



06/12

Tlaqná, Centro Cultural

20:00



15
AÑOS
INNOVANDO
2010-2025



22
6
TEMPO UNO

OSX
Orquesta Sinfónica de Xalapa
Universidad Veracruzana

Johannes Brahms

Obertura *Trágica* Op.81 (13')

Antonín Dvořák

Concierto para violín Op.53
en La menor (32')

- I. *Allegro; ma non troppo*
- II. *Adagio; ma non troppo*
- III. *Finale: Allegro giocoso; ma non troppo*

Emmanuel Quijano - violín

INTERMEDIO

Robert Schumann

Sinfonía N°4 Op.120 en Re menor (28')

- I. *Ziemlich langsam - Lebhaft*
- II. *Romanze: Ziemlich langsam*
- III. *Scherzo: Lebhaft*
- IV. *Langsam - Lebhaft*

Martin Lebel - director titular

Johannes Brahms (1833-1897): *Obertura trágica en Re menor, Op. 81 (1880)*

Brahms compuso sus dos únicas oberturas en Bad Ischl durante el verano de 1880. Mientras que la *Obertura festiva académica* fue motivada por la necesidad de contar con una obra adecuada para la ceremonia en que Brahms recibiría un doctorado *honoris causa* por la Universidad de Breslau, no existe evidencia definitiva sobre las motivaciones que pudieran haber incitado la creación de su grave hermana.¹ En todo caso, para el cumpleaños de Goethe, Brahms puede anunciarle a su amigo, el eminente cirujano Theodor Billroth:

La *Académica* me ha llevado a componer otra obertura, a la que, por ahora, sólo puedo llamar *Dramática*, cosa que, de nuevo, no me gusta. Antes no me gustaba mi propia música, y ahora son los títulos, ¿será acaso, al final, una cuestión de vanidad...? ²

En todo caso, un amplio pasaje de la *Trágica* se halla en un librito de apuntes que debe datar de antes de 1870, al contener también bosquejos para los *Liebeslieder*, Op. 52 y para la Rapsodia para alto, coro y orquesta, Op. 53, por lo que Brahms debió haber *rescatado* este pasaje, incorporándolo a su nueva obertura en 1880.³

La *Trágica* se halla dispuesta en una forma sonata que muestra numerosas singularidades, e inicia con un poderoso gesto de semicadencia abierta,⁴ en el que una pareja de poderosos acordes es continuada por un redoble de timbal.⁵

Partes	Exposición (A)		Desarrollo (B)	Recapitulación (A1)		Coda
Cierre armónico	Abierta		Abierta	Cerrada		Cerrada
Secciones	a	b		a1	b1	

Tabla 1. Estructura general de la *Obertura Trágica*.

La sección **a** es notable por su carácter violento y por brindarnos una abundancia de ideas distintas. En pocos compases se nos presentan tres de los motivos principales de la obra: los dos acordes iniciales, un motivo *cantabile* basado en un arpeggio ascendente, y una continuación más activa, basada en un ritmo marcial con puntillos. Cuatro pasajes

¹ La ceremonia tuvo lugar en Breslau (hoy Wrocław, en Polonia), el 4 de enero de 1881.

² Carta de Brahms a Theodor Billroth, desde Ischl, del 28 de agosto de 1880. Johannes Brahms, *Cartas. 1853-1897*. Editado por Hans Gál. Traducido por José Aníbal Campos (Barcelona: Nortesur, 2010), 163-164. Brahms, que ya había expresado su descontento con el título de la *Akademische Fest-Ouverture*, continuaría durante meses consultando a amigos sobre sugerencias al respecto, y considerará para esta obertura las posibilidades de *dramática*, *trágica* o *fúnebre*.

³ Karl Geiringer, *Brahms. Su vida y su obra*. Traducido por Juan García Barquero y Pablo Sela Hoffmann (Madrid: Altalena Editores, 1984), 224-225. El pasaje corresponde a los 65 compases finales de la exposición de la *Trágica*.

⁴ Rítmica, melódica y / o armónicamente, las *partes o secciones abiertas* representan pasajes que, estando completos, plantean alguna forma de pregunta musical que, generalmente, hallará su resolución en la conclusión de una *parte o sección cerrada*.

