

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA DE LA UNAM



“NOTAS AL PROGRAMA”

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA-VIOLONCELLO

**PRESENTA:
OMAR SÁNCHEZ MANRIQUEZ**

**ASESOR DE TESIS:
GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ**

Ciudad de México. Mayo 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres
por estar siempre a mi lado

*“Es en la tierra firme donde debemos poner los pies
para tomar nuestro impulso hacia el cielo”*

J.Maragall

ÍNDICE

PROGRAMA DEL RECITAL.....	5
----------------------------------	----------

CAPÍTULO I. Suite V para violonchelo solo, BWV 1011 de Johann Sebastian Bach.

Datos biográficos de J. S. Bach.....	7
Obras principales.....	11
Historia de la Suite V para violonchelo solo.....	12
Análisis musical.....	13
Prelude.....	14
Allemande.....	17
Courante.....	18
Sugerencias de estudio.....	20

CAPÍTULO II. Música para teatro III de Federico Ibarra.

Datos biográficos de Federico Ibarra.....	24
Obras principales.....	25
Historia de Música para teatro III.....	26
Análisis musical.....	28
(I).....	28
(II).....	28
(III).....	29
(IV).....	30
(V).....	30
Sugerencias de estudio.....	31

CAPÍTULO III. Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor, op.104 de Antonin Dvořák.

Datos biográficos de Antonin Dvořák.....	33
Obras principales.....	35
Historia del Concierto para violonchelo y orquesta.....	36
Análisis musical.....	38
Allegro.....	38
Adagio ma non troppo.....	42
Finale. Allegro moderato.....	45
Sugerencias de estudio.....	48

FUENTES CONSULTADAS.....	50
---------------------------------	-----------

ANEXO I	52
----------------------	-----------

PROGRAMA

Suite V para violonchelo solo en Do menor, BWV 1011 (Selecciones) Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

- I. *Prélude*
- II. *Allemande*
- III. *Courante*

Música para teatro III, para violonchelo y piano Federico Ibarra
(n.1946)

- I
- II
- III
- IV
- V

Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor, op. 104 Antonin Leopold Dvořák
(1841-1904)

- Allegro*
- Adagio ma non troppo*
- Finale. Allegro moderato*

CAPÍTULO I

Suite V para violonchelo solo, en Do menor; BWV 1011 de Johann Sebastian Bach.

DATOS BIOGRÁFICOS

OBRAS PRINCIPALES

ANÁLISIS MUSICAL

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

DATOS BIOGRÁFICOS

La vida de Johann Sebastian Bach suele contarse cronológicamente por los lugares donde desarrolló su vida musical, ya sea por la facilidad para ubicar dichos acontecimientos, o bien, para relacionar el desarrollo técnico-musical con el periodo personal en el que se encontraba.

Compositor, organista y violinista perteneciente al periodo barroco. Bach nació en Eisenach, Alemania, el 21 de marzo de 1685 y falleció en Leipzig el 28 de julio de 1750. Descendiente de una genealogía musical de gran tradición en Alemania, fue el último hijo del matrimonio entre María Elisabetha Lämmerhirt (1644-1694) y Johann Ambrosius Bach (1645-1695). A la muerte de sus padres, queda a cargo de su hermano mayor Johann Christoph Bach (1671-1721)—instalado en Ohrdruf— fue él mismo, quien lo instruyó en el aprendizaje del clave. Al mismo tiempo, es aquí donde entra al liceo de la ciudad para ampliar sus conocimientos en su formación educativa. Además ingresó al coro infantil, donde destacó por su excelente voz de soprano. Años más tarde, debido al crecimiento de la familia de su hermano Christoph, Bach se ve obligado a salir de casa y encuentra refugio en Lüneburg, donde gracias a su talento musical, el desarrollo en el clave y sus conocimientos en el violín—que posiblemente su padre le había inculcado—, entra a la escuela de San Miguel (*Michaeliskirche*), donde comenzó a desarrollar la composición instrumental principalmente en el campo de la música de cámara.

Bach es invitado a ocupar el puesto de organista en la Nueva Iglesia de Arnstadt, pero esto no es posible debido a que el órgano de la iglesia estaba en el proceso de reparación. Sería al término de esta reparación cuando ocuparía por completo el puesto asignado. Mientras tanto, es llamado a la corte del duque Johan Ernst III, en Weimar, donde ocupa la plaza de violinista dentro de la orquesta.¹ Su estancia en Weimar es muy corta y al término de la reparación del órgano en Arnstadt, regresa para cumplir con sus obligaciones asignadas dentro de la iglesia.

El instinto creador que Bach desarrolló desde temprana edad, lo llevó a emprender un viaje a Lübeck para escuchar y encontrarse con Dietrich Buxtehude (1637-1707) organista de la Iglesia de Santa María, quien era calificado como uno de los más sobresalientes compositores anteriores a Bach. Había pedido para entonces un permiso de cuatro semanas para ausentarse de su cargo en Arnstadt, pero fue tal la impresión de ver el vasto desarrollo artístico y la técnica musical que se vivía en Lübeck, que se vio obligado a extender su ausencia hasta doce semanas después de lo planeado sin el permiso del consejo. Este hecho, aunado a otra serie de complicaciones, como el

¹ Spitta, *J.S. BACH*, p.22.

haberse relacionado con su prima Maria Barbara (1684-1720)—con la que más tarde contraería nupcias—dentro de la iglesia, fue el detonante para que Bach decidiera renunciar a su cargo en Arnstadt. De esta forma, amplía su mirada a un futuro en nuevos centros musicales, para desarrollar su capacidad artística, que había sido condicionada hasta el momento.

En 1707, Bach se instala en Mülhausen, lugar que gozaba de un alto nivel musical y que por supuesto, para ocupar la vacante libre que había dejado el gran organista Johann Gerg Ahle (1615-1706) en la Iglesia de San Blas, había que estar a la altura de dicha circunstancia. Bach ganó sin problemas la audición para dicha vacante y de esta forma, se propone como objetivo principal “elevar toda la música eclesiástica a un nivel superior”.² Ejemplo de este objetivo, es la composición de la cantata *Gott ist mein König, BWV 71*, dedicada para la inauguración del concejo. Este mismo año, Bach contrae nupcias con su prima Maria Barbara, con quien tuvo siete hijos, entre los cuales Carl Philipp Emanuel (1714-1788) y Wilhelm Friedemann (1759-1845), gozarían tiempo después de una gran reputación musical, gracias a la capacidad musical que su padre les había heredado.

La corte de Sajonia-Weimar se encontraba artísticamente entre las cortes de la época en una posición privilegiada, debido a que el príncipe Wilhem Ernst daba gran prioridad a los aspectos culturales dentro de su ducado. Dicha situación dentro de la corte fue la pieza fundamental para que, en el año de 1708, Bach fuese llamado para ocupar el puesto de organista y músico de cámara. Años más tarde sería nombrado *Konzertmeister* (puesto encargado de llevar la dirección de la orquesta).

La estadía en Weimar representa la época más resplandeciente como organista y como compositor de órgano durante la vida de Bach. Desarrolló una técnica individual en el órgano, llegando a interpretar e improvisar de manera sublime y sin ningún problema frente a cualquier órgano.

De acuerdo al texto de Adolfo Salazar, se sabe que debido a la ausencia de academias musicales en la que se encontraba Weimar, Bach dedicó parte de su tiempo a la pedagogía musical, destacando entre sus principales discípulos: Johann Martin Schubart (1690-1721), quien remplazó el puesto de Bach años más tarde, y Johann Caspar Vogler(1696-1763), nombrado como el mejor discípulo de Bach.³Del mismo modo, Bach se relacionó con conocidos músicos y organistas de su época, tales como: Georg Philipp Telemann(1681-1712), Johann Gottfried Walther(1684-1748),entre otros.

² Spitta, *Bach*, p.53.

³ Salazar, *Un ensayo*, p.44.

El evento que motivó la salida de Bach en Weimar ocurrió en 1716, cuando el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, consiguió escuchar la *cantata Was mir behagt, ist nur die muntre jagd* BWV 208 (Sólo la alegre caza me llena de contento), compuesta para conmemorar el nacimiento del duque de Sajonia-Weissenfels, la cual causó gran impacto y admiración al príncipe. Inmediatamente tuvo el interés de invitar a Bach a su corte para ocupar el cargo de *Kapellmeister*.

Köthen es la etapa en la cual observamos a Bach en su máximo desarrollo artístico dentro de la música instrumental. Dicho desarrollo se debe a la importancia que el príncipe Leopold otorgaba a la música de cámara dentro de su corte. A lo largo de su vida contó con una magnífica educación artística. Viajó por Holanda, Inglaterra, Italia y Austria, y desarrolló capacidades para tocar la viola da gamba, el violín, además de una sobresaliente voz de bajo. Por su parte, Bach encontró el espacio para desenvolverse en nuevas formas musicales, entre las cuales, la sonata de cámara y la suite, encabezarían dichas composiciones.

Al regreso de un viaje que Bach había realizado con el príncipe Leopold a Karlsbad, se encontró con la devastadora noticia de que su primera esposa, Maria Barbara Bach, había fallecido de manera espontánea días atrás. En aquel tiempo, era socialmente aceptado contraer matrimonio nuevamente después del fallecimiento de alguno de los cónyuges. Es por esta razón que, tras guardar algunos meses de luto por su finada esposa, en 1721 vuelve a casarse, pero ahora con Anna Magdalena Wilcken (1701-1760), cantante perteneciente a la corte de Anhalt e hija de Caspar Wilcken, trompetista de la corte de Weissenfels.

Se sabe que Anna Magdalena Bach, tenía gran conocimiento en el campo de la composición. Gracias a ello, contribuyó a copiar y transcribir algunas de las obras de Bach en numerosas ocasiones.

Acompañado de Anna Magdalena, Bach emigra hacia la ciudad de Leipzig. Existieron dos razones importantes que coadyuvaron en esta decisión: la primera, corresponde al estado de salud que aquejaba a Frederica Henrietta, esposa de su protector, el príncipe Leopold, centrando toda su atención en el restablecimiento de ella. Es importante mencionar que la princesa no era adepta a las actividades artísticas desarrolladas dentro de la corte. El segundo motivo, es la muerte de Johann Kuhnau (1660-1722), cantor principal de la iglesia de Santo Tomás (Thomaskirche) en Leipzig. Al quedar vacante el puesto de Kuhnau, Bach concursa entre un amplio grupo de músicos considerados óptimos para ocuparlo, resultando ganador.

