secundario en un pianísimo (431-436) en la cuerda; en el compás 437 al 441 las flautas inician el quinto tema secundario y sigue en el 437-478. Luego utiliza el tema del desarrollo como transición para presentar de nuevo el segundo tema (487-490), y continúa con un tema secundario de B del compás 491 al 513.

La reexposición termina con el tercer y último tutti (513-525), con motivos del tema A. Se da inicio a la cadencia. 526.

Partitura orquesta compás 513

513

Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
Hr. (D)
Hr. (E)
Trpt. (D)
Pk.
Solo
Viol.
Viol.
Br.
Vcl.
K.B.

4.1.5 Cadencia del primer movimiento

El hecho de que el Johannes Brahms haya permitido a Joseph Joachim la libertad de escribir la cadencia del primer movimiento, es una razón más para afirmar que la estrecha colaboración por parte del violinista para la elaboración de toda la obra.

En esta cadencia están presentes todos los elementos rítmicos y melódicos del primer movimiento, y permite al violinista mostrar las dificultades técnicas de la misma.

4.1.6 Coda

Después de que el solista toca la cadencia se inicia la coda presentando el tema A en el compás 527, y sigue con variaciones hasta el compás 547. Del compás 548 al 558 el solista ejecuta un pasaje en tresillos alternados con corcheas, recordando la exposición, y en un *accelerando* hasta el compás 559, sitio donde se inicia el *animato* final. Los cornos, trompetas y timbales presentan motivos del tema B, a la vez que las cuerdas ejecutan motivos del tema A, y el solista ejecuta su último pasaje en terceras y ritmo de semicorcheas, en cuya célula principal del motivo se encuentra el tema A.

Coda. Parte del violín solista

The musical score for the Coda of the first movement is written for a solo violin. It begins with the tempo marking *tranquillo* and the dynamic *p dolce*. The music is in G major and features a variety of melodic and rhythmic patterns, including trills, slurs, and dynamic markings such as *dol.*, *cresc.*, *espress.*, *dim.*, *poco a poco cresc.*, *stringendo poco*, and *animato*. The piece concludes with a final cadence in G major.

Finaliza el primer movimiento en bloque, orquesta y solista, en cuatro acordes en re mayor, en el compás 571.

Partitura orquesta últimos 7 compases del primer movimiento

565

The image shows a page of a musical score for an orchestra, covering measures 565 to 571. The score is written for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Horns (Hr. (D) and (E)), Trumpets (Trpt. (D)), Percussion (Pk.), Solo, Violins (Viol.), Viola (Viola), Trombones (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K-B.). The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Solo part has a prominent melodic line with many sixteenth notes. The woodwinds and strings provide harmonic support with chords and sustained notes. The page ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
Hr. (D)
Hr. (E)
Trpt. (D)
Pk.
Solo
Viol.
Viola
Br.
Vcl.
K-B.

4.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Gráfica:

Primera Sección (A) 1-45	Tema presentado por la orquesta 1-32	Frase 1	1-10	F - C
		Frase 2	11-15	C - F
		Frase 3	15-22	F - F
		Frase 4	22-32	F - F
	Tema presentado por el solista 30-45	Frase 1	30-45	F - Db
Segunda Sección (B) 46-78	Frase 1	46-56	Db (C#) - F#m	
	Frase 2	56-60	F#m - C#	
	Frase 3	60 -63	C# - C#	
	Frase 4	64-69	F#m - F#	
	Frase 5	69-78	F# - C7	
Tercera Sección (A') 78-116	Frase 1	78-87	F - C	
	Frase 2	87-91	C - F	
	Frase 3	91-103	F - F	
	Frase 4	103-113	F - F	
	Frase 5	111-116	F - F	

Orquestación:

Durante todo el movimiento, Brahms asoció la parte del *Tutti* con las maderas y la parte del solista con el acompañamiento de las cuerdas. La primera sección, compase 1- 32, actúan sólo las maderas, el tema es expuesto por el oboe casi todo el tiempo, las otras melodías estás hechas para dar soporte a la melodía

Después de un primer movimiento lleno de motivos, de contrastes, y riqueza rítmica, viene un segundo movimiento contrastante. Para lograrlo la solución fue perfecta: Una combinación melódica pastoral, con unas melodías líricas, son el mejor componente de contraste entre los movimientos rápidos. La tonalidad de fa mayor en los movimientos Lentos, siempre llaman una imagen Pastoral. No obstante conserva momentos similares al primer movimiento, como el inicio del oboe. Considerando que Brahms fue un maestro de la variación y el cromatismo, vale la pena mencionar que el segundo movimiento es un ejemplo de ello. Los primeros 30 compases es una simple larga frase, con desarrollo del material motivico, manejado con una gran maestría.

Análisis Formal:

El segundo movimiento presenta una forma binaria. La primera sección, compases 1-46, inicia con una introducción orquestal, donde el material temático es presentado. Luego inicia el violín solista, no solo con un tema contrastante del inicio sino con variaciones.

La segunda sección, compases 46-78, empieza con una súbita modulación al VI grado, y desarrolla el material temático por variación, cromatismo armónico y cromatismo melódico. La sección final, compases 78-116, es principalmente una recapitulación de la primera sección con algunas variaciones en la orquestación, la parte solista, y el material melódico combinando la parte orquestal con la del solista.

4.2.1 Primera sección (A)

Compases 1- 32.

Los primeros 10 compases presentan una melodía con tres motivos. El primer motivo "a", en el compás 3, contiene 4 corcheas en Fa mayor, el motivo es la tríada característica del tema. Todos los movimientos triádicos estarán relacionados con este motivo.

El segundo motivo "b", en el compás 4 es más melódico, nota de paso descendente, y está compuesto por una corchea y dos semicorcheas. Luego continúa con dos corcheas haciendo un salto de quinta. El aspecto más relevante de este motivo, es el ritmo de las tres primeras notas, las cuales se presentan con variación durante todo el movimiento.

El tercer motivo "c", en el compás 5, es la combinación de la idea triádica melódica del motivo "a", con ritmo de una corchea y dos semicorcheas.

En el compás 11 el cuarto motivo "d", es presentado. Realiza un movimiento cromático de 4 corcheas, de las cuales las tres primeras lo hacen en movimiento cromático (Do,Si,Sib). La última corchea (Sol), da al grupo de las 4 notas, el sonido de un acorde de séptima de dominante. Este motivo es polifónico, lo cual significa que está acompañado por dos voces que realizan un movimiento paralelo ascendente (Mi,Fa,Fa#,Sol y Do,Re,Re#,Mi respectivamente). A pesar que este motivo aparece sólo dos veces en la sección A, en la sección B, juega un papel muy importante en el desarrollo armónico, debido a sus características cromáticas.

En los siguientes compases, no hay ningún material temático nuevo, Brahms continúa construyendo sobre los motivos presentados. En la figura 1 se puede ver

como los motivos son variados, como en el compás 17, donde se utiliza sólo la primera célula del motivo "b", y en los compases 18 y 19, se utiliza la segunda célula del motivo "b" (Sib, Fa). En los compases 21-23, se modifica la primera célula del motivo "b". En los compases 24 y 25, se utilizan las 3 primeras corcheas del motivo "a", y las desplaza a la segunda corchea del siguiente compás. En los compases 26 y 27, similar a los compases 21 -23, pero en forma de síncopa, con el propósito de transferirlo una octava arriba.