⁵ Este motivo inicial está abierto rítmica, melódica y armónicamente.

cerrados y muy enérgicos preceden a una transición con inquietas síncopas, que pronto ceden para dar paso a un ritmo ampliado, en el mismo *tempo* pero con los eventos más espaciados. Una línea ascendente en el 1º oboe nos conducirá hacia el área de Fa mayor, anunciada por un nuevo *tema de transición* cantado inicialmente por 2º trombón y tuba. En el inicio de **b**, Fa mayor brinda un carácter esperanzador, con un nuevo tema en diálogo de 1º y 2º violines.⁶ Sin embargo, pronto se manifiesta un conflicto armónico entre los modos mayor y menor de Fa, que de última hora se decidirá a favor del mayor.

El retorno variado de los acordes iniciales señala el comienzo de **B**, que carece del impulso precedente. Brahms amplía aún más el espacio entre los eventos, formando una transición hacia un *tempo* mucho más moderado.⁷ Este pasaje está caracterizado por una tensión creciente entre el *tempo* más lento y la cada vez más violenta actividad contrapuntística. La conclusión de **B** se orienta armónicamente hacia Do sostenido mayor –como dominante de Fa sostenido menor–, desde donde Brahms logra un efecto mágico de recapitulación, al iniciar la **A1** desde *Re mayor*, no con los acordes iniciales sino con el amplio *tema de transición*, ahora cantado sucesivamente por violines y maderas.

La recapitulación comienza así con una sección **a1** muy abreviada,⁸ y **b1** será de nuevo escenario de una batalla entre los modos mayor y menor, ahora de Re. Sin embargo, la tragedia se consuma con la victoria final del *modo menor*, no sin antes prolongarse el combate mediante una ampliación que incluirá la aparición última de los dos acordes iniciales, cual llamado del destino antes de la violenta tormenta que precede a la **coda** final, alcanzada en *piano*. Tras su inicial desolación, los últimos siete compases de la **coda** concluyen la caída del telón con su desafiante carácter primigenio.

Antonín Dvořák (1841-1904): Concierto para violín y orquesta en La menor, Op. 53 (1879 / 1880 / 1882)

El origen de este Concierto está estrechamente vinculado al artista que el compositor tuvo en mente para su estreno y que, sin embargo, no lo presentó en público: Joseph Joachim (1831-1907).⁹ Dvořák compuso la versión inicial de su Concierto para violín entre el 5 de julio y mediados de septiembre de 1879.¹⁰ El siguiente noviembre envió su partitura a Joachim, en Berlín, quien confirma su deseo de inspeccionarla pronto, *con amore*. Tras reunirse ambos para comentar la obra a inicios de abril de 1880, Dvořák emprende una revisión completa entre el 4 de abril y el 25 de mayo:

A petición suya [de Joachim] reelaboré el Concierto completo, sin dejar intacto ningún compás. Él ciertamente quedará feliz con ello... Todo el Concierto adquiere

⁶ Este diálogo se aprecia con mayor claridad en la disposición orquestal con los violines 1º a la izquierda y los 2º a la derecha del director, preferida por Brahms y muchos otros compositores, y lamentablemente hoy en día poco empleada.

⁷ El *tempo* más lento, sin embargo, es proporcional al doble con respecto al *tempo* principal del *Allegro ma non troppo*.

⁸ Correspondiente a la transición hacia la sección **b** en la exposición.

⁹ El Concierto fue encargado a Dvořák por Fritz Simrock (1837-1901), su editor, quien sugirió la idea de dedicarlo a Joachim. Simrock conoció la música de Dvořák gracias a la recomendación de Brahms, quien probablemente también se la dio a conocer a Joachim.

¹⁰ Hoy es imposible tener una idea de cómo fue esta versión, que probablemente haya sido destruida por Dvořák.

ahora una forma distinta. He conservado los temas y añadido algunos nuevos, pero toda la concepción de la obra es diferente. Armonización, orquestación, ritmo, todo el desarrollo es nuevo. Estará listo en breve y lo enviaré de inmediato a Herr Joachim.¹¹

Terminada esta renovación, Dvořák no recibirá nuevas noticias sino hasta el 4 de agosto de 1882: Joachim, complacido por la abundancia de *auténticas bellezas* en la obra, propone aún cambios. Dvořák dedicó un par de viajes a Berlín para trabajar con Joachim y, tras modificaciones que afectaron la parte del solista, la orquestación y al tercer movimiento, la obra alcanzó finalmente su forma definitiva antes del fin del año.