El último periodo musical y el final de la vida de Johann Sebastian Bach, se llevó a cabo en la ciudad de Leipzig. Desde el año de 1723, entró a la escuela municipal de Santo Tomás, para suceder al maestro Kuhnau, en la vacante de *Kantor* (puesto encargado de dar clases de canto dentro del coro, música instrumental en la orquesta y gramática del latín). Bach tardó varios meses en aceptar el cargo, ya que en esa época no era del todo

decoroso “convertirse de maestro de capilla en cantor”.⁴ Aunado a este hecho, existían distintas problemáticas que aquejaban de tiempo atrás entre los alumnos de coro: la falta de disciplina, el gran número de desertores; además de escasos integrantes, a causa de la inclinación y preferencia que se le daba al coro de las óperas.

Pese a las dificultades que encontró en su llegada a Leipzig, Bach acertó con la oportunidad de ensanchar su talento artístico dentro de la música eclesiástica. De esta forma, logró sustituir con gran honor el puesto de Sebastian Knüpfer (1633-1676), Johann Schelle (1648-1701) y Johann Kunau (1660-1722), personas de gran cultura y excelentes músicos entregados en su arte.

Bach gozó a lo largo de su vida de un excelente estado de salud, pero fue a finales de 1749 cuando tuvo que ser sometido a una operación por un oculista inglés, debido a una enfermedad congénita que desde niño había desarrollado. Dicha operación no resultó exitosa, al contrario, agravó su estado de salud y perdió por completo la vista. Además numerosas fiebres quebrantaron su salud en los últimos días, llevándolo a su fallecimiento el 28 de julio de 1750. En su lecho de muerte lo acompañaban sus familiares más cercanos y compañeros que lo habían asistido en su trayectoria como artista.

⁴ Spitta, *Bach*, p.69.

OBRAS PRINCIPALES

El amplio repertorio musical que Johann Sebastian Bach legó en el transcurso de su creación artística muestra la maestría que adquirió en el dominio de distintos campos musicales. Tal es el caso dentro de la música de cámara instrumental, donde destacan: Los *Conciertos de Brandemburgo*, dedicados a Christian Ludwing (marqués de Brandemburgo); seis suites orquestales, entre las cuales sobresale la suite en Si menor y otra en Re mayor; Partitas para violín; dos conciertos para violín (el *Concierto en La menor* y el *Concierto en Mi mayor*); un concierto para dos violines; un concierto para dos violines, oboe y cuerdas en re menor; además de conciertos para clavecín y cuerdas.

Las principales composiciones en el campo de la música de cámara, desarrollada principalmente durante su estancia en la corte de Köthen, contienen: Las partitas y sonatas para violín solo; sonatas para violín y clave; además de sonatas para viola da gamba, flauta; y por último, las seis suites para violonchelo solo.

En la música vocal, especialmente música sacra compuesta en su periodo en Leipzig, se enlistan más de 200 cantatas (profanas y religiosas); corales y oratorios; La *Misa en Si menor*; La *Pasión según San Mateo*, la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Lucas*; entre otras.

La música para teclado, concebida principalmente durante su estancia en Weimar (y debido a la inexistencia del piano en este periodo europeo) contiene obras para órgano y clavecín, tales como: *El clave bien temperado*; Las invenciones (compuestas como método de estudio para la formación musical de su esposa e hijos); *Las Variaciones Goldberg*; preludios, fantasías, tocatas y *El arte de la fuga*.

HISTORIA DE LA SUITE V EN DO MENOR, BWV 1011

Considerada como las primeras obras escritas para violonchelo solo en Alemania, las seis suites fueron compuestas a la par que las sonatas y partitas para violín solo, entre 1717 y 1723, periodo correspondiente a la estancia de Johann Sebastian Bach en la corte de Köthen, donde ocupó el puesto de *Kapellmeister*, destacando principalmente por el desarrollo técnico-musical en sus composiciones instrumentales.

No se sabe con exactitud cuáles fueron los motivos por los cuales Bach elaboró las suites, sólo se tienen diversas conjeturas que ayudan en la aproximación para la identificación de dichos ellos. El primer porqué de la composición, es determinado a partir de la gran interés que Bach sentía hacia los instrumentos de cuerda, procedente de su educación como violinista; así mismo, se cree que debido al amplio talento musical con el cual contaban los músicos de la orquesta dentro de la corte, Bach pudo haber escrito las suites para ser ejecutadas por Christian Bernhard Linigke, chelista de dicha orquesta, y Christian Ferdinand Abel, gambista de la misma.

En la búsqueda de las fuentes primarias que envuelven a las suites, existe una gran problemática, ya que al contrario de las partitas y sonatas para violín solo, no existe el manuscrito original de Bach. Se han encontrado varios manuscritos de autores anónimos basados en la edición de una copia hecha por su segunda esposa Anna Magdalena Bach; otra copia pertenece a J. P. Kellner, organista y alumno de Bach; y por último, el manuscrito hecho por J. H. Westphal.

Las seis suites para violonchelo solo, corresponden a los números de catálogo BWV 1007-1012. La suite I está compuesta en sol mayor, la suite II en re menor, la III en do mayor, la IV en mi bemol mayor; la suite V en do menor, para un violonchelo con *scordatura* (existe una versión compuesta para laúd y firmada por el mismo Bach, escrita durante su periodo en Leipzig) y la suite VI en re mayor, está compuesta para un violonchelo de cinco cuerdas.

ANÁLISIS MUSICAL

La etimología del vocablo “*Suite*” proviene del idioma francés, que significa sucesión. Este vocablo fue utilizado en las cortes de Europa a partir del siglo XV hasta el siglo XVIII, y denota un conjunto o una sucesión de danzas. Por otra parte, en los siglos XIX y XX, la palabra *suite* fue utilizada por algunos compositores para asignar un conjunto de distintos movimientos, aunque no fueran precisamente dancísticos. Debussy, Rachmaninoff, Chopin son ejemplo de compositores que utilizaron la suite como pieza independiente.

La suite barroca, que tuvo su auge a finales del siglo XVII, se describe como una serie de movimientos individuales en carácter diferente. Dentro de la estructura general de la suite existen cuatro principales danzas: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*; en algunos casos puede existir un *Prélude* a manera de introducción. Otras danzas opcionales pueden ser incluidas entre la *Sarabade* y la *Gigue*. Ejemplos: (1)*Minuet*, (2)*Bourré* y (3)*Gavotte*.

Prélude – Allemande – Courante – Sarabade -(1)*Minuet - Gigue*
(2)*Bourré*
(3)*Gavotte*

La estructura de los movimientos de una suite se construye a partir de una forma binaria simple (A-A') o una forma ternaria (A-B-A'), donde la sección A funge como la introducción del tema en la tonalidad correspondiente; puede acabar en alguna tonalidad relativa, dependiendo de las modulaciones anteriores. La sección B, parte de la tonalidad donde terminó la sección A, enseguida desarrolla el tema con el material de A, y por último, se encamina hacia el final con la tónica inicial.

La suite V en Do menor, originalmente fue escrita con *scordatura*, que significa “afinación anormal” en el idioma italiano. Según Davis Nathan⁵: “Cuando un violonchelo con ajustes barrocos es afinado de una manera que proporcione una relajación adicional a la tensión de la cuerda [...] la respuesta de la cuerda será más rápida que lo normal”. En este texto se ha decidido analizar y ejecutar la suite no. 5 en Do menor, sin *scordatura*, debido a las transformaciones que se han hecho a través de los siglos en la fisionomía del violonchelo y del arco, el material de las cuerdas, así como la afinación moderna en 440Hz; entre otros. Ayudando de esta manera a una interpretación contextualizada con las circunstancias de nuestra época.

⁵ Nathan, *Cello suites*, p.153.

Prélude

La palabra *prélude* (preludio) proviene del latín *prae* (antes) y *ludere* (tocar). Dicho concretamente, el preludio actúa como un “movimiento que precede a otro”. Inicialmente, algunos preludios fueron considerados como una pieza libre de carácter improvisatorio, donde el ejecutante, a menudo lo usaba como ejercicio de calentamiento, o bien, para probar el instrumento. Tiempo después, los compositores del XIX Y XX, no hicieron uso el preludio como pieza introductoria, sino que adoptó la forma de una pieza musical independiente. Debussy, Shostakovich, Rachmaninoff, Scriabin, entre otros, utilizaron dicha forma.

El preludio de la Suite V en do menor suele equipararse con la estructura de una obertura francesa, la cual está constituida por dos secciones contrastantes (A-B) sin una pausa entre ambas: la primera sección sirve de introducción a la segunda sección.

La siguiente imagen muestra la estructura general del preludio, y los distintos elementos que lo conforman:

PRÉLUDE														
SECCIÓN A				SECCIÓN B										
SECCIÓN I	SECCIÓN II	SECCIÓN III	SECCIÓN IV	Tema	1	2	3	4	5	6	7	8	9	FUGA
Tónica ← → Dominante				Dominante ← → Tónica										
1	10	17	21	27-31	31-39	48-51	55-59	71-74	87-91	101-105	129-133	149-153	175-179	209

Imagen 1. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Prélude*.

La primera sección comienza en la tónica y posteriormente modula a la dominante para terminar con una cadencia en dicha región tonal. Es de *tempo* lento marcado por un compás de cuatro cuartos y con ritmos punteados, característicos de la obertura francesa (ver imagen 1.1) en el cual, cada ocasión que se presenta la figura de octavo con puntillo ligado a un dieciseisavo, sugiero tomar una ligera respiración entre ambas para lograr una separación que maximice el valor de cada nota, es decir, la nota larga sea un poco más extensa en lo que respecta métricamente, y la nota corta sirva de anacrusa hacia el siguiente motivo musical. Dichos elementos ayudarán a un acercamiento interpretativo respecto a las intenciones del estilo barroco.



Imagen 1.1 J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Prélude*. c. 2, c. 3 y c.20

A pesar de su forma discursiva, percibo el preludio en cuatro secciones principales. Cada inicio de estas se identifica por poseer: un cuarto ligado a un dieciseisavo y posteriormente una serie de once notas en forma de escala (ver imagen 1.2). Personalmente recomiendo tocar el inicio de cada sección sin una medida métrica rigurosa, es decir, la serie de dieciseisavos subsecuente del cuarto, debe responder a un impulso físico que acelere dicha figura musical y dé dirección hacia la frase siguiente. Dicha recomendación se sirve en los elementos que ayudan a dar una personalidad al fenómeno musical, y no sólo por el compromiso y la obediencia de tocar valores rítmicos plasmados en la partitura.



