

**PRIMERA
TEMPORADA
2020**

BEE THO VEN

**250 ANIVERSARIO NATALICIO
ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM**

ofunam



PRIMERA TEMPORADA
2020 | MASSIMO QUARTA
DIRECTOR ARTÍSTICO



tv-unam



PRIMERA TEMPORADA 2020

FEBRERO 08/09 GALA DE INAUGURACIÓN

Pág. 9

Massimo Quarta, *director artístico*

Beethoven

- *Obertura de Coriolano*
- *Obertura Leonora III*
- *Sinfonía no. 5*

Cristina García

- *Lord Have Mercy
on the 21st Century*

FEBRERO 15/16 PROGRAMA 1

Pág. 17

Festival Internacional de Piano 2020

Massimo Quarta, *director artístico*
Alberto Rosado, *piano*

Beethoven

- *Obertura de Las criaturas
de Prometeo*

Hilda Paredes

- *Acertijos de marfil*

Stravinski

- *Petrushka*

FEBRERO 22/23 PROGRAMA 2

Pág. 27

Festival Internacional de Piano 2020

Iván López Reynoso, *director asociado*
Pascal Gallet, *piano*

Ravel

- *Bolero*

Jolivet

- *Concierto para piano*

Elgar

- *Variaciones Enigma*

FEBRERO 29/MARZO 01 PROGRAMA 3

Pág. 35

Festival Internacional de Piano 2020

C. Larsen-Maguire, *directora huésped*
Rodolfo Ritter, *piano*

Chaikovski

- *Obertura-fantasía Romeo y Julieta*
- *Sinfonía no. 2 Pequeña rusa*

Rachmaninov

- *Concierto para piano no. 1*

MARZO 14/15
PROGRAMA 4

Pág. 43

Jan Latham-Koenig, *director huésped*
Roberto Soto, *narrador*

Francisco Cortés

- *Albor*

Beethoven

- *Sinfonía no. 1*

Shostakovich

- *Suite de Hamlet*

MARZO 21/22
PROGRAMA 5

Pág. 53

Massimo Quarta, *director artístico*
Robert Cohen, *violonchelo*

Chaikovsky

- *Variaciones rococó*

Rodrigo Valdez Hermoso

- *Anti-Heroica*

Beethoven

- *Sinfonía no. 3 Heroica*

MARZO 28/29
PROGRAMA 6

Pág. 61

Iván López Reynoso, *director asociado*
Leonel Morales, *piano*

Moncayo

- *Tierra de tempestad*

Beethoven

- *Concierto para piano no. 4*

Mussorgski

- *Una noche en la árida montaña*

Scriabin

- *Poema del éxtasis*

ABRIL 04/05
FUERA DE TEMPORADA

Pág. 69

Sylvain Gasançon, *director huésped*

Marcela Chacón, *soprano*

Gabriela Thierry, *mezzosoprano*

Orlando Pineda, *tenor*

Armando Gama, *bajo*

Coro de Madrigalistas de Bellas Artes:

Carlos Arango, *director coral*

Max Reger

- *Variaciones sobre un tema de Mozart*

Beethoven

- *Misa en do mayor*

Sala Nezahualcóyotl 2020

Sábados 20:00 horas

Domingos 12:00 horas

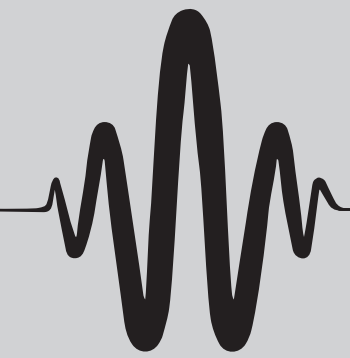
Informes en días y horas hábiles: 5622 7113

www.musica.unam.mx

Programación sujeta a cambios

Avisos y recomendaciones

- Por cuestiones de derechos, no está permitido tomar fotografías ni grabar video o audio dentro de la sala durante los conciertos.
- Favor de abstenerse de ingerir bebidas y alimentos en el interior de la sala.
- Si usa dispositivos móviles, favor de mantenerlos en silencio durante los conciertos.



IMPORTANTE: Un remedio para la tos

Según estudios realizados por Ron Eccles en la Universidad de Cardiff, la tos puede generar niveles de ruido de 70 a 90 decibeles, comparable al producido por una aspiradora. Al cubrir la boca con un pañuelo, el sonido se reduce considerablemente.





Orquesta Filarmónica de la UNAM

La Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM), el conjunto sinfónico más antiguo en el panorama cultural de la Ciudad de México, constituye uno de los factores preponderantes del proyecto cultural de mayor trascendencia del país: el de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Durante más de ochenta años de actividades, la OFUNAM se ha convertido en una de las mejores orquestas de México. Su popularidad se debe a la calidad del conjunto, de sus directores titulares, a la participación de directores huéspedes y solistas de prestigio nacional e internacional, a una programación interesante y variada, al entusiasmo de sus integrantes y a la belleza, la comodidad y la magnífica acústica de su sede, la Sala Nezahualcóyotl. Además, cada temporada la orquesta realiza giras por diferentes escuelas y facultades de la UNAM. En 2014, realizó una gira por Italia y en 2015 otra por el Reino Unido. Su repertorio abarca todos los estilos, desde el barroco hasta los contemporáneos, incluyendo desde luego la producción nacional.

En 1929, a raíz de la recién lograda autonomía universitaria, estudiantes y maestros de música constituyeron una orquesta de la entonces Facultad de Música de la UNAM. Posteriormente, con un proyecto aprobado por el gobierno de Lázaro Cárdenas, se transformó en un conjunto profesional en 1936. Originalmente denominada Orquesta Sinfónica de la Universidad, su dirección fue compartida por José Rocabrúna y José Francisco Vásquez, y su sede se fijó en el Anfiteatro Simón Bolívar, de la Escuela Nacional Preparatoria.

De 1962 a 1966, Icilio Bredo tuvo a su cargo la dirección artística de la orquesta, cuya sede se cambió al Auditorio Justo Sierra, de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1966, la designación de Eduardo Mata como director artístico marcó el inicio de una nueva y brillante etapa de desarrollo del conjunto que duró nueve años. Fue durante este período que la Orquesta Sinfónica de la Universidad se convirtió en Orquesta Filarmónica de la UNAM, y comenzó la construcción de un nuevo y moderno recinto para albergar al conjunto universitario, la Sala Nezahualcóyotl. Héctor Quintanar fue nombrado director artístico en 1975. Al año siguiente, la orquesta se mudó a su actual sede. Desde entonces, la orquesta universitaria ha trabajado bajo la guía de Enrique Diemecke y Eduardo Díazmuñoz (1981 a 1984, directores asociados), Jorge Velasco (1985 a 1989), Jesús Medina (1989 a 1993), Ronald Zollman (1994 a 2002), Zuohuang Chen (2002 a 2006), Alun Francis (2007 a 2010) y Jan Latham-Koenig (2012 a 2015). Desde enero de 2017, Massimo Quarta es el director artístico de la OFUNAM y a partir de 2020, Iván López Reynoso es director asociado.



Massimo Quarta

Director artístico

Massimo Quarta comenzó el estudio del violín a los 11 años en el Conservatorio Tito Schipa de Lecce en Italia y continuó su formación con Beatrice Antonioni en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma. Posteriormente fue alumno de Pavel Vernikov, Ruggiero Ricci, Abram Shtern y Salvatore Accardo. Ganó el Concurso Internacional de Violín Premio Paganini de Génova (1991) y el premio Opera Prima Philips en el Concurso de Vittorio Veneto. A lo largo de su carrera, se ha presentado en la Konzerthaus y la Philharmonie de Berlín, el Teatro alla Scala de Milán, el Concertgebouw de Ámsterdam y otros escenarios en Roma, Múnich, Varsovia, Frankfurt, París, Düsseldorf, Moscú, Tokio y otras ciudades, bajo la batuta de Christian Thielemann, Daniel Harding, Myung-Whun Chung, Vladimir Jurowski, Aldo Ceccato, Daniele Gatti, Yuri Temirkanov, Daniel Oren y Kazushi Ono, entre otros directores.

Ha participado en los festivales de Stresa, Sarasota, Kuhmo, Bratislava, Kfar Blum, Spoleto, Bodensee, Liubliana, Ravenna, Citta di Castello, Lyon, Nápoles, Sapporo, Potsdam, Festwochen de Berlín y Kammermusikfest de Gidon Kremer en Lockenhaus.

Grabó la versión original del *Concierto para violín no. 6* de Paganini con el violín Guarneri del Gesù «Cannone» del compositor. Su discografía también incluye los *24 caprichos para violín* del mismo Paganini y obras para violín y piano. En 2004, recibió el premio Choc de la revista *Le Monde de la musique*. Massimo Quarta utiliza un violín construido por G. B. Guadagnini en 1765.

Además de su actividad de solista al violín, ha desarrollado una carrera como director de orquesta. Ha actuado al frente de la Filarmónica de Viena, la Filarmónica Real de Londres, la Sinfónica de los Países Bajos, la Sinfónica de Berlín, la Orquesta de la Suiza Italiana, la Sinfónica de Jutlandia del Sur en Dinamarca, la Filarmónica de Málaga y otros conjuntos en Italia, Alemania y la República Checa.