El Concierto se halla en la disposición general, muy común en el género, en tres movimientos rápido – lento – rápido. Sin embargo, la estructura general no es tradicional, al proponernos Dvořák un primer movimiento deliberadamente abierto e “incompleto”, que enlaza sin pausa hacia el segundo mediante una transición pero que nos plantea una primera parte (**A**), amplia y espléndida, que se comporta como lo haría la doble exposición de una forma sonata.¹²

Partes	Exposición (A)		Desarrollo (B)	Falsa recapitulación (pseudo A1)
Cierre armónico	Abierta		Abierta	Abierta hacia Fa mayor
Etapas	Primera	Segunda		

Tabla 2. Estructura general del primer movimiento.

La **A** inicia con un marcial motivo orquestal seguido del primer solo del violín, que establece la tonalidad de La mediante una semicadencia abierta. Una nueva sucesión de *tutti* orquestal y solo de violín precede al *in tempo* que pone en marcha el flujo de la **A**, que abarca más de la mitad del primer movimiento, y hace anticipar al oyente familiarizado con este lenguaje que se contará con una recapitulación muy interesante y, probablemente, con una clásica *cadenza* para el solista justo antes de la **coda**. La **B**, intensa, dramática y muy concentrada, inicia con la orquesta cantando el primer tema, y concluye con un desenlace decisivo que desemboca a un reinicio desde la tónica de La menor, con el retorno del primer solo del violín. Normalmente este evento señalaría el inicio de la recapitulación y de un proceso de cierre. En su lugar, Dvořák nos conduce hacia un pasaje *quasi moderato*, muy contrastante con todo lo precedente, y que armónicamente conduce hacia Do mayor como dominante de Fa mayor, meta que será alcanzada justo con al comienzo el segundo movimiento.¹³

¹¹ Carta de Dvořák a Simrock del 9 de mayo de 1880. Otakar Šourek, Prefacio a *Houslový Koncert A moll*, de Antonín Dvořák, partitura editada por Jarmil Burghauser, VII. Praha: Artia, 1955.

¹² En conciertos clásicos, muchos primeros movimientos que usan la forma sonata la modifican usando el procedimiento conocido como *doble exposición*. La exposición (**A**) se presentará en *dos etapas*: la *primera* de ellas –generalmente solo para la orquesta– *cerrada*, mientras que la segunda presentará al solista (o solistas), concediéndole(s) el privilegio de activar la música para dejar a la **A** armónicamente abierta. En el Concierto de Dvořák, el violín solista *sí* se halla activo durante la *primera etapa* de la doble exposición.

¹³ Este plan general tiene, entre otras, la consecuencia de que tendremos que esperar hasta el movimiento final para sentir el efecto una cadencia cerrada sobre La, que conteste la pregunta abierta que el solista formula desde el mismo inicio del Concierto.

El *Adagio* forma el noble corazón lírico del Concierto, y se halla en una forma (**A – B – A1 – Coda**) que contrasta su clara sencillez con una elaboración sumamente artística. La **A** está formada sobre una bellísima y extensa melodía, cantada casi completa por el solista; poco después de alcanzar el punto culminante de esta parte, la voz del violín desciende para ceder su conclusión a las flautas y oboes. El momento exacto en el que cierra esta melodía es el inicio de la **B**, señalado por un cambio de modo a *Fa menor* y un diálogo entre solista y 1º corno. El fin de la **B**, abierto, nos conduce a **A1**, que anuncia su llegada recordando al tormentoso inicio de **B**, con un decidido pasaje desde *Fa menor* y un insistente *llamado marcial* en las trompetas, que disminuirá para brindar paso al retorno de la bella melodía de **A**, ahora cantada inicialmente por 1º oboe y 2º clarinete en el área armónica de *La bemol mayor*. Este nuevo aspecto armónico, su variada orquestación, sus ampliaciones y desviaciones, brindan un renovado esplendor al tema, que alcanza un punto de especial intensidad en el pasaje en que Dvořák lo conduce de vuelta a *Fa mayor*. Tras un nuevo punto culminante, el violín desciende como antes, cediendo el protagonismo melódico a la orquesta en la cadencia que cierra el movimiento, pero en esta ocasión sin callar. Con la llegada de la **coda**, el último ascenso del solista acompaña un eco final del primer tema en un dueto para los cornos, y tras alcanzar un *Fa* agudo, nos brinda la primera cadencia realmente asentada hasta el momento.