Imagen 1.2. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Prélude*. c.1

La segunda sección contiene algunas características musicales que podrán equipararse con una Fuga: obra musical en la que un número preciso de voces expone, por grupos, un tema.⁶ En este caso se caracteriza por tener un tempo enérgico, marcado por un compás ternario. Comienza en la tonalidad donde el preludio terminó, y regresa a la tónica para dar como terminado el discurso musical.

⁶ Krehl, *Fuga*, p.7.

El tema principal aparece desde la anacrusa del c. 27 al hasta el c. 31(ver imagen 1.3). Se ubica en la región tonal de Do menor. Dicho tema lo he percibido dentro de una dualidad musical (pregunta-respuesta), en la cual los octavos corresponden a la “pregunta” con un carácter etéreo, y los dieciseisavos corresponden a la “respuesta” con carácter terrenal.

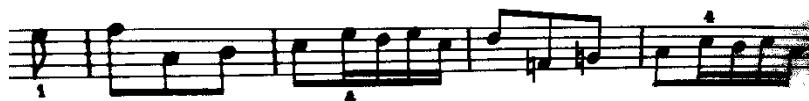


Imagen 1. 3. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Prélude*. c.27- c.31

La primera presentación del tema aparece del c. 36 al c. 39, en la región tonal de la dominante (ver imagen 1.4). Una segunda imitación se presenta del c. 48 al c. 51, ubicada en la tonalidad inicial (ver imagen 1.5).



Imagen 1. 4. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Prélude*. c.35 - c. 39



Imagen 1. 5. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Prélude*. c. 48 - c.51

El tema vuelve a presentarse en diversas ocasiones con distintas variaciones rítmicas, diferentes registros tímbricos, y múltiples armonías, como se muestra en la Imagen 1.

La parte final, la cual he decidido nombrarla Coda, contiene un motivo musical conformado por dieciseisavos, que combinado con el pedal figurado de un cuarto, ubicado en la cuerda de Do al aire (ver imagen 1.6) crea una argumentación insistente, en la cual, hacer *crescendo* desde la primer nota, y aumentar gradualmente la velocidad, elaborará un *stretto* dirigido hacia el último pasaje candencial, dando por terminado la segunda sección en la tonalidad de do mayor con una tercera de picardía.



Imagen 1. 6. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Prélude*. c.209-c.214

Allemande

El vocablo *Allemande* es una palabra francesa que significa “Alemana”. El origen se remonta al siglo XVI, donde las cortes europeas la usaban para designar una danza de tempo moderado. Dicha danza era ejecutada con pasos simples, deslizamientos sin levantar los pies del suelo, y reverencias en repetidas ocasiones. Posee un carácter serio. La estructura de esta *allemande* se conforma de dos partes de la misma extensión, con repetición en cada caso (Ver imagen 1.7). Está compuesta en un compás binario, y sus motivos anacrúsicos se componen de dieciseisavos, o en algunas ocasiones, por octavos.

ALLEMANDE	
SECCIÓN A	SECCIÓN B
Tónica ←————→ Dominante	Dominante ←————→ Tónica
1	19

Imagen 1. 7. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Allemande*.

El valor rítmico más representativo dentro de la *Allemande*, se presenta desde el comienzo con una anacrusa de dieciseisavo que va dirigida a un acorde de un cuarto, ligada a una serie de cuatro dieciseisavos. (Ver imágenes 1.7.1)

Ejemplo 1.



Ejemplo 2.



Imagen 1. 7. 1. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Allemande*. c.1 y c. 19

El segundo valor rítmico más utilizado se caracteriza por ser un ritmo punteado, representado por un octavo con puntillo, ligado a un dieciseisavo. En repetidas ocasiones, notas de treintaidosavo toman el lugar del dieciseisavo, pero sólo a manera de ornamentación (ver imagen 1.8). La articulación entre cada nota—por medio de la respiración— ayudará para dar sentido a la dirección musical de cada frase.

Ejemplo 1.



Ejemplo 2 con ornamentación.

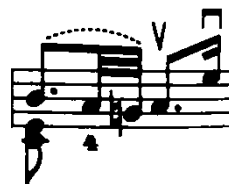


Imagen 1.8. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Allemande*. c.1 y c.3

Courante

Existe un doble origen para describir el significado del vocablo *Courante*: el primero proviene de la palabra italiana *Corrente*, danza utilizada en los bailes cortesanos, donde las parejas se desplazaba con gran viveza en un compás ternario; el segundo origen, deriva de la palabra francesa *courante* que significa “corriendo”. Al contrario de la versión italiana, la *courante* en Francia era bailada en un tempo lento y en un compás binario. Fue en el barroco tardío, cuando la versión francesa llegó a convertirse con las características de la versión italiana. Posee un carácter vivaz. Su estructura está conformada de dos secciones semejantes entre sí, y con motivos anacrúsicos entre cada una.

La siguiente imagen muestra la estructura general de la *courante*, y los distintos elementos que la conforman:

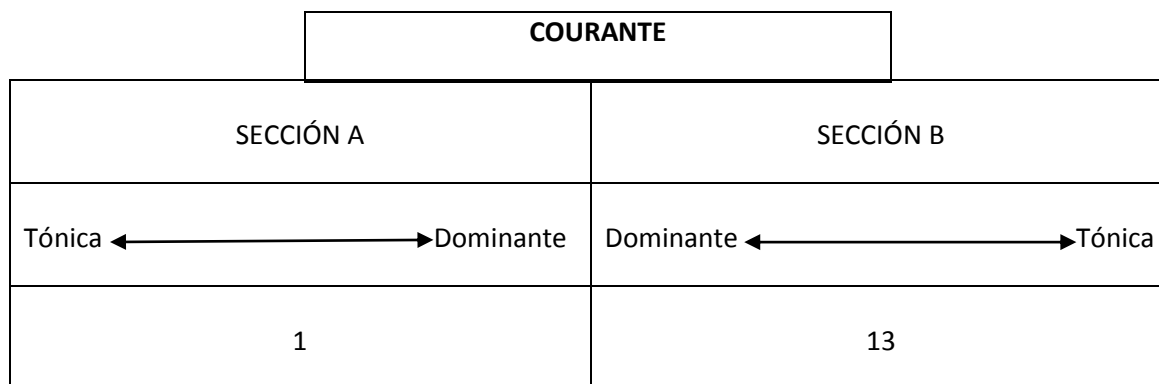


Imagen 1.9 J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Courante*.

La sección A (del c. 1 al c. 12) inicia en la región tonal de do menor y termina en su dominante menor; la sección B (del c. 13 al c. 24) inicia en la dominante de do menor, posteriormente desarrolla el material temático con distintas modulaciones y llega hasta el final en la tonalidad inicial de la sección A.

El valor rítmico más representativo dentro de la *courante* es una anacrusa de octavo, que lleva a un acorde punteado de un cuarto, precedido por una serie de cuatro octavos. (Ver imagen 1.10).



Imagen 1. 10. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Courante*. c.1

Otros motivos musicales que dan forma a este movimiento, están representados por: series independientes de cuatro o dos octavos (ver imagen 1.11); un trino integrado a un cuarto con puntillo, ligado a un octavo, el cual sirve de cadencia hacia la siguiente nota (ver imagen 2); valores de dieciseisavos aparecen en distintas ocasiones, como notas de paso o bien como una ornamentación (ver imagen 1.11).

Imagen 1



imagen 2



Imagen 3



Imagen 1. 11. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Courante*. c.21, c.18 y c. 3

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

Considero que en el estudio de la Suite V en do menor, BWV 1011 es necesario precisar distintos aspectos técnicos para lograr una interpretación que sea capaz de justificar de manera personal, las intenciones que Johann Sebastian Bach plasmó dentro de la obra. Pero sobre todo, se debe estar consciente de la gran aportación que Bach hizo al repertorio universal de violonchelo con la creación de sus seis suites para violonchelo solo, las cuales, todo violonchelista debería adoptar no sólo como un método de estudio, sino como una herramienta complementaria para su desarrollo como artista.

En el Preludio, el primer aspecto a considerar es el *tempo*, y es a partir de este punto se construye el carácter del movimiento. Por ejemplo, la primera sección está compuesta con características generales de una obertura francesa, por lo cual, establecer un *tempo* solemne desde el primer compás es fundamental para el desarrollo del mismo. Una manera de cumplir con este objetivo es estar consciente de cada modelo rítmico que se presenta durante el discurso musical.

Personalmente, recomiendo:

- Tomar cada serie de dieciseisavos como anacrusa a otra entidad musical, iniciando con el arco hacia arriba; ejemplos en los compases: 1, 10 y 17.
- Siempre que aparezca la figura rítmica de octavo con puntillo, ligado a un dieciseisavo, hacer una ligera separación por medio del arco y la respiración; ejemplos en los compases: 6, 8, 12, 15, etc.

La segunda sección, se establece en un tempo rápido en comparación con la primera. Es de suma importancia identificar cada ocasión que el tema aparece durante la obra y, a su vez, otorgarle un carácter dual (pregunta-respuesta) que sea claramente reconocible al momento de escucharlo. Para lograr dicha dualidad, a través de la articulación, recomiendo:

- Tocar con un golpe de arco *staccato* cada octavo, contrariamente a los dieciseisavos siguientes que deben ser tocados con *detaché* (ver imagen 1.12).



