

ANÁLISIS HISTORICO E INTERPRETATIVO DEL CONCIERTO PARA VIOLÍN Y
ORQUESTA OP. 14 DE SAMUEL BARBER

ANA SEEN PENG URIBE LAW

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES, DEPARTAMENTO DE MÚSICA
BOGOTÁ
2018

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	2
2. Análisis Histórico.....	3
2.1 Generalidades	3
2.2 La situación sociopolítica y económica en los Estados Unidos tras la Gran Depresión. Consecuencias de la crisis en la obra de Samuel Barber.....	4
2.3 Generalidades sobre el Concierto para el violín y orquesta Op. 14	5
3. Análisis Formal	7
3.1 Primer movimiento, <i>Allegro</i>	7
3.2 Segundo movimiento, <i>Andante</i>	10
3.3 Tercer movimiento, <i>Presto in moto perpetuo</i>	13
4. Análisis Interpretativo.....	17
4.1 Generalidades	17
4.2 Primer movimiento.....	17
4.3 Segundo movimiento.....	18
4.3 Tercer movimiento	19
4.4 Otras cuestiones técnicas para tener en cuenta.....	19
5. Bibliografía	21

1. Introducción

El *Concierto para Violín Op. 14* de Samuel Barber se distingue entre el repertorio universal para violín por sus características inusuales y su infame tercer movimiento. Es un concierto que combina los estilos del siglo XIX y XX dentro de la línea del violín y la orquesta, poniendo en primer plano a ambos como protagonistas dentro de cada movimiento, ya sea el violín quien acompaña a la orquesta o viceversa. El siguiente trabajo profundizará en estos aspectos del concierto para conocer más a fondo el concierto y entender con mayor claridad las ideas propuestas por Barber. También cumple el propósito de expandir la fuente de información destinada a este concierto debido a que no se encuentra mucha bibliografía que se enfoque en el concierto.

2. Análisis Histórico

2.1 Generalidades

En las décadas de 1920 y 1930 el surgimiento de nuevos estilos y diversas formas de aproximación a la composición fueron el cimiento para la evolución del lenguaje musical modernista. Por un lado, varios compositores, como el caso de Igor Stravinsky y Maurice Ravel, tomaron como punto de partida la alusión a características formales e instrumentales del barroco y del clasicismo. Por otro lado, compositores como Béla Bartók y Zoltán Kodály, tomaron como fuente de inspiración la música folclórica de la región de los Cárpatos y Transilvania. Paralelo a esto, el surgimiento del dodecafonismo -posterior serialismo- en la obra de compositores como Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, se convertiría en uno de los cambios de lenguaje más radicales en la historia de la música, cuya influencia e importancia llegaría a ser decisiva en décadas posteriores.

El impacto de estas escuelas de composición en la vida musical de los Estados Unidos fue importante a pesar de que tuvo desarrollos diversos a nivel estilístico, y su implantación a nivel histórico atravesó varias etapas y dificultades. Se pueden rastrear dos líneas de composición representadas en las figuras de Charles Ives y George Gershwin, a las que se unieron de una forma u otros compositores como Aaron Copland, Howard Hanson, Walter Piston, Henry Cowell, Harry Partch, Elliott Carter y Samuel Barber, cuyas obras se pueden relacionar con una escuela o línea estilística particular sin perder una búsqueda estilística más personal.

Samuel Barber fue uno de los compositores que se mantuvo firmemente en una postura romántica y lírica para su estilo de composición. Al igual que Howard Hanson creó obras que representaban el espíritu alegre y joven de los Estados Unidos, siendo muy directas en cuanto a su expresión, pero también permitiendo una flexibilidad en cuanto a la apreciación del oyente. Entre sus primeras obras se puede apreciar el uso de formas tradicionales como la forma sonata, repeticiones temáticas, tratamiento de contrapunto y armonía en bloque que utilizaría en un nuevo contexto (Tawa, 2009.). Su lenguaje compositivo, no obstante, empieza a tener una transformación a partir de la década de 1940, en la que se suman elementos más característicos de las vanguardias de la época, entre los que se pueden mencionar un trabajo más audaz con las disonancias, un uso más evidente de relaciones tonales ambiguas y una paulatina eliminación de los elementos redundantes heredados del lenguaje romántico. Estas características constituyen a *grosso modo* el estilo compositivo de Samuel Barber y dan pistas sobre su lugar dentro de la música académica contemporánea de los Estados Unidos.

2.2 La situación sociopolítica y económica en los Estados Unidos tras la Gran Depresión. Consecuencias de la crisis en la obra de Samuel Barber

La situación económica, política y social de esta época en Estados Unidos no era totalmente favorable. Por una parte, aún se estaban viviendo las repercusiones de la Gran Depresión. Por otro lado, la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial era un hecho cada vez más evidente. El gobierno de Franklin D. Roosevelt inició un programa dentro del Work Progress Administration para incentivar y motivar a los compositores; que a su vez estaba comprometido con la ayuda financiera al pueblo norteamericano. El Federal Project Number One tenía cinco campos de acción, entre ellos, el arte, la música, el teatro, la literatura y la investigación en registros históricos, siendo este el primer gran intento de una política cultural a gran escala en el territorio norteamericano. La idea de este proyecto era ayudar económicamente al músico desempleado y a su vez educar a la población, teniendo en cuenta las amplias diferencias regionales del país. La creación de nuevos grupos instrumentales y orquestas permitió interpretar nuevas obras y ampliar la cobertura cultural, aunado a la creación de clases de teoría, historia y apreciación de la música dirigidas al público general. La comisión de obras de compositores contemporáneos incrementó el repertorio, permitiendo que estas nuevas agrupaciones las estrenarán, teniendo además una retroalimentación por parte del público a través de conversatorios con el compositor. El proyecto inicialmente fue un gran éxito ya que se había descubierto un grandísimo interés por la música, indiferente del hecho de que fuera música tradicional o modernista, que no se había previsto (Tawa, 2009.).

