

9

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA**

NOTAS AL PROGRAMA

**OPCION DE TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN ORGANO
PRESENTA
SALVADOR GOVEA VILLASEÑOR**

**ASESOR DE TESIS:
MTRO. RODRIGO TREVIÑO URIBE**

JULIO DE 2002

- 1 -

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

*A una mujer que quiero y admiro:
mi madre.*

*A mi familia que tanto le debo:
Alicia,
Rosa,
Arturo,
Rafael,
Martha,
Fernando,
Jorge y
Javier.*

A mis sobrinas y sobrinos.

Agradecimientos

Hay tanta gente a la que debo agradecerle que corro el peligro de que este listado sea mayor que el contenido de mi trabajo. Así que trataré de resumir, aprovechando que ya adquiriré experiencia al escribir estas notas.

En primer lugar, ha sido constante el apoyo de mi maestro de órgano Rodrigo Treviño para poder llegar a este punto. A Ivonne Serment le debo el reconsiderar la idea de regresar al órgano para terminar la carrera, toda la presión posterior durante estos años que llevamos de conocernos, así como el ayudarme a ver el cochinerero que tenía dentro de mí. Violeta Cantú me dió muchas veces el empuje que yo no era capaz de encontrar, me dió buenas observaciones a este trabajo y varios libros (prestados, por supuesto) que pronto le regresaré. Mi hermano Rafael estuvo siempre atento para ayudarme con todas las imágenes digitalizadas.

Mis maestros en este largo camino hacia mi titulación, son parte esencial del músico que soy, y aquí van, mas o menos en orden de aparición:

Mtro. Villegas (mi maestro de guitarra en el EIA del INBA en el periodo Pleistoceno), Gustavo Martín Barrera, Jorge Pérez Delgado (quien fue un gran compañero durante los mas de cinco años que trabajé en el Laboratorio de Cómputo de la ENM), David Domínguez, Francisco Viesca (buenas obseervaciones en cuanto a mi interpretación le debo a él) Margarita Vega, Gustavo Delgado; mis maestros de piano: Douglas Bringas, Roberto Ruiz Guadalajara (gran amigo también), y Manuel Delaflor.

A mis compañeros de órgano les agradezco el haberme aguantado cuando llegaba al salón a practicar, sobre todo a Gustavo Pimentel, Rafael Cárdenas e Irma Jiménez.

Una mención especial le debo a Roberto López Guinea y al taller del Sex-Chop que me permitió descubrirme y conocerme como ser humano.

Gracias a mis compañeros de Iconoclasta: Ricardo, Rico, Nohemí y Víctor, por permitirme compartir y contribuir a su música.

Gracias al Conservatorio de Música del Estado de México, y en especial al Mtro. y amigo Fernando Lipkau.

Gracias a la Iglesia de la Ciencia Cristiana en México D.F., que me enseñó a leer a primera vista con un ejercitamiento continuo de dos sesiones por semana.

Gracias a mis amigos y compañeros músicos.

Gracias a la Escuela Nacional de Música, a la que tanto quiero que pasaron mas de 12 años para egresar de ella.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Programa

Suite du premier ton

Grand plein jeu
Fugue
Duo
Trio
Basse et dessus de trompette
Récits
Dialogue

**Trio sonata No. 3
en Re menor, BWV 527**
Andante
Adagio e dolce
Vivace

Pièce Héroïque

Annum per annum

Intrada

**Preludio y fuga del "Clavierübung III"
en Mi bemol mayor, BWV 552**

**L.N.Clérambault
(1676-1749)**

**J. S.Bach
(1685-1750)**

**C.Franck
(1822-1890)**

**Arvo Pärt
(1935)**

**F.Ibarra
(1946)**

**J. S.Bach
(1685-1750)**

Suite du premier ton
Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749)



Louis-Nicolas Clérambault nació en París en 1676. Al igual que con muchos compositores nacidos en el siglo XVII, se sabe poco de su vida, pero se conoce que su padre tocó en *el Vingt-quatre violons du roi*, el grupo de violines del rey Louis XIV.

Se puede asumir que su padre lo enseñó en sus primeros años, aunque tiempo después se le encuentra estudiando órgano con André Raison y composición con Jean-Baptiste Moreau. Siendo organista de Saint-Suplice, en París, fue el más reconocido exponente del instrumento en la Francia de su época.