Imagen 1. 12. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Courante*. c. 27

La *Allemande*, personalmente la percibo como una danza que evoca a la primera sección en el preludio, es decir, que por sus características rítmicas y armónicas, se ve en la necesidad de regresar al carácter primario del movimiento análogo. Otro aspecto a considerar, es la existencia de distintas frases que sirven como recapitulación entre el inicio de la danza y la segunda parte de ésta (después de la primera barra de repetición) donde poseen la misma longitud en los periodos cadenciales. A continuación, muestro algunos ejemplos de frases homólogas presentes en la *Allemande*: (ver imagen 1.3)



Imagen I

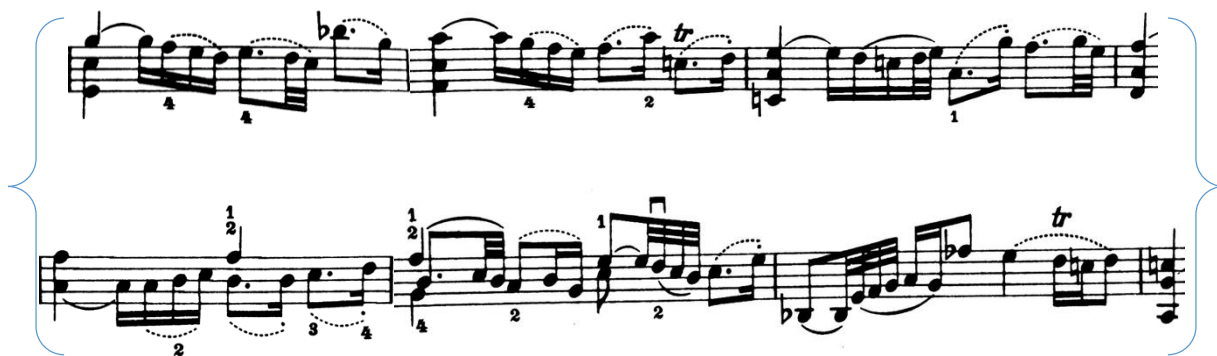


Imagen II

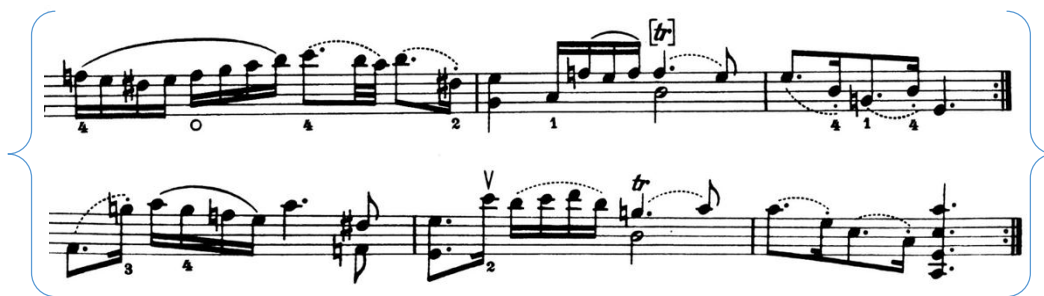


Imagen III

Imagen 1. 13. J. S. Bach. Suite BWV 1011, *Courante*. Imagen I: c.1-c.3 y c.19 c.21 Imagen II: c.6 - c.8 y c.24 - c.27. Imagen III: c. 16 - c.18 y c.34 - c.36.

La ligereza musical de la *Courante* se logra a partir de un pulso constante, en el cual se debe crear una sensación de “movimiento continuo”, contrastante con los movimientos anteriores. Parte de esta ligereza se encuentra en la duración de los principios y finales de frase, los cuales deben ser tocados con suma medida relativa a la parte sucesiva. Para lograr dicha continuidad, recomiendo:

- Estudiar la danza con metrónomo a partir de la unidad más pequeña (dieciseisavos).
- Hacer pequeñas acentuaciones cuando se presentan las dobles cuerdas.
- Articular y relajar la mano izquierda en pasajes con gran número de notas.
- Rapidez en el arco, evitando jaloneos en las anacrusas de octavo de nota.
- Hacer pequeñas respiraciones entre cada frase.

CAPITULO II

Música para teatro III de Federico Ibarra

DATOS BIOGRÁFICOS

OBRAS PRINCIPALES

ANÁLISIS MUSICAL

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

DATOS BIOGRÁFICOS

Compositor y pianista, nacido en la Ciudad de México el 25 de julio de 1946. Federico Ibarra Groth, comenzó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Posteriormente, estudió en Francia bajo la tutela de Jean Etienne Marie, gracias a una beca concedida por la Radio Universidad y Radio Televisión Francesa. En 1974 ingresó al curso de composición de Santiago de Compostela, España. En 2006 obtiene el grado de Doctor, otorgado por la Universidad Complutense de Madrid.⁷

El perfil como intérprete del piano de Federico Ibarra da prioridad en la ejecución de su obra, así como al estreno de obras contemporáneas, ya sea de índole internacional, o bien dentro de la composición pianística mexicana.

Su labor como docente ha sido fundamental para la propagación de su estilo musical. Catalogado fuera del nacionalismo arraigado en varias generaciones atrás, logra inmiscuirse en el nuevo vanguardismo basado en estructuras formales, casi ausente en su época. De 1975 a 1986, dirigió el Taller de Composición del CENIDIM; en 1985, creó el Taller Piloto de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. De 1989 a 1996 fue Director Musical de Camerópera de la Ciudad. Asimismo, ha sido jurado y ponente en distintas congresos y festivales, entre los que destacan: La ópera en España e Iberoamérica (1999); International Choir Festival Hong-Kong (1999); y Festival Niños del Mundo en Armonía (2001).

Numerosos reconocimientos y premios se enlistan en el sumario musical de Federico Ibarra: premio de composición Silvestre revueltas (1975 y 1976); premio de composición Lan Adomán (1980); Premio Unión Mexicana de Críticos de teatro (1981 y 1992); medalla Mozart (1991); Premio Universidad Nacional (1993); Premio Nacional de Ciencias y Artes (2001); Medalla Bellas Artes (2015); entre otros.

Las becas otorgadas a lo largo de su trayectoria, incluyen: beca de apoyo a Creadores Artísticos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1989-1990); programa de Intercambio de Residencias Artísticas México-Estados Unidos (1994); programa de Intercambio de Residencias Artísticas México-Canadá (1997); Sistema Nacional de Creadores (1994-2000).

⁷ Biografía basada en los textos de: Martín, *La pieza lírica para violoncello y piano*, p.134-134. Prieto, *Apuntes sobre la historia de la música*, p.114-116. Página oficial del compositor: www.federicoibarra.com

OBRAS PRINCIPALES

El catálogo musical de un compositor que tuvo como influencias musicales a Witold Lutoslavsky, Igor Stravinsky, Claude Debussy, Oliver Messiaen, entre otros, deja ver la línea del estilo propio que Ibarra ha plasmado dentro en sus creaciones a lo largo de su vida. Su música se complementa a partir de otras disciplinas artísticas, tales como: el teatro (principalmente), la danza, la pintura y la poesía.⁸

Debido a su formación como pianista, encontramos un gran número de composiciones que Ibarra ha dedicado a dicho instrumento, donde se enlistan: siete sonatas para piano solo; tres piezas para piano a cuatro manos; además de dos obras para clavecín, entre ellas: *Música para teatro II* y *Música para teatro IV*, escrita para órgano.

La música vocal también ha representado un sello singular en la carrera de Ibarra, siendo éste el motivo para haber sido acreedor a distintos títulos de gran renombre por sus distintas óperas. *Alicia*, basada en los textos de Lewis Carroll; la ópera *Antonieta*; y otras seis óperas más. Asimismo, la mezcla de la música vocal con otros ensambles musicales ha derivado en la composición de: siete cantatas para coro mixto y distintas dotaciones instrumentales; dos obras para coro mixto a capella; cinco obras para voz y piano; además de un oratorio llamado *Brindis por un milenio* y dos piezas más correspondiente a la música de ballet.

La búsqueda de la ampliación de nuevas formas y técnicas musicales, ha llevado a Ibarra a adentrarse en el campo de la música de cámara y música orquestal, teniendo como resultado, la creación de cuatro sinfonías orquestales; tres conciertos para solista y orquesta: el primero para piano, otro para violoncelo y el último para violín. O también obras como *La chute de anges*, para orquesta de percusiones; *Balada*, para orquesta de cuerdas. Además de distintos trabajos de música de cámara, en el que se incluyen: tres cuartetos de cuerda; un quinteto de alientos; y tres sonatas: una para violín y piano, otra para dos violonchelos y piano, y una más para violonchelo y piano. Otras piezas de estilo libre encontramos dentro del campo de la música de cámara, tal es el caso de: *Cinco estudios premonitorios*; *Cinco miniaturas*, para violín, viola y violonchelo, y *Música para teatro III*, para violonchelo y piano⁹.

⁸ Bringas, *Música mexicana*, p.134.

⁹ Martín, *La pieza lírica*, p.135. y www.federicoibarra.com

HISTORIA DE LA OBRA

Música para teatro III, dentro del catálogo musical de Federico Ibarra, se encuentra en la parte de música incidental, es decir, música de escena;¹⁰ en la cual, Ibarra ha plasmado un sello particular, gracias a la gran cantidad de composiciones dedicadas a este género musical. El caso particular de esta obra se deriva de la serie música para teatro, destinada en el contexto de distintas obras teatrales: *Música para teatro I* (1982) compuesta para flauta, oboe, violonchelo y piano; *Música para teatro II* (1986) para clavecín solo. *Música para teatro III* (1987) para violonchelo y piano; *Música para teatro IV-Intrada* (1989) para órgano solo.

La obra se basa en la pieza teatral *Victor ou les enfants au pouvoir* (Victor o los niños al poder) escrita en 1929 por Roger Vitrac¹¹(1899-1952) con una puesta en escena por Antonin Artaud (1896-1848) y la compañía teatral del Teatro Alfred Jarry, en París, Francia. El estreno en México se llevó a cabo alrededor de 1970, con la compañía teatral Teatro vivo, bajo la dirección de Miguel Flores. La segunda ocasión que se presentó la obra fue en 1986, nuevamente bajo la dirección de Miguel Flores y musicalizada por Federico Ibarra.¹²

La historia se desarrolla en 3 actos, en el momento en el que la familia Paumelle se alista para festejar los nueve años de su hijo único: Victor, un niño precoz, de 1.80m de estatura, el cual llena de orgullo a sus padres. Pero el niño “terriblemente inteligente”, esa noche tiene una revelación repentina sobre la vida, la muerte y el amor, que desencadenará en un desenlace trágico. Desenmascarar la hipocresía familiar, los valores morales y los compromisos de las personas adultas, es uno de los objetivos principales en esta obra.

“La acción sucede en París, el 12 de septiembre de 1909 en el departamento de los Paumelle, continuamente de las 20:00 horas a la media noche”.¹³ El Acto I comienza con la escena en la que Victor molesta a Lilí (criada), acusándola de haber roto un jarrón con gran valor para la familia. Los padres de Victor (Carlos y Emilia) no creerán que fue él quien ocasionó el accidente, ya que confían en el buen comportamiento que su hijo había mostrado hasta el momento. Esther (niña de seis años) cuenta a Victor la escena que presencié en su casa entre su madre (Teresa) y el padre de Victor. Más tarde, los

¹⁰ Martín, *La pieza lírica para violoncello y piano*, p.136.

¹¹ Roger Vitrac: escritor surrealista, dramaturgo, poeta y guionista cinematográfico. Se desarrolló principalmente en el género teatral del *absurdo*. De igual manera formó parte del *dadaísmo*, en el cual, su teatro encuadra las fronteras entre lo real y la ilusión, originando la incoherencia, lo grotesco y el humor negro, atacando los valores pertenecientes a la burguesía.

¹² *Ibidem*, p.138.