En los compases 28 y 29, es similar a las 3 semicorcheas del motivo "c", pero al movimiento ascendente se le añade una nota de paso (Reb, Mi \flat , Fa, Fa \sharp y Sol, La, Sib, Mi)

The image shows a musical score for Oboe and Flute in 3/4 time. The score is divided into four systems, each with a measure number at the beginning. Motifs are labeled with letters 'a' through 'd' above the notes.

- System 1 (Measures 1-8):** Labeled "Oboe". Measures 1-2 are rests. Measures 3-8 contain motifs: 'a' (measures 3-4), 'b' (measures 5-6), 'a' (measures 7-8).
- System 2 (Measures 9-16):** Measure 9 starts with motif 'c'. Measures 10-11 contain motif 'c'. Measure 12 contains motif 'b'. Measure 13 contains motif 'd'. Measure 14 contains motif 'b'. Measure 15 is a rest. Measure 16 contains motif 'a'.
- System 3 (Measures 17-24):** Measures 17-18 contain motif 'b'. Measure 19 contains motif 'b'. Measure 20 contains motif 'a'. Measure 21 contains motif 'b'. Measure 22 is a rest. Measure 23 contains motif 'a'.
- System 4 (Measures 25-32):** Measure 25 contains motif 'a'. Measure 26 contains motif 'b'. Measure 27 contains motif 'b'. Measure 28 contains motif 'c'. Measure 29 contains motif 'c'. Measure 30 is a rest. Measure 31 contains motif 'c'. Measure 32 is a rest.

The Flute part begins in measure 25, indicated by the label "(flute)" below the staff.

Forma:

La primera frase inicia con 2 compases, que son una preparación no sólo para la entrada del oboe sino para la tonalidad de Fa mayor, contrastando con la brillante tonalidad Re mayor del primer movimiento. Los fagotes introducen primero la tónica y luego la tercera de la nueva tonalidad, luego la quinta por el corno francés, creando un acorde temporal de $1\ 6/4$. Añadiendo todas las voces de los fagotes y los cornos, con el inicio del tercer pulso, resulta una ampliación de un pequeño intervalo en el compás 1, a un gran acorde en el compás 3. La frase continúa en el compás 3 con el inicio del solo del oboe. Modula en el compás 6 a la dominante, finalizando la frase en una cadencia perfecta de Do mayor en el cuarto tiempo del compás 10. Esta es una de las pocas frases que no están conectadas por síncopa con la siguiente frase, lo cual significa que la última frase termina en el mismo lugar donde comienza la próxima.

La segunda frase dura sólo 4 compases. Inicia en Do mayor y termina en Fa mayor. Está conectada por síncopa con la tercera frase del compás 15. La tercera frase va desde el compás 15 al 22, empieza y termina en la tónica pero en el compás 18 modula al IV. Esta conectada por síncopa, con el compás 22 haciendo una perfecta autentica cadencia.

La cuarta frase es de 10 compases de duración. Los cuatro primeros compases están contruidos sobre un pedal de tónica. Los cuatro siguientes compases realizan un completo movimiento armónico finalizando en el compás 30 con cadencia autentica perfecta. Los compases 30 -32, son una extensión no sólo del final de la frase, sino también el final de la exposición orquestal.

Compasases 30-45.

Es un poco confuso que la introducción orquestal termine en el compás 32 y la parte del solista inicie en el 30; es estos dos compases (30- 32) donde se presenta una gran síncopa. Mientras que las maderas terminan su presentación, las cuerdas inician los dos compases introductorias, iguales a los dos compases del movimiento, conciliando la diferencia de timbre entre las dos familias de instrumentos.

Melodía del oboe vs. Melodía del violín

En los 10 primeros compases la orquesta hace su introducción. La parte que ejecutó el oboe en 8 compases, la toca el violín solista en 14 compases. Como se puede ver en la figura 2, la parte del solista presenta interpolaciones dentro del tema que ejecuta el oboe. La intención de Brahms en este pasaje es variar el tema por transferencia de registro y procedimiento de interpolación.

El violín solista inicia en el mismo registro del oboe, pero en el siguiente compás, continúa una octava superior usando el arpeggio de fa mayor en semicorcheas, las cuales son una continuación de la parte del chelo en el compás sigue el solista con el tema en los compases 34-35 y se mueve dos octavas debajo de nuevo en forma arpegiada en semicorcheas, después de tocar los cuatro tiempos del tema, se mueve una octava hacia arriba, igualando la tesitura del tema (compás 38). En el compás 39, el compositor no utiliza la forma de arpeggio, sino que utiliza un movimiento ascendente cromático. En el siguiente compás de nuevo aparece el tema una octava arriba y luego inicia un movimiento descendente en semicorcheas. En el compás 42 aparece una tonización al II grado en la tonalidad de Do mayor, usando sólo la primera mitad del tema del compás 9, y adicionalmente aparece el motivo "c". (Sib,La,Sol). En el siguiente compás, se escucha el tema en la segunda mitad del compás, y luego en el siguiente compás,

repite el patrón expuesto en el compás 41 una cuarta abajo, llegando a la cadencia de Do mayor, antes de la súbita modulación al grado V de Sol bemol mayor.

The image shows a musical score for Oboe and Violin. The Oboe part is in the upper staff, and the Violin part is in the lower staff. The score is divided into four systems. The first system contains measures 3, 4, 5, and 6. The second system contains measures 7, 8, 38, 39, 40, and 41. The third system contains measures 9, 10, 42, 43, 44, 45, and 46. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Mientras ocurre la intervención del solista, la sección de maderas hace pequeñas intervenciones, como en el caso del compás 32, donde la flauta repite las dos corcheas Fa y Do, tocadas por el violín, normalmente esto pasa cada vez que el violín toca corcheas. Otros ejemplos similares se presentan con el corno en el compás 35, el clarinete en el compás 38, y la flauta y el fagot en el compás 40.

4.2.2 Segunda sección (B)

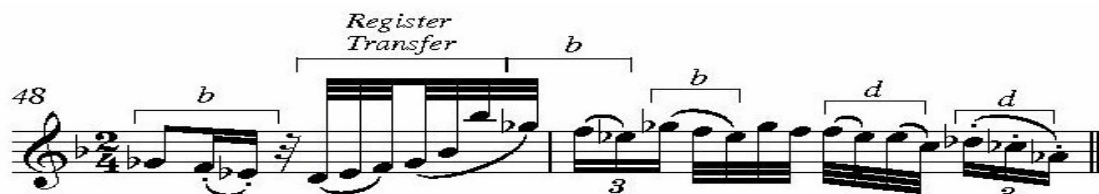
Lo primero que sale a relucir, es la súbita modulación al V grado de Sol bemol mayor (Re bemol mayor), sin ninguna preparación. Desde esta modulación, todas las tonalidades en la sección B, van a ser muy distantes de Fa mayor.

El esquema armónico de esta sección gira alrededor de las tonalidades Re bemol- Sol bemol- Si mayor- Fa # menor- Si menor.

Si tomamos la tonalidad de Fa # mayor, teniendo en cuenta la progresión anterior resulta lo siguiente:

V- I – IV – i - iv. La sección B ahora presenta mayor claridad en cuanto a los cambios tonales. Brahms aumentó en medio tono la tonalidad en la sección B con respecto a la sección A, pasó de Fa mayor a Fa # mayor.

La primera frase, compás 46-56 está en constante modulación, inicia en el V de Solb mayor. El compositor utiliza aquí el motivo “d”, el cual tiene la cualidad de convertirse en un acorde de séptima de dominante. Este motivo es presentado primero por los vientos en le compás 46, luego por las cuerdas en el compás 47, para conectar con parte del solista, el cual presenta una variación de los motivo “b” y “d”. En la figura siguiente, presenta los motivos utilizados por el violín, entre ellos el uso por primera vez de tresillos y fugas, creando una atmósfera de improvisación.