Ha sido director musical de la Orquesta de la Fundación Tito Schipa de Lecce, la Orquesta de la Institución Sinfónica de Abruzzo, presidente de la Asociación Europea de Maestros de Cuerdas y profesor en el Conservatorio de la Suiza Italiana en Lugano. Recibió el galardón Foyer des Artistes del Premio Internacional de Artes y Espectáculos Gino Tani. Actualmente es director artístico de la Orquesta Filarmónica de la UNAM.



Iván López Reynoso

Director asociado

Originario de Guanajuato, Iván López Reynoso realizó sus estudios de violín con Gellya Dubrova, de piano con Alexander Pashkov, de canto con Héctor Sosa y de dirección de orquesta con Gonzalo Romeu. Además, ha tomado clases con Jean-Paul Penin, Jan Latham-Koenig, Alberto Zedda y Avi Ostrowsky. Entre las orquestas con las que ha trabajado se puede mencionar a la Oviedo

Filarmonía, la Filarmónica Gioachino Rossini, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Sinfónica de Navarra, la Sinfónica de Tenerife, la Sinfónica Rossini, la Filarmónica de la UNAM, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica de Jalisco, la Orquesta Estatal de Braunschweig, la Sinfónica del Estado de México, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Xalapa, la Sinfónica de Minería, la Sinfónica de Aguascalientes, el Coro y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, entre otras. Ha colaborado con Brigitte Fassbaender, Ildar Abdrazakov, Alessandro Corbelli, Javier Camarena, Celso Albelo, Simón Orfila, Paolo Bordogna, Sabina Puértolas, Franz Hawlata, Andeka Gorrotxategui, Rubén Amoretti, Michael Barenboim, Gabriela Montero, Yulianna Avdeeva, Alfredo Daza, Conrad Tao, Sara Davis Buechner, Oxana Yablonskaya, Ryu Goto y Alex Klein, entre otros.

Ha dirigido ballet, danza contemporánea, música antigua, música contemporánea y, con especial interés, ópera. Su repertorio incluye más de una treintena de títulos, entre los cuales destacan *Carmen*, *El holandés errante*, *Aída*, *Don Carlo*, *La traviata*, *Rigoletto*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Hansel y Gretel*, *Werther*, *Las bodas de Figaro*, *La flauta mágica*, *Don Giovanni*, *La scala di seta*, *La Cenicienta*, *El turco en Italia*, *El barbero de Sevilla* y *El elixir de amor*. Asimismo, dirigió los estrenos en México de *Viva la mamma*, *El llanto de Armonía por la muerte de Orfeo*, *El viaje a Reims* y *El Conde Ory*.

En 2014 realizó su debut internacional como el primer mexicano en dirigir en el Festival de Ópera Rossini de Pesaro en Italia, con *El viaje a Reims* de Rossini. Se ha presentado en Perú, Estados Unidos, España, Italia, Alemania y Omán. En México, ha actuado en la Sala Nezahualcóyotl y el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, el Teatro Degollado en Guadalajara, el Teatro del Bicentenario en León y otros escenarios. En 2018, el Congreso del Estado de Guanajuato le otorgó el Premio Estatal de Artes Diego Rivera. Fue director artístico interino de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes y Primer Kapellmeister del Teatro Estatal de Braunschweig en Alemania. Actualmente es director asociado de la Orquesta Filarmónica de la UNAM y director principal invitado de la Oviedo Filarmonía.

**PRIMERA
TEMPORADA
2020**

**FEBRERO 08/09
GALA DE
INAUGURACIÓN**

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 08 de febrero 20:00 horas
Domingo 09 de febrero 12:00 horas

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Massimo Quarta, *director artístico*

Programa

Ludwig van Beethoven *Obertura de Coriolano, op. 62*
(1770-1827) (Duración aproximada: 09 minutos)

Ludwig van Beethoven *Obertura Leonora III*
(Duración aproximada: 15 minutos)

Intermedio

Cristina García *Lord Have Mercy on the 21st Century**
(1983) (Duración aproximada: 05 minutos)

Ludwig van Beethoven *Sinfonía no. 5 en do menor, op. 67*
I *Allegro con brio*
II *Andante con moto*
III *Scherzo: Allegro*
IV *Allegro*
(Duración aproximada: 30 minutos)

* Estreno mundial

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Obertura de Coriolano, op. 62

Al comparar la personalidad del general griego Alcibíades con la del general romano Cayo Marcio Coriolano, Plutarco nos dice en sus *Vidas paralelas* que era costumbre del primero adular a sus conciudadanos, mientras que del segundo nos cuenta que no sólo no había nada en él cercano a la adulación, sino que trataba al pueblo con excesiva altanería. Y aunque ambas son para Plutarco conductas reprobables, no duda en señalar que «el adular a la plebe por mandar es indecente; pero el dominar haciéndose temible, vejando y oprimiendo, además de indecente es injusto.»

Cayo Marcio se hizo acreedor al sobrenombre «Coriolano» cuando al frente de un puñado de soldados tomó la ciudad volsca de Corioles en los albores del siglo V antes de Cristo. Proclamado héroe por el pueblo romano, fue éste mismo el que provocó su exilio cansado de su actitud despótica y soberbia. Despechado, Coriolano encontró asilo en el pueblo de los volscos, y se ofreció a conducir a sus antiguos enemigos contra sus propios compatriotas. Ante las puertas de Roma, Coriolano rechazó las súplicas del senado y los sacerdotes romanos, pero cedió ante los ruegos de su madre y de su esposa. Según Dionisio de Halicarnaso, los volscos, sintiéndose traicionados, le dieron muerte.

Sobre la base de esta historia, Heinrich Joseph von Collin escribió su drama *Coriolano* a principios del siglo XIX, dos siglos después de que William Shakespeare escribiera su tragedia del mismo nombre. Sin embargo, mientras que en Shakespeare el personaje da pie a una reflexión en torno a la soberbia y el orgullo, en von Collin encarna la idea de que el individuo excepcional, si no puede adaptarse al medio en el que debe vivir, está condenado a desaparecer. Es por eso que, mientras que en el drama de Shakespeare, Coriolano es asesinado como consecuencia inevitable de sus excesos, en el de von Collin se suicida antes que dejarse asfixiar por los convencionalismos de la sociedad.

Estrenado en Viena en 1802, el drama de von Collin fue revivido en 1807, y fue Beethoven a quien se le encomendó la tarea de escribir una obertura. En ella, la enunciación sucesiva de tres do en las cuerdas al principio de la obra —que desembocan respectivamente en tres acordes en *tutti* fortísimo—, son la prefiguración de los mismos tres do que en pianísimo *pizzicato* marcan en los últimos compases de la obertura el trágico final de Coriolano, cuyo conflicto interior es representado tanto por el tema principal, como por la constante aparición de un diseño melódico en sucesión de corcheas en los violonchelos, unas veces de la mano de las violas, y en otras aparejado con los contrabajos. De ese diseño, E. T. A. Hoffmann diría que «tiene el carácter de una inquietud imposible de calmar, de una nostalgia que nunca será satisfecha». En contraste con el conjunto de motivos que describen al protagonista, surge en las cuerdas una melodía de intensa expresividad (en la que se ha querido ver el carácter suplicante que la leyenda atribuye a la madre y a la esposa del infortunado general), que en cada una de sus repeticiones no sólo se extiende

a los alientos, sino que asciende poco a poco generando cada vez más tensión, y detrás de la cual violas y contrabajos enuncian un pequeño motivo derivado del segundo tema relacionado con Coriolano, como constante negación del anterior. La tensión se construye principalmente sobre la insistencia y el desarrollo del primer tema, tensión que se resuelve hacia el final de la obertura con la última aparición, en los violonchelos, del motivo principal, después del cual los inquietantes *pizzicati* antes mencionados señalan el momento en el que Coriolano ha sido alcanzado por su destino.

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Obertura Leonora III

En el salmo 127 se afirma que «Como saetas en la mano del valiente, así son los hijos habidos en la juventud. Bienaventurado el hombre que llenó su aljaba de ellos.» Sin embargo, en no pocas ocasiones los hijos son la causa de muchos pesares, congojas y preocupaciones para aquéllos que los engendran. En los días finales de marzo de 1827, Beethoven les señalaba desde su lecho de agonía a su amigo Stephen von Breuning y a su secretario Anton Schindler la partitura de su ópera *Fidelio*, y les decía que «este hijo de su espíritu le había costado más sufrimientos que todos los demás; que era para él el más querido, que concedía una particular importancia a su conservación y a su empleo para el arte y la ciencia». Desde que comenzara su composición en 1803, hasta la representación de la tercera, última y definitiva versión el 23 de mayo de 1814 en el Kärntnertortheater de Viena, *Fidelio* le representó a Beethoven incontables tribulaciones y sin sabores, prueba de ello son la cuatro oberturas que escribió en un esfuerzo por darle forma perfecta a su obra. Una de ellas, la *Obertura Leonora III*.