Sin embargo, los problemas familiares y sociopolíticos también afectarían el estilo de composición y el crecimiento musical de Barber. Al estallar la Gran Depresión en los Estados Unidos, su padre perdió una gran cantidad de dinero (Tawa., 2009); forzando al joven Barber a trabajar para sí mismo. Además, durante esta época de dificultad las donaciones del Curtis School of Music (en donde Barber estaba estudiando composición) se habían reducido a nada, forzando a la academia a recortar gastos. Por ejemplo, el departamento de composición fue cerrado durante una época (Tawa, 2009). Más adelante tendría que lidiar con una enfermedad grave y larga de su padre que terminaría en su muerte.

A pesar de los problemas anteriormente mencionados, el Federal Project Number One benefició a Barber de una forma evidente, expresando su aprecio por los logros tanto para el gremio de compositores como para la cultura americana. El proyecto le proporcionó ayuda financiera mientras seguía componiendo obras y le permitió ganar aún más reconocimiento ya que sus obras estaban siendo interpretadas constantemente. Entre su correspondencia con su tío, Sidney Homer, se encuentran fragmentos en donde le contaba del éxito del proyecto y sus obras en

concierto, mientras que las respuestas de su tío le alentaban a seguir creando música¹. (Tawa, 2009.)

2.3 Generalidades sobre el Concierto para el violín y orquesta Op. 14

Las obras tempranas de Barber evocan un gran sentimentalismo y lirismo, que poco a poco empezó a darle paso a un estilo más parecido al de otros compositores contemporáneos. El *Concierto para violín y orquesta Op. 14* es un ejemplo particular que refleja la transición de Barber hacía un nuevo estilo de composición. Evidentemente los dos primeros movimientos contienen líneas melódicas mucho más largas que imitan una obra para cantante, mientras que el tercer movimiento es reconocido por ser un *moto perpetuo* en donde Barber se adentra mucho más en nuevas técnicas y estilos; como disonancias, yuxtaposiciones y figuras rítmicas más atrevidas (Dexter, 1949). Si bien Barber solía componer dentro de un centro tonal, el concierto para violín es un gran ejemplo de su intento en adentrarse en los estilos del siglo XX utilizando mucho más una ambigüedad entre relaciones interválicas mayores y menores y también en el uso de ritmos yuxtapuestos (Friedewald, 1957). Este es, sin duda alguna, un periodo de experimentación para Barber que lo llevará a crear una segunda etapa de composición.

El *Concierto para violín* fue comisionado por Samuel Fels para su hijo adoptivo, Iso Briselli, un violinista virtuoso. Existen dos versiones de cómo Briselli reaccionó al concierto. Por un lado, se dice que este se mostró insatisfecho con los dos primeros movimientos y los consideró “demasiado sencillos” y no lo retaban técnicamente, mientras que el tercer movimiento era “intocable”. Por otro lado, en una entrevista luego de la muerte de Barber, Briselli refutó esta idea al decir que mientras apreciaba el tercer movimiento, dudaba de su relación con los dos movimientos anteriores. Briselli le pidió a Barber que revisara el concierto, y cuando no lo hizo se retiró de la comisión y el subsecuente estreno. Eventualmente la obra sería estrenada por Albert Spalding junto con Eugene Ormandy y la Orquesta de Philadelphia el 7 de febrero de 1941.

El contraste de estilos en el concierto demuestra con muchísima claridad la época de transición de Barber y el uso de nuevos y viejos estilos. El tercer movimiento, sin lugar a duda, presenta unos temas con mucha más disonancia y construcción de ritmos avanzados que lo hacen parecer más innovador que los dos movimientos anteriores. Sin embargo, al analizar cuidadosamente el concierto, podemos observar que los tres movimientos contienen nuevas técnicas en el manejo de la disonancia y el ritmo, percibidos de diferente manera por la construcción lírica de los dos primeros movimientos, pero haciéndolas mucho más evidentes en el tercer movimiento. A un

¹ “We have done everything we could to put music beyond their reach... When all people demand it, they'll get it, just as they got cathedrals, art galleries, pure water and cheap subways. The music will come! You may see the day and had better prepare some music on big lines just in case.” Tawa, N. *The Great American Symphony: Music, the Depression, and War*, Preliminaries. pág. 16

primer movimiento estructurado a partir de una aproximación muy personal de la forma sonata, hay una conexión con un segundo movimiento que tiene una estructura similar a la de una aria. Para finalizar, el tercer movimiento, más dinámico y con un perfil rítmico más llamativo, explora una particular forma de entender el rondó. Todo esto conectado con la idea de que la obra pareciera ser un reflejo de los acontecimientos recientes de la vida de Barber en aquel momento.

3. Análisis Formal

3.1 Primer movimiento, *Allegro*

Desde el primer movimiento del concierto para violín y orquesta se puede apreciar el cambio en el estilo de composición de Barber. Las principales características de este primer movimiento están relacionadas con el uso particular de la armonía y una aproximación personal a la forma sonata. Este movimiento comienza directamente con la melodía principal del violín, sin una introducción orquestal y con el dramatismo característico de todo el concierto. El movimiento inicia en Sol mayor para luego llegar a la relativa menor en la sección de recapitulación, moviéndose dentro de las tonalidades de Mi (tanto mayor como menor) y Sib menor. La melodía del violín solista se entrelaza con líneas melódicas de otros instrumentos de la orquesta, resaltando una estructura antifonal entre el solista y los otros instrumentos; creando un motivo recurrente para todos los demás movimientos.