¹³ Vitrac, *Victor o los niños en el poder*, p.1.

niños actuarán lúdicamente la escena análoga y, poco a poco, mientras los invitados llegan a la fiesta, Victor irá ridiculizando a cada uno de ellos.

El Acto II, transcurre mientras Teresa y Carlos discuten en privado sobre la escena en la que Esther los había sorprendido. Victor, que había estado oculto mientras ellos conversaban, se descubre repentinamente para dejarlos en evidencia. La llegada de una invitada sospechosa (Ida Mortemart) desconcierta a todos los invitados, sobre todo a Esther, que debido al mal olor provocado por flatulencias de Ida, huye hacia el jardín. Los miembros de la habitación salen para rescatar a la pobre niña de no quedar ahogada en la piscina. Mientras tanto, Ida se encuentra en la intimidad con Victor, conversando sobre los misterios del amor, dando paso al último acto.

Finalmente, el Acto III, comienza en la recámara de Carlos y Emilia, en la cual, se han perdonado por la infidelidad ocurrida. Victor entra en la habitación avisando que tiene un dolor estomacal pero es enviado a su cuarto. Teresa regresa al departamento buscando a su hija Esther pero es sorprendida con la noticia que su esposo Antonio, se ha suicidado. Victor, agonizando por el dolor estomacal, enuncia místicos comentarios que lo llevan poco a poco a su muerte.

ANÁLISIS MUSICAL

El *Andante (I)* es un movimiento que se equipara de cierto modo a una canción habanera, debido a que su escritura se encuentra en un compás binario, donde el modelo rítmico está formado por un octavo con puntillo, enseguida un dieciseisavo que lleva a un grupo de dos octavos (ver imagen 2). Su estructura se encuentra en la forma A-B-A' donde: A (del compás 1 al compás 19) se encuentra en la región tonal de Do menor y a su vez, presenta el Tema I (ver imagen 2.1); B (del c. 20 al c. 28) se encuentra en la tonalidad del homónimo mayor y presenta el Tema II (ver imagen 2.2). A' (del c. 29 al c. 46) presenta características semejantes de A.



Imagen 2. c.1 y 2.



Imagen 2.1. c.2 - c.5.



Imagen 2.2. c.23- c.27

Imágenes 2 2.1 y 2.2 ordenadas de arriba abajo. Federico Ibarra. *Música para teatro III. I*

El *Presto (II)* es un movimiento que recuerda a la música circense, caracterizada por un ostinato marcado en la parte rítmica y motivos cromáticos dentro de la melodía. Está compuesto en la forma A-B-A' donde: A (del c. 47 del movimiento anterior, al c. 17) se encuentra en la región tonal de Re mayor y presenta el Tema I (ver imagen 2.3); B (del c. 18 al c. 81) presenta el Tema II (ver imagen 2.4); por último, A' (del c. 82 al c. 101) vuele a presentar las mismas características de A, pero en ésta ocasión, como una pequeña coda.



Imagen 2.3. Federico Ibarra. *Música para teatro III. II. c. 1- c.3*

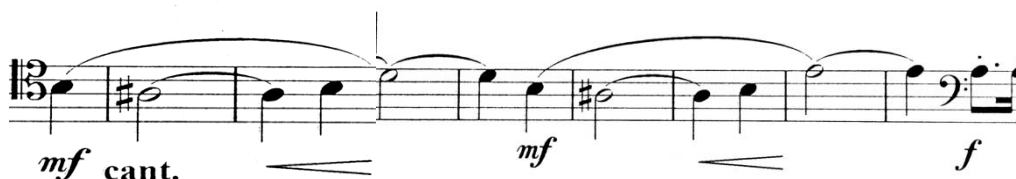


Imagen 2.4. Federico Ibarra. *Música para teatro III. II. c. 28 - c.36*

El *Moderato (III)* es un movimiento totalmente lírico, escrito en un compás ternario y en la tonalidad de sol menor. El violonchelo inicia citando el principio de la primera pieza (*Andante*) (ver imagen 2.5); posteriormente, el desarrollo del movimiento se presenta bajo una continua línea melódica de gran expresividad, que lleva a la terminación del mismo. Por su parte, el piano sigue con la mano izquierda la misma línea melódica que el violonchelo, creando una atmosfera intrigante durante el desarrollo.



Imagen 2.5. Federico Ibarra. *Música para teatro III. III. c. 1 - c.4.*

El *Allegro (IV)* se caracteriza por poseer un carácter lúdico, semejante al movimiento *Presto (II)*, donde la anacrusa constituida por un octavo con puntillo más un dieciseisavo, representan el inicio de las principales frases en el movimiento. El tema principal del movimiento (ver imagen 2.6), se encuentra en la región tonal de Mi bemol mayor. Está compuesto en la forma: A-B, donde la parte A (del c. 1 al c. 10) y la parte B (del c. 10 al c. 16) contrastadas de manera evidente por el cambio de tempo indicado entre cada una.



Imagen 2.6. Federico Ibarra. *Música para teatro III. IV. c.1 - c.5.*

El *Andante (V)* es el último movimiento representado en un tango de tempo lento. Compuesto en la estructura: A-B-A', en la cual, A (del c. 17 al c. 54) está compuesto en la región tonal de Si Mayor, que a su vez representa Re bemol mayor por la afinidad de sus notas; B (del c. 27 al c. 36) se encuentra en el la tonalidad homónima de la parte A, es decir, Si mayor; A' (del c. 37 al c. 54) contiene pequeñas variaciones tímbricas respecto a A. (Ver imagen 2.7)



Imagen 2.7. Federico Ibarra. *Música para teatro III. V. c.10 - c.17.*

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

El proceso de estudio de *Música para teatro III* conlleva atender una postura musical incluyente en todos los sentidos, es decir, no sólo desde el punto de vista como intérprete de una obra musical, sino como un elemento partícipe dentro del fenómeno audiovisual que conforma la música escénica. Un recurso para lograr este propósito, se basa en relacionar distintas frases musicales con personajes o momentos de la historia de *Victor ou les enfants au pouvoir*, creando de esta manera distintos *leitmotivs* que se repiten en el transcurso del contexto dramático. Ejemplo de este recurso, se encuentra desde el primer tema en el *Andante (I)* y su parte análoga en *Moderato (III)*, el cual podría relacionarse con el personaje principal de la obra: Victor.

Otro ejemplo de *leitmotiv* aplicado en la combinación teatro-música, se halla en la similitud del tempo en el *Presto (II)* y el *Allegro (IV)*, el cual podría concernir a ciertos momentos caóticos dentro la obra.

Propuesta escénica

En el transcurso de la preparación de *Música para teatro III*, he decidido crear una propuesta escénica. Considero que el uso de marionetas combinado con la música original de Federico Ibarra pueden recrear una nueva interpretación colectiva. Mi propuesta pretende aportar una perspectiva y nuevos elementos que retroalimenten el fenómeno artístico.

Dicha propuesta se dirige a un grupo de marionetistas que hagan uso de la improvisación escénica, utilizando como única guía la música. Es decir, la música otorgará de manera fundamental los elementos para crear el ambiente y la escena en cada movimiento de la obra.

Así mismo, dejo a disposición del grupo de marionetistas la decisión de apegarse o no, a los elementos principales de la historia *Victor ou les enfants au pouvoir*. De igual manera, cedo la libertad para el número de personajes que serán utilizados en la obra, así como la trama en la que esta se desarrolle.

La intención de la propuesta es ser presentada en el recital de titulación, pero si las cuestiones de logística—debido a la proximidad del examen—lo impiden, la dejo a disposición como un nuevo enfoque personal que contribuya con nuevas formas de abordar la obra, y sobre todo, que sea utilizada para la difusión de esta.

CAPITULO III

Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor,
op.104 de Antonin Dvořák

DATOS BIOGRÁFICOS
OBRAS PRINCIPALES
ANÁLISIS MUSICAL
SUGERENCIAS DE ESTUDIO

DATOS BIOGRÁFICOS

El 8 de septiembre de 1841, nace Antonín Leopold Dvořák; compositor, director de orquesta y docente musical. Su obra se ubica en el periodo posromántico, y es uno de los más grandes exponentes del nacionalismo checo.

Dvořák, fue el primogénito mayor de la unión entre Anna Zdenková (1820-1882) y Frantisek Dvořák (1814-1894), carnicero de profesión y poseedor de una posada situada en Nelahozeves, pueblo ubicado en la región de Bohemia, República Checa.

Los primeros años de vida de Dvořák transcurrieron en su natal Nelahozeves, donde aprendió desde temprana edad a tocar el violín, bajo la tutela del maestro Josef Spitz. En 1854, es enviado a Zlonice para aprender alemán, además de instruirse en el oficio de carnicero; este acontecimiento fue causado por la inconformidad que su padre tenía acerca de que Dvořák se dedicara al estudio de la música. En Zlonice, además de destinar su tiempo a aprender los oficios que su padre había encomendado, Dvořák encuentra un refugio musical con el maestro Antonín Liehmann, encargado de instruirle en la ejecución del piano, el órgano, la viola, además de conocimientos generales de armonía. Pronto fue el regreso de Dvořák a Nelahozeves, debido a problemas económicos que surgieron dentro de la familia. Ahí, se reencuentra con su antiguo maestro Spitz, y tras largas conversaciones con sus padres, éste logra convencerlos de mandar a Dvořák a Praga para que inicie sus estudios formales dentro de la Escuela de Órgano.

En 1857, Dvořák parte hacia Praga, donde familiares lo esperaban para brindarle albergue dentro de su hogar. Dvořák finalizó sus estudios académicos en la Escuela de Órgano en 1859; donde además de aprender a tocar la viola, componía piezas musicales, que más tarde destruiría, debido a su timidez para mostrarlas.

Seguido de su paso por la Escuela, y ya familiarizado con los grandes compositores; Dvořák se gana la vida tocando la viola en bandas regionales. Hacia 1862 ingresa a la Orquesta Provisional de Praga (más tarde llamado Teatro Nacional de Praga), dirigida por Bedřich Smetana (1824-1884) considerado como el “padre de la música nacional checa”.¹⁴

En los años de violista dentro de la orquesta, Dvořák se relacionó con Josefina Cermák, un amor no correspondido, que afligió a Dvořák hasta el final de sus días. Inversa a esta

¹⁴ Nuño, Moreno, et. al. “SMETANA Y DVORAK” en *Gran Selección*, p.22.

relación, en 1873, Dvořák contrae nupcias con Anna Cermák, hermana de Josefina, con quien tuvo nueve hijos.