Como Vivaldi, él también enseñó en un orfanato de señoritas, donde aprovechó para experimentar con la composición usando el talento de sus alumnas para interpretar sus obras. La composición de cantatas lo hizo famoso como compositor. Entre sus obras encontramos 25 cantatas, motetes, mucha música para instrumentos solistas como el *Premier livre de pièces de clavecin* y la que es considerada su obra maestra el *Livre d'orgue*.

Se reconoce a la época que va de 1660 a 1740 como la de la escuela clásica del órgano francés, (esto es independientemente de que pertenezca al periodo Barroco), la producción de música organística es extensa incluyendo la de compositores como Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714), Francois Couperin (1668-1733) y el propio Clérambault entre muchos otros.

Clérambault imprime su *Livre d'orgue* a finales de 1710, en el que incluye dos Suites de primero y segundo tono. La composición organística está estrechamente relacionada con el tipo de instrumento para el que se escribe, número de manuales y dimensión de éstos, presencia o no del *pedalier* y rango de éste, cantidad y tipo de

registros, etc; ésto es mas que sabido por los organistas, pero en el caso de la música de la escuela francesa clásica de órgano, esto es mucho más notable, como veremos en los nombres de los movimientos de la suite, que mas que denotar una forma musical o danza específica se refieren a la registración requerida para ellos.

A continuación tenemos una pequeña descripción de lo que significa cada pieza de la suite:

Grand plein jeu

Plein Jeu se refiere a un esquema de registración empleando el coro principal del gran órgano (*Grand plein jeu*) y/o del postivo (*Petit plein jeu*). Se acostumbraba acoplar el postivo al gran órgano. El *plein jeu* incluye desde la nota más grave posible del coro a la más alta, para ésto tenemos registros de principal de 16', 8', 4', 2 2/3', 2', más *fourniture* y *cimbale*. Se obtiene un sonido pesado y lleno buscando una continua masa sonora donde la claridad de cada línea no es indispensable. Composicionalmente se busca el mismo efecto con una textura polifónica libre a cuatro o cinco voces, para abrir majestuosamente la obra.

Fugue

En estas fugas los franceses no tendían a hacer grandes demostraciones de técnica, sino que son modestos ejemplos de artesanía contrapuntística a cuatro voces. Los sujetos de éstas fugas son elocuentes, a menudo de carácter vocal, llenos de ornamentos de difícil ejecución. No obstante, conserva un carácter de contrapunto estricto.

Duo, Trio

Estos son movimientos, como su nombre lo indica, a dos y tres partes, el duo en un libre estilo de diálogo contrapuntístico con motivos que pasan de una mano a la otra; el trio es más parecido a una Trío-sonata, con la mano izquierda funcionando como un bajo continuo y dos líneas melódicas en la mano derecha.

Basse et dessus de trompette

Es una especie de diálogo donde la mano izquierda y derecha intercambian la línea solista, que en este caso utiliza un registro de trompeta en sus diferentes rangos grave y agudo.

Récits

Aquí tenemos un instrumento solista en la mano derecha con un registro de *cornet*, en la mano izquierda uno de *cromorne*, y un pedal de flautas a 8'. Los instrumentos solistas toman la elocuencia de la voz humana, declamatorios y líricos, con gestos musicales derivados de formas vocales como la ópera y el motete, ricamente vestida de ornamentos expresivos.

Dialogue

Cuando la línea solista del Recit se mueve de una mano a otra, o de una registración a otra, a menudo se usa el término *Dialogue*, denotando el aspecto conversacional de la composición. En este caso se emplean trompeta de 8', clarín 4', principal 16', 8' y 4', *prestant* 4', *cromorne* 8' y *bourdon* 8".

Estas piezas muestran como los compositores tenían conciencia del carácter individual de cada timbre solista.

Trio sonata No. 3 en Re menor, BWV 527
Johann Sebastian Bach (1685-1750)



Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, en el seno de una familia luterana dedicada a la música. Su padre murió cuando Johann Sebastian tenía solo diez años y tuvo que irse a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph, de quien recibió su instrucción musical. A la edad de 15 años abandona su casa y viaja a Lüneburg y forma parte del coro de la *Michaeliskirche*; es en esta etapa cuando entra en contacto con la música de órgano.