El movimiento tiene una forma allegro de sonata en donde el violín comienza la exposición con el tema 1^a (Figura 1) directamente mientras la orquesta acompaña con un pedal en Sol mayor/jónico. El tema 1B lo sigue directamente en el compás 11 para luego llegar a una corta transición del violín, que parece una cadencia y prepara el modo de Mi frigio. Es importante resaltar en esta sección la aparición, dentro de la armonía orquestal en conjunto con la línea melódica del violín, de acordes de dominante que no son del todo claros al tener notas agregadas y notas pedales que no hacen parte de la estructura del acorde, generando una sensación difusa y que no permite una idea de resolución de sus tensiones solo hasta la llegada en el compás 27.

The image displays two staves of musical notation for the violin. The top staff is labeled 'Tema 1A' and begins with the dynamic marking 'mf espress.'. It features a melodic line with several triplet markings. The bottom staff is labeled 'Tema 1B' and starts with a first ending bracket. It includes dynamic markings 'p' and 'cresc.', and also contains triplet markings. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Figura 1. Tema 1A y 1B del violín

El segundo tema es interpretado primero por el clarinete (c. 27) mientras las cuerdas hacen un pedal en Si y el violín responde inmediatamente (c. 32) reiterando el segundo tema. El corto *tutti* orquestal que sigue es conectado con lo anterior por un *pizzicato* de los chelos y contrabajos, aclarándose la tonalidad de Mi mayor con el tema 1A en los violines. La transición del violín solista continúa con la tonalidad de Mi mayor en semicorcheas que luego pasa a fusas, abriéndole paso al gran *tutti* orquestal en Mi. En el c. 66 se puede apreciar un acorde de sexta aumentada en los cuernos cuya disposición interválica se expresa como una tercera disminuida (Figura 2), dirigiéndose con mayor claridad a la tonalidad de Mi con un pedal en el timbal y una corta aparición del segundo tema en el clarinete. La exposición se cierra con un acorde de La menor en los cuernos seguido por un acorde de Si bemol, que prepara la entrada a la sección de desarrollo del movimiento.



Figura 2. Sexta aumentada de los cuernos.

El desarrollo está marcado con *un poco piu mosso* dándole más movimiento y agilidad a esta nueva sección. También es el inicio de una nueva área tonal evidenciada por el cambio de armadura. Comienza en Sib con una secuencia del segundo compás del primer tema en el violín que abre paso a una nota larga en Si bemol mientras las cuerdas tocan el tema 1B. En el c. 86 se reelabora la melodía del tema 1 al aparecer en aumentación rítmica y dos octavas más arriba, además de utilizar sextas mayores y aumentadas para cerrar esta primera parte.

La siguiente sección, que comienza en el c. 93, está marcada con *piu mosso* y expone dentro de un contexto más oscuro y sombrío unas melodías particulares basadas en una armonía cuartal y de quintas con base a la tonalidad de Sol bemol mayor con bajo en Sib. Dentro de esta sección también aparecen fragmentos del primer tema en Re menor, que es el quinto grado de Sol menor; (cc. 107 - 110) primero con una línea descendente en el violín (cc. 110) y luego con una línea ascendente en el c. 111, generando una sensación de claridad ya que se dirige a una nueva aparición del primer tema en Sol menor. Desde este punto se empieza a construir el clímax del movimiento (Figura 3) por medio de la utilización de una línea ascendente en el violín, apoyada por las figuras en tresillo de la orquesta, que conducen a Sol menor; las figuras rítmicas rápidas en el violín y el ritmo apuntillado de vientos y piano -derivados del segundo tema- son los elementos característicos del clímax. El clímax se cierra con un pequeño *allargando molto* en *fortissimo* que dirige el violín y abre paso a un *tutti* orquestal en Sol mayor del tema 1A.

The image shows a musical score for the climax of the first movement. It consists of two systems of staves. The top system includes a violin part with a dynamic marking of *ff* and a piano part with *ff brillante*. The bottom system continues the piano part with *sempre ff* and *allargando molto*. A red arrow points to a specific chord in the piano part with the text "Dirección hacia acorde de Sol". The score is titled "Climax - Reducción para piano" in red at the top.

Figura 3. Clímax del primer movimiento.

La recapitulación (c. 137) presenta los temas que aparecieron en la exposición de forma muy similar, excepto por unos cambios mínimos que permiten establecer la tonalidad de Sol menor. Por ejemplo, el tema 1B en el violín (c. 137) retoma la melodía inicial, cambiándola a la octava superior en el c. 141. En el c. 147 la armadura cambia para poder llegar a Sol menor, creando una estabilidad tonal que afianza la sensación de tristeza y reflexión que evoca esta sección de recapitulación.

Después de una pequeña preparación orquestal aparece la *cadenza* del violín en el c. 190 (Figura 4), que contiene una melodía cuartal con un tritono que lo cierra, acompañado por una nota larga en Mi natural por los chelos. Es una cadencia relativamente corta para un concierto solista, además de parecerse mucho más al *rubato* de un cantante que algo escrito para un instrumento de cuerda (Heyman, 2012). Directamente después de la cadencia el oboe presenta por última vez el segundo tema mientras las cuerdas y timbales acompañan con un pedal en Sol menor. La coda del primer movimiento es un diálogo entre el violín solista y los vientos (nuevamente en Sol mayor sin Fa#); el violín presenta el segundo tema para luego llegar a un *obligato* en la nota Si, mientras los vientos cierran el movimiento con el primer tema.