La estancia de Dvořák dentro del Teatro Provisional se ve coartada benéficamente, debido a una beca otorgada por el Estado austríaco, que recibió para dedicarse de lleno al arte de la composición musical. *Duetos moravos* fue la composición que hizo acreedor a Dvořák de la beca mencionada. Cabe indicar que entre los miembros del jurado se encontraba Johannes Brahms, quien quedó absorto con el talento musical que Dvořák gozaba, a tal grado que la relación entre ambos prevaleció por largo tiempo.

Un episodio trágico llega entre 1874 y 1876 a la familia Dvořák, ocasionado por el fallecimiento de tres de sus hijos. Movidado por la desolación y el desconsuelo, Dvořák compone la obra coral *Stabat Mater*. Mientras tanto, la fama de Dvořák se propaga a lo largo de Europa, debido a los éxitos cosechados en Praga. Por ejemplo, en 1884, es invitado al Royal Albert Hall en Londres para estrenar el *Stabat Mater*, y de esta manera, ser llenado de elogios y gentilezas. Los viajes a Londres se repetirían en nueve ocasiones. Otros lugares a los que Dvořák fue invitado para presentar sus obras fueron: Rusia, Alemania y Hungría.

1891 es el año en el cual Dvořák fue nombrado profesor dentro de la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Praga. Rudolf Karel, Vitezslav Novák, Oskar Nedbal y Josef Suk, entre otros, fueron alumnos a los que enseñó y heredó el espíritu nacionalista checo.

Otro acontecimiento en la faceta de Dvořák como docente fue la invitación que recibió por parte de la fundadora del Conservatorio Nacional de Nueva York para ocupar la dirección de dicha academia. Así pues, en 1892 se embarca junto a su familia hacia el “Nuevo Mundo”, para iniciar un viaje que llenaría de grandes elogios debido a su capacidad artística, y a la vez, grandes nostalgias procedentes del distanciamiento con su tierra natal. Parte de la creación musical desarrollada en esta etapa, se encuentra la *Sinfonía No. 9. Del Nuevo Mundo*, plasmando las impresiones creadas por los E.U de América.

El último episodio de la vida de Dvořák corresponde a partir de 1895. Había regresado de Estados Unidos a Praga, cuando falleció Josefina, su primer amor. Aunado a este hecho, se da el fallecimiento de otros compatriotas, además de Johannes Brahms. Dvořák cae en una depresión profunda de la que no logra sobreponerse. El 1 de mayo de 1904, víctima de problemas renales, muere en su domicilio. Su cuerpo descansa, junto al de Smetana, en el cementerio de Vysehrad.

OBRAS PRINCIPALES

El catálogo musical de “un compositor fecundo y de singular versatilidad...cuyo estilo musical era ecléctico”¹⁵ abarca distintos géneros; entre los cuales, la música orquestal incluye: nueve sinfonías, una de las cuales fue descubierta posterior a su muerte (Sinfonía *Las campanas de Zlonice*) y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* (su obra más emblemática).Figuran además cinco poemas sinfónicos, varias oberturas orquestales y dos series de *Danzas eslavas*.

Dentro de la música instrumental, se incluye un *Concierto para violín y orquesta en La menor*; el *Concierto para piano y orquesta en Sol menor*, y el *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor*; además de una *Serenata* para orquesta de cuerdas, y otra para una dotación de diez alientos.

Por otra parte, la música de cámara cuenta con más de una docena de cuartetos de cuerda; tres quintetos de cuerda; un sexteto de cuerdas; dos quintetos con piano; cinco tríos con piano, entre otros.

La música vocal, representada en sus once óperas, apuntándose *Rusalka* y *El Jacobino* como las más célebres entre ellas. Otras composiciones corales de digna mención, se alistan en: *Stabat Mater*, *el Requiem*, *el Te deum*, y la *Misa en Re mayor*.

¹⁵ Baker's, *Dictionary*, p.146.

<https://archive.org/stream/bakersbiographic011036mbp#page/n437/mode/2up>

HISTORIA DEL CONCIERTO

El Concierto para violonchelo en Si menor está inspirado de la impresión que Dvořák obtuvo al momento de escuchar el Concierto núm. 2 para violonchelo y orquesta, creado por su colega del Conservatorio Nacional en Nueva York, Victor Herbert. Al término del espectáculo, Dvořák se acercó al compositor para externar su gran admiración por la obra y lo espléndido que esta había sido. A partir de este momento, Dvořák se dio a la tarea de componer un primer concierto para violonchelo, escrito en la tonalidad de La mayor, el cual dejó incompleto. Pasarían casi treinta años para que Dvořák decidiera nuevamente recorrer el camino de la composición en el violonchelo. El fruto de esta acción fue el Concierto para violonchelo en Si menor, del cual, Johannes Brahms, al término de la composición definitiva, exclamó “¿Cómo es que nadie me había dicho nunca que se podía escribir para violonchelo así? Si lo hubiera sabido, habría compuesto un concierto”¹⁶ ovación originada por el majestuoso concierto.

Fue compuesto a comienzos de noviembre de 1894 en Nueva York y finalizado en febrero de 1895. El Concierto en Si menor fue plasmado en un ambiente melancólico que Dvořák vivió durante su última etapa en el Nuevo Mundo, melancolía provocada por el distanciamiento con su tierra natal, aunado a este hecho, el fallecimiento de distintas personas cercanas al compositor, entre ellas: P. I. Tchaikovsky; su compañero Hans Von Bülow; su padre Frantisek Dvořák; y su cuñada Josefina Cermák. Se piensa que Dvořák dedicó la partitura a su amor no correspondido, que se remonta al periodo en el cual tocaba la viola dentro del Teatro Provisional, en donde ella era actriz. A manera de memoria por su fallecimiento, Dvořák finaliza la composición en su regreso a Praga, donde introdujo una cita en el segundo movimiento, perteneciente a *Lasst mich allein* (Déjame solo) de la obra *Cuatro cantos*, Op. 82, N.1 de la cual Josefina era fiel admiradora. Asimismo, se cree que Dvořák reescribió en el tercer movimiento los últimos siete compases que llevan a la sección final por sesenta y cuatro compases extras, haciendo homenaje a su antiguo amor.¹⁷

Inicialmente, el estreno de la obra se llevaría a cabo por el violonchelista predilecto de Dvořák: Hans Wihan. Esto no fue posible, debido a que Wihan trató de imponer una *cadenza* al final del tercer movimiento, argumentando que el instrumento solista no tenía suficientes intervenciones dentro del concierto para su lucimiento. Dvořák toma esta acción un tanto irritable y escribe a su editor Simrock, demandando que su trabajo

¹⁶ Grammmophon, *Dvorak*, p.40.

¹⁷ Prieto, *Las aventuras de un violonchelo*, p.296.

debía ser impreso como él lo había escrito, y que bajo ningún motivo iba a cambiar de opinión.

Finalmente, el estreno del concierto tuvo lugar el 19 de marzo de 1896 en Londres, con la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, bajo la batuta del propio Dvořák, y Leo Stern en el violonchelo, sustituyendo a Hans Wihan.

ANÁLISIS MUSICAL

El vocablo “concierto” proviene de la palabra en latín *concertare*, es decir: discutir colectivamente. El concierto para instrumento solista tuvo su auge a mediados del S. XVIII. . La finalidad principal del concierto solista es crear un dialogo entre el solista y la orquesta. Al igual que una sonata, el concierto adopta la misma forma musical, es decir, se desarrolla en tres movimientos: rápido-lento-rápido, omitiendo regularmente el menuet o tercer movimiento. Cada uno de los movimientos tiene un carácter diferente, y en el aspecto tonal, se entrelazan entre sí

Por su parte, el Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor, Op.104 fue escrito en la forma convencional de un concierto clásico, el cual consta de tres movimientos:

Allegro - Adagio ma non troppo - Finale. Allegro moderato

ALLEGRO

Movimiento que combina un carácter épico con uno lírico. Está organizado dentro de la estructura de una sonata bitemática, es decir:

- Exposición I
- Exposición II
- Desarrollo
- Re-exposición
- Coda

La siguiente tabla muestra la estructura general del movimiento y los distintos elementos que le dan forma: (Ver imagen 3)

ALLEGRO																					
EXPOSICIÓN ORQUESTA					EXPOSICIÓN VIOLONCHELO Y ORQUESTA							DESARROLLO VLC Y ORQ			REEXPOSICIÓN VLC Y ORQ				FINAL Y CODA VCL Y ORQ		
TEMA A		PUENTE CAD*		TEMA B	*** TRAN ***	TEMA A			*** TRAN ***	TEMA B	*** TRAN ***	EPISODIO CADEN ****	TEMA A TUTTI			TEMA B		*** TRAN ***	EPISODIO CADEN ****	F. Y C.	
A	A'	P.C *	A	B	TRAN ***	A	V** 1	V** 2	TRAN ***	B	D	E.C ****	A	** V 1A	** V2 A	B	B'	D	E.C *****	A	A'
1	23	37	45	57	75	87	110	128	132	140	158	186	192	224	240	267	271	285	313	319	323
Si menor				Re Mayor		Si Mayor	Si menor			Re mayor	Fa #Mayor	Re Mayor	Mi b Menor		Si Mayor	Fa# Mayor		Si Mayor			

Imagen 3. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta.*

*PUENTE CADENCIAL

**VARIACIÓN

***TRANSICIÓN

**** EPISODIO CADENCIAL

Las siguientes imágenes corresponden a distintos elementos musicales presentes en el movimiento:

- ❖ El Tema A se presenta en un ambiente misterioso, en la tonalidad en la que se desarrollará el resto del movimiento. (Ver imagen 3.1)



Imagen 3.1. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.1 –c.6

- ❖ El tema B, presentado originalmente por el corno en la parte orquestal, lo he relacionado con imágenes de mi infancia que evocan sentimientos de nostalgia y esperanza. (Ver imagen 3.2)



Imagen 3.2. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.56 –c.64

- ❖ La entrada del violonchelo con el Tema A, debido a la dinámica y el uso de dobles cuerdas marcadas por un *sf*, expone la esencia colosal que el violonchelo tendrá en distintos momentos musicales a lo largo del concierto. (Ver imagen 3.3)



Imagen 3.3. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.87 – c.90

- ❖ El Tema B, como la dinámica lo marca, debe mostrar un carácter dulce, donde el vibrato relajado y constante creará dicho carácter. (Ver imagen 3.4)



Imagen 3.4. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.139 – c.143

- ❖ La siguiente imagen corresponde a la entrada donde el violonchelo crea un ambiente onírico rodeado de incertidumbre, el cual se puede crear a partir de un vibrato cerrado sin llegar a un vibrato afligido. (Ver imagen 3.5)



Imagen 3.5. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.223 –c.226

- ❖ La siguiente entrada del violonchelo, es el recuerdo del Tema B pero esta vez con un carácter expresivo, en el cual, el uso de todo el arco en cada uno de sus cambios, dará una sensación de amplitud. (Ver imagen 3.6)



❖ Imagen 3.6. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.270 –c.274

ADAGIO MA NON TROPPO

El segundo movimiento se expresa en un carácter nostálgico, que combinado con un tono esperanzador, recrea pasajes pastorales, evocando los lugares que he relacionado musicalmente: Guanajuato y la región de Bohemia, Republica checa.