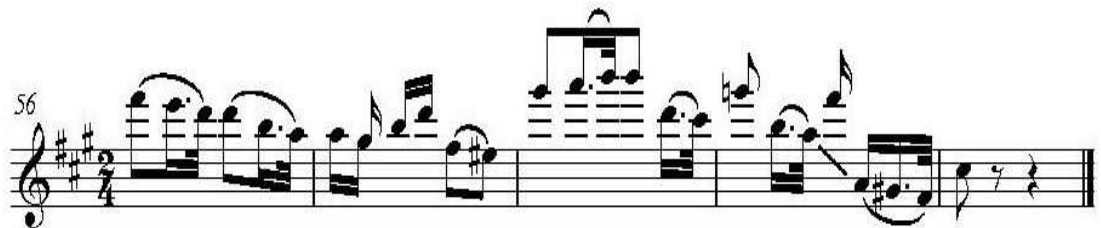


En los compases 50-51, la orquesta ejecuta de nuevo el motivo "d", primero las cuerdas y luego los vientos. Este motivo es presentado en Solb mayor (Sol- Fa- Fab-Reb), el cual funciona como un acorde de séptima de dominante de Dob (enarmónico de Si).

En los compases 52-53, el violín inicia en Si mayor y modula al V de Fa #menor, con el acompañamiento de las cuerdas. El ritmo asignado por el compositor es aún más improvisatorio, utilizando quintillos y tresillos. En los compases 54-55, la orquesta por primera vez tocan a la vez las cuerdas y los vientos co un gran creyendo para llegara a la tonalidad de Fa#m.

Los violines y las violas inician el motivo "d", siendo imitados por los chelos y los bajos un tiempo más tarde.

La segunda frase, compases 56-60, presenta el movimiento armónico I - (vii/V)- V., aún así al final llega a una tonización al V. en esta frase el violín ejecuta intervalos mayores a una octava en *forte*, mostrando la melodía en diferentes registros como se puede ver en la figura siguiente:



La tercera frase compases 60- 63, está todavía en Fa#m, e inicia y termina en V grado. En el compás 60 el violín ejecuta una arpeggio de V grado (Do# - Mi# - Sol# -Mi#) adicionando dos apoyaturas, Fa# y La, y una nota de paso, Re. y rítmicamente presentado en tresillos. En el siguiente compás ejecutas lo mismo pero con un arpeggio de I grado. En el compás 62, utiliza la misma idea del

compás 60- 61, con variaciones en Si menor (IV) grado. En los compases 62-63, ejecuta casi el mismo proceso con Sib₇ (V /VII), viidim 7/ V y V. Aquí el violín aumenta el ritmo a fusas en una combinación de improvisación y cambio de ritmo. En esta tercera frase los vientos ejecutan el motivo “d”, en el compás 60 el acorde es V₇, (Do#₇) siendo las notas del motivo Do- Si#- Si- Sol#. y en el compás 61 el acorde es I (Fa#m), variando la secuencia melódica a Do#- Si- La –Fa#, como la segunda nota del motivo es una nota de paso, las otras tres definen el acorde. Además en esos 2 compases (60-61), las otras voces del motivo “d” cambian para completar la armonía. Por ejemplo, la voz baja, en relación con el compás 12 debe ser Do#- Re#- Rex –Mi#, pero es, en compás 60 Do#-Re#-Mi#- Sol# para formar el V grado, y en el compás 61 Do#-Mi#-Fa#-La para formar el grado I. las cuerdas en los dos primeros tiempos ejecutan un pedal de V grado en unísono y después se distribuye la armonía entre las voces.

La cuarta frase, compases 64-69, inicia en la tónica de Fa#m, y termina en el V grado de Si menor.

En el compás 66 el compositor introduce un Fa natural que lleva en el siguiente compás a Re menor, una tonalidad muy distante de Fa#m, iniciando una secuencia ascendente de medio tono: Rem- Re#dim₇- Mim- Mi#dim₇- Fa#. la última progresión puede ser funcional en Si menor: iim- viimdim₇/iv- iv- viidim₇/V- V.

Al inicio de la frase el violín inicia una secuencia de tres semicorcheas con diferentes cambios de registro, que son imitadas por los chelos utilizando las mismas notas ejecutadas por el violín en los compases 56- 57 e inicios del 58 como se puede ver en la siguiente figura:

Violin m. 56

Violoncello m. 64

Same notes, inverse order

La quinta y última frase de la sección B, compases 69-78, inicia en el V grado de Si menor. Llamada transición a la recapitulación o reexposición. Los dos primeros compases son similares a los compases 60- 61. Le violín ejecuta la misma melodía pero en Si menor, pero esta vez acompañado sólo por las cuerdas, en los compases 60- 61, además de las cuerdas los vientos también acompañaban. En el compás 71, la progresión armónica se presenta un tono por compás: Do menor: V-I. Re menor: It6- V- I. Em: It6- V- I6/4. F: V7- I (t: pedal de tónica de V,I,vii/V,V). Aquí el motivo “d”, es utilizado de nuevo en los violines y los celos. Se presenta el motivo repitiendo la segunda mitad, como se observa en la siguiente figura.

Violin 1

Violoncello

71

d

Acerca de la modulación en los compases 71-76, el violín ejecuta sus figuraciones melódicas en un rango superior a dos octavas, siendo en los compases 73-74, superior a tres octavas. El violín llega hasta el Do en la última octava en el compás 75, al mismo tiempo que el bajo alcanza el pedal de tónica de Fa mayor.

Los dos últimos compases, 76 y 77, funcionan como una introducción a la recapitulación, similar a la sección A, primero en el oboe, dos primeros compases, y luego en el violín, en los compases 30-31, cuando inicia el tema.

4.2.3 Tercera sección (A')

En la primera frase, compases 78-87, el oboe inicia la reexposición del tema ejecutando los primeros 2 compases, mientras el solista ejecuta una escala descendente en octavas en seisillo de semicorchea hasta llegar al registro más bajo, sigue el solista esta vez con el tema con una interpolación en semicorcheas, como se muestra en la figura que sigue.

En el compás 83, el oboe ejecuta el tema hasta el final de la frase, mientras que el violín de nuevo ejecuta intervalos de octava en seisillos en semicorcheas, definiendo la armonía de la frase. Cuando los vientos ejecutan el tema, el violín los acompaña con las octavas en seisillos, mientras las cuerdas no intervienen, pero cuando el violín ejecuta el tema, son las cuerdas las que lo acompañan, mientras que los vientos no intervienen, con excepción de la flauta y el corno en el compás 81. la frase armónicamente tiene las mismas características que la sección A, compases 1-10, la cual se inicia en la tónica y modula a la dominante.

78

Oboe

Violin

5

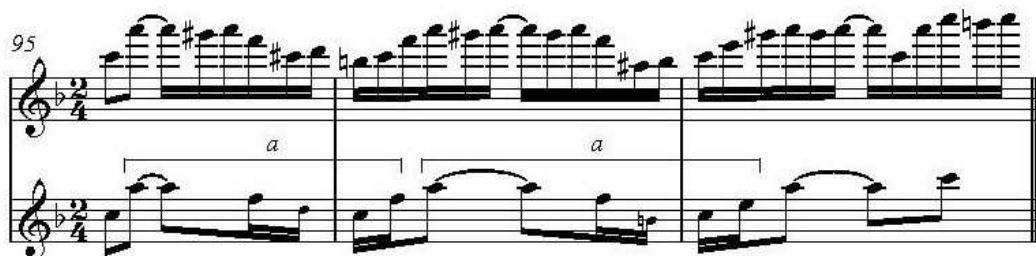
8

La segunda frase, compases 87-91 es casi igual a la de los compases 11-14, con la diferencia que los dos primeros compases son ejecutados por las cuerdas con el clarinete, y los dos siguientes por los vientos.