Figura 4. Cadencia del violín en el primer movimiento.

3.2 Segundo movimiento, *Andante*

El segundo movimiento es otro ejemplo claro del estilo particular de composición de Barber ya que desde el principio presenta unas características únicas e inusuales en un concierto para instrumento solista. La orquesta tiene un papel importante a lo largo del movimiento ya que varios instrumentos presentan los temas principales antes de que entre el violín y también se entrelazan con la línea melódica del violín. Las líneas melódicas del violín juegan distintos papeles dentro del movimiento; se entrelaza con las frases de la orquesta y tiene pequeñas cadencias entre cada sección que permite conectarlas.

El movimiento tiene una forma ABA' pareciéndose mucho a un aria por la manera en la cual se desarrollan los materiales; el oboe empieza el movimiento y la sección A (cc. 1 - 36) presentando el tema principal en Do# menor, para luego seguir con la contramelodía en el c. 8. Dos compases después los chelos retoman el tema principal en la tonalidad de Mi mayor, con una articulación más pesada e insistente, anticipando lo que está por llegar. El segundo tema es presentado por las cuerdas (violines) en el c. 21, con un acompañamiento en *pizzicato* de los chelos, el cual le da una sensación de movimiento y fluidez. La melodía de los violines se transforma en una frase corta interpretada por el corno que sirve como transición a la primera entrada del violín solista, que comienza de manera inusual con una pequeña cadencia en el c. 30 con la indicación *senza affrettare* y un pedal de la orquesta en Mi mayor que conduce hacia la siguiente sección.

La sección B (cc. 37 - 62) presenta un nuevo tema en Do# menor, que es interpretado por el violín solista mientras la orquesta acompaña con un nuevo motivo rítmico (tres corcheas dirigidas a figura larga) que será desarrollado después por las cuerdas y el violín a la manera de pregunta-respuesta. Esta sección contiene tres cambios de tempo que desarrollan la línea melódica del violín y la expresividad e intención del tema; junto al contorno melódico ascendente-descendente del violín solista se presenta de forma simultánea el desarrollo del motivo rítmico del c. 37, elaborando una sección antifonal entre orquesta y solista (Figura 5).

Sección Antifonal - Reducción para piano

Un poco agitato (in 3)

Figura 5. Sección Antifonal del segundo movimiento.

El final de la sección B culmina con una cadencia del violín a modo de *recitativo* que conecta con la recapitulación del material de A'. Las indicaciones *trattenuto*, *affrettando*, *allargando* y *molto rallentando*, generan una fluctuación del tempo que permite que este pasaje se pueda interpretar con mayor libertad métrica, aumentando por consiguiente la expresividad de esta sección. La sección finaliza en el c. 62 con un acorde que tiene dos posibilidades de interpretación. En una primera instancia, el acorde se puede interpretar como la séptima de dominante (V7) de la tonalidad de Sib menor, tonalidad de la sección B. Por otro lado, el acorde se puede reinterpretar enarmónicamente como un acorde de sexta aumentada (A165) que resuelve sus tensiones en la tonalidad de Mi mayor (Figura 6).

El violín entra a la sección A' (cc. 63 - 113) con los dos temas principales por primera vez; el tema 1 aparece con la indicación *sul G* para aprovechar el registro grave del violín, mientras que el segundo tema aparece en el registro agudo del violín dándole un gran contraste de

expresividad a las dos grandes melodías. Cuando entra el clarinete en el c. 72 con la contramelodía (seguido de la flauta y oboe) es posible comparar y apreciar las diferencias entre las dos secciones A; la armonía y orquestación es mucho más grande en esta sección a diferencia de la introducción ya que se están desarrollando los temas y es la preparación del clímax del movimiento. La primera parte de la sección llega a un monumental *tutti* de la orquesta con el tema principal; este es el único momento del movimiento en donde pareciera ser un concierto para solista y orquesta común. No obstante, Barber vuelve sorprender entrelazando la melodía de la orquesta con la del violín solo para poder combinar y desarrollar los temas 1 y 2 en el violín, mientras la orquesta sobresale en pequeños intervalos para complementar la melodía principal.

Los cc. 92 a 97 tienen un *stringendo* y *crescendo* gradual que lleva al clímax del movimiento (cc. 98 - 103) que es iniciado por la orquesta con una sucesión de acordes de sextas aumentadas que da paso a la cadencia del violín con dos ascensos de octavas seguidas por una sucesión de notas descendentes desgarradoras. La línea melódica se empieza a disipar lentamente para abrirle paso a una última melodía reminiscente del segundo tema acompañada de acordes de sextas aumentadas en la orquesta que resuelven a Mi mayor en el c. 110 junto con el violín.

The image shows a musical score for strings (Strs.) in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of two measures. The first measure contains a complex chord structure with a red label below it: "Al 65 (V7 en Sib)". The second measure shows a resolution to a simpler chord structure with a red label below it: "Resuelve a acorde de Mi". A red arrow points from the first measure to the second. The dynamic marking "mf" is present in the second measure.

Figura 6. Sexta aumentada de la orquesta en el segundo movimiento.