En 1703 obtiene un puesto de organista en Arnstadt con un sueldo bastante elevado tomando en cuenta la juventud del músico. Dos años después pide una licencia de cuatro semanas para ir a Lübeck, las cuales se convirtieron en cuatro meses, con el objetivo de conocer al compositor y organista Dietrich Buxtehude (1637-1707).

En 1707 cambia su residencia a Mühlhausen donde hasta 1708 se desempeñó como organista. En estas dos últimas ciudades escribió sus primeras obras para órgano como algunas variaciones de corales, y toccatas como la famosa Toccata y Fuga en re menor.

Llega a Weimar y sus actividades se dividen entre ser organista y músico de cámara en la orquesta de la corte. En esta ciudad el órgano era de mayores proporciones y ahí estrena preludios, fugas, la Passacaglia y Fuga en C menor, el *Orgelbüchlein* (pequeño libro de órgano), entre otras. Su reputación como el mejor organista de esa época empieza a crecer.

Permanece en Weimar hasta 1717 e inicia una nueva etapa (de 1717 a 1723) como *Kapellmeister* de la corte de Cöthen. Aquí puede concentrarse en la música de cámara

produciendo obras como los **Conciertos de Brandenburgo**, suites orquestales, conciertos y sonatas para una variedad de instrumentos, asimismo escribió mucha música para clave.

El interés musical disminuye en la corte, al final de su estancia en Weimar y el 31 de mayo de 1723 Bach entra a tomar posesión del último cargo de su vida: el de cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Este periodo de Leipzig fue prolífico, aquí escribió el *Magnificat*, más de doscientas cantatas, la Pasión según San Mateo, el *Clavierübung*, la Misa en si menor, las Variaciones Goldberg, la Ofrenda Musical, el Arte de la Fuga, entre muchas otras obras.

Precisamente la compilación y composición de las seis Trío Sonatas BWV 525-530 data de estos años en Leipzig.

Bach había estudiado texturas de trío mas sencillas en la música de órgano francesa y el trío para órgano lo había explorado ya en las versiones de Weimar de dos corales de la colección de los "dieciocho grandes", los tríos sobre *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 664a y *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* BWV 655. Pero las seis Trío Sonatas marcan otra de las singulares contribuciones de Bach a la composición organística en sus bien perfiladas líneas de bajo continuo, escritura idiomática para los manuales y el uso de estructuras de ritornello. Los tríos de Bach fueron mas allá de lo que era un género pequeño en sus modelos franceses y no tiene comparación con los modestos corales a tres partes de Buxtehude y Pachelbel.

Las Trío Sonatas constan de tres movimientos, rápido-lento-rápido (en el esquema italiano) y las tres hebras contrapuntísticas están divididas de una forma muy natural entre la mano derecha, la mano izquierda y el pedal. Gran parte del tiempo la textura se parece a la del trío-sonata italiano para dos violines y continuo, ya que en estas sonatas para órgano cada mano tiene su propio teclado permitiendo un trenzado de melodías una alrededor de otra tal como lo harían dos instrumentos melódicos separados. Esta manera de escribir sería imposible en el piano debido al cruce constante de las voces en el teclado, sin mencionar la falta de *pedalier*.

Estas tres voces independientes, escritas para un único ejecutante, constituyen un problema técnico mayor, la independencia entre mano derecha e izquierda y de éstas con los pies, y por supuesto el control mental requerido para desarrollar cada línea con fluidez y musicalidad.

La Sonata No. 3 en re menor consta de los siguientes movimientos

1. Andante
2. Adagio e dolce
3. Vivace

El comienzo fugado de este trío tiene una serenidad que puede relacionarse con las sonatas de cámara de Bach: uno puede encontrar algo parecido en una sonata de flauta o de gamba, pero no en los compositores italianos que él admiraba. El segundo movimiento (en fa mayor) es considerado como de los más elegantes de todas las Trío Sonatas. Bach usaría éste movimiento en el Triple Concierto para flauta, violín y clavicordio (BWV 1044). El tercer movimiento es una forma fugada y bien podría ser un trío de cuerdas.