La tercera frase, compases 91-103, inicia con tresillos por parte del solista, lo cual realmente es una variación de su equivalente a la exposición en los compases 15-22. El primer cambio ocurre en el tema en el primer compás de la frase (91), donde la cuarta corchea es el inicio de una secuencia que continúa en el siguiente compás, y luego es imitada por el corno en el compás 93-94.

Los tresillos de semicorcheas en las cuerdas en compases 91-94, son una imitación al solista en el compás 90. En el compás 95, toda la orquesta acompaña al solista, cambiando a subdivisión binaria en las cuerdas, en contraste con los

tresillos ejecutados por parte del solista. Estos tresillos son figuraciones melódicas de arpeggios relacionados con el motivo "a", como se puede observar en la figura siguiente. Esta frase 91-103, y su equivalente en la exposición 15-22, realiza una tonización al IV grado en compás 98, no obstante ambas mantienen la misma estructura armónica; desde allí el solista sigue hacia el registro bajo y permite al oboe finalizar la frase, sin embargo el violín sigue tocando hasta el final del movimiento.



La cuarta frase (103-113), tiene la misma forma de su homóloga en la sección A, compases 22-32, la diferencia principal está en la orquestación. Los primeros cuatro compases (103- 106) son casi idénticos a los compases 22-25, con una variación en el clarinete y una intervención en el solista quien tiene un dialogo con el fagot en los dos primeros compases. En el compás 107 el violín ejecuta el tema hecho antes por el oboe y luego por la flauta, está vez acompañado por las cuerdas y los cornos. La s cuerdas ejecutan la misma parte de los vientos en los compases 26-29. Esta frase termina en el compás 113, después de dos compases de extensión en acorde de tónica.

La última frase del movimiento (111 – 116). Como las cuerdas terminan su frase en el compás 111- 112, los vientos inician su frase como al inicio del movimiento, primero con la intervención de los fagotes y luego con los cornos. Después el fagot ejecuta un Lab, creando un acorde disminuido que lleva al V7 (ambos acordes

estás sobre el pedal de la tónica), mientras que el violín ejecuta una melodía corta para cerrar el movimiento con la nota Fa.

Se concluye que el segundo movimiento, está formado por cuatro motivos, completamente interconectados usando la variación como su mejor herramienta.

El compositor utiliza la variación usando diferentes elementos del lenguaje musical como ritmo, registro, orquestación, cromatismo, interpolación. Los siguientes son ejemplos de cada uno de ellos.

Ritmo: En los compases 7- 9 el motivo “c”, está presente en las tres semicorcheas.

Registro: Cuando el violín presenta el tema en los compases 30- 46, siempre está cambiando el registro de una a dos octavas hacia arriba y luego regresando al registro bajo.

Orquestación: En la sección A', el compositor varía la recapitulación, esta vez solista, cuerdas y vientos juntos.

Cromatismo: Brahms realiza modulaciones sin ninguna preparación, como en el compás 46, pasando de Do a Reb. Melódicamente adorna las melodías con apoyaturas, notas de paso, como está definido en la sección B, con el pasaje de improvisación al violín solista.

Interpolación: En el compás 33, el violín ejecuta una interpolación de todo el compás en semicorcheas.

4.3 TERCER MOVIMIENTO

			Movimientos armónicos
Tema A Solista	1-8	1-8	D
Tema A Orquesta	9-16	9-16	D
Variación Tema A	17-27	17-27	D
Tema A Orquesta	27-35	27-35	D
Puente hacia Tema B	35-57	35-57	
Tema B	57-73	57-73	E
Tema B Orquesta	73-85	73-85	E
Puente	85-93	85-93	
Tema A Solista	93-100	93-100	D
Tema A Orquesta	101-107	101-107	D
Tema A Orquesta	108-119	108-119	D
Tema C Solista	120-123	120-123	G
Variación Tema A	124-127	124-127	D
Tema C Orquesta	128-142	128-142	G
Puente hacia Tema B	143-150	143-150	
Tema B	150-166	150-166	E
Tema B Orquesta	166-182	166-182	E
Puente hacia Tema A	183-186	183-186	D
Variación Tema A	187-203	187-203	D
Tema A Orquesta	203-221	203-221	D
Cadencia	222-266	222-266	
Variación Tema A	267-292	267-292	D
Variación Tema B	292-304	292-304	E
Variación Tema A	304-315	304-315	D
Variación Tema B	315-327	315-327	E
Variación Tema A	327-347	327-347	D

Está escrito en re mayor, en forma rondó sonata, cuya estructura principal es la mezcla entre las formas rondó y sonata.

El solista inicia el primer tema A en doble cuerda hasta el compás 8, el cual es retomado por la madera, de nuevo el solista hace su intervención con una variación del primer tema, en el compás 17.

Tercer movimiento. Compases 1-8.

Allegro giocoso, ma non troppo vivace.

Musical score for measures 1-8. The top staff is marked "SOLO." and "f". The bottom staff is marked "TUTTI." and features a dense texture of chords and arpeggios.

Compás 17.

Musical score for measure 17. The top staff is marked "SOLO." and "A". The bottom staff is marked "TUTTI." and features a dense texture of chords and arpeggios.

En el compás 27, los violines y las violas ejecutan el primer tema por 8 compases, con una ligera variación rítmica en el quinto compás, (compás 31); posteriormente, viene un puente entre los compases 35- 56, que culmina con la *cadenza* del solista iniciada en el antecompás de 50 consistente en un primer pasaje en arpeggios de semicorchea seguidos de escalas en fusas que lleva a la tonalidad de mi mayor.

Partitura de la orquesta. Compás 25- 32.

Compás 28.

The image shows a musical score for measures 25-32. It includes staves for Solo, 1. Viol., 2. Viol., Br., Vcl., and K.-B. The score features various dynamics such as *cresc.*, *sf*, *ff*, and *marc.*, along with performance instructions like *arco* and *div.*. The Solo part begins with a series of arpeggiated eighth notes and scales.

Se da inicio a un segundo tema B en la nueva tonalidad (mi mayor), 57-73; la orquesta repite con motivos de segundo tema, y el solista acompaña con saltos de octava, que serán empleados por la orquesta en el puente a partir del compás 85.

Compás 57-63

The image shows a musical score for measures 57-63. It features a melodic line with a 'B' marking at the beginning, indicating the start of a second theme. The notation includes various rhythmic values and dynamics.

El estribillo (tema A) se retoma en el compás 93 por parte del solista y la misma respuesta de la orquesta.

En el compás 108, el solista acompaña en arpeggios primero a la madera y luego a la cuerda, que interpreta el tema A en un juego rítmico de tres contra dos; este dialogo tiene una duración de 11 compases (del 108 al 118). Se da inicio a una nuevo tema C, (120 con antecompás) que se expone en $\frac{3}{4}$, hasta el compás 124, a partir del cual, se retoman elementos del tema A para una transición a la variación del tema c que se conducirá a la tonalidad de do menor en el antecompás de 136.