Para la representación original de *Fidelio*, Beethoven había compuesto una obertura, actualmente conocida como *Leonora II*, que por sus audacias musicales había desconcertado al escaso público que acudió al estreno de la ópera el 20 de noviembre de 1805 en el Theater an der Wien, principalmente conformado por oficiales franceses del ejército napoleónico que por aquel entonces ocupaba Viena. Posteriormente, y después de llevar a cabo una exhaustiva revisión de la obra, compuso una segunda obertura, conocida como *Leonora III*, la cual formó parte del reestreno de la ópera, el 19 de marzo de 1806, también en el Theater an der Wien. Un año después, y con la intención de presentar la ópera en Praga, Beethoven compuso la que en la actualidad es conocida como *Leonora I* a petición de los músicos que la ejecutarían, los cuales encontraron demasiado difíciles tanto la obertura *Leonora II* como la *Leonora III*, (aunque hay quienes afirman que en realidad la había escrito para el estreno original, pero, al no quedar satisfecho con el resultado, la eliminó, y nunca fue ejecutada en vida del compositor, pero fue publicada después de su muerte con el número de opus 138). Sin embargo, esta representación

nunca se llevó a cabo. Finalmente, y después de nuevas revisiones y someter a cirugía mayor la ópera, Beethoven compuso una cuarta obertura, conocida actualmente como obertura *Fidelio*.

Cristina García (Ciudad de México, 1983)

*Lord Have Mercy on the 21st Century**

Si a la ciencia que a las cosas de los astros se dedica no le fallan las piedritas con que suma y con que resta, al universo le han bastado trece mil ochocientos millones de años para dar a luz unos cientos de miles de millones de galaxias, cada una con un promedio de un centenar de miles de millones de estrellas, alrededor de las cuales ejecutan su danza elipsoidal unos diez mil millones de billones de planetas. En medio de esa vastedad de vastedades flota este frágil refugio al que llamamos Tierra, en el que la vida se ha levantado sobre las puntas de su curiosidad para otear los horizontes, y en el que una atribulada humanidad contempla con angustia el rastro de dolor y destrucción que ha dejado en él su alocada adolescencia: calentamiento global, desaparición de glaciares, mares de basura, extinción masiva de formas de vida, deforestación, contaminación, destrucción, entre otros muchos e igual de tristes y vergonzosos etcéteras. Como una forma de implorar a Dios su ayuda en medio de esta desoladora realidad, Cristina García Islas escribió *Lord Have Mercy on the 21st Century*.

Cuestionada sobre el origen y la intención de la obra, la compositora señaló:

Lord Have Mercy on the 21st Century surgió de mi necesidad de llevar a cabo un acercamiento a nuestro creador a través de una plegaria que implore su piedad y misericordia ante las catástrofes que han asolado a la Tierra en lo que va de nuestro siglo. La obra estuvo inspirada originalmente en ese canto de la misa que dice «*Señor ten piedad de nosotros*», con base en el cual desarrollaría el tema principal de toda la composición. Posteriormente, esto me pareció banal, pero volví a ello por la necesidad de desarrollar orquestalmente la idea de una insistente súplica melódica en la que el canto de un solista fuera respondido por un coro. El resultado fue una obra en la que un tema se va recreado a lo largo de la obra ya sea de forma contrapuntística o únicamente por medio de la insistente fórmula de pregunta-respuesta.

Tal insistencia encuentra su origen en la manera en la que la *Quinta sinfonia* de Ludwig van Beethoven ejerció su influencia sobre el proceso de creación de *Lord Have Mercy on the 21st Century*, pues la obra es el resultado del encargo que la Dirección General de Música de la UNAM hiciera a García Islas como parte de las celebraciones por el 250 aniversario del nacimiento del compositor alemán. En este sentido, la compositora señala:

Se le ha llamado la *Sinfonía del Destino* por los significados atribuidos al famoso motivo de los cuatro sonidos sobre el que descansa la obra. Visto así, en esta sinfonía el destino «toca a la puerta», y no sé si ésta se abre ante la magnificencia celestial o se relega como consecuencia de lo mundano y finito de nuestra existencia. Sin aferrarme a ello, yo quise pensar que ahora el destino ya ha entrado y la puerta no ha tambaleado, que el destino entró firme, tajante, y azotó la puerta, cerrándola tras nosotros. Hoy buscamos una salida, el siglo XXI necesita de Dios, sin importar si éste es un padre con barba, un hoyo negro, un cielo eterno, un mensajero o una estrella fugaz. Lo que importa es su eterna misericordia, su eterna bondad, su eterna comprensión y piedad. De ahí viene el «Señor ten piedad del siglo 21»: *Lord Have Mercy on the 21st Century*.

Escrita para gran orquesta, *Lord Have Mercy on the 21st Century* consta de un solo movimiento, y está construida con base en una gran variedad de recursos instrumentales (*glissandi*, armónicos naturales y artificiales, cuartos de tono, formación de texturas en las cuerdas, así como notas largas en los metales y las percusiones), que persiguen la intención de generar un tejido en cuyo fondo esté implícita una reminiscencia del «Señor ten piedad de nosotros». La armonía, más que ser concebida como la relación de distintos acordes, se forma como resultado del intrincado tejido contrapuntístico, pues el carácter esencial de la obra es melódico, «un *cantabile* enérgico y tajante que busca desembocar en algo que, por su grandiosidad, nos impulse a mirar siempre hacia delante», señala García Islas, para quien «las campanas y el platillo que aparecen hacia el final representan la majestuosidad del creador, así como los hombros cansados del ser humano que encuentra la grandeza en Dios y cobra consciencia de su pequeñez ante lo finito de su destino».

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Sinfonía no. 5 en do menor, op. 67

La gente que pasea por el extremo de la Alameda Central que da a un costado del Palacio de las Bellas Artes, rara vez se detiene a contemplar el monumento a Beethoven que la colonia alemana en México donó el 17 de septiembre de 1921. Sobre un basamento en cuya cara frontal se muestra una reproducción en bronce del verdadero rostro de Beethoven, aparece la figura de un hombre postrado de hinojos que intenta retener por la muñeca del brazo izquierdo a un ángel que se yergue frente a él en actitud de aparente rechazo. La escena despierta el recuerdo de aquel pasaje del Antiguo Testamento en el que se afirma que Jacob combatió durante toda una noche con un ángel del Señor (*Génesis* 32:30), y según la cual, al rayar el alba, el ángel bendijo a Jacob y le anunció que a partir de aquel momento su nombre sería Israel, «porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido»; y bendiciéndolo se separó de él. Jacob entonces le impuso por nombre Peniel, que significa *El rostro de Dios*, al lugar de su encuentro con ese enviado del

Señor, porque dijo: «Vi a Dios cara a cara, y fue librada mi alma.» Nadie sabe a ciencia cierta qué representa la ignorada escultura, pero si hay una imagen capaz de simbolizar el triunfo de Beethoven sobre su destino, y su posible relación con la *Quinta sinfonía*, es precisamente ésta.

Más allá de las dudosas afirmaciones hechas por Anton Schindler, quien fuera secretario y factótum de Beethoven en sus últimos años de vida, en cuanto a que éste le confió que los cuatro sonidos que conforman el motivo principal del primer movimiento de la *Quinta* representan la manera en la que el destino llama a la puerta, lo cierto es que a lo largo de los cuatro movimientos de la obra encontramos la aparición de distintos motivos basados en cuatro sonidos emparentados con aquél rítmicamente, y cuyo tratamiento va adquiriendo distintos sentidos: desde el motivo inicial de la obra con su carácter grandioso y severo, pasando por su aparición en la voz grave de la cadencia que cierra cada una de las grandes frases del segundo movimiento, así como el papel que juega como segundo tema del *Scherzo*, hasta su aparición en el último movimiento, tanto como una sucesión de pequeños fragmentos de escala ascendentes, como con el mismo sentido con el que había aparecido en el tercer movimiento.

Si bien es cierto que ese motivo fue utilizado por Beethoven en otras composiciones, no lo es menos el hecho de que ya formaba parte del repertorio de recursos, no sólo de Beethoven, sino de otros compositores contemporáneos; pero también lo es el que un oído atento puede no sólo rastrear su presencia y transformaciones a lo largo de la *Quinta sinfonía*, sino sentir que, más allá de funcionar como un simple recurso para imprimirle unidad a la obra, en su evolución podría expresar algo muy cercano a «porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido».