Para terminar, se cita a continuación del libro de Forkel su descripción de éstas Trío Sonatas:

“3o. Seis *Sonatas* o tríos a dos teclados, con pedal obligado. Bach los escribió en 1723 para su hijo mayor Wilhelm Friedman. Estudiándolos, es como Friedman llegó a ser el gran organista que he podido conocer. Es imposible alabar suficientemente el mérito de estas sonatas, compuestas cuando su autor, llegado a su edad madura, se encontraba en plena posesión de su técnica. Puede considerárselas como su obra maestra en este género. He aquí sus diversas tonalidades según el orden que ocupan en la serie: 1, *mi menor*; 2, *do menor*; 3, *re menor*; 4, *mi menor*; 5, *do mayor*; 6, *sol mayor*. Hay otras sonatas de Bach para órgano, pero están dispersas en diversas manos, y aun cuando debe contárselas entre sus mejores obras no pueden, con todo, igualar a las que acabo de mencionar” (1)

Pièce Héroïque César Franck (1822-1890)



César Franck nació en Lieja, Bélgica y tuvo que esperar hasta 1873 para naturalizarse ciudadano francés. En 1835 su familia se trasladó a París y poco después, a la edad de quince años ingreso al Conservatorio de la misma ciudad. Fue un joven talento al grado que su padre quiso explotarlo como niño prodigio. Se cuenta que en una competencia de piano se le entregó una partitura difícil para leer a primera vista, la cual Franck ejecutó en Do mayor en lugar del Mi bemol de la obra. Sin embargo, poco después empezó a dedicar sus esfuerzos a la composición, llegando el mismo Franz Liszt (1811-1886) a elogiar un conjunto de tríos para piano.

A partir de los treinta años Franck pasa del piano al órgano especializándose en obras religiosas e improvisación, y para el año de 1858 es designado organista en Santa Clotilde, puesto en el que permanece hasta su muerte. El órgano de esta iglesia era nuevo, contaba con una *leva Barker* neumática que permite acoplar los tres teclados sin incrementar la dureza o peso de las teclas. La construcción sinfónica por Cavallé-Coll hace pensar en el uso de registros que imitan sonidos de la orquesta y sus recursos como *crescendi* o *diminuendi*.

Tomando en cuenta que llegó a ser un distinguido organista, es extraño que su producción para órgano haya sido tan reducida. De cualquier forma sus obras ejercieron una gran influencia en la escuela de órgano francesa, afectando radicalmente tanto la forma musical como las cualidades tonales del instrumento.

Se pueden diferenciar tres periodos en la obra organística de Franck, siendo el primero el que abarca los años de 1860 a 1862 en los que escribe las *Six Pièces* :

Fantaisie

Grande pièce symphonique
Prélude, fugue et variation
Pastorale
Priere
Final

En 1871 llega a ser maestro de órgano del Conservatorio, aunque de hecho la clase que impartía era de composición, teniendo un círculo de alumnos fieles y devotos a los que transmitió sus ideas de la armonía y la forma:

“Se sentía incómodo cuando alguien permanecía mucho tiempo en la misma clave. Exhortaba “¡Modulen! ¡Modulen!” Como uno de los pioneros de la forma cíclica —la había introducido en sus tríos para piano ya en 1842— Franck predicó una suerte de desarrollo musical en el cual el material inicial estaba sujeto a manipulaciones en el ámbito de la misma composición” (2)

El segundo periodo de sus composiciones para órgano se da al presentar las *Trois pièces* en el año de 1878, y estas son:

Fantaisie
Pièce Héroïque
Cantabile

En 1890 termina la composición de los *Trois chorals* en los cuales estuvo trabajando durante la década anterior :

No.1 en Mi mayor- Moderato
No.2 en Si menor- Maestoso
No.3 en La menor- Quasi allegro

Las Tres piezas fueron estrenadas por el propio Franck en el Palacio de Trocadero, un edificio estilo bizantino que fue construido para la Exposición Universal, y contaba con un órgano Cavaillé-Coll de sesenta y seis registros. Como en el Trocadero se celebraban conciertos frecuentemente, el órgano se colocó sobre unos rieles, lo que permitía moverlo. En su recital César Franck va intercalando estas nuevas piezas con las antiguas y termina con una improvisación, siendo ésta la única vez que tocaría la Pieza Heróica en público.