El *Finale* sigue una forma basada en un rondó, formado por una sucesión de animadas danzas (**A – B – C – A1 – D – A2 – B1 – C1 – D1 – Coda**), y posee gran inventiva rítmica. Un muy vivo *furiant* forma las partes **A**,¹⁴ que escuchamos en tres versiones distintas.¹⁵ Las partes **B** tienen carácter de transición hacia las **C**, y la **D** es una *dumka*, presentada en sus característicos metro binario y modo menor (*Re menor*, en este caso).¹⁶ Tras una transición que emplea, variado, el primer tema del *furiant*, la parte **D1** señala el retorno conclusivo a *La mayor*, que normalmente sería esperado con un último retorno de **A**, para coronar esta magnífica obra con el triunfal júbilo de la radiante **coda**.

Robert Schumann (1810-1856): Sinfonía no. 4 en Re menor, Op. 120 (1841 / 1851)

Schumann compuso su Sinfonía en Re menor –como su *Segunda*– entre el 29 de mayo y el 9 de septiembre de 1841, en un estado de exaltada creatividad. El 6 de diciembre siguiente, en Leipzig, la Orquesta del *Gewandhaus* dirigida por Ferdinand David, presentó los estrenos tanto de la Sinfonía como de la Obertura, Scherzo y Finale, que no causaron entonces una impresión tan favorable como la entusiasta bienvenida del público a la Primera Sinfonía, el marzo previo, con la misma orquesta pero bajo la dirección de Felix Mendelssohn.

Schumann no se preocupó demasiado por la falta de éxito de estas obras, que juzgó como una situación pasajera, y simplemente las mantuvo en espera, seguro de su valor. No sería sino hasta después de la composición, estreno y publicación de

¹⁴ El *furiant* es una danza checa bailada en pareja. Su *tempo* suele ser animado y, rítmicamente se halla en metro ternario con marcadas síncopas y hemiolas.

¹⁵ La llegada de **A1** es especialmente impresionante, con su destacado empleo de los timbales y su genial evocación de la sonoridad popular de las gaitas vía las quintas abiertas (*La – Mi*) y el timbre de los oboes.

¹⁶ Se trata aquí de la *dumka* como género de piezas instrumentales, de carácter frecuentemente melancólico y reflexivo, en *tempo* moderado, metro binario y, generalmente, modo menor. Las *dumky* fueron populares entre muchos compositores de origen eslavo, siendo probablemente las de Dvořák las más conocidas.

las Sinfonías que hoy conocemos como Segunda y Tercera que, entusiasmado por la cálida acogida a la Tercera, volvió a ocuparse de la Sinfonía en Re menor, revisando a fondo tanto su orquestación como la propia música, entre el 3 y el 19 de diciembre de 1851. Él mismo dirigió el estreno de esta nueva versión con la Orquesta Municipal de Düsseldorf, el 3 de marzo de 1853, y ese mismo año fue publicada como *Cuarta*, con el número de Opus 120.¹⁷

Es esta una de las obras más radicalmente originales de Schumann, y surge de combinar dos ideas musicales relacionadas. Por una parte, realizar una obra extensa en la cual los distintos movimientos estén vinculados por elementos musicales recurrentes entre ellos. Por otra, la idea de que todos los movimientos –salvo el último– se encuentren musicalmente incompletos o abiertos, de forma que sin dejar de ser distintos se integren en un conjunto continuo. Schumann conocía en profundidad la *Symphonie fantastique* (1830) de Berlioz,¹⁸ con su *idée fixe* presente en los cinco movimientos, y compartía con Liszt una intensa admiración por la Fantasía para piano en Do mayor, D 760 (1822) de Schubert, en la que sus cuatro movimientos están integrados de manera continua.¹⁹

Tomando en cuenta este contexto, puede no sorprendernos el que Schumann haya considerado rebautizar la obra como *Fantasía sinfónica*, durante la época de su revisión que, sin embargo:

Como todas las revisiones de Schumann a sus propias obras... es problemática. Desde el punto de vista de la composición es una mejora: en especial, las transiciones hacia los movimientos primero y cuarto desde sus introducciones están mejor conducidas rítmicamente, y por ello más elocuentemente realizadas, y estos son dos de los pasajes más poéticos y originales en la Sinfonía. Por otra parte, la orquestación es peor, con una masa de duplicaciones que reflejan la creciente zozobra de Schumann al podio. 1851 había traído consigo algunas experiencias especialmente infelices con la orquesta de Düsseldorf, de la que Schumann había sido nombrado director el año anterior.²⁰