En su ensayo titulado *Renovación en el silencio*, Eduardo R. Blackaller asegura que Beethoven desarrolló una parte de sus concepciones musicales con base en una cita de Kant: «En el alma, como en el mundo, actúan dos fuerzas, ambas igualmente grandes, igualmente simples, deducidas de un mismo principio general: la fuerza de atracción y la fuerza de repulsión.» Beethoven identificó ambas fuerzas con lo que él llamó el *bittendes Prinzip* (el principio de súplica), y el *widerstrebendes Prinzip* (el principio de fuerza, de resistencia, de oposición). De ser así, en la *Quinta sinfonía* el *widerstrebendes Prinzip* estaría representado por el motivo de las cuatro notas, que en el primer movimiento entra en conflicto con el *bittendes Prinzip* caracterizado por el segundo tema, detrás del cual se escucha la constante oposición de aquél en los violonchelos y los contrabajos. Pero si el *widerstrebendes Prinzip* se impone con todo su peso en el primer movimiento, a lo largo de los restantes va modificando su carácter, abriéndose paso desde un sentido reflexivo e introspectivo en el segundo movimiento, pasando por otro que sugiere la idea de empuje, de avance, en el tercer movimiento, hasta transformarse en impulso ascendente en el último. ¿El triunfo del hombre frente al destino?

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



PRIMERA
TEMPORADA
2020

| FEBRERO 15/16
| PROGRAMA 1

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 15 de febrero 20:00 horas
Domingo 16 de febrero 12:00 horas

Festival Internacional de Piano 2020

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Massimo Quarta, director artístico

Programa

Ludwig van Beethoven *Obertura de Las criaturas de Prometeo, op. 43*
(1770-1827) (Duración aproximada: 08 minutos)

Hilda Paredes *Acertijos de marfil**
(1957) (Duración aproximada: 16 minutos)

Alberto Rosado, piano

Intermedio

Igor Stravinski *Petrushka* (1947)
(1882-1971)
I *Primer cuadro: La feria de carnaval*
II *Segundo cuadro: El canto de Petrushka*
III *Tercer cuadro: El canto del moro*
IV *Cuarto cuadro: La feria de carnaval (Anochecer)*
(Duración aproximada: 34 minutos)

* Estreno mundial

Concierto dedicado a la Facultad de Odontología
con motivo del Día del Cirujano Dentista



Alberto Rosado

Piano

Nacido en Salamanca, España, Alberto Rosado Carabias ha ofrecido recitales en ciudades y festivales de Europa, América y Asia. Ha sido solista con la Orquesta Nacional de España, la Sinfónica de Bamberg, la Sinfónica de Radio y Televisión Española, la Sinfónica de Castilla y León, la Filarmónica de Sevilla, la Filarmónica de Gran Canaria, la Oquesta y Coro Comunidad de Madrid, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfónica de Córdoba en Argentina, la Joven Orquesta Nacional de España, el Ensamble Umze de Budapest, el Proyecto Guerrero y Modus Novus. Ha tocado bajo la batuta de Péter Eötvös, Jonathan Nott, Josep Pons, Fabián Panisello, Rafael Frühbeck de Burgos, Pedro Halffter, Arturo Tamayo, Susanna Mälkki, José Ramón Encinar, Zsolt Nagy, José Luis Temes, Peter Rundel, Hadrian Ávila, Philip Greenberg y Carlos Riazuelo, entre otros directores.

Si bien siempre ha estado interesado en la música contemporánea, en las dos últimas décadas ha enfocado su actividad en la música de hoy. Ha establecido una estrecha relación con Boulez, Lachenmann, De Pablo, Halffter, Hosokawa, Eötvös, López López y otros compositores, ya sea solo o como integrante del Plural Ensemble desde 1999, con el que se ha presentado en los festivales Aspekte de Salzburgo, Ars Musica de Bruselas, Atempo de Caracas, Présences de París, Música de Estrasburgo, la Quincena Musical de San Sebastián, el de Música de Alicante, Klangspuren Schwaz del Tirol, la Semana de Música Nueva de Shanghái, además de escenarios de Nueva York, París, Londres, Berlín, Seúl, Venecia, Lisboa, Utrecht, Bremen, Lyon, Roma y otras ciudades.

Entre sus grabaciones destacan el *Concierto para piano y orquesta* y los *Movimientos para dos pianos y orquesta* de José Manuel López López con la Sinfónica Alemana dirigida por Johannes Kalitzke, la obra completa para piano de Cristóbal Halffter y la de José Manuel López López, un disco con obras de Messiaen, Ligeti, Takemitsu y Cage, otro con música de Antonio José con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, el álbum *Dipolo* con el violonchelista David Apellániz, *Homenaje a Martha Graham* de Ramón Humet con Claron McFadden, el CD y DVD *e-piano video&electronics* con música reciente para piano, electrónica y video de Fuentes, Paredes, Humet, Estrada, Edler-Copes, Morales-Ossío y Navarro. Con el Plural Ensemble, grabó el *Concierto para piano* de Ligeti, así como música de César Camarero, Fabián Panisello y José Manuel López López.

Durante cuatro años ha sido profesor invitado de la Universidad Católica de Santiago de Chile y la Universidad de Santiago. En tres ocasiones ha dado clases en el Centro Nacional de las Artes de México. En 2013 y 2014 dio clases de piano en el proyecto *Europa u Bram* en Polonia. Da clases y coordina el Taller de Música Contemporánea en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Obertura de Las criaturas de Prometeo, op. 43

Hesíodo, Apolodoro e Higino son los nombres de tres de los más ilustres mitógrafos de la Antigüedad Clásica. El primero, nacido en una ciudad cercana a Tebas llamada Ascra, nos legó la *Teogonía*; al segundo, cuya patria fue Atenas, los antiguos le atribuyeron el compendio de mitos que conocemos con el nombre de *Biblioteca mitológica*; mientras que al tercero, de sangre latina, nacido en la Hispania romana, debemos sus maravillosas *Fábulas mitológicas*. La mayoría de las cosas que sabemos sobre los dioses, los héroes, los monstruos, y todo tipo de personajes y seres fabulosos que poblaron la imaginación de los griegos de tiempos remotos tiene su lugar exacto en las páginas que ellos escribieron. De Prometeo, Hesíodo nos dice que fue hijo del titán Jápeto y la oceánide Clímene, aunque Apolodoro asegura que su madre fue otra de las hijas de Océano, Asia. Higino y Apolodoro están de acuerdo en que modeló a los hombres a partir de arcilla, y los tres coinciden en señalar que fue mandado encadenar por Zeus en algún lugar del Cáucaso, como castigo por haber robado el fuego divino para dárselo a los hombres, y condenado a que un águila le devorara durante el día las entrañas (Higino afirma que el corazón, Apolodoro sostiene que el hígado) las cuales se regeneraban en el transcurso de la noche. Lo cierto es que, más allá de diferencias y coincidencias, para el pensamiento griego Prometeo representa la imagen del héroe culturizador de la humanidad. Desde las vasijas protocorintias del siglo VII antes de la Era Cristiana, su imagen se hace presente; Esquilo nos mostró sus sufrimientos en el teatro; Rubens, Tiépolo, Moreau y Delville, son sólo algunos de los grandes pintores que recrearon sus tormentos en el lienzo; Alexander Scriabin le dedicó un oscuro poema sinfónico; para la danza, Beethoven escribió la música del ballet *Las criaturas de Prometeo*.

Compuesto a principios de 1801, el ballet *Las criaturas de Prometeo* fue estrenado el 26 de marzo de ese mismo año en el Burgtheater de Viena, con coreografía del célebre bailarín y compositor napolitano Salvatore Viganò. Su éxito fue tal que alcanzó 16 representaciones consecutivas, aunque después de ello no volvió a representarse en vida de Beethoven. Aunque el libreto original se ha perdido, a partir de otras fuentes ha sido posible reconstruir en líneas generales su argumento: Prometeo, perseguido por la cólera divina, transmite la llama de los dioses a dos estatuas por él modeladas, pero éstas carecen de razón y sentimiento. A petición del titán, Apolo las instruye en artes y ciencias, mientras que la musa Euterpe y el músico Anfión las despiertan a la sensibilidad, gracias a lo cual se descubren como hombre y mujer. Terpsícore las instruye en la danza y Melpómene, después de enseñarles el arte de la tragedia, da muerte a Prometeo como castigo por haber creado seres mortales. Talía, musa de la comedia, incita a otras parejas a tomar el lugar de Prometeo, y Pan y Baco arrastran a todos a una danza, en medio de la cual hombres y mujeres descubren su recíproco amor. Formado el cortejo nupcial, la obra culmina con la apoteosis de Prometeo y el homenaje a los dioses.

Aunque el ballet es rara vez representado en la actualidad, la música resulta interesante pues en ella se prefiguran temas que Beethoven desarrollaría en obras posteriores. Tal es el caso de la introducción que sigue a la obertura (única parte de la obra que ocupa un lugar frecuente en el repertorio orquestal), en la que aparece el germen de la tormenta de la *Sinfonía Pastoral*, así como el final del ballet, en el que se cita el tema que servirá de base para las inmensas variaciones del último movimiento de la *Sinfonía Heroica*.