Compás 112-117.

The image shows a musical score for measures 112-117. It consists of six staves: Solo, 1. Viol., 2. Viol., Br., Vel., and K.-B. The Solo part is written in a treble clef and features a series of arpeggiated figures. The woodwinds (Br., Vel., K.-B.) and strings (1. Viol., 2. Viol.) play a rhythmic pattern of three against two. Dynamics include 'dim.' and 'pp'.

Del compás 143 al 183, se reexpone la B, de hecho, la parte del solista tiene completa similitud a los compases 49 a 79. A partir del compás 143, el solista ejecuta una cadencia como en el compás 49. en el compás 150 reexpone el tema B que luego es ejecutado por los clarinetes, la cuerda y toda la madera.

En el compás 187 reinicia la intervención el solista en terceras y sextas, con una variación modulante del tema A.

En el compás 203 las maderas retoman el tema A, acompañada por la cuerda.

En el compás 222, el solista ejecuta una cadencia de 4 compases sin ningún acompañamiento; luego se presenta una última variación del tema A, ésta vez por parte de los violines, luego las flautas y clarinetes hasta llegar a una última

cadencia del solista e iniciar la sección final escrita en 2/4, (compás 267); Poco piu presto, en una marcha a la húngara, anunciada por las maderas y los timbales.

Parte del solista. Compás 222- 228

Parte de la orquesta. Compás 236-243

El solista reaparece con tresillos de corchea, de nuevo interpretando una variación del tema A, hasta el compás 293, donde el se inicia una frase en semicorcheas, como variación del tema B.

En el compás 327 la madera ejecuta en tresillos de corchea, como un retardar, a través de la figuración del tema A.

Finaliza el movimiento con una expansión de tresillos de negra, primero del solista que luego repite la orquesta, para terminar unísono solista y orquesta con tres acordes en Re mayor.

Partitura de la orquesta. Compás 331-337

Musical score for orchestra, measures 331-337. The score includes parts for Solo, 1. Viol., 2. Viol., Br., Vcl., and K.-B. The Solo part features a melodic line with triplets and dynamic markings such as *f*, *sf*, and *f*. The string parts (Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass) provide harmonic support with rhythmic patterns and dynamic markings like *ff*, *p*, and *f*.

Partitura de la orquesta. Compás 338-347.

Musical score for orchestra, measures 338-347. The score includes parts for Fl., Ob., Klar. (A), Fag., (D), Hr. (E), Trpt. (D), Pk., and Solo. The Solo part features a melodic line with triplets and dynamic markings such as *f*, *dim.*, and *pp*. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Trumpet, Trombone, Percussion) provide harmonic support with dynamic markings like *f dim.*, *ppp dim.*, and *pp*.

5. OBSERVACIONES PERSONALES SOBRE EL CONCIERTO DE BRAHMS

5.1 PRIMER MOVIMIENTO.

Las observaciones pertinentes a la obra han sido asesoradas y recomendadas por el actual Maestro del autor de la presente monografía, Williams Naranjo Zerpa, perteneciente a la escuela de Iván Galamian.

La introducción del solista (compás 90-135), presenta tanta variedad rítmica, que para su correcta ejecución rítmica se hace necesario, interiorizar y comprender plenamente los súbitos cambios rítmicos, cuyo logro se consigue más fácilmente con la ayuda del metrónomo.

Para el estudio de los arpeggios en dos cuerdas y tres cuerdas a partir del compás 102, es recomendable el ejercicio de arpeggios N.8 del segundo libro de O. Sevcik.

Ejercicio N. 8 del segundo libro de O. Sevcik.

8.*)
Arpeggios of Different Chords.

COMPÁS 90-109

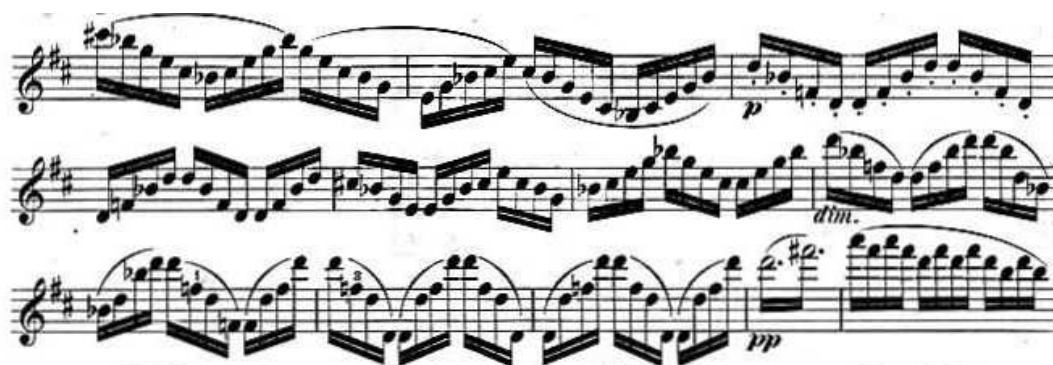
The image shows a musical score for a solo violin, measures 90-109. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with the instruction "SOLO." and "Solo Violine." The music features a complex melodic line with many slurs and ties. There are several measures with five-fingered patterns (marked with a '5'). The score includes dynamic markings such as "dim" and "men". The notation is dense, with many notes and rests, and includes various articulation marks like accents and slurs.

La distribución del arco y el sentido, hacia abajo o hacia arriba, que se da a las frases es definitivo en el objetivo que se quiera alcanzar.

La articulación del comienzo en el compás 90 debe ser como está marcado en la partitura del solista, con ligadura hasta la segunda semicorchea del quintillo, cuidando al máximo la calidad del sonido; en el compás 91 de tres negras marcadas las dos primeras con una cuña encima, "Keile" en alemán que significa un apoyo destacado, y la última con acento en la última negra, para lo cual elegí tocar las tres negras arco abajo, por naturaleza bajando tiene más peso natural el arco; al quinto compás (96) hay un compás de síncopa, de corchea, dos negras y corchea, el cual inicio el arco hacia arriba, usando todo el arco rápido para ejecutar las negras hacia abajo desde el talón. En el compás 96, tresillos, recomiendo la mitad superior del arco y con velocidad, así las notas se escuchan más claras y con un mejor sonido. Los arpeggios del 98 al 102 deben ser ejecutados con el arco pegado a la cuerda, si se hace *saltato* o *spiccato*, se corre el riesgo de perder el control del arco, por el constante cambio de cuerda

combinado con la velocidad. Sigue un pasaje de arpeggios en seisillos y quintillos, 102-111, por su importancia musical dentro de la frase, se debe apoyar la primera nota de cada uno de ellos utilizando más cantidad de arco. En el compás 112 marcado en *piano* y en ritmo de semicorcheas se debe ejecutar el arco en *balzato*, para mantener el carácter vivo del movimiento y permitir escuchar la frase de la flauta.

Compás 112



Compás 120

Al final del compás 120, semicorcheas en Re y Fa#, es recomendable hacer un *diminuendo y ritardando* en vez de hacer el *pianísimo* súbito sugerido en la partitura, con el fin de mantener presencia sonora y procurar que aunque sean notas iguales se pueda escuchar diferente, y con el *ritardando*, se prepara la entrada de un nuevo tema. En el 124, tresillos sobre la cuerda sol, marcado como *espressivo*, también es recomendable destacar un poco más la primera nota de cada de los dos primeros compases, La y Re, y la última del segundo, Sol natural, por ser la séptima del acorde de La mayor. Así igual en el 128, 129 y 130, las primeras notas de cada compás se deben destacar con respecto a las demás. El 130 está todo el compás ligado hasta la primera semicorcheas del 131, e igual del 131 al 132. La sugerencia en este punto es dividir el compás en dos ligaduras, primero ocho y luego cinco, o sea hasta la primera del siguiente compás, en la

edición de Francescatti, él prefiere ligar nueve y cuatro. En la edición de Auer, está las ligaduras marcado por compases.