Está compuesto en forma de *Lied*¹⁸: vocablo alemán, que significa canción. Su estructura se basa en la división de varios periodos simétricos, que unidos por distintas elementos musicales dan forma al discurso musical:

- Sección I
- Sección II
- Sección III o Re-exposición
- Coda

¹⁸ Pla, *Formas musicales*, p.97.

La siguiente tabla muestra la forma musical del movimiento y los distintos elementos que la constituyen: (Ver imagen 3.7)

ADAGIO MA NON TROPPO												
SECCIÓN I				SECCIÓN II					REEXPOSICIÓN			CODA
TEMA A		TEMA B	TEMA A'	INTRO	TEMA C	VARIACIÓN DE C	PUENTE	VARIACIÓN DE C	TEMA A	QUASI CADENZA VLC	VARIACIÓN II DE C	FINAL
A ORQ	A' VCL	B	A	D	B	b	D V *DE B	B	A	A	C'	A
1	9	15	34	39	43	50	65	76	95	107	129	149
Sol Mayor				Sol Menor	Si bemol Mayor				Sol Mayor			

Imagen 3.7. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. Adagio ma non troppo.

*VARIACIÓN

- ❖ Entrada *cantabile* que el violonchelo anuncia desde sus dos primeras notas, añorando imágenes nostálgicas.(Ver imagen 3.8)

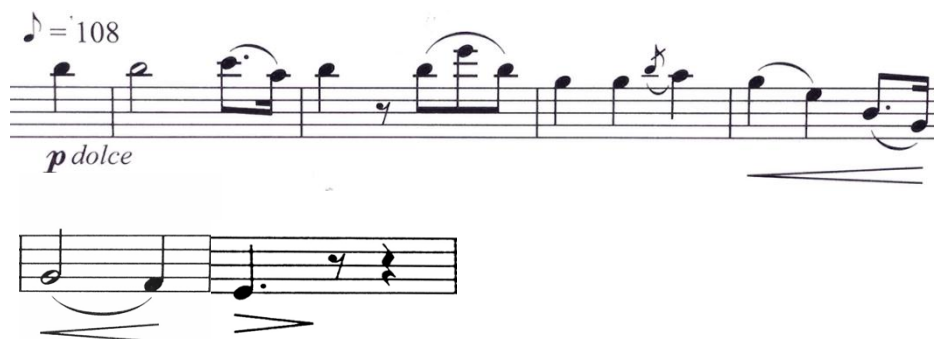


Imagen 3.8. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.9 –c.16

- ❖ Imagen correspondiente al Tema B, en la cual el violonchelo muestra un carácter expresivo contrario a la primera parte del movimiento. Utilizar la respiración en cada inciso de la frase, ayudará a crear fluidez dentro de éste. (Ver imagen 3.9)



Imagen 3.9. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.42 –c.49

Debido a los elementos que reúne del Tema A y del Tema B, la *Quasi cadenza* la he considerado como el núcleo musical del movimiento; su libertad musical permite tomar el tiempo necesario entre cada frase para crear un ambiente de serenidad. (Ver imagen 3.10)



Imagen 3.10. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.106 –c.11

Finale. Allegro moderato

El tercer movimiento se caracteriza por poseer un carácter marcial, que combinado con distintos episodios contrastantes como la parte final que se cree que fue cambiada en honor a la cuñada de Dvořák, muestra la enorme capacidad artística que el compositor plasmó sus más profundos sentimientos correspondientes al nacionalismo checo.

Aparece compuesto en la forma tradicional de Rondó¹⁹, en la cual la estructura se compone de:

- Estribillo I
- Copla I
- Estribillo II
- Copla II
- Estribillo III
- Copla III
- Estribillo IV
- Coda

¹⁹ Las características principales de la forma *Rondó*, están basadas conforme al texto de Zamacois, Curso de formas musicales, p. 197.

La siguiente tabla muestra la estructura del movimiento y los elementos que la componen: (ver imagen 3.11)

FINALE. ALLEGRO MODERATO															
ESTRIBILLO		COPLA I			ESTRIBILLO II	COPLA II	ESTRIBILLO III		COPLA III		ESTRIBILLO IV			CODA	
TEMA A	TEMA A'	TEMA A1	TEMA A	TEMA A2	ESTRIBILLO II (PRIMER EPISODIO)	COPLA II A2	TEMA A	TEMA A'	COPLA III (SEGUNDO EPISODIO)		TEMA A	TEMA A'	TEMA A	TEMA A	TEMA A'
1	33	48	73	87	143	204	246	254	281	347	381	383	397	421	497
Si menor		Re Mayor	Si menor		Re Mayor			Si menor		Sol Mayor	Si Mayor				

Imagen 3.11. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta. Finale. Allegro moderato*

- ❖ La entrada del violonchelo recuerda el inicio del concierto, donde la orquesta hace una larga introducción para que enseguida el solista presente con gran firmeza, el carácter del movimiento. (Ver imagen 3.12)

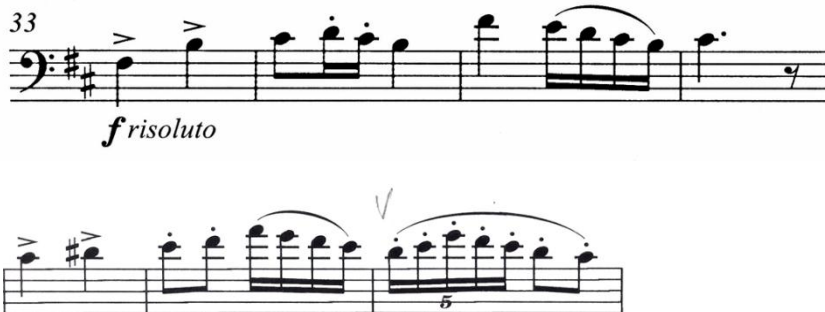


Imagen 3.12. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.33 –c.39

- ❖ La Copla I caracterizada por sus intervalos de sexta combinada con cuartas, la he considerado como el inicio del desarrollo del movimiento, y es que a partir de este momento vendrán nuevos motivos musicales que llegaran hasta el clímax del movimiento. (Ver imagen 3.13)



Imagen 3.13. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.48 –c.52

- ❖ Contrastante a los motivos musicales anteriores, la Copla III se presenta con un carácter *cantábile* y ligero, creando una división entre el inicio y la última parte del movimiento. (Ver imagen 3.14)



Imagen 3.14. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.281 –c.284

- ❖ Finalmente llega la Coda del último movimiento, donde después de haberse presentado el Tema en repetidas ocasiones y con distintas variaciones, ésta última vez se muestra con un carácter nostálgico que lo llevará hacia el final con un tutti orquestal, anunciando el final del mismo. (Ver imagen 3.15)



Imagen 3.15. A. Dvořák. *Concierto para violonchelo y orquesta*. c.449 –c.454

SUGERENCIAS DE ESTUDIO

Las siguientes sugerencias de estudio están dirigidas directamente a la parte técnica del violonchelo, que ayudarán desde un punto de vista personal, a lograr una interpretación justificada de uno de los conciertos que más prestigio tiene dentro del repertorio para dicho instrumento.

I Movimiento. *Allegro*

- Identificar las veces que aparecen los temas principales y ubicar en qué tonalidad se encuentra.
- Reconocer las principales cadencias que indican principio o final de frase.
- Usar un vibrato intenso en las partes pesantes con dinámica *Forte*.
- Usar vibrato espacioso en las partes líricas.
- Acentuar cada grupo de dieciseisavos para no perder el pulso en el pasaje del c.110 al c.126
- Hacer movimientos circulares con el codo derecho, dejando como altura máxima de referencia la cuerda de La en el pasaje del c.157 al c.165
- Elaborar estructuras graduales en la dinámica a partir de los intervalos, un ejemplo lo encontramos en el pasaje del c.186 al c.188.

II Movimiento. *Adagio ma non troppo*

- Debido al tempo lento del movimiento, utilizar un vibrato constante para lograr igualdad entre las notas.

- Abarcar toda la longitud del arco en la primera nota de cada grupo en el pasaje de c.29 al c.33.
- Estudiar por separado cada arpeggio en el pasaje del c.69 al c.74, es decir: (Re-Fa-La), (Do-Mi-La), (Si-Re-Sol), (Sol-Si-Re), etc.

III Movimiento. Finale. *Allegro moderato*

- Identificar el registro y la tonalidad en las veces que aparece el tema principal.
- Estudiar por separado cada posición de la mano derecha en el pasaje del c.49 al c.55, es decir: (La-Fa), (Re-Fa), (Re-Si).
- Reconocer las partes líricas dentro del movimiento.
- Acentuar la primer nota de cada compás en el pasaje del c.177 al c.202.

Personalmente, he decidido estudiar el concierto por la conmoción que éste genera al momento de escucharlo, así como al momento de ejecutarlo; y es que, debido a sus grandes atributos musicales, éste genera una gran evocación íntima al lugar donde desarrollé gran parte de mi vida, es decir, la ciudad de Guanajuato en México. Lugar que por sus características geográficas (rodeado de montañas), su arquitectura barroca (callejones coloridos) genera un ambiente romántico y a la vez melancólico, que hace parecer que el tiempo ha sido detenido.

Parte de los motivos musicales dentro del concierto los he relacionado con gran afecto a la Sierra de Santa Rosa de Lima, ubicada al norte de Guanajuato. Lugar que dio origen a los primeros miembros de mi familia, y donde del mismo modo, desarrollé grandes momentos de mi infancia. Su clima frío en gran parte del año y rodeado de extraordinarios árboles pertenecientes al mismo clima, hacen que las relacione con melodías folclóricas y pastorales, las cuales he equiparado con la tierra natal de Dvořák, y a la situación personal en el que este se encontraba.