Hilda Paredes (Tehuacán, 1957)

Acertijos de marfil

El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin es el nombre de un peculiar libro escrito por Alessandro Baricco, a quien la mayoría de la gente que lo conoce lo ubica más como novelista (*Seda, Océano mar, City, Sin sangre, Novecento*, etcétera), que como filósofo y ensayista. Y, sin embargo, lo es. Además de pianista de nivel poco más que *amateur* y excepcional conocedor de la música mal llamada «clásica», sobre la que especula en este ensayo que lleva por subtítulo *Una reflexión sobre música culta y modernidad*, y en el que, al referirse a la originalidad de las interpretaciones del pianista canadiense Glenn Gould, señala: «La escritura musical, para él, era una colección de indicios con los que remontarse a las ambiciones, escondidas, de la música.» Más allá de que el maestro Gould hubiera avalado dicho comentario, lo cierto es que tal afirmación evidencia uno de los aspectos más complejos del trabajo del intérprete: entender la partitura como un enigma que hay que descifrar; pero también del proceso creativo del compositor, quien prefigura en su imaginación la actividad del intérprete ideal que dará a luz en el tiempo su obra. Reflejo claro de esta relación en la que la partitura vuelve creador al intérprete e intérprete al creador en un constante juego que hace inevitable evocar el grabado *Manos dibujando* del artista neerlandés Maurits Cornelis Escher, es *Acertijos de marfil*, de Hilda Paredes.

Reconocida como una de las compositoras más importantes no sólo del panorama contemporáneo, sino de la historia musical de nuestro país, Hilda Paredes escribió *Acertijos de marfil* específicamente con el pianista español Alberto Rosado en mente, quien a lo largo de su vasta trayectoria se ha especializado en la ejecución de música contemporánea y con quien ha tenido la oportunidad de colaborar en otros proyectos. «Mi intención» señala la maestra Paredes, «fue explorar sus capacidades virtuosísticas y su amplia gama expresiva.»

Así, *Acertijos de marfil* es una obra construida como un concierto para piano en un solo movimiento, pero dividido claramente en secciones a lo largo de las cuales es una constante la manera en la que la orquesta, al interactuar con el piano, amplifica la sonoridades que éste, cual acertijos, le propone, manipulándolas de tal forma que, a su vez, los instrumentos también proponen ideas de acuerdo a sus propias cualidades idiomáticas.

La obra se inicia con una introducción que explora las posibilidades de construcción sonora del espacio, a partir de la colocación de los instrumentos de percusión con el timbal en el centro, de manera que la sonoridad del tam-tam viaja de un lado a otro del escenario. En la primera sección, el piano introduce las sonoridades armónicas que son sostenidas por la orquesta. Las interjecciones del piano modifican el contexto armónico y establecen un diálogo con la orquesta, basado en rápidos cambios de registro y la exploración de sus cualidades percusivas, haciéndolo cómplice de la percusión orquestal. Los abruptos cambios de registro del piano van expandiéndose en el tiempo hacia el final de esta sección, en la que las sonoridades se desplazan del registro más agudo al más grave, hasta desintegrarse en una primera transición, construida con base en sonidos obtenidos por medio de técnicas instrumentales extendidas.

Esta transición conduce a una segunda sección, en la que se pone a prueba la sensibilidad del solista al explorar las posibilidades expresivas del piano, que interactúa a su vez con las cualidades melódicas de los instrumentos de aliento. Los acordes sostenidos por la cuerda (que son interrumpidos imitando el efecto electrónico que se obtiene al invertir un sonido), se vuelven progresivamente más cortos hasta culminar en acordes sincopados en cuerdas dobles, que se contraponen con diseños ejecutados por el solista, elaborados a partir de escalas modales, y con acordes sostenidos por los alientos y la cuerda, todo lo cual conforma la tercera sección de este concierto. Gradualmente, la duración de los acordes en cuerdas dobles se vuelve más breve hasta que estos desaparecen, y quedan sólo los diseños fluidos del piano que conducen hacia el registro agudo de la orquesta. Interjecciones de las cuerdas en *pizzicato* y de la percusión culminan en notas repetidas que son interrumpidas por *glissandi* del solista, la cuerda y los trombones. De esta manera se establece una nueva sección, con ideas antagónicas que se interrumpen mutuamente, hasta que los *glissandi* se expanden en el tiempo para llevar a toda la orquesta hacia el registro más agudo del solista y regresar a la idea de notas repetidas que eventualmente se desintegra en una segunda transición, construida, al igual que la anterior, a partir de sonoridades obtenidas por medio de técnicas instrumentales extendidas.

Una vez más esta transición conduce al material expresivo de la segunda sección de la obra, que si bien desemboca nuevamente en una sección construida a partir de acordes sincopados en cuerdas dobles, en ella esta vez la dinámica es inversa, pues las breves interjecciones de acordes son interrumpidas por diseños en el piano elaborados de nuevo a partir de escalas modales. Gradualmente, estas interrupciones se vuelven más espaciadas hasta que el discurso desemboca en la *cadenza* del solista, al final de la cual se une la orquesta para concluir la obra.

Acertijos de marfil fue escrita por encargo de la Orquesta Filarmónica de la UNAM en 2019, con la intención de ser estrenada en el marco del Festival Internacional de Piano 2020 organizado por la Dirección General de Música de la UNAM, y está dedicada por la compositora tanto a la orquesta como a Alberto Rosado.

Igor Stravinski (Oranienbaum, 1882 - Nueva York, 1971)

Petrushka

Desde que a los dioses babilonios se les ocurriera insuflarle vida a una figura de arcilla para crear al héroe Enkidú, hasta los esfuerzos oníricos del hombre gris de *Las ruinas circulares* de Jorge Luis Borges por crear un ser humano «para imponerlo a la realidad», han transitado por la literatura y el teatro no pocas esculturas, autómatas, muñecos y marionetas, que a través de distintos medios y procesos se han hecho de un cuerpo humano. Galatea superó del mármol la frialdad gracias al amor de Pigmalión y el favor de Afrodita; Pinocho se hizo digno de ser un niño de verdad cuando fue capaz de superar sus vicios y defectos; Cascanueces dejó de ser un muñeco de madera en virtud de la fe de María y el Golem cobró vida cuando el gran rabino Loew de Praga encontró el nombre de Dios. Es en esta tradición que se inscribe el que Igor Stravinski llamaría «el héroe inmortal e infeliz de todas las ferias en todos los países», *Petrushka*.

Inmediatamente después del éxito obtenido por *El pájaro de fuego* en junio de 1910, Stravinski le propuso a Sergei Diaghilev, director de Los Ballets Rusos, la creación de una nueva producción basada en la visión de una doncella que danzaba hasta morir para propiciar al dios de la primavera. Cuando a finales de septiembre Diaghilev visitó al compositor para discutir los detalles de la nueva obra, se encontró con que Stravinski estaba trabajando en una composición totalmente distinta basada en otra de sus tantas visiones:

Vi —le explicó Stravinski a Diaghilev— a un hombre elegantemente vestido, con el cabello largo, el músico o el poeta de la tradición romántica. Colocaba varios objetos extraños sobre el teclado y los hacía rodar de un lado a otro. Entonces la orquesta estallaba con las más vehementes protestas, golpes de martillo, de hecho... Tuve en mi pensamiento la clara imagen de una marioneta, exasperando la paciencia de la orquesta con diabólicas cascadas de arpegios. La orquesta, a su vez, contraatacaba con amenazadores estallidos en las trompetas.

Fue entonces que Diaghilev convenció a Stravinski, quien originalmente tenía la intención de componer una obra puramente orquestal, para que a partir de esas ideas creara la música para un ballet basado en la figura de *Petrushka*, marioneta tradicional rusa que había sido parte importante de las fiestas del carnaval de San Petersburgo desde 1830. Stravinski trabajó durante todo el invierno, y al año siguiente, el 13 de junio de 1911, bajo la batuta de Pierre Monteux, con coreografía de Michele Fokine y escenografía y vestuario de Alexandre Benois, se estrenó *Petrushka* en París, con Vaslav Nijinski en el papel protagónico. En 1947, Stravinski hizo una revisión de la partitura original, realizó algunos cambios en la instrumentación y redujo el tamaño de la orquesta. No obstante, la obra conservó su estructura original.

La historia, a la cual Stravinski y Benois dieron forma, transcurre en la famosa Plaza del Almirantazgo en San Petersburgo en 1838 y está dividida en cuatro cuadros.

Primer cuadro.- Para representar el bullicio propio de una plaza pública en un día de fiesta, Stravinski teje una abigarrada superficie sonora conformada por la acumulación de motivos de incisivo carácter rítmico, en medio de la cual emergen un pequeño vals y una danza en tiempo binario. Súbitamente, bailes, gritos y regocijo son interrumpidos por un redoble de tambores que anuncia la misteriosa aparición de un mago que con los sonidos de su flauta encanta a la multitud. Ésta, embelesada, se dirige hacia la carpa del mago para admirar la danza que tres marionetas de tamaño natural, un moro, una bailarina y Petrushka, ejecutan bajo el influjo mágico de la música ejecutada por su dueño. En medio del baile, Petrushka intenta cortejar a la bailarina, de la cual está enamorado, pero es obligado por el mago a alejarse, mientras aquella baila con el moro, lo que provoca la cólera de Petrushka que, enfurecido, riñe con su rival intentando golpearlo. La escena concluye con el final de la danza de las tres marionetas y un redoble de tambores que anuncia el cambio de cuadro.