Compás 122



Para la ejecución del tema inicial (A), compás 136 y hasta el compás 163, la ejecución del tema A en la cuerda Mi, y en general en las frases lentas sobre una misma cuerda, el arco debe desplazarse lento, a una misma velocidad, tratando que todas las cerdas del arco estén en contacto con la cuerda y en punto de contacto medio, entre el puente y el diapasón, con el fin de obtener un sonido que sea tranquilo; los dedos de la mano izquierda deben estar con el mayor contacto de la yema con la cuerda, con el fin de ayudar a obtener un sonido más claro.

Compás 135



Para estudiar los cambios de registro, (158- 163), es recomendable estudiar entre otros, los cambios de posición de *Dounis, Los Problemas del Sonido. Carl Flesch* el Sistema de Escalas y Arpeggios de Carl Flesch, en especial escalas, arpeggios, terceras, sextas, octavas y décimas.

Compás 158



Se debe estudiar primero los cambios de posición lento, iniciando de la nota más grave a la nota más aguda de cada frase musical. Para evitar la tendencia general de levantar el arco al cambiar de cuerda, se recomienda primero enfocarse en la afinación, mano izquierda, y luego en el arco, realizando el cambio de cuerda sin levantar el arco.

Para el pasaje en triple cuerda (164-169) en la exposición y 487-490 en la reexposición, el arco debe asentarse en un punto medio bajo, esto significa más cerca del diapasón que del puente, con el fin de que siempre se escuchen las tres cuerdas a la vez, y se recomienda especialmente el estudio N1 de J. Dont de acordes, y N. 36, tema con variaciones, del método de *Estudios o Caprichos para violín de Fiorillo*,

Fiorillo N.36

Parte del solista en triple cuerda a partir del *forte* en el compás 164



Variaciones sobre el estudio N. 36. F. Fiorillo



J. Dont. Ejercicio N. 1



Para estudiar dobles cuerdas en sextas, octavas y décimas, como en el pasaje del 218 al 231, o del 305 al 311(desarrollo), terceras y décimas es recomendable estudiar el ejercicio N. 14 op.1 del segundo libro de O. Sevcik, y el ejercicio op.1. N. 4 op.4 de O. Sevcik.

Parte del solista en doble cuerda en sextas y décimas. Compás 218-231.



Parte del solista del compás 305 al 311(desarrollo)



Parte del ejercicio N. 14 op.1 del segundo libro de O. Sevcik

Musical score for exercise N. 14 op.1, showing two staves with chords and fingerings. The score is in 3/4 time and features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The music consists of a series of chords, some with accidentals (sharps and flats), and is marked with a repeat sign.

Parte del ejercicio op.1N. 4 de O. Sevcik.

Musical score for exercise op.1N. 4, showing two staves with double strings and fingerings. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The music consists of a series of chords, some with accidentals (sharps and flats), and is marked with a repeat sign. The score is labeled with "Dezimen.", "12.", and "Tenths." above the first staff.

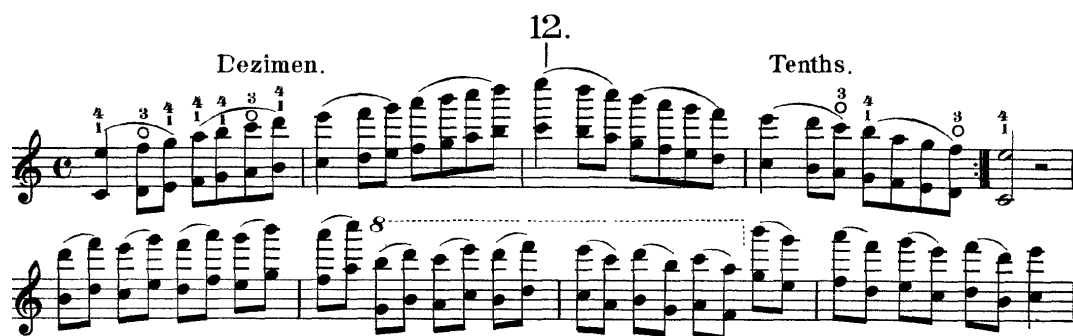
Para estudiar la reexposición y la Coda son válidos los mismos ejercicios propuestos anteriormente.

Para la ejecución de dobles cuerdas como terceras, sextas, octavas y décimas es recomendable estudiar el ejercicio N2. op.1 del libro N.2 de O. Sevcik, y el ejercicio N. 4 op.1 de O. Sevcik.

Parte del ejercicio N.2 op.1 de O. Sevcik.

Musical score for exercise N.2 op.1, showing two staves with chords and fingerings. The score is in 4/4 time and features a sequence of chords with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The music consists of a series of chords, some with accidentals (sharps and flats), and is marked with a repeat sign.

Parte del ejercicio op.1N. 4 de O. Sevcik.



Cadencia.

No obstante que hoy en día sea costumbre que cada violinista componga y ejecute su propia cadencia, la escrita por Joachim constituye, sin lugar a duda, ejecutar el concierto en su estado original, debido a su gran participación en la elaboración del mismo.

Sin embargo es preciso mencionar la escrita por Fritz Kreisler, violinista y compositor Vienés; Las dos escritas por Leopoldo Auer; La primera de ellas, incluida en la edición hecha por el violinista Zino Francescatti la cual es similar a la de Joachim. La segunda cadencia escrita por Auer en su propia edición del concierto está editada y publicada por Carl Fischer, y cuya diferencia principal con la de Joachim, la encontramos desde el mismo inicio. La cadencia de Joachim inicia con los quintillos del primer solo del violín mientras que la de Auer inicia con acordes de triple cuerda.

5.2 SEGUNDO MOVIMIENTO

Recomiendo estudiar toda la técnica básica (escalas, arpeggios: mayores, menores, con cuarta, con sexta, disminuidos y aumentados) de forma lenta, primero sin vibrato para escuchar la afinación, luego con vibrato para escuchar la calidad de sonido.

Al inicio del solista está marcado piano doce, en las tres ediciones Joachim, Auer y Francescatti). Carlos Villa, violinista colombiano, alumno de Iván Galamian, me recomendó iniciar en la segunda cuerda con el tercer dedo. (Quinta posición), después de practicarlo, decidí iniciar con cuarto dedo, como lo propone Francescatti, la razón de tocarlo con la propuesta de Francescatti es que se evita un cambio de posición o extensión al inicio, lo cual es riesgoso para la afinación; en las ediciones de Auer y Joachim no están las propuestas de digitación para este pasaje.

Segundo movimiento. Inicio del solista.



Para el siguiente pasaje musical que inicia en el compás 48, se debe iniciar con el arco sobre la cuerda y más cerca del diapasón, para evitar acentos, con un color de sonido diferente del pasaje anterior. Si en la música de Beethoven hay cambios súbitos de dinámica, en la de Brahms hay además cambios de colores.

En el compás 52, cambio de armadura, a pesar que está marcado *piano* en la partitura, se debe tener en cuenta que es más un carácter que una dinámica, por

lo tanto debe ejecutarse con sonido lleno, sin temor, con buena cantidad de arco, siempre sin acentos.