En ambas versiones el peso principal recae en los movimientos primero y cuarto, más extensos y elaborados, mientras que los movimientos intermedios son más breves y sencillos. Tanto primero como cuarto movimientos se hallan en interpretaciones singulares a partir de la forma sonata y de las expectativas que puede motivar. En especial, el primero nos hace sentir el efecto de una forma sonata que, sin embargo, carece de una recapitulación convencional y, a pesar de retornar a la tónica de Re (de hecho en modo mayor y con un carácter que anticipa el triunfo final) no cuenta con el *peso rítmico* suficiente para cerrar de manera definitiva.

El comienzo es desde una introducción tensa y perturbadora,²¹ señalada por una melodía que fluye suavemente en corcheas regulares, principalmente en grados melódicos conjuntos. La introducción cumple también la función clásica de definir la tonalidad de Re menor mediante una semicadencia abierta, desde la que surge uno de los principales motivos de toda la Sinfonía: una suerte de arabesco que primero asciende

¹⁷ Michael Steinberg, *The Symphony: a Listener's Guide* (New York: Oxford University Press, 1995), 518.

¹⁸ Gracias a la impresionante *partitura de piano* realizada por Franz Liszt, en la que traduce el universo de la *Fantástica* al ámbito musical del piano a dos manos.

¹⁹ Es útil tener presente que la idea de vincular distintos movimientos abiertos entre sí se venía aplicando en sinfonías desde inicios del siglo XVIII, y es extremadamente probable que Schumann tuviese en mente los ejemplos en las Sinfonías Quinta, Sexta y Séptima de Beethoven.

²⁰ Steinberg, *The Symphony: a Listener's Guide...*, 519.

²¹ Que en la revisión de 1851 es deliberadamente algo más lenta e incómoda.

marcadamente para después cambiar de sentido con un giro melódico típico de la introducción.²²

El nacimiento de este motivo incita una transición que acelera el *tempo* y desemboca en el inicio del *Lebhaft* principal, cuya primera parte (**A** con repetición) cumple el papel de exposición. La segunda parte (**B**) inicia con un gesto nuevo y violento: *imponentes octavas* de Mi bemol, presentadas por cornos, trombones y arcos, detienen todo movimiento, abriendo simultáneamente nuevas perspectivas armónicas. Tras repetirse las octavas, el flujo es retomado hacia una continuación verdaderamente fantástica; Steinberg expresa su efecto con precisión y sensibilidad:

Tras un súbito alto, Schumann nos ofrece una melodía lírica, tierna y extática. No carece de relación con el tema principal, pero el abrumador efecto es el de algo nuevo e inesperado... Después... mantiene el movimiento para hallar ángulos frescos desde los cuales iluminar su material... Sobre todo, es la tierna melodía la que, a pesar de haber llegado tardíamente, resulta ser el objetivo... del movimiento.

Con claridad milagrosa, Schumann ha percibido que la meta, cuando menos por ahora, no es un regreso a Re menor mediante una recapitulación formal. Esa melodía es una epifanía, una liberación, el permiso para inventar un diseño formal nuevo y deliciosamente no ortodoxo, un instante de entendimiento de que su tarea es el deleite, en el más pleno sentido de la palabra, del mundo de sentimientos que evoca la melodía.²³

Habiendo conquistado el retorno a *Re mayor*, el gran impulso conseguido alcanza un final abrupto antes de brindarnos la sensación de haber asentado un cierre estable.

Un desolado acorde de Re menor inicia la *Romanza*, en La menor y forma **A – B – A1 – Coda**. Las partes **A** se distinguen por presentar una sencilla melodía, cantada en octavas por 1º oboe y 1º violoncello solista con un acompañamiento muy simple.²⁴ Después, la **A** continúa con una segunda sección que alude directamente a la introducción del primer movimiento, y concluye con el retorno de oboe y violoncello solistas, tras la cual una mínima *codetta* cierra la **A** en el modo mayor. La **B** (área de Re mayor) retoma el movimiento melódico fluido de corcheas de la introducción al primer movimiento, brindándole Schumann un aspecto nuevo por estar en modo mayor, y por contar con una *ornamentación de la melodía* presentada por el 1º violín solista, mientras que **A1**, abreviada con respecto a **A**, concluye el movimiento conduciéndonos a la *coda* con la misma cadencia que terminara la primera parte.