La Pieza Heróica está sólidamente construida en dos elementos temáticos contrastantes, el primero de los cuales es un tema de marcha sobre un fondo rítmico de acordes en staccato (A1), el cual nos conduce en el compás 34 a una fanfarria (A2) hecha a base de una serie de ritmos punteados a la manera francesa. En el compás 80 viene la idea lírica central (B1) que es presentada en el modo mayor acompañada por un motivo rítmico en el pedal (B2). Este tema B1 es derivado de la sección central de la obra *Ad nos ad salutarum undam* (1855) de Franz Liszt. Después de un largo desarrollo el tema inicial regresa en el compás 129 y poco después aparece el motivo de la fanfarria (A2)

acompañado por amplios acordes en el compás 150. Para concluir la pieza, Franck vuelve una vez más al tema del coral (B1) con un recordatorio en el pedal del Tema B2.

A1



A2



B1



B2



Contrario a lo que pudiera pensarse, no existe evidencia de que esta obra sea programática, aunque posee elementos que han avivado la imaginación de los que han reseñado esta obra. Su amenazante o siniestro tema inicial (en Si menor) contrasta con una sección media contemplativa y la alternancia entre las tonalidades mayor y menor puede ser interpretada por muchos como la lucha entre el bien y el mal, terminando de manera triunfante en un Si mayor.

Annun per annum Arvo Pärt (1935)



Arvo Pärt nació el 11 de Septiembre de 1935 en Paide, república de Estonia en lo que era la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Durante los años de 1958 a 1967 trabajó en la Radio de Estonia como director de grabación y componiendo música para películas, radio y televisión. Sus estudios de composición los realizó en el Conservatorio de Tallinn, bajo la guía de Heino Eller, donde se graduó en 1963.

Sus primeras obras datan del año de 1958 donde denota cierta influencia de los compositores neoclásicos rusos como Shostakovich y Prokofiev. Sin embargo su lenguaje ha pasado por varias etapas: experimenta el serialismo en obras como "Necrolog" (1960), trabaja con técnicas de *collage* en "Collage on B-A-C-H" (1964) y después de ciertos años de silencio autoimpuesto crea un nuevo lenguaje que denomina *tintinnabuli* (de el Latín, pequeñas campanas), no sin crear a principios de los 70's obras de transición como su "Tercera Sinfonía" (1971), que ya nos augura lo que está por venir al revivir viejas formas polifónicas y armonías antiguas, así como ideas surgidas del canto Gregoriano.

Aproximadamente en el año 1968, su etapa de silencio compositonal, empieza a estudiar canto Gregoriano y a compositores como Josquin Desprez (c. 1440-1521), Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) y Johannes Ockeghem (c. 1410-1497).

Cuando comienza a componer nuevamente de una manera fluida es a partir de su pieza para piano "Für Alina" (1976), la primera compuesta en el nuevo estilo.

El mismo Pärt dice que el *TINTINNABULI*:

"es un área en la que algunas veces me extravió cuando estoy en búsqueda de respuestas - en mi vida, en mi música, en mi trabajo. En mis horas oscuras, yo tengo una sensación segura de que todo lo que está afuera de éste algo no tiene significado. Lo complejo y multifacético solo me confunde, y yo debo de buscar la unidad. ¿Que es, este algo y como puedo encontrar mi camino a él? Rastros de éste "algo" perfecto se presentan de

muchas maneras – y todo lo que es trivial se desmorona. El *Tintinnabuli* es como ésto. Aquí estoy yo, sólo con el silencio. He descubierto que basta con que una nota sea bellamente tocada. Esta nota, un pulso o un momento de silencio me conforta. Yo trabajo con muy pocos elementos- con una voz, con dos voces. Construyo con los materiales mas primitivos – con la triada, con una tonalidad específica. Las tres notas de una triada son como campanas. Y es por esto que yo le llamo *Tintinnabuli*.”(3)

Podemos encontrar en Pärt el uso del órgano como instrumento acompañante en varias obras corales y de cámara, sin embargo el número de obras compuestas hasta el día de hoy para órgano solo, se reduce a cuatro:

Pari Intervallo (1976)

Trivium (1976)

Annum per annum (1980)

Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler (1989)

Estas cuatro obras emplean este sistema de composición llamado *Tintinnabuli*, técnica que se explica brevemente a continuación.

La base de ésta técnica es una textura homofónica que consiste de una parte melódica y una segunda parte acompañante llamada “parte *tintinnabuli*”. La parte melódica generalmente se mueve por grados conjuntos alrededor de un centro tonal dado, una altura de referencia que usualmente es la fundamental de alguna triada. La segunda parte, la acompañante o parte *tintinnabuli*, toca las notas de esta triada base alrededor de la parte melódica.