Así mismo, este concierto fue una de las causas por las que decidí dedicarme por completo al mundo de la música. La primera vez que lo escuché—a los 14 años—causó gran admiración, la cual originó, a partir de ese momento, una meta personal: algún día poder tocar y disfrutar dicho concierto. A pesar de sus dificultades técnicas intrínsecas, no considero que sea el concierto más complicado dentro del repertorio del violonchelo, pero sí debemos atender con bástate minuciosidad cada uno de los elementos que se presentan.

FUENTES CONSULTADAS

Bringas Sánchez, Alfredo. *Música mexicana para ensamble de percusiones: antología, catálogo y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: Tambuco de Carlos Chávez, Políptico de Manuel Enríquez y La Chute des anges de Federico Ibarra*. Tesis de doctorado. UNAM. México. 2012

Beckerman B. Michael. *New worlds of Dvorak. Searching in America for the Composer's Inner Life*. Norton Co. New York. 2003. p.272

Davis, Nathan J. *The Baroque Violoncello And The Unaccompanied Cello Suites Of J.S. Bach, B.W.V. 1007-1012*. New York University, 1986. p 220.

Deutsche Grammophon. *SMETANA Y DVORAK*. Santillana. Lima, Perú. 2008. p.47.

Eduard, José. *Dvorak. Música y músicos*. Parramón. Barcelona. 1982. p. 127.

Humlova, Olga. *ANTONÍN DVORÁK*. Praga. Orbis. 1954. p. 45

Krehl, Stephan. *Fuga*. Barcelona. Editorial Labor. 1930. p.158

Martín Márquez, Gustavo. *La pieza lírica para violoncello y piano en el México del S. XX*. Tesis de doctorado. UNAM. México. 2011. p.220

Pla, Llacer. *Guía analítica de formas musicales*. Real musical. Valencia, España. 1982. p.158

Prieto, Carlos. *Las aventuras de un violonchelero. Historias y memorias*. Fondo de cultura económica. México. 2000. p. 448.

Prieto, Carlos. *Apuntes sobre la historia de la música en México y algunas notas autobiográficas*. México. Seminario de cultura mexicana. 2015. p. 278

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. USA. Grove. 2001. 1 y 3 vol.

Salazar, Adolfo. *Juan Sebastian Bach, Un Ensayo*. México. Colegio de México. 1951. p.345.

Schweitzer, Albert. *J.S. Bach. El músico-poeta*. Buenos Aires. Ricordi. 1955. p.379

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach. Su vida. Su obra. Su época*. México. Editorial Grijalbo. 1959. p.422.

Uribe García, Jaime Arturo. *MODELO DE ANÁLISIS DE UNA PARTITA BARROCA*. Chihuahua. Universidad Autónoma de Chihuahua. 2011. p.167.

Zamacois, Joaquin. *Curso de formas musicales*. Labor. Barcelona. 1982. p.275.

Publicaciones en línea

Ibarra, Federico:

[http:// http://federicoibarra.com/biografia.html](http://http://federicoibarra.com/biografia.html)

(30-noviembre-2016)

Markovic, Nemanja. *The interpretation of The fifth cello suite BEV 1011 by Johann Sebastian Bach*.

<https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/138468/Nemanja%20Markovic.pdf?sequence=1>

(10-octubre-2016)

Slonimsky, Nicolas. *Baker's biographical dictionary of musicians*. Schirmer Books.

<https://archive.org/stream/bakersbiographic011036mbp#page/n437/mode/2up>

(15-noviembre-2016)

Winold, Allen. *Bach's Cello Suites, Analyses and Explorations*. Indiana University Press.

<https://books.google.com.mx/books?id=Cd0AAQAAQBAJ&pg=PA117&dq=allen+winold+bach%27s+cellos+suites&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjK64W8ldHPAhUL04MKHanKAB0Q6AEIHTAA#v=onepage&q=allen%20winold%20bach's%20cellos%20suites&f=false>

(10-octubre-2016)

Partituras

DVORÁK. *Koncert pro Violoncello h moll, Opus 104*. Jonathan Del Mar. Bärenreiter. 2011

BACH. *Six Suites for Violoncello solo BWV 1007-1012*. Wenzinger, August (ed.) Bärenreiter.

Música para teatro III. Finale versión. Archivo Federico Ibarra. (1998).

Documentos no editados

Vitrac, Roger. *Victor o los niños en el poder*. (Transcripción por Samuel Canales Cueto e Isaac Barrios López). Biblioteca de la Escuela Nacional de Arte Teatral.

ANEXO I

SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

Suite V para violonchelo solo en Do menor, BWV 1011. (Selecciones)

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante

Organista y violinista, considerado como uno de los compositores alemanes más destacados del periodo barroco (1600-1750). Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Alemania. Descendiente de una prodigiosa genealogía musical, su padre fue quien le proporcionó las primeras lecciones musicales. A la muerte de sus padres, J. S. Bach se trasladó a Ohrdruf con su hermano mayor, donde iniciaría su gran trayectoria artística.

Tradicionalmente, la vida de J. S. Bach suele narrarse en forma cronológica, dependiendo de los lugares donde desarrolló su vida musical. De esta forma se puede dividir su trayectoria en tres periodos principales: el primero corresponde a la etapa de aprendizaje y estudio, desarrollada en Weimar de 1708 a 1717, el cual destaca principalmente por el desarrollo en la composición para teclado y cantatas religiosas. El segundo periodo se desarrolló de 1717 a 1723 en la corte de Köthen, donde ya consolidada su madurez musical, destacó especialmente en la composición de la música instrumental. El tercer y último periodo, tuvo lugar en Leipzig de 1723 hasta su muerte, en este lugar fue nombrado maestro *Kantor* de la escuela municipal, en el cual acentuó nuevamente su dominio en la composición de la música eclesiástica.

La palabra *suite*, se define como la sucesión o conjunto de danzas instrumentales con características diferentes. Este vocablo fue utilizado en las cortes de Europa del siglo XV al siglo XVIII. Posteriormente, compositores como Debussy, Rachmaninoff, Chopin, entre otros, utilizaron la palabra *suite* para definir un modelo musical independiente.

Las seis *Suites para violonchelo solo*, fueron compuestas a la par que las partitas para violín solo, en la estancia que J. S. Bach vivió en Köthen. Se cree que las causas que determinaron la composición de las suites fue la gran inercia que J. S. Bach sentía hacia los instrumentos de cuerda, procedente de su formación como violinista. Así mismo, se cree que fueron escritas para ser tocadas por músicos pertenecientes a la orquesta de la corte. La suite V en Do menor corresponde al número de catálogo BWV1011. Fue compuesta para un violonchelo con *scordatura* (cuerda de La descendida a Sol) de la cual existe otra versión escrita para laúd.

Ibarra Groth, Federico (n.1946)

Música para teatro III

- I. *Andante*
- II. *Presto*
- III. *Moderato*
- IV. *Allegro*
- V. *Andante*

Compositor y pianista, nacido en la Ciudad de México en 1946. Federico Ibarra Groth, comenzó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Posteriormente, gracias a una beca concedida por la Radio Universidad y Radio Televisión Francesa, se trasladó a Francia para continuar con sus estudios. En 1974, ingresó al curso de composición de Santiago de Compostela, España. En 2006, obtuvo el grado de Doctor, otorgado por la Universidad Complutense de Madrid.

Clasificado fuera del nacionalismo mexicano, que había estado arraigado en varias generaciones atrás, Ibarra logra inmiscuirse en el nuevo vanguardismo basado en estructuras formales casi extintas en su época.

Su catálogo musical, deja ver la línea del estilo propio que Ibarra ha plasmado dentro de sus creaciones a lo largo de su vida. Así mismo, su música se complementa a partir de otras disciplinas artísticas, tales como: el teatro (principalmente), la danza, la pintura y la poesía. Sus principales influencias musicales han sido: Witold Lutoslavsky, Igr Stravinsky, Claude Debussy, Olivier Mesian, entre otros.

Música para teatro III se deriva de la serie *Música para teatro*, destinada en el contexto de distintas obras teatrales: *Música para teatro I* (1982) compuesta para flauta, oboe, violonchelo y piano; *Música para teatro II* (1986) para clavecín solo; *Música para teatro III* (1987) para violonchelo y piano; *Música para teatro IV* (1989) para órgano solo.

La obra se basa en la pieza teatral *Victor ou les enfants au pouvoir* (Victor o los niños al poder) escrita en 1929 por Roger Vitrac. La historia se desarrolla en tres actos, en el momento en que la familia Paumelle se alista para festejar los nueve años de su hijo único: Víctor, un niño precoz de 1.80 m de estatura, el cual llena de orgullo a sus padres. Pero el niño “terriblemente inteligente”, esa noche tiene una revelación repentina sobre la vida, la muerte y el amor, que desencadenará un desenlace trágico. Desenmascarar la hipocresía familiar, los valores morales y los compromisos de las personas adultas, es una de las intenciones principales en este drama teatral.

Dvořák, Antonin Leopold (1841-1904)

Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor, op. 104.

- I. *Allegro*
- II. *Adagio ma non troppo*
- III. *Finale. Allegro moderato*

Compositor, director de orquesta y docente musical. Antonin Dvořák, nació en Nelahozeves, lugar ubicado en la región de Bohemia, República Checa. Fue uno de los más grandes exponentes del nacionalismo checo dentro del periodo postromántico.

Desde temprana edad aprendió a tocar el piano, el violín y la viola. Gran parte de su vida se desarrolló en Praga, donde ingresó en 1862 a la Orquesta Provisional de Praga ocupando el puesto de violista. Posteriormente, fue nombrado profesor de la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Praga.

En 1892, partió junto a su familia hacia los Estados Unidos de América para ocupar el puesto de director en el Conservatorio Nacional de New York. Es aquí donde compuso la *Sinfonía no. 9, Del Nuevo Mundo*, su obra más conocida dentro del repertorio musical universal.

El Concierto para violonchelo en Si menor fue compuesto a comienzos de noviembre de 1894 en New York y finalizado en febrero de 1895. Dicho concierto fue plasmado en un ambiente melancólico, que Dvořák vivió durante su etapa en el continente americano, debido a la melancolía provocada por el distanciamiento con su tierra natal. Por el fallecimiento de su cuñada Josefina Cermák, de la cual se cree que estuvo enamorado durante su periodo como violista en el Teatro Provisional, Dvořák dedicó la partitura en su memoria. Para ello, añadió un fragmento musical de la canción *Lass mich allein* (Déjame solo) al segundo movimiento, de la cual Josefina era fiel admiradora.

El estreno de la obra se llevó a cabo el 19 de marzo de 1896 en Londres, con la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, bajo la batuta del propio Dvořák y Leo Stern en el violonchelo.