En el *Scherzo*, el carácter enérgico y aguerido de las partes **A** (en la tonalidad principal de Re menor),²⁵ contrasta con el lírico y rítmicamente flexible de las **B**,²⁶ que retoman la bella *melodía ornamentada* de la parte **B** de la *Romanza*, presentándonos una variante de ella en los primeros violines. Su forma puede recordarnos la disposición empleada por Beethoven en los *scherzi* de sus Sinfonías Cuarta y Séptima (**A – B – A – B – A**), en los

²² Este motivo ha sido asociado a una de las *firmas musicales* que Schumann habría vinculado a la forma italiana del nombre de su esposa: Chiara.

²³ Steinberg, *The Symphony: a Listener's Guide...*, 520-521.

²⁴ Es posible que Schumann haya adoptado esta combinación de oboe y violoncello inspirándose en el segundo movimiento de la Sinfonía en Sol mayor, Hob. I:88, de Joseph Haydn (¿1787?).

²⁵ Es muy probable que el primer tema del *Scherzo* sea un homenaje por Schumann a la Primera Sinfonía en Fa menor, Op. 7 (1825-1826), de Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866), cuyo *Scherzo* inicia de manera muy similar.

²⁶ Como en los ejemplos citados de Beethoven, las partes **B** corresponden al *Trio* del *Scherzo* y, en este caso, están en Si bemol mayor, área armónica del VI de Re menor.

que las sucesivas reapariciones de las partes **A** y **B** van haciéndose cada vez más cortas. Sin embargo, Schumann nos brinda la alternativa **A – B – A1 – B2 – C**, cumpliendo esta última parte la doble función de transición hacia el cuarto movimiento e introducción al mismo: un pasaje completamente nuevo en *tempo* lento que, partiendo armónicamente desde el Si bemol mayor de **B2**, nos conduce con amplia y espléndida solemnidad hacia una semicadencia abierta, con la cual el escenario está listo para el retorno a Re mayor.

El *Finale* está en forma sonata, e inicia retomando la música que hemos escuchado al final del primer movimiento.

Partes	Exposición (A)		Desarrollo (B)	Recapitulación (A1)	Coda
Cierre armónico	Abierta		Abierta	Cerrada	Cerrada
Secciones	a	b		b1	

Tabla 3. Estructura general del cuarto movimiento.

Tras la vigorosa sección **a**, un nuevo tema, de elegante dinamismo, aporta a la **b** un carácter inquieto y románticamente anhelante. Motivos marciales contribuyen a aumentar exaltadamente la intensidad hasta que una bella progresión, presentada junto a sucesivas escalas ascendentes, desemboca en el triunfal desenlace de **A**.

La **B** comienza como en el primer movimiento, anunciada por las *imponentes octavas*, que frenan la marcha y evocan *nuevamente el espíritu de la catástrofe*.²⁷ Un *fugato* –cuyo sujeto está basado en uno de los destacados motivos iniciales del movimiento– reiniciará la marcha y, junto con ella, una progresión que aumentará de intensidad gradual y constantemente. El *fugato* cede ante un pasaje de apasionada intensidad que conduce a la recapitulación (**A1**), señalada por el retorno de **b1** –no habrá **a1**–, ahora en el área armónica de Re mayor. El camino recorrido hacia la conclusión de **A** es recreado, y el objetivo final de Re mayor se nos presenta seguro y al alcance de la mano. Una ampliación, anunciada por la llamada final de las *imponentes octavas*, inicia un arco incesante de intensificación. La música no hace mas que aumentar su euforia, y Schumann la exaltará aún más, acelerando en dos ocasiones el *tempo*: la primera con la llegada de la **coda final** –la única con peso y autoridad suficientes para brindar el cierre estable a la Sinfonía– y la segunda, tras una última cadencia abierta, con la arrolladora vorágine del *Presto* final.

Arturo Cuevas Guillaumin,
Facultad de Música, Universidad Veracruzana

²⁷ Steinberg, *The Symphony: a Listener's Guide...*, 523.