3.3 Tercer movimiento, *Presto in moto perpetuo*

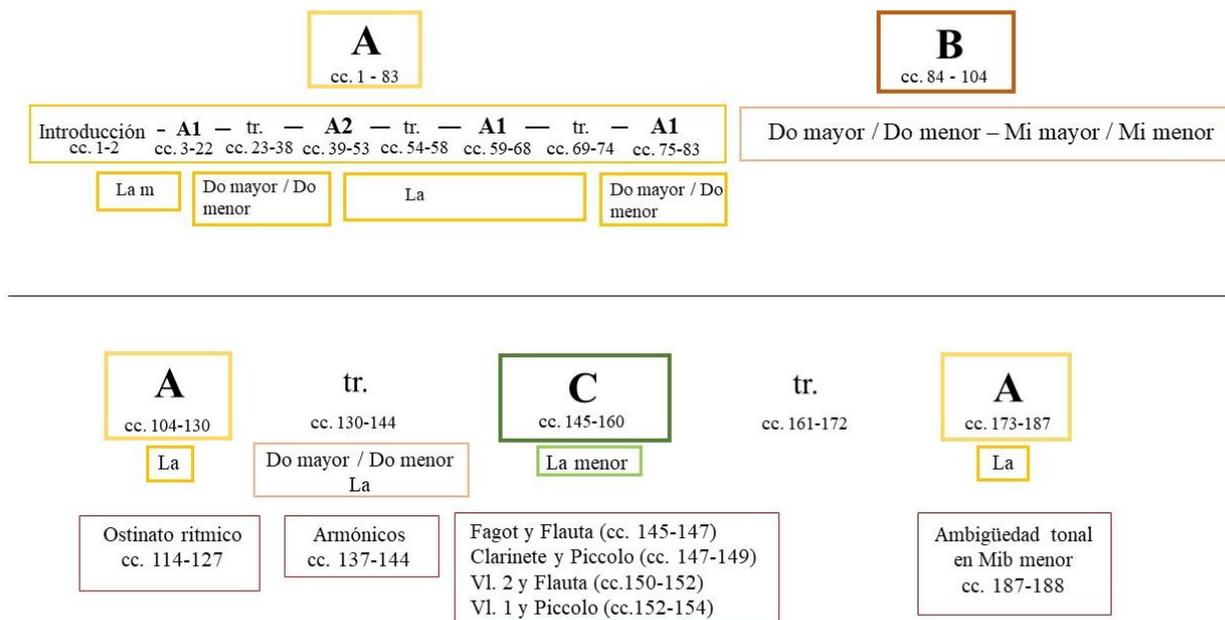


Figura 7. Forma del tercer movimiento.

El tercer movimiento cierra todo el concierto de una manera inesperada e inusual, rompiendo con el esquema lírico que se venía desarrollando en los otros movimientos. Tiene forma rondó (Figura 7), con su respectivo refrán y 4 episodios, que se esconde detrás de acentos irregulares, patrones sincopados, motivos rítmicos insistentes, cambios de métrica y ambigüedad tonal. La orquestación de este movimiento se basa en ataques cortos y rítmicos que apoyan la línea del violín y los acentos que no concuerdan con los pulsos fuertes dentro de cada compás; esto nos demuestra uno de los primeros intentos de Barber en adentrarse en el estilo de composición del siglo XX, dejando por fuera cualquier cosa que no fuere totalmente esencial para la composición. A continuación, se deja como referencia este diagrama formal.

Si bien en un principio parece una sola sección muy grande que nunca para, al hacer un análisis más en profundidad se pueden apreciar los tres temas que caracterizan un rondó. El tema A, dividido a su vez en dos temas, tema A1 y tema A2, inicia con los timbales en La menor en los dos primeros compases para abrirle paso al tema A1 en el violín (cc. 3 - 22), el cual luego aparece en Re menor (c. 13), como una variación, para conectar con la transición (cc. 23 - 38) en Do menor. Este primer tema sugiere un cambio en la agrupación y acentuación de las notas, al escribir el motivo de cuatro notas yuxtapuesta sobre el ritmo de tresillos; esta idea de yuxtaposiciones ocurre a lo largo de todo el movimiento, y particularmente en las secciones del

tema A. También aparece la inversión melódica del tema A1 (Figura 8) con acentuaciones marcadas las cuales cumplen el propósito de crear una síncopa entre 4 y 5 notas.



Figura 8. Inversión melódica del tema A1.

El tema A2 (cc. 39 - 58) presenta la tonalidad de La mayor con las cuerdas en *pizzicato* mientras el clarinete y flauta acompañan en trémolo, creciendo rápidamente a un *forte* en el violín (c. 56) que lleva nuevamente a una corta presentación del tema A1 (cc. 59 - 69) en La mayor. En los cc. 69 a 74 aparece una sección corta que podría considerarse una transición en donde el violín tiene una línea cromática descendente con ritmo de tresillos, que pareciera salir de la escala de tonos enteros de Do, mientras el fagot y chelos sobresalen con una línea cromática ascendente en corcheas, creando un contraste de líneas y yuxtaposiciones de ritmos y sonoridades (Figura 9). Esta transición lleva a una última presentación del tema A1 (cc. 75 - 83), esta vez en Do mayor que pasa rápidamente a Do menor para preparar la entrada directa del tema B.

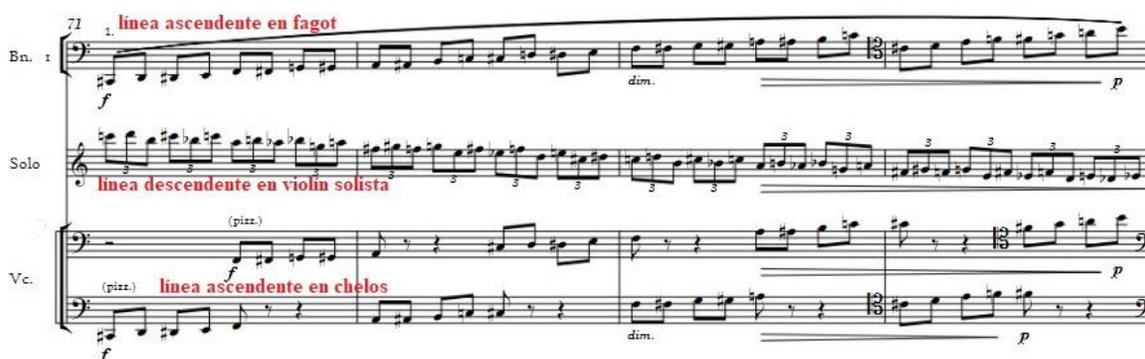


Figura 9. Contraste de líneas melódicas entre violín, fagot y chelos.