Compás 48.



El siguiente pasaje musical que se inicia en el compás 68, está enmarcado por cambios constantes de carácter, de mucha euforia a gran calma; el primer compás, más eufórico, tiene más cambios de arco, y de cuerda que el siguiente compás, mas calmado, lo cual requiere mucha importancia en manejo del arco.

Compás 68



En el siguiente pasaje musical, inicio de las octavas compás 78, Francescatti, propone su ejecución en el primer compás en octavas digitadas iniciando con los dedos 4-2, y en el siguiente con los dedos 3-1.

Es preferible iniciar de una vez en el compás 78 en octavas digitadas con los dedos 3-1 y al siguiente compás con digitación 4-1; la razón es que el tercer dedo es más fuerte que el cuarto, en mi caso, y admite iniciar con más apoyo y mayor seguridad.

Compás 78.



5.3 TERCER MOVIMIENTO

Es muy importante leer y tener en cuenta la indicación inicial, *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*. *El ma non troppo vivace* fue agregado por Joachim, como se explicó en el contexto histórico. El movimiento en su forma Rondó, tiene nuevos temas en arpeggios con cambio de tesitura muy agudos que hacen necesario moderación en el *tempo*.

Inicio del 3er. Movimiento. Compás 1-6 (Tema A).



Para el estudio de terceras, como en el pasaje anterior, se recomienda el estudio N.18 de F. Fiorillo; practicar acorde por acorde lento, sin avanzar hasta que la afinación sea correcta, luego practicarlo con la ligadura que tiene el pasaje del concierto, y finalmente estudiar el pasaje del concierto.

Estudio N.18 de F. Fiorillo



La siguiente frase pertenece al compás 18-26 del tercer movimiento.

Este pasaje presentó cambios en su elaboración, por lo incómodo técnicamente; aún en las ediciones están incluidas las variantes de ejecución.

Además de los estudios de terceras y sextas recomendados anteriormente, es importante tener en cuenta el primer dedo como guía para los cambios de posición, especialmente en este pasaje. Para el segundo tiempo del compás 21 en tercera posición es la nota La con el primer dedo, para el segundo tiempo del compás 24 en quinta posición es la nota Do# con el primer dedo; en vez de tocar el último Mi del compás 24 con cuarto dedo, es preferible la cuerda Mi al aire, lo cual permite el cambio de posición más tranquilo. Para el segundo tiempo del compás 25 en quinta posición, pensado como intervalo de octava digitada 2-4, es la nota Fa# con el primer dedo, el dedo guía.

Compás 18-26

Compás 35 - 38 acorde y salto

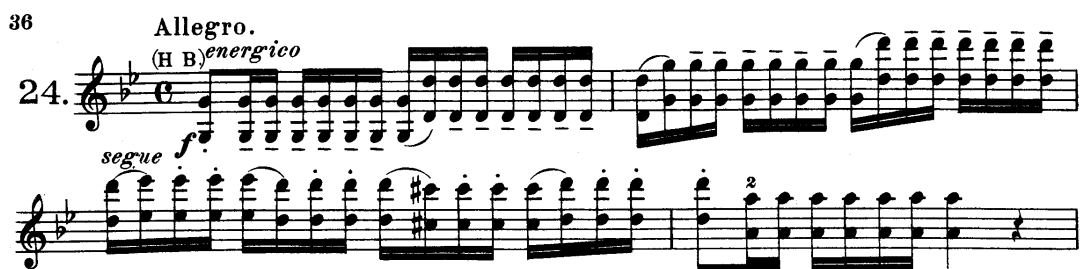
Para el estudio de acordes del pasaje anterior, se recomienda el ejercicio N. 36 de F. Fiorillo descrito anteriormente.

Tema B. compás 57 - 64

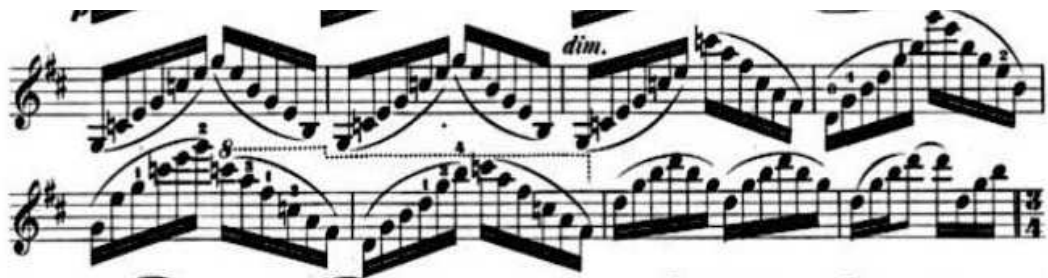


Para el estudio de octavas se recomienda el estudio N. 24 de R. Kreutzer.

Estudio de octavas. R. Kreutzer



Compás 112- 119



Para el estudio del pasaje anterior se recomienda el ejercicio N. 8 del segundo libro de O. Sevcik

Ejercicio N. 8 del segundo libro de O. Sevcik

8.*)

Arpeggios of Different Chords.



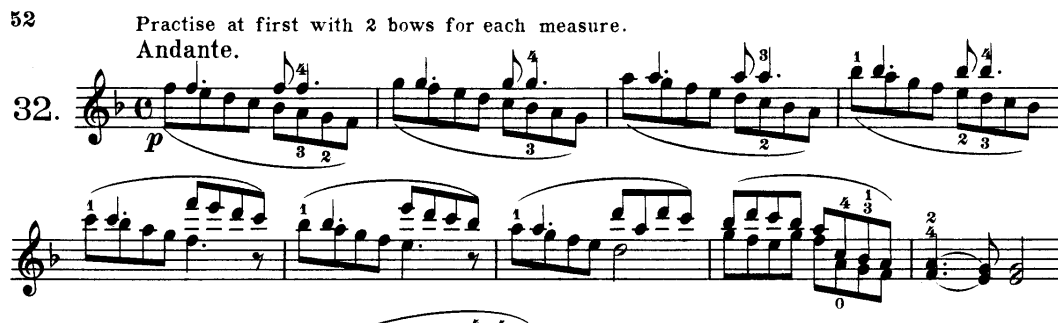
Cadencia del tercer movimiento. Compás 222 - 233



Para el estudio del pasaje anterior se recomienda el ejercicio N. 32 de R. Kreutzer; por importante de la ejecución de acordes a la vez que hay melodía en la frase musical.

Ejercicio N. 32 de R. Kreutzer

52 Practise at first with 2 bows for each measure.
Andante.

32. 

R. Kreutzer N. 35

56 **March.**
Allegro maestoso.

35. 

Final del tercer movimiento. Compás 337-347

Para la última escala hasta el Re en octava en la segunda línea adicional, además del cuidado en la afinación, practicando primero los cambios de posición lentamente, es importante articular la ligadura que va hasta el siguiente compás; para lo cual se recomienda el ejercicio N. 27 de R. Kreutzer.

Compás 337-347

Musical score for three staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for **TUTTI.** and **SOLO. A**. The second staff features a long, sweeping melodic line with a *f* dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The third staff contains a complex rhythmic accompaniment with various chords and intervals.

R. Kreutzer N.27

42 **Moderato.**
Upper half of bow.

27.

Musical score for two staves. The first staff is marked **Moderato.** and **Upper half of bow.** It begins with a *f* dynamic and contains a series of eighth-note patterns. The second staff is marked *segue* and continues the eighth-note patterns with various accidentals and dynamics.