EMMANUEL ALEJANDRO QUIJANO VÁSQUEZ

Nació en Xalapa, Veracruz, el 17 de octubre de 1997, y comenzó sus estudios musicales a la edad de 6 años. A los 10 años, ingresó a la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana con el profesor Ryszard Zerynger y el Dr. Félix Alanís. En 2020, fue aceptado con una beca completa para cursar una maestría en interpretación en la Université de Montréal bajo la tutela de Claude Richard. Ha tomado clases magistrales con Ilya Kaler, Alexander Read, Lisa Kim, Dr. Ben Grube, Ludwig Carrasco, Antal Zalai, Elmar Oliveira, Koichiro Harada, Ivo-Jan van der Werff, Leipziger Streichquartett, Dr. Kirsten Yon, Alvaro Lárez, Markus Placci, Andrea Obiso y el Penderecki String Quartet.

Ha sido solista con diversas orquestas como la Sinfónica de Cancún, la Orquesta Filarmónica de Querétaro, la Orquesta Filarmónica de Xalapa, la Sinfonietta Veracruzana, la Orquesta de Cámara de Boca del Río y la Orquesta Sinfónica de Xalapa. Fue finalista en el 2º Concurso Nacional de Violín "Tomás Ruíz Ovalle" en la ciudad de Zacatecas, tercer lugar en el concurso de música de cámara de Naolinco, primer lugar en el 14º concurso de música de cámara de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, y ganador del primer premio en el Concurso de Conciertos 2022 de la Orchestre de l'Université de Montréal.

Fue miembro de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río y de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Ha participado con la Orquesta Sinfónica de Montréal y actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de Xalapa.

VIOLINES PRIMEROS Ilya Ivanov (concertino) · Emmanuel Quijano (segundo concertino, interino) · Joaquin Chávez (asistente) · Tonatiuh Bazán · Alain Fonseca · Alexis Fonseca · Eduardo Carlos Juárez · Anayely Olivares · Melanie Asenet Rivera · Alexander Kantaria · Joanna Lemiszka Bachor · Lázaro Jasha González · Pamela Castro Ortigoza · Francisco Barradas (interino) · José Aponte (interino) · Moisés Medina (interino). **VIOLINES SEGUNDOS** Félix Alanís Barradas (principal) · Elizabeth Gutiérrez Torres · Marcelo Dufrane McDonald · Borislav Ivanov Gotchev · Emilia Chtereva · David de Jesús Torres · Carlos Quijano · Valeria Roa · Carlos Rafael Aguilar Uscanga · Luis Pantoja Preciado (interino) · Javier Fernando Escalera Soria (interino) · Joaquin Darinel Torres (interino) · José Miguel Mavil (interino) · Luis Eduardo Estrada Rendón (interino) · Katya Ruiz Contreras (interino) · Ximena Sosa Chávez (servicio social). **VIOLAS** Yurii Inti Bullón Bobadilla (principal) · Andrei Katsarava Ritsk (asistente) · Marco Antonio Rodríguez · Ernesto Quistian Navarrete · Eduardo Eric Martínez Toy · Marco Antonio Díaz Landa · Jorge López Gutiérrez · Gilberto Rocha Martínez · Anamar García Salas · Tonatiuh García Jiménez · Rosa Alicia Cole (interino). **VIOLONCELLOS** Yahel Felipe Jiménez López (principal) · Inna Nassidze (asistente) · Teresa Aguirre Martínez · Roland Manuel Dufrane · Alfredo Escobar Moreno · Ana Aguirre Martínez · Daniela Derbez Roque · Maurilio Castillo Sáenz · Daniel Aponte · Laura Adriana Martínez González (interino). **CONTRABAJOS** Andrzej Dechnik (principal) · Hugo G. Adriano Rodríguez (asistente) · Enrique Lara Parrazal · Carlos Villarreal Elizondo · Benjamín Harris Ladrón de Guevara · Elliott Ernesto Torres González · Juan Manuel Pólito Lagunes · Ari Samuel Betancourt (interino) · Carlos Daniel Villarreal Derbez (interino). **FLAUTAS** Lenka Smolčáková (principal) · Othoniel Mejía Rodríguez (asistente) · Erick Flores · Guadalupe Itzel Melgarejo García (interino). **OBOES** Bruno Hernández Romero (principal) · Laura Baker Bacon (corno inglés) · Gwendolyn Jean Goodman (interino) · Alejandra Aguilar Alba (interino). **CLARINETES** Osvaldo Flores Sánchez (principal) · Juan Manuel Solís (asistente) · David John Musheff (requinto) · Ernesto Antonio Parra Ortiz (interino). **FAGOTES** Armando Salgado Garza (asistente) · Elihu Ricardo Ortiz León · Jesús Armendáriz. **CORNOS** Eduardo Daniel Flores (principal) · Tadeo Suriel Valencia (asistente) · David Keith Eitzen · Larry Umipeg Lyon · Francisco Jiménez. **TROMPETAS** Jeffrey Bernard Smith (principal) · Bernardo Medel Díaz (asistente) · Jalil Jorge Eufracio · Remijio López. **TROMBONES** David Pozos Gómez (principal) · Juan Diego Jiménez Capilla (asistente interino) · Jakub Dedina. trombón bajo: John Day Bosworth (principal). **TUBA** Ricardo Emmanuel Anguiano Fonseca (interino). **TIMBALES** Rodrigo Álvarez Rangel (principal). **PERCUSIONES** Jesús Reyes López (principal) · Gerardo Croda Borges (asistente) · Sergio Rodríguez Olivares · Héctor Jesús Flores (interino). **ARPA** Eugenia Espinales Correa (principal). **PIANO** Jan Bratoz (principal). **MÚSICOS EXTRAS - FAGOTES** - Jazive Beatriz Armendáriz Haro · María Fernanda Jiménez Capilla.