Segundo cuadro.- Petrushka, encerrado en su cuchitril por el mago, deplora su suerte y reniega de su amo. Con sus movimientos deja en claro su frustración y su tristeza pero también el amor que siente por la bailarina, la cual es introducida súbitamente por el mago. Presa de enorme excitación, Petrushka manifiesta su contento con expresiones tan vehementes que sólo provoca el temor de la bailarina, quien es sustraída del cuarto por el mago ante la desesperación y el descontento de Petrushka. De nuevo, un redoble de tambores anuncia el cambio de escena.

Tercer cuadro.- En su cuartucho, el moro juega con un coco cuando irrumpe la bailarina y danza alrededor de él tocando una corneta. Ambos ejecutan entonces un vals. Intempestivamente aparece Petrushka poseído por los celos pero es expulsado del lugar por el moro. El redoble anuncia una vez más el cambio de cuadro.

Cuarto cuadro.- Mientras tanto, afuera el carnaval ha seguido su curso. Se escucha de nuevo el bullicio representado por ritmos y melodías de brillantes colores orquestales, seguido por una sucesión de pequeñas escenas de baile ejecutadas por personajes del pueblo y de la feria: la danza de las niñas, la danza del campesino y el oso, la danza de los gitanos y los comerciantes deshonestos, la danza de los cocheros y los palafreneros, la danza de las máscaras. Súbitamente, sale del tendajón del mago Petrushka perseguido por el moro, y detrás de él la bailarina. Tras una breve riña, el moro hiere con su sable a Petrushka quien expira su último aliento a la vista de todos. Al llegar la policía el mago levanta el cuerpo de Petrushka que resulta ser sólo una marioneta de paja y aserrín. Al caer la noche, mientras el mago se lleva el cuerpo de Petrushka, aparece su fantasma en lo alto del teatro de títeres amenazando al mago, pero al final se desploma finalizando así la representación.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



PRIMERA
TEMPORADA
2020

| FEBRERO 22/23
| PROGRAMA 2

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 22 de febrero 20:00 horas
Domingo 23 de febrero 12:00 horas

Festival Internacional de Piano 2020

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Iván López Reynoso, *director asociado*

Programa

Maurice Ravel

(1875-1937)

Bolero

(Duración aproximada: 13 minutos)

André Jolivet

(1905-1974)

Concierto para piano

I *Allegro deciso*

II *Andante con moto*

III *Allegro frenetico*

(Duración aproximada: 23 minutos)

Pascal Gallet, *piano*

Intermedio

Edward Elgar

(1857-1934)

Variaciones sobre un tema

original, op. 36, Enigma

Tema: Andante

I *C.A.E. (L'istesso tempo)*

II *H.D. S-P (Allegro)*

III *R.B.T. (Allegretto)*

IV *W.M.B. (Allegro di molto)*

V *R.P.A. (Moderato)*

VI *Ysobel (Andantino)*

VII *Troyte (Presto)*

VIII *W.N. (Allegretto)*

IX *Nimrod (Adagio)*

X *Dorabella (Intermezzo. Allegretto)*

XI *G.R.S. (Allegro di molto)*

XII *B.G.N. (Andante)*

XIII **** Romanza (Moderato)*

XIV *E.D.U. (Finale. Allegro. Presto)*

(Duración aproximada: 31 minutos)



Pascal Gallet

Piano

Pascal Gallet apareció en televisión por primera vez a los 10 años. Ingresó al Conservatorio Nacional Superior de Música de París a temprana edad. Entre los premios y concursos que ha ganado se pueden mencionar el Viotti, el de Oporto, el de Trapani, el de la Fundación Menuhin, el de Senegalia, el Béatrice de Saboya, el del Ministerio de Cultura de Francia, Visitante Distinguido de la Ciudad de Guatemala y otros más. Se presenta de manera regular en Brasil, invitado al Curso Internacional de Verano de la Escuela de Música de Brasilia. Ha participado en el Festival de Primavera de Shanghai y el encuentro China-ASEAN de Guangxi, por mencionar algunos.

Ha realizado espectáculos con Macha Méril, Marie-Rose Carlié, Patrick Topaloff, Bernard Bilis, Christophe Barbier y otros artistas. Se ha especializado en música contemporánea, y fue el primero en grabar la obra completa para piano de André Jolivet, lo que le ha valido el reconocimiento de la crítica especializada.

Su primer disco incluye música de Turina. Grabó un DVD con música de Chopin con motivo de su bicentenario natalicio, otro con música de Liszt en el que tocó el piano Steingraeber del compositor húngaro. Su discografía también incluye obras de Debussy, Henri Collet, Wen Dequing, Lei Jiang y música para cine.

El Concurso Internacional de Piano Teresa Llacuna fue creado por sugerencia de Pascal Gallet, quien además es fundador del Concurso Internacional de Piano de Madagascar.

En 2014, fue nombrado profesor del Conservatorio Nacional Regional de Marsella y en 2016 fue contratado por Sud Radio para presentar crónicas musicales los fines de semana.

Maurice Ravel (Ciboure, 1875 - París, 1937)

Bolero

¿Qué sucedería si por un momento nos permitiéramos considerar que no es el huevo el medio del que se vale la gallina para darle continuidad a su especie, sino que es la gallina el recurso utilizado por el huevo para perpetuar su existencia? Como dijo el fauno de Mallarmé: «Reflexionemos.» Todo aquél que no haya cursado en vano su educación media básica sabe que el sonido tiene cuatro cualidades: altura, duración, intensidad y timbre, así como todo aquél que sepa un poco de música sabe que los elementos que la conforman emanan de ellas, y sabe, además, que la melodía y el ritmo, que surgen de la altura y la duración, han acaparado la atención dentro del discurso musical occidental. De tal manera que cuando queremos recordar una composición lo primero que viene a nuestra memoria es la melodía, que tarareamos con mayor o menor fortuna aunque no seamos muy fieles a su ritmo, sin importarnos su matiz original y aun menos el instrumento del que brotó para llegar a descansar en el recuerdo. Pero ¿qué sucedería si por un momento nos permitiéramos considerar que no son el matiz y el timbre sólo el medio del que se valen la melodía y el ritmo para expresarse, sino que son el ritmo y la melodía el medio utilizado para que el matiz y el timbre expongan sus bellezas en una obra maestra? Sucedería que obtendríamos como resultado el *Bolero* de Ravel.

Muchos compositores, sobre todo en el Renacimiento y el Barroco, crearon obras consistentes en variar rítmica y melódicamente un tema utilizando como soporte de la composición la incesante repetición de un patrón melódico o armónico. Basta recordar las chaconas y pasacalles de Cazzati, Biber, Purcell, Caldara, entre muchos otros, pero sobre todo la *Pasacalle en do menor* para órgano y la *Chacona* de la *Partita para violín en re menor* de Johann Sebastian Bach. Sin embargo, en ellas el atractivo recae principalmente en la habilidad del compositor para mostrar las distintas posibilidades rítmico-melódicas de un tema, relegando a un segundo plano las dinámicas (de matiz) y tímbricas. Ravel invierte en el *Bolero* el planteamiento tradicional, para construir una obra basada en la repetición constante de un mismo esquema rítmico y una misma melodía con la intención de mostrar sus posibilidades de transformación tímbrica, las cuales se desarrollan sobre un constante *crescendo* que comienza con un pianísimo en la tarola, las violas y los violonchelos, y que culmina en un fortísimo de toda una orquesta conformada por una rica paleta de colores que incluye, además de los instrumentos tradicionales, un oboe de amor, varios tipos de saxofones, clarinetes y trompetas, además de arpa, corno inglés, contrafagot y celesta.

Pero lo cierto es que Ravel no sólo hace pasar cada uno de los cuatro niveles que conforman el *Bolero* (el patrón rítmico constante, la pulsación métrica que marca cada uno de los tres tiempos del compás, el acompañamiento armónico del segundo y tercer tiempos y la melodía), por todo tipo de combinaciones instrumentales, sino que en algún momento expone la melodía al

mismo tiempo en varias tonalidades, con lo que genera una compleja textura politonal además de tímbrica, semejante a la compleja ornamentación característica del arte mudéjar del sur de España, comparación más que pertinente si recordamos la influencia que la música de esa región ejerció no sólo en algunas obras de Ravel como *La hora española* o *La alborada del gracioso*, sino en la creación de la melodía del *Bolero*.

La obra fue el resultado del encargo que la bailarina rusa Ida Rubinstein le hiciera en 1927 a Ravel de un ballet de carácter español que originalmente llevaría el nombre de *Fandango*, y para el cual el compositor propuso en un principio orquestrar seis piezas de Isaac Albéniz. Pero, por problemas relacionados con los derechos de autor, Ravel decidió crear el *Bolero*, cuya representación había visualizado en un espacio exterior, con una fábrica como fondo, como una alusión a la ópera *Carmen* de Bizet que tanto admiraba. No obstante, cuando la obra se estrenó el 28 de noviembre de 1928 en la Ópera Garnier de París, con coreografía de Bronislava Nijinska y una escenografía de Alexandre Benois, Ida Rubinstein caracterizó a una bailadora de flamenco que en un lóbrego café de Barcelona danzaba subida en una mesa iluminada por una intensa luz, rodeada por una veintena de hombres cada vez más inflamados por el deseo que en ellos despertaba la ejecución del *Bolero*.