Se ejemplifica con un fragmento del movimiento III de Trivium donde una melodía, especie de canto llano, usando un centro tonal de Re, es tocada en el manual inferior, mientras que las notas en el pedal y en el manual superior, juntas constituyen una parte *tintinnabuli*, tocando las notas de la triada de Re menor alrededor de la parte melódica. (Ver la siguiente ilustración).



Esto es una muestra, en su mas simple expresión, de ésta técnica composicional.

Annum per annum, fue comisionada para celebrar el 900 aniversario de la Catedral de Speyer en Alemania y estrenada el 12 de Octubre de 1980 por el organista Leo Krämer.

La base de ésta composición es la misa *Orbis factor* del 1er. tono para todos los domingos del año. Las misas gregorianas han servido de base a las primeras piezas polifónicas del *Ars Nova*, entre ellas la *Messe de Notre Dame* de Machaut. Asimismo hay ejemplos de misas para órgano en que se intercala el canto llano o ordinarium (los cantos Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) con un fragmento de música polifónica a cuatro o cinco voces en el órgano; ejemplo de ello lo encontramos en las *Fiori Musicali* de Girolamo Frescobaldi (1583-1644) publicadas en Roma en 1643, donde casualmente la primera de las colecciones de éste libro está inspirada en la misa dominical *Orbis factor*, misma de *Annum per annum*.

La obra consta de una serie de cinco variaciones sobre un *cantus firmus*, enmarcadas por una Introducción y una Coda. En la Introducción, Pärt sugiere que el motor del órgano se apague para crear el efecto de disminuyendo, al cual también ayuda la reducción de registros; por el contrario, el crescendo de la Coda se logra sumando poco a poco los registros.

Cada variación está titulada con una letra diferente (K,G,C,S,A) que corresponden a los nombres de: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei, lo cual en su conjunto simboliza la Misa que "año tras año", y domingo a domingo se ha celebrado en la catedral.

I, II, III: nur 2' (1^{ste}ste, sanfte Register)
Ped: nur Flöte 4'

The first variation is written for organ. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a *pp* dynamic marking and features a melodic line with a fermata over a long note. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a *p* dynamic marking. Roman numerals II and III are placed above the treble staff to indicate register changes. The piece concludes with a *p* dynamic marking.

The second variation follows the same structural pattern as the first. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *p*. Roman numerals II and III indicate register changes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

El *cantus firmus* (las notas superiores la-sol-fa-re del Manual I en el ejemplo anterior) es fácilmente detectable en sus cambios a través de las variaciones, pero la voz acompañante en los manuales II y III no es melódica ni *tintinnabuli* sino una combinación de las dos, haciendo su procedencia difícil de determinar.

Esta aparente libertad de composición da como resultado el que para muchos sea la pieza más atractiva de las cuatro obras para órgano de Pärt.

La registración de *Annum per annum* es rica y variada, lo cual es una demostración de las capacidades del instrumento para el cual fue escrita.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Intrada Federico Ibarra (1946)



Nació en la ciudad de México en 1946. Cursó la carrera de composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y obtuvo la licenciatura en composición en 1978. En 1971 ganó una beca de Radio Universidad y de la Radio Televisión Francesa para estudiar en París. En 1975 asistió al curso de composición de Santiago de Compostela, España. Ha obtenido numerosos premios por sus obras, entre los cuales están los siguientes: mención honorífica en el Concurso Silvestre Revueltas de la UNAM, en 1976; el primer lugar en el Concurso Lan Adomián, organizado también por la UNAM, en 1980; y el premio Jacinto Guerrero, en la ciudad de Madrid, por su ópera Alicia, en 1991. Desde 1997 forma parte de la Academia de Artes de México.