SECRETARIO TÉCNICO David de Jesús Torres. **CONSEJERO DEL DIRECTOR TITULAR** Jorge López Gutiérrez. **JEFE DEL DPTO. DE ADMINISTRACIÓN** Erik Alejandro Herrera Delgado. **JEFE DEL DPTO. DE MERCADOTECNIA** Elsileny Olivares Riaño. **JEFE DE PERSONAL** Tadeo Suriel Valencia. **OPERACIONES ARTÍSTICAS** José Roberto Nava. **BIBLIOTECARIO** José Luis Carmona Aguilar. **COPISTA** Augusto César Obregón Woellner. **SECRETARIA DE MERCADOTECNIA** Marissa Sánchez Cortez. **JEFE DE FORO** Alfredo Gómez. **DISEÑO GRÁFICO** Sinsuni Eleonoren Velasco Gutiérrez. **PRODUCTOR AUDIOVISUAL** Andrés Alafita Cabrera. **PROMOCIÓN Y REDES SOCIALES** Alejandro Arcos Barrera. **RELACIONES PÚBLICAS** María Fernanda Enríquez Rangel. **ANALISTA DE CONTROL Y SEGUIMIENTO** Rita Isabel Fomperosa Guerrero. **AUXILIARES ADMINISTRATIVOS** María del Rocío Herrera · Karina Ponce · María de Lourdes Ruíz Alcántara. **AUXILIARES TÉCNICOS** Martín Ceballos · Luis Humberto Oliva · Raúl Cambambia · Alejandro Ceballos. **AUXILIARES DE OFICINA** José Guadalupe Treviño · Martín Sotelo. **AUXILIAR DE BIBLIOTECA** Macedonia Ocaña Hernández. **INTENDENTE** Flor Janett Castellán Martínez. **SERVICIO SOCIAL** Paola María Ollivier Gutiérrez · Violeta Alexander Romero Hernández · Ivy Amaerany Ramírez Ventura · Martín Ceballos Miranda.

AMIGOS OSX

DIAMANTE



EL ADHESIVO MÁS SEGURO.

BRONCE

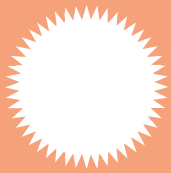


tempera
I M P R E S O S



Treviño®
C O M P U T A C I O N





06/19

Tlaqná, Centro Cultural

20:00

general \$108 estudiantes \$53

www.orchestrasinfonicadexalapa.com
empresasuv.comprarboletos.com/

     @OSXUV



TLAQNÁ
Centro Cultural
Universidad Veracruzana



Orquesta Sinfónica de Xalapa
Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana
Secretaría de Desarrollo Institucional
Dirección General de Difusión Cultural



BRAHMS

Concierto para piano y orquesta
N° 1 en re menor, Op. 15

STRAUSS

Ein Heldenleben, Op. 40

Jorge Federico Osorio - piano
Martin Lebel - director titular

Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Dr. Arturo Aguilar Ye
SECRETARIO ACADÉMICO

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Dra. Yolanda Francisca González Molohua
SECRETARÍA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Mtro. Roberto Aguirre Guiochín
DIRECTOR GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

Mtro. Rodrigo García Limón
DIRECTOR DE GRUPOS ARTÍSTICOS