El tema B (cc. 84 - 104) se caracteriza por el uso del intervalo de novena en el violín dentro de la ambigüedad tonal de Do mayor/menor, creando una sonoridad disonante en el violín, mientras que aparece un pequeño motivo en el clarinete y oboe de lo que luego será el tema C, con la

indicación de *marcato* para que sobresalga entre las otras texturas. La siguiente sección del tema B también contiene un pequeño motivo del tema C en los cellos y cornos dentro de la ambigüedad tonal de Mi mayor/menor. A su vez, el violín solista tiene dentro de los cc. 95 a 101 una línea melódica que solamente se toca si el acompañamiento es el piano; de ser tocado con orquesta el violín toca el *ossia* ya que las flautas tocan el motivo rítmico (Figura 10).

The image shows a musical score for violin, consisting of two systems. The first system begins with a red box containing the number '7' and the text 'Ossia (for performance with orchestra)'. Below this, another red box contains the notation '(Ww.)'. The score includes dynamic markings 'cresc. sempre' and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The second system continues the musical notation with similar dynamics and markings.

Figura 10. *Ossia del violín.*

El tema A (cc. 104 - 144) aparece nuevamente en un *tutti* orquestal dentro de la tonalidad de La mayor que pasa cromáticamente a Mib mayor, el área tonal más remota del movimiento, donde el violín tiene un ostinato rítmico mientras la orquesta sigue desarrollando el tema A con diálogos entre cuerdas y vientos. Esta sección podría considerarse el clímax del movimiento por el *fortissimo* de las cuerdas acompañado por los acordes sincopados de los vientos, los cuales hacen alusión al tema A. La transición (cc. 130 - 144) al tema C ocurre dentro de la ambigüedad tonal de Do mayor/menor y La mayor, en donde el violín cierra con armónicos (cc. 137 - 144) bajo la indicación de *brillante*.

Una de las particularidades de este movimiento es que el tema C es exclusivo de la orquesta, ya que en ningún momento del movimiento aparece en la línea del violín (Figura 11). Este tema (cc. 145 - 172) aparece en La menor y se va rotando entre instrumentos; primero en el fagot y flauta (cc. 145 - 147), luego en clarinete y piccolo (cc. 147 - 149), seguido de los segundos violines y flauta (cc. 149 - 152) para finalizar en los primeros violines y piccolo (cc. 152 - 154). Además, es la única sección en el concierto en donde aparece el redoblante.

Fagot y Flauta cc. 145-147
 Bsn.
pp senza ped.

Clarinete y Piccolo cc. 147-149
 Cl.
pp sempre

Violín 2 y Flauta cc. 150-182
 Vi. II

Violín 1 y Piccolo cc. 152-154
 Vi. I

The image displays four staves of musical notation for 'Tema C de la orquesta'. The first staff is for Bassoon (Bsn.) and Flute (Fl.), marked *pp senza ped.* with triplet markings. The second staff is for Clarinet (Cl.) and Piccolo, marked *pp sempre*. The third staff is for Violin II (Vi. II) and Flute. The fourth staff is for Violin I (Vi. I) and Piccolo. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and accents.

Figura 11. Tema C de la orquesta.

Inmediatamente después de esto aparece nuevamente el motivo de transición en la orquesta con un *cue* de los cornos que permite que el violín se una a la transición y finalización del tema C. Con una línea descendente en el violín y semicorcheas en los primeros violines y violas, manteniéndose la tonalidad de La menor, aparece la última presentación del tema A (cc. 173 - 187), en donde se hace una pequeña variación del ritmo que cambia a semicorcheas, haciendo una disminución en el ritmo del tema A.

Mientras el violín cierra el movimiento con mucha energía y decisión rítmica, la orquesta acompaña con unos *sforzandi* que aclaran la tonalidad de La menor. Sin embargo, esta tonalidad es puesta en duda hacia el final del movimiento con la línea ascendente del violín, piano, oboe y clarinete en el c. 186 que tiene una clara dirección a Mib, la orquesta completa el acorde de Mib menor el cual crea un pequeño clímax a partir de esta disonancia de tritono. Posterior a este gesto, el violín retoma la línea ascendente del arpeggio de Mib, culminando junto a la orquesta con el acorde de La menor, cerrando casi con un grito la obra.

4. Análisis Interpretativo

4.1 Generalidades

El concierto para violín de Barber tiene dificultades interpretativas particulares que lo distinguen de otros conciertos para solista. A simple vista solamente el tercer movimiento parece presentar un mayor reto técnico, pero una vez se empiezan a estudiar todos los movimientos es evidente que los tres tienen dificultades específicas que requieren mucho estudio por parte del intérprete. A partir del análisis formal también se puede observar que la diferencia más obvia entre los dos primeros movimientos con el tercero es el lirismo de estos en contraste con la dificultad técnica y mecánica del tercero.

A continuación, se presentarán algunas de las dificultades técnicas de cada movimiento, ofreciendo a estas dificultades sus correspondientes soluciones² (colocar cita sobre la fuente de estas soluciones). La idea con esto es dar luces con respecto a la interpretación correcta de esta obra y complementar el análisis teórico realizado en el capítulo anterior.