André Jolivet (París, 1905 - París, 1974)

Concierto para piano

Contemplado muy de cerca, el cuadro de Salvador Dalí conocido como *La Madona Sixtina* parecería no ser otra cosa que una imagen abstracta conformada por pequeños puntos de distintos tamaños y tonalidades, que no guardan entre sí ninguna relación ni persiguen otro propósito que abrumar la retina del espectador por el minucioso virtuosismo con el que han sido pintados. Sin embargo, visto a dos metros se transforma en la *Madona Sixtina* de Rafael Sanzio, y a quince metros en una inmensa oreja de metro y medio de altura. Algo similar sucede con los cuadros de Velázquez, pero sobre todo con aquél de la Infanta Margarita que durante mucho tiempo se le atribuyera y que en realidad fue pintado por su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo. Visto de cerca, aquello es un caos de pinceladas que, sorprendentemente, se organizan en un discurso coherente a la distancia. De manera parecida, en la música de las Islas Cook conocida como Rutu-pa'u, o en la música yoruba del África Occidental, cada uno de los percusionistas que integran el conjunto ejecuta a gran velocidad patrones rítmicos que en apariencia no guardan relación con los demás. No obstante, el resultado es un complejo y perfectamente coherente tejido rítmico-tímbrico capaz de llevar al paroxismo la frecuencia cardíaca de un monje tibetano. Inspirado por concepciones rítmicas y tímbricas similares, el compositor francés André Jolivet escribió su *Concierto para piano y orquesta*.

Fue en 1946 cuando la Radiodifusión Francesa le encargó a Jolivet una obra que estuviera inspirada en tradiciones musicales no europeas. Jolivet, que por un lado se había formado bajo el rigor de la armonía y el contrapunto tradicional, y por el otro había entrado en contacto con las nuevas concepciones sonoras y técnicas composicionales de vanguardia, había forjado para entonces un lenguaje muy personal, cuyo principal objetivo era la expresión musical de las fuerzas primordiales que mueven al mundo y la rehumanización de un arte que frecuentemente, por su abstracción, se alejaba de la gente.

Motivado por la idea de crear una composición basada en las concepciones musicales de culturas lejanas y exóticas, concibió originalmente la idea de escribir una obra puramente orquestal a la que llamaría *Équatoriale*, pero al final se decantó por la creación de un concierto para piano en el que cada movimiento estuviera marcado por un carácter particular: el primero, por la influencia de la música centroafricana, el segundo por la del Lejano Oriente, mientras que el tercero se inspiraría principalmente en la música polinesia.

Al igual que en buena parte de la producción madura de Jolivet, en su *Concierto para piano* hay un marcado predominio de las percusiones y de los ritmos complejos (herencia de la veneración que experimentaba por la obra de Bartók), así como la renuncia casi total a patrones melódicos en favor de la creación de texturas tímbricas densas. El concierto, que demanda un excepcional virtuosismo a solista, orquesta y director, fue estrenado el 19 de junio de 1951 en el Festival de Estrasburgo, con Luccete Scaves en el piano y el propio compositor al frente de la orquesta. Por la compleja densidad de sus texturas y su lenguaje extremadamente disonante, pero sobre todo por su violencia rítmica, provocó un escándalo similar al que se produjo durante el estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinski en 1913, o al de la premier de *El mandarín milagroso* de Bartók en Colonia en 1926.

Edward Elgar (Broadheath, 1875 - Worcester, 1934)

Variaciones sobre un tema original, op. 36, *Enigma*

Descifrar acertijos, desentrañar enigmas o, inclusive, el infantil placer de resolver adivinanzas, son ejercicios del espíritu que exigen de quien los practica la habilidad de ver más allá de la apariencia. Para poner a prueba el ingenio, para decir lo que no puede ser dicho abiertamente o para ocultar lo que sólo debe ser visto por aquéllos que demuestren estar preparados para ello el hombre ha creado todo tipo de criptografías y lenguajes cifrados. En el arte, los grabados de Durero, los trípticos del Bosco o los frescos de Leonardo y Miguel Ángel han dado pie, entre otras muchas obras, a todo tipo de especulaciones sobre posibles mensajes ocultos, y desatado interminables y encarnizadas polémicas y no pocas discusiones bizantinas. La música no es la excepción, y el ejemplo más famoso lo constituye las *Variaciones para orquesta sobre un tema original opus 36*, conocidas como *Variaciones Enigma*, del compositor inglés Edward Elgar.

Todo comenzó la noche del 21 de octubre de 1898, cuando Elgar se encontraba frente a su piano después de una larga y fatigosa jornada de trabajo. Fue entonces que se le ocurrió una melodía de seis compases que llamó la atención de su esposa Alice, y sobre la cual comenzó a improvisar una serie de variaciones basadas en la personalidad de algunos de sus amigos y conocidos. Contento con el resultado, Elgar decidió desarrollarlo y crear unas variaciones para orquesta que serían presentadas por primera vez en público el 19 de junio de 1899, día en el que el misterio comenzó a crecer en torno a esta obra, pues en el programa de mano el compositor incluyó el siguiente texto:

No explicaré el enigma, su «oscuro decir» debe permanecer inimaginado y les advierto que la aparente conexión entre las *Variaciones* y el tema a menudo es de la textura más sutil; además, a través y por encima de todo el conjunto va otro tema más grande, pero no se ejecuta... De manera que el tema principal nunca aparece, igual que en algunos dramas recientes —por ejemplo, *L'intruse* y *Les sept princesses de Maeterlinck*— el personaje principal nunca está en el escenario.

En un afán por facilitar la solución del enigma, Elgar reveló en una entrevista que concedió al editor de la revista *Musical Times*, F. G. Edwards, que el tema oculto es una melodía que puede superponerse contrapuntísticamente al tema de la obra. Su biógrafo, Robert Buckley, afirmó que el compositor le había confiado que dicha melodía era una tonada muy conocida. La última pista dejada por Elgar fue que únicamente su amiga Dora Penny, podría adivinar la melodía sin problemas.

A este misterio se sumó el hecho de que Elgar sólo añadió al principio de cada variación las iniciales o el apodo del personaje representado —salvo en la XIII, en la que aparecen tres asteriscos—, pese a lo cual, esa parte del enigma ha sido satisfactoriamente resuelta en todos los casos. Así, la melodía principal representa, en palabras del mismo compositor, la soledad del artista creador —el mismo Edward Elgar, cuyo nombre y apellido sirven de base para extraer de las duraciones de sus correspondientes sílabas el ritmo del motivo principal. La variación I, que es continuación del tema principal, representa a su esposa Alice como una prolongación de su ser; la II, a su amigo Hew David Steuart-Powell, un pianista *amateur* con el que acostumbraba interpretar música de cámara; la III es una caricatura de Richard Baxter Townshend, actor aficionado cuya voz grave y de profundas resonancias está caracterizada por el fagot; en la IV, el sujeto retratado es William Meath Baker, tío de Dora Penny, con quien Elgar no tenía una relación estrecha, pero de quien le llamaban la atención sus modales bruscos y su manera de azotar la puerta al salir; en la V, Elgar caricaturiza las conversaciones que sostenía con el joven Richard Penrose Arnold, pianista aficionado e hijo del poeta Matthew Arnold. En la variación VI, Elgar representa a Isabel Fitton, quien fuera su alumna de violín y a quien el compositor se refería con el apodo de Ysobel, y de cuya belleza estuviera prendado. Arthur Troyte Griffith, es el sujeto que inspira la variación VII, la cual no es tanto un retrato como un recuerdo de sus

vanos esfuerzos por aprender a tocar el piano, los cuales terminaban frecuentemente en portazos desesperados. Las hermanas Winifred y Florence Norbury, amantes de la música, son plasmadas en el ambiente sosegado de su casa en la variación VIII. Mientras que la número IX, *Nimrod*, la más expresiva de todo el conjunto, es un homenaje a su entrañable amigo August J. Jaeger — Nimrod es un personaje del *Génesis* cuyo nombre significa «cazador poderoso a los ojos de Dios», al igual que la palabra alemana *Jaeger* significa «cazador»—, el cual alentó a Elgar a seguir el ejemplo de Beethoven cuando aquél pasaba por una intensa crisis artística. En la variación X, Elgar retrata los encantadores tartamudeos de su amiga Dora Penny, a quien llamaba cariñosamente Dorabella, como el personaje de la ópera *Così fan tutte* de Mozart. En la XI, Elgar describe una anécdota en la que el protagonista fue el *bulldog* de su amigo el organista George Robert Sinclair, y sus esfuerzos por salir de las aguas del río Wye después de haber caído por su empinada ribera. En la variación XII, el retrato corresponde a Basil G. Nevinston, violonchelista aficionado y miembro del trío en el que, además de Elgar, tocaba Hew David Steuart-Powell. En la XIII, y en palabras del mismo Elgar: «Los asteriscos ocultan el lugar del nombre de una dama que, en el momento de la composición, hacía un viaje por mar. Los tambores sugieren a la distancia el latido de las máquinas de un transatlántico y por encima de ellos el clarinete cita una frase de *Mar en calma y Próspero Viaje* de Mendelssohn» —se supone que la dama misteriosa era Lady Mary Lygon que se encontraba en viaje a Australia cuando Elgar quiso pedirle permiso para usar sus iniciales—. En la última variación, E. D. U., Elgar representa a «Edoo», el nombre con el que Alice Elgar se refería a él cariñosamente.