6. CONCLUSIONES

1. El concierto para violín y orquesta en Re mayor op. 77 de J. Brahms está enmarcado en la culminación del período romántico alemán, como una continuación de la tradición alemana en la cual se destacan los compositores J. S. Bach y L. v. Beethoven. Es especialmente evidente la influencia del concierto para violín en Re mayor op.61 de este último, tanto por su tonalidad como por su forma y estructura. Además, la capacidad creadora del compositor, la facilidad para variar los temas, y el papel relevante de la orquesta, da como resultado una obra arquetípica para la época, que pese a su dificultad técnica e interpretativa, ha logrado posicionarse como uno de los grandes conciertos en la literatura musical, y parte indispensable del repertorio de los grandes violinistas.

2. El papel de Joseph Joachim, en el proceso de composición del concierto, demuestra la importancia que representa la participación de un intérprete que domine técnicamente su instrumento como apoyo a la labor del compositor, como ocurrió con conciertos de otros autores mencionados anteriormente.

3. El carácter del concierto, fluctúa entre dos extremos: Enérgico y calmado. Los súbitos cambios de dinámica así lo sugieren; para dar cuenta de ello, es menester el dominio y correcta distribución del arco, los matices en la velocidad del vibrato (en pasajes lentos, vibrato lento de poca oscilación, y pasajes rápidos, vibrato rápido de mayor oscilación) y la selección de las digitaciones de las ediciones de

Joachim, Auer (históricas) y Francescatti que combina el manejo del timbre musical de éste último con el fraseo propuesto por los dos primeros que representa el estilo de la época.

DISCOGRAFÍA

1. Takako Nishizaki (violín)
Orquesta Filarmónica Eslovaca
Stephen Gunzanhauser (director)
C.D: Book. La música de todos los tiempos
Producciones Naimará. 2005

2. Hilary Hahn
Academy of St. Martin in the Fields.
Neville Marriner (director)
http://www.youtube.com/watch?v=U_zuhUk3M1s

3. Yehudi Menuhin
Berlin Philharmonic Orchestra
Rudolf Kempe (director)
EMI. Records. 1958

4. Sarah Chang
Dresdner Philharmonie
Kurt Masur (director)
EMI. Classic. 2009
<http://www.youtube.com/watch?v=dkfB5o3xXyE>

5. Isaac Stern
Philadelphia Orchestra
Zubin Metha
Avery Fischer Hall
<http://www.youtube.com/watch?v=8JyO9C3ZMuk>

6. Itzhak Perlman
Berliner Philharmoniker
Daniel Barenboim
EMI. Classics. 1992

7. David Oistrak
Moscow Philharmonic Orchestra
Gennady Rozhdestvenski
EMI. Classics. 1966

8. Gidon Kremer
Wiener Philharmonie
Leonard Bernstein (director)
Deutsche Gramophone. 1982

9. Kyung Sun Lee
Korean Symphony Orchestra
YoonSung Chang (director)
<http://www.youtube.com/watch?v=EOdbMP9dd6A>

10. Henryk Szeryng
<http://www.youtube.com/watch?v=IB0UeWKRpLg>

11. Jessica Hung
Waukegam Symphony Orchestra
Stephen Blackwelder
<http://www.youtube.com/watch?v=xLYL7hGhCkg>

12. Vadim Gluzman
Rundfunk- Simphonie Orchester Saarbrücken
Günter Herbig (director)
<http://www.youtube.com/watch?v=TBLLeHSFuKuY>

13. Vadim Repin
Gewandhaus Orchester Leipzig
Ricardo Chailly. (director)
<http://www.youtube.com/watch?v=1rJ1hllhj24>

14. Leonidas Kavakos
Maggio Musicale Italy Orchestra
Zubin Metha
<http://www.youtube.com/watch?v=0moNEeSMr30>

15. Oleg Kagan
<http://www.youtube.com/watch?v=tJi0aqdJpYw>

16. Arthur Grumiaux
Concertgebouw Orchestra
Eduard van Beinum. (director)
Philips. 1958.

17. Nathan Milstein
Philharmonia Orchestra of London
Norman del Mar (director)
EMI. Classics. 1963

18. Jascha Heifetz

Boston Symphony Orchestra

Serge Koussevitzsky

1939.

<http://www.youtube.com/watch?v=9PIoSVcgbwo>

19. Anne Sophie Mutter

Berliner Philharmonic

Herbert von Karajan

Deutsche Gramophone.

<http://www.youtube.com/watch?v=ULzUlpueJas>

20. Julia Fischer

Netherlands Philharmonic

Yakov Kreizberg (director)

<http://www.youtube.com/watch?v=-MV5B1F61gg>

BIBLIOGRAFÍA

PRINCIPAL.

- BRAHMS, Johannes, Concierto para violín en Re mayor, Op. 77, editado por Joseph Joachim, Londres, N. Simrock, 1905, 19p.
- BRAHMS, Johannes, Concierto para violín en Re mayor, Op. 77, editado por Leopold Auer, New York, Carl Fisher, 1930, 17p.
- BRAHMS, Johannes, Concierto para violín en Re mayor, Op. 77, editado por Zino Francescatti, New York, Internacional Music Co., 1971, 21p.
- SCHWARZ, Boris, Joseph Joachim and the genesis of Brahms's violin concerto, The Musical Quarterly, 69:4. 503p.

SECUNDARIA.

- BRAHMS and Joachim, violin concertos. www.Rachelbartonpine.com
- BICKLEY, Nora. Ed. and tras. Letters from and to Joseph Joachim. London 1914; New York 1042. p,91
- CAMPBELL, Margaret. The Great Violinists. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc. 1981.
- CAMPOS SALVÁ, Carlos, La Música de Todos los Tiempos: Johannes Brahms. Buenos Aires, Cinco. 2005. 64p.
- FIORILLO. F. 36 Estudios para violín. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1978. 47p.

- FLESH, Carl. Los problemas del sonido en el violín. Madrid. Real Musical. 1995, 47p.
- FLESH, Carl. Scale System. Carl Fischer. New York. 1926. 120p.
- GEIRINGER, Karl. Brahms, su vida y su obra. Madrid, Pablo Sela Hoffmann y Juan García Baquero (trad. Del inglés). Altalena, 1986, 357p.
- JOACHIM, Joseph. Andreas Moser. Violin Schule. 3 Bänder. Berlín. Ed. Simrock. 1905, 270p.
- KREUTZER R. 42 Estudios para violín. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1985, 71p.
- LITZMANN, Berthold, ed. Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms (New York) 1927, 1971), I, 116, 117 (Letter of April 2, 1860).
- MASTER CLASS. Music and Musicians. Strings, N. 5. January 2004, Vol .XVIII, Issue 115. Sn Rafael, U. S. A.
- PLANTINGA, León. La música romántica. Madrid. Akal. 1992. 453p
- RINK, John. La Interpretación Musical. Madrid, Alianza, 2002, 283p.
- ROTH, Henry. Violin Virtuosos: From Paganini to the 21st Century. Los Angeles, CA: California Classics Books. 1997.
- SEVCIK, O. School of violin Technics. Opus 1, Book 2. G. Schirmer. New York/London. 1905. 56p.
- <http://www.imslp.org>
- www.SheetMusicFox.com

- SCHUMANN Ferdinand and Jacques Meyer. Brahms and Clara Schumann. The Music Quarterly, Vol.2 No 4 (Oct. 1916)pp.507-515. Oxford University Press, Oxford. <http://www.jstor.org/737934>