4.2 Primer movimiento

El primer movimiento no presenta mayores dificultades en la interpretación a diferencia del tercer movimiento. No obstante, existen varios pasajes que se acercan a las sonoridades del siglo XX, generando una pequeña dificultad para afinar correctamente. Dentro de la melodía del violín se utilizan con frecuencia los tritonos, melodías y armonías cuartales (Figura 12). Se deben reconocer desde un principio todas estas sonoridades tomando como referencia el centro tonal de la sección para poderlas interiorizar rápidamente y trabajarlas a partir de las distancias de intervalos y los saltos o cambios de posición.



Figura 12. Sección del desarrollo que se puede trabajar detalladamente.

Por otro lado, el primer movimiento también contiene algunos pasajes rápidos en las dos secciones de transición que requieren una gran cantidad de estudio y seguridad para poder interpretar correctamente (Figura 13). Las figuras rítmicas se entienden mejor al estudiarlas con patrones rítmicos tanto en la mano derecha como en la izquierda, para poder afianzar cambios de posiciones y la movilidad constante de los dedos en la mano izquierda. También se deben utilizar la segunda y cuarta posición de la mano izquierda; dos posiciones que no se usan con tanta

² Las soluciones y opiniones están basadas en el trabajo hecho sobre el concierto con el maestro Juan Carlos Higueta, de la mano con los consejos de otros maestros en clases magistrales.

frecuencia como la primera y tercera. Sin embargo, si se trabajan los pasajes que incluyen estas posiciones junto con estudios técnicos destinados a mejorar estas dos posiciones, se logrará llegar a un alto nivel de seguridad para tocar estos pasajes.

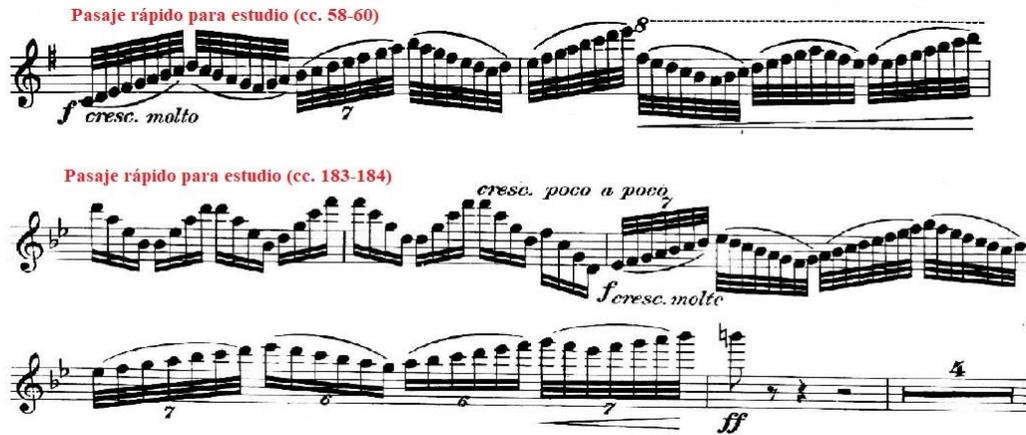


Figura 13. Pasajes rápidos y análogos para un estudio adecuado.

4.3 Segundo movimiento

Las dificultades del segundo movimiento se parecen mucho a las ya mencionadas en el primer movimiento. También se debe trabajar la afinación de pasajes que incluyen intervalos y notas extrañas, al igual que se deben revisar con varios métodos de estudio las dobles cuerdas que se encuentran en la primera sección del movimiento. Quizás una de las dificultades más notorias de este movimiento es el posicionamiento de la mano izquierda para poder tocar con comodidad las décimas que se encuentran en el c. 60 (Figura 14). Para algunas personas puede resultar más fácil tocarlas si tienen una mano más grande, ya que no deben estirarla demasiado. Pero si la persona que debe tocar este pasaje tiene una mano más pequeña, deberá encontrar la manera más adecuada para su fisonomía, permitiéndole interpretar el pasaje sin riesgo a lesionarse. Desde mi experiencia, fue mucho más fácil la aproximación a este pasaje utilizando el cuarto dedo (meñique) como apoyo, lo que permite extender la mano por medio del movimiento del dedo índice que se mueve hacia atrás para tocar la nota más baja sin cambiar de posición.



Figura 14. Pasaje para revisar la posición de la mano derecha.

4.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento sin lugar a dudas presenta la mayor cantidad de retos para el intérprete con la simple indicación de *Presto in moto perpetuo*. Entre los ritmos, cambios extremos de cuerda, acentos que cambian el motivo inicial (cuatro notas dentro de la figura de tresillos) hay mucho material para estudiar. La mayoría de estos elementos se pueden estudiar partiendo de un tempo lento e incrementarlo poco a poco. Otros se deben estudiar a partir de un análisis de la partitura, que permitan entender la organización de patrones y secuencias. En cuanto a la velocidad del movimiento, se debe buscar en un principio un tempo cómodo y estable, probándolo con pequeñas secciones que ya están afianzadas. Luego se puede intentar con una sección más grande para juntarlo todo y crear una resistencia gradual que permita tocar el movimiento completo sin agotamiento. Una buena idea para crear mayor facilidad y resistencia en la interpretación del movimiento consiste en tocar en la mano derecha con un poco de *spiccato* sobre la cuerda, permitiendo que el arco rebote un poco sin salir totalmente de esta. Además, es aconsejable encontrar una mejor flexibilidad y movilidad en el brazo y mano derecha, ya que si se mantienen rígidos no se podrá tocar este movimiento cómodamente.