"... como verdadero solitario, el conocimiento de la tradición del siglo XX y la formación de su propio estilo se deben a un proceso de reflexión e introspección disciplinadamente sostenido. Aunque utiliza la mayoría de los recursos que caracterizan a la música reciente, en ninguna de sus obras se nota el uso indiscriminado de efectos provenientes de la vanguardia. En sus composiciones se traduce un efectivo control de su material y un balanceado sentido de la forma, aunque el contenido emotivo pueda ser en ocasiones singularmente expresivo y violento. El talento musical de Federico Ibarra se inclina, por naturaleza, hacia el contraste dramático." (4)

Podemos contar entre sus composiciones con:

Tres preludios monocromáticos (1964) para piano a cuatro manos; Cantata I. Paseo sin pie (1967), para narrador, solistas, coro mixto, armonio, cello, percusiones y flauta, basada en un texto de Carlos Pellicer; El proceso de la metamorfosis (1970), para narrador y orquesta; Cinco estudios premonitorios (1976), para conjunto instrumental y piano; Concierto para piano preparado y orquesta (1980); Imágenes del quinto sol (1980),

música para ballet; Leoncio y Lena (1980-1981), ópera para actores; Orestes parte (1948), ópera; Navega la ciudad en plena noche (1985), para barítono, sobre textos de Octavio Paz; Madre Juana (1986), ópera; El pequeño príncipe (1988), ópera basada en el cuento original de Antoine de Saint-Exupéry; Concierto para cello y orquesta (1989); Alicia (1990), ópera; Sinfonía I (1991).

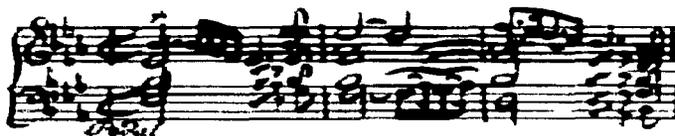
La Intrada se encargó originalmente al compositor como introducción a un programa didáctico de televisión producido por la Escuela Nacional de Música, que trataba de la enseñanza profesional de la música. La pieza debía ajustarse al tiempo que duraban los créditos en la pantalla: un minuto.

No se trata propiamente de una entrada, a la manera de un oficio religioso.

Ibarra quedó maravillado por la posibilidades que ofrecía el órgano, instrumento que utilizaba por primera vez.

**Preludio y fuga del “Clavierübung III”
en Mi bemol mayor, BWV 552
Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

*Praeludium
pro
Organo pleno*



Comienzo del Clavierübung, Volumen III, de la publicación original de Bach de 1739

Johann Sebastian Bach publicó cuatro volúmenes de sus composiciones para teclado en una serie titulada *Clavierübung* que significa “ejercicios de teclado”. Para el tercer volumen, su primera música de órgano publicada, Bach creó un ciclo de 27 obras bajo un gran diseño musical y teológico. El *Clavierübung III* consiste de un preludio, 21 preludios-corales, 4 duetos y una fuga.

La pieza tiene el título de *Praeludium pro Organo pleno*, que significa órgano lleno, esto es, usando todos los registros. Claro que esto no es durante toda la obra, la sección B, por ejemplo, debe ser tocada con una registración suave. El intérprete debe de cambiar a un manual diferente cuyos registros ya han sido previamente preparados y los registros de pedal son reducidos ya sea por un asistente, o en un instrumento moderno, presionando un pistón de combinación.

El preludio y fuga en Mi bemol mayor es comúnmente conocido como “Santa Anna”, debido a que el sujeto de la fuga es igual al comienzo del himno inglés del mismo nombre. Se podría decir que es una síntesis de estilos de varios países; es una obertura francesa en forma de ritornello italiano, con episodios contruidos como una doble fuga.

El preludio es el más extenso de Bach y está contruido sobre tres ideas: el comienzo es una *ouverture* de ritmos punteados, después un motivo de negras en staccato que hace uso de ecos, y un motivo de continuas semicorcheas, que es en realidad una sección fugada.

Marcando cada idea con las letras A, B y C se puede decir que la estructura general es la siguiente:

A B A C A B C A

A continuación tenemos el plan tonal de la obra:

	A	B	A	C	A	B	C	A
Compases	1 a 32	32 a 50	50 a 71	71 a 98	98 a 111	111 a 130	130 a 174	174 a 205
Tonalidad	Mi b Tónica	Mi b	Si b Dominante	Do menor Relativo Menor	Fa menor a La b Subdominante	La b	Mi b Tónica	Do menor a Mi b

Se puede notar que a pesar de la extensión de este preludio, Bach sigue un esquema de tonalidades tradicional que a través del tiempo ha probado ser exitoso: movimiento de la tónica a la dominante (un bemol menos en la armadura) y después al relativo menor (misma armadura que la tónica), de ahí se va a la subdominante (más un bemol en la armadura) y de ahí a casa de nuevo. Este esquema se establece en lo general y no implica, por supuesto, que no hay cambios de tónica temporales en cada una de las secciones.