4.4 Otras cuestiones técnicas para tener en cuenta

Si bien cada movimiento tiene sus dificultades, hay dos cuestiones que merecen ser analizadas por aparte ya que son importante para los tres movimientos; la expresividad y la memorización. Por un lado, el concierto contiene un alto grado de expresividad, que puede ser difícil de lograr sin entender las líneas melódicas que propone Barber. Los dos primeros movimientos contienen una gran cantidad de líneas melódicas largas planteadas por Barber que no deben ser cortadas, ya sea por un cambio de arco o el uso de vibrato. Esto requiere una gran fluidez en el arco y la mano derecha para que la sonoridad de las frases sea homogénea y posea una mejor línea y conducción.

Según la tesis de Elizabeth Flood sobre el Concierto para violín, buena parte de la expresividad del concierto está dada a partir del contexto en el que fue escrita la obra. Se plantea en esta tesis que el concierto se escribió más con el objetivo de hacer evidente la necesidad de expresar unos sentimientos e ideas que la de demostrar una técnica llamativa. Bajo esta perspectiva, el desafío más grande del concierto consiste precisamente en expresar en la música las vicisitudes por las que Barber estaba pasando en ese momento de su vida³ (Flood, 1997). Esta idea es apoyada por Pablo Casals, que hace alusión a la claridad de pensamiento musical que se debe tener para poder ejecutar con total precisión (Clynes, 1999). Gabrielsson a su vez plantea que a partir de esta idea hay dos pasos interrelacionados para la preparación de una presentación (que en este caso también se pueden aplicar para la preparación de la expresividad), a saber, la búsqueda de una representación mental adecuada de la pieza musical y la organización de un plan que permita transformar esta representación en hechos musicales tangibles. Estos pasos conducen a que la práctica de la obra sea más natural, logrando un nivel de interpretación satisfactorio (Gabrielsson, 1999).

³ "The performer must have an excellent sense of musicality. He or she must be able to convey deep feelings to be effective." – Flood, E. "Analysis, Interpretation and Performance of the Concerto for Violin and Orchestra by Samuel Barber". pág. 34.

Finalmente, la memorización del concierto es un reto bastante grande teniendo en consideración los aspectos mencionados en los apartados de análisis formal y análisis interpretativo de este documento. Los dos primeros movimientos se pueden memorizar con mayor facilidad debido a sus líneas melódicas; quizás el único reto sea memorizar algunos patrones de ligaduras o digitaciones. Por otro lado, el tercer movimiento presenta un desafío mayor para memorizar, en parte porque no tiene una línea melódica clara dentro de las muchas notas que contiene. Para memorizar este movimiento, es bueno poner a prueba varios métodos, siendo el más importante de ellos el hallazgo de patrones y secuencias dentro de una sección pequeña. También es importante entender la forma del tercer movimiento, ya que dentro de la gran cantidad de notas que escribió Barber hay una lógica muy clara tanto en la forma como en las secuencias y transiciones.

Para cerrar, cabe aclarar que no hay una manera específica para interpretar y memorizar el Concierto para Violín de Samuel Barber. Cada intérprete es libre de encontrar su propia voz a través de la música escrita, siempre y cuando se respete lo que plantea el compositor. Hacer un análisis histórico y formal antes de llegar a un análisis interpretativo permite entender con mayor claridad las ideas de Barber, su contexto y situación cuando escribió el concierto. Los detalles que contiene la obra no son totalmente claros en una primera instancia, pero con un análisis más detallado resulta evidente la intención de Barber por crear un nuevo estilo de composición que amalgama de forma efectiva los elementos estilísticos de la música de los siglos XIX y XX.

5. Bibliografía

- Barber, Samuel. 1942 [1939]. *Concerto for Violin and Orchestra Op. 14*. New York: G. Schirmer, Inc.
- Broder, Nathan. 1948. "The Music of Samuel Barber", *Music Quarterly*, Vol. 34, No. 3, pág. 325 - 335.
- Coke, Austin Neil. 1968. "An Analysis of Some of the Purely Instrumental Works of Samuel Barber." Tesis (Maestría en Artes). California State College.
- Dexter, Harry. 1949. "Samuel Barber and His Music". *Musical Opinion*, Vol. 2: pg. 285-86
- Diehl, George K. 1995. "A Tale of Three Movements", *The Strad*, Vol. 106: No. 1267, pág. 1116 - 1118.
- Flood, Elizabeth Ruth. 1997. "Analysis, Interpretation and Performance of the Concerto for Violin and Orchestra by Samuel Barber". Tesis (Pregrado con honores). Butler University.
- Friedewald, Russell Edward. 1957. *A Formal and Stylistic Analysis of the Published Music of Samuel Barber*. Sate University of Iowa.
- Gabrielsson, Alf. 1999. "The Performance of Music". En *The Psychology of Music, Second Edition*, ed. Diana Deutsch. Cambridge, Estados Unidos: Academic Press. 501-602
- Heyman, Barbara. 2012. *Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works*. New York: Oxford University Press.
- Heyman, Barbara. 1992. *Samuel Barber: The Composer and His Music*. New York: Oxford University Press.
- Hunter Platt, Jessica Kinzie. 2009. "A methodology of study for Samuel Barber's Concerto for Violin and Orchestra Op. 14". Tesis (Doctorado). Ball State University.
- Tawa, Nicholas. 2009 "Symphonies of the Mid- To Late Thirties" *The Great American Symphony: Music, the Depression and War*. Indiana University Press.
- Wentzel, Wayne. 2001. *Samuel Barber: A Research and Information Guide*. Psychology Press.