La Fuga está compuesta por tres distintos movimientos pero conectados entre sí, el sujeto de la primera reaparece en los otros dos. Esta permanece como la única triple fuga de Bach. El esquema de tres partes (que consta de 36, 45 y 36 compases respectivamente) es fácilmente visible debido a los cambios de métrica. Igualmente claras son las recurrencias del tema principal, que es el sujeto del movimiento uno, se adapta en el segundo como un sujeto adicional libre y en el tercero se vuelve cada vez más absorbente.

La triple fuga es sutilmente ideada. Figuras contrapuntísticas en valores de blancas (cp 4 a 7) y una especie de canon en la segunda etapa (21 a 36) mantienen fresco al sujeto, el cual al retornar en el pedal con la nota inicial restaurada en su altura es conclusivo. De esta emerge una segunda fuga de otro carácter, para manuales solamente, en una fresca y más animada métrica. (Las barras de compás nos pueden confundir ya que el acento métrico cae en la segunda mitad de cada compás, la armonía nos lo indica casi todo el tiempo).

El nuevo sujeto es vibrante, presenta un empuje de terceras ascendentes en progresión. En la reexposición se observa una inversión melódica del sujeto que poco a poco toma el papel de acompañante del sujeto de la fuga 1, que aparece ahora de manera sincopada y pronto se establece como el motivo principal entre el rico trenzado contrapuntístico. Armónicamente se va moviendo para caer en el relativo menor, tonalidad en la que va a comenzar la tercera sección con un cambio de métrica y en un tiempo majestuoso.

El sujeto número 3, que es de solo un compás, es una progresión de quintas descendentes, con una tendencia a formar una cadencia. En medio de la exposición de este tema, entre la cuarta y quinta entrada del sujeto, aparece el tema principal de la primera fuga, como si fuera una respuesta a la cuarta entrada, ahora sincopado y reacentuado.

Se encuentran entradas combinadas de los dos sujetos y hasta tenemos un principio de reexposición del sujeto de quintas, en los compases 111 a 113 y ya casi para terminar el sujeto principal aparece en el pedal.

La fuga en Mi bemol, por lo tanto, no es triple en el sentido de desarrollar tres sujetos de igual importancia, sino que presenta un tema principal en relación con otros dos desarrollos de fuga.

Notas

(1) Juan Nicolás Forkel, *Juan Sebastian Bach* (Colección breviaros, Fondo de Cultura Económica, México, 1988), pag. 128.

(2). Harold C. Schonberg, *Los grandes compositores* (Javier Vergara Editor, Argentina, 1987), pag. 380.

(3) Richard E. Rodda, (http://www.musicolog.com/part_about2.asp).

(4) Yolanda Moreno, *La composición en México en el siglo XX* (Cultura contemporánea de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994) pag. 91.

Bibliografía

- Alier, Roger. *Bach*, Conocer y reconocer la música de..., Ediciones Daimon, España, 1985.
- Forkel, Juan Nicolás. *Juan Sebastian Bach*, Colección breviaros, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Hendrie, Gerald. *Bach Organ Music*, The Open University Press, London, 1974.
- Hendrie, Gerald. *The Baroque Organ*, The Open University Press, London, 1974.
- Higginbottom, Edward. "The French classical organ school." en *The Cambridge companion to the organ*, ed. por Nicholas Thistlethwaite y Geoffrey Webber, 176 a 189, Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra, 1998.
- Moreno Rivas, Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*, Cultura contemporánea de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Rodda, Richard E. http://www.musicolog.com/part_about2.asp
- Schonberg, Harold C. *Los grandes compositores*, Javier Vergara Editor, Argentina, 1987.
- Smith, Rollin. *Playing the Organ Works of César Franck*, The complete organ. No. 1, Pendragon Press, New York, 1997.
- Wright., Stephen. *The Organ Works of Arvo Pärt*, The American Organist, April 1995, pags. 56 y 57.
- Yearsley, David. "The organ music of J.S.Bach.", en *The Cambridge companion to the organ*, ed. por Nicholas Thistlethwaite y Geoffrey Webber, 236 a 249, Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra, 1998.
- Las ilustraciones de Bach, Franck y Pärt fueron tomadas de:
<http://www.karadar.com/dictionary/default.htm>