Muchos han sido los intentos por resolver el enigma del tema que, sin ejecutarse, atraviesa y va por encima de toda la obra. Elgar nunca avaló alguna de las muchas soluciones propuestas, y por su parte, Dora Penny nunca reveló el significado de tan misteriosa melodía.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara

PRIMERA
TEMPORADA
2020

| FEBRERO 29/MARZO 01
| PROGRAMA 3

Festival Internacional de Piano 2020

Programa

Sergei Rachmaninov
(1873-1943)

*Concierto para piano no. 1 en
fa sostenido menor, op. 1*

- I *Vivace*
- II *Andante*
- III *Allegro vivace*

(Duración aproximada: 26 minutos)

Rodolfo Ritter, *piano*

Intermedio

36



Catherine Larsen-Maguire

Directora huésped

Originaria de Manchester, Catherine Larsen-Maguire actualmente vive en Berlín. Estudió música en la Universidad de Cambridge y fagot en la Academia Real de Música de Londres, con Klaus Thunemann en Hannover y la Academia Karajan de Berlín. Ganó el Concurso de Fagot Primavera de Praga. Ha sido fagotista principal huésped de orquestas en Alemania e Inglaterra, y fagotista principal de la Ópera Cómica de Berlín. Desde 2012 se concentra exclusivamente en la dirección. Su repertorio abarca diversos períodos. Tiene un particular interés por la música contemporánea y ha estrenado numerosas obras. Ha trabajado con Gino Quilico, Stella Doufexis, Martin Helmchen, James Thatcher, Thomas Bowes, Ricardo Castro y muchos otros. Ha dirigido a la Orquesta Filarmónica de Bremen, la Filarmónica de Magdeburgo, la Filarmónica de Augsburgo, la Filarmónica de Núremberg, la Filarmónica de Belgrado, el Ensemble Resonanz, el Ensemble Ascolta y la Filarmónica de la UNAM, entre otros conjuntos. Durante cinco años colaboró con el Festival Femas de Brasil y dio clases en la Universidad de las Artes de Berlín. Imparte clases magistrales de manera regular en Alemania y otros países. Formó parte del jurado en el Concurso de Jóvenes Directores de Besançon 2017.



Rodolfo Ritter

Piano

Rodolfo Ritter realizó sus estudios en México, Israel y Austria con Andrés Oseguera, Ileana Bautista, Gustavo Morales, Jorge Luis Prats, Rudolf Kehrer, Victor Derevianko, Ferenc Rados, György Sándor y Valery Afanassiev. En 2003, ganó el Concurso Nacional de Piano Angélica Morales-Yamaha y el Internacional de Piano Parnassós. Se ha presentado en México, Francia, Alemania, Italia, España, Suiza, Cuba, Estados Unidos, Canadá y Ecuador. Ha sido solista de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, la Sinfónica Nacional, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica de la UNAM, la Sinfónica de Minería, la Filarmónica de Jalisco, la Sinfónica de Xalapa, la Filarmónica de Querétaro, la Camerata de Coahuila, la Camerata Strumentale Italiana, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y otros conjuntos. Ha participado en el Festival Internacional Cervantino, el Internacional de Piano En Blanco y Negro, el Junio Musical en Xalapa, el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez y el Internacional de Piano de Querceto 2012 en Italia, entre otros encuentros. Desde 2018, es consejero artístico de la Sociedad Franz Liszt de Ginebra. Asimismo, es integrante del grupo de Concertistas de Bellas Artes. También es fundador y director artístico de Novo Forte Cultura. Ha sido parte del consejo editorial del periódico *Reforma* y desde 2011, pertenece al grupo Líderes de México.

Piotr Ilyich Chaikovski (Kamsko-Votkinsk, 1840 - San Petersburgo, 1893)
Obertura-fantasia Romeo y Julieta

Si en la historia del teatro hay un personaje que represente los misteriosos caminos que sigue la providencia para cumplir los designios del hado, ese es sin lugar a dudas Fray Lorenzo, quien con tan buenas intenciones no sólo unió clandestinamente en santo matrimonio a Romeo y Julieta con la esperanza de trocar en afección el odio entre los Capuleto y los Montesco, sino que, al ponerse las cosas color de hormiga por la muerte del primo de Julieta a manos de Romeo, le proporcionó a ella el bebedizo que la sumergiría en un sueño parecido al de la muerte, para evitar de esta manera que incurriera en adulterio al ser desposada por la fuerza con otro pretendiente. Sin embargo, si bien es cierto que al final le salió el tiro por la culata al monje en su intención de ayudar a los jóvenes amantes, no lo es menos el que al concluir el drama más famoso de Shakespeare ambas familias terminan deponiendo sus rencores. No obstante, uno no puede dejar de sospechar que la intención del dramaturgo fue no tanto el exponer hasta donde puede arrastrarnos el odio, como confrontarnos con el hecho de que cuando el destino dice que no, pues no hay que buscarle tres pies al gato, y más bien hay que aceptar lo que con inapelable sentido común sentenció en alguna ocasión Paco Ignacio Taibo I por boca de otro gato poseedor de cuatro patas y gran acervo cultural, el famoso Gato Culto, quien en uno de sus clarividentes arrebatos exclamó: «Lo que no se puede no se puede, y además es imposible.»

Esta creencia en un destino al que nadie ni nada puede sustraerse era uno de los huéspedes favoritos del pensamiento de Chaikovski, quien ya un año antes de la composición de *Romeo y Julieta* había encaminado su inspiración a la creación del poema sinfónico *Fatum*, palabra que en latín designa esa fuerza inexorable a la que todos estamos sometidos, y que más tarde sería el tema sobre el cual reflexionara en su *Cuarta y Quinta sinfonías*. De hecho, Chaikovski atravesaba por un momento en el que su corazón por primera y única vez se incineró de amor por una mujer, la soprano belga Désirée Artôt, pero el destino encarnado en la madre de la cantante, para la cual Chaikovski estaba lejos de ser un buen partido por su juventud y sus inclinaciones sexuales, determinó que sus vidas transcurrieran por caminos diferentes. Superado el descalabro amoroso, Chaikovski se dedicó a la creación de su *Obertura-fantasia Romeo y Julieta*.

La idea de componer una obra basada en el drama de Shakespeare que muestra el trágico destino de los amantes de Verona le fue sugerida a Chaikovski en el verano de 1869 por Mily Balakirev, líder del Grupo de los Cinco, quien además le propuso la estructura y hasta las tonalidades de cada una de las secciones. Concluida en diciembre de ese año, *Romeo y Julieta* fue estrenada con más pena que gloria el 14 de marzo de 1870. Criticada por el mismo Balakirev, a quien fue dedicada, fue objeto de una primera revisión por parte de Chaikovski, después de la cual fue ejecutada de nuevo el 17 de febrero de 1872, sin correr mejor suerte que en el estreno original. No fue sino hasta

1880 que el compositor llevó a cabo una segunda revisión que le dio su forma definitiva a la obra, la cual esperó seis años más para ser ejecutada por primera vez el 1 de mayo de 1886, esta vez con gran éxito.

La obra se desarrolla a lo largo de tres secciones, de las que la primera cumple la función de exponer en sucesión los tres temas sobre los que está construida: el llamado tema de Fray Lorenzo, que representa la inexorabilidad del destino, el tema del conflicto y el odio entre las dos familias, y el tema de amor de Romeo y Julieta, cada uno de los cuales representa un aspecto fundamental del drama, sin que por ello la música siga su lógica narrativa. En la primera parte de la sección central se desarrollan y confrontan principalmente los primeros dos temas, para dar paso en la segunda a la aparición del tema del amor expuesto en todo su exuberante esplendor, el cual es acallado por la aparición violenta de los otros dos al final de la sección. La obra concluye con la mención, en tonos sombríos, del tema del amor, representando el triste final de los enamorados, y la aparición, a manera de epílogo, del tema de Fray Lorenzo, sobre el cual se eleva, sublimado por última vez, el tema de amor.

Sergei Rachmaninov (Semionovo, 1873 - Beverly Hills, 1943)

Concierto para piano no. 1 en fa sostenido menor, op. 1

Quince años tenía Pablo Picasso cuando pintó su cuadro *Ciencia y caridad*. Dieciséis años contaba Gian Lorenzo Bernini cuando le dio forma en mármol a *La cabra Amaltea*. Diecisiete años había cumplido Sergei Rachmaninov cuando compuso el primer movimiento de su *Concierto para piano y orquesta no. 1*. De Picasso se ha dicho que «comenzó donde los artistas ordinarios de su tiempo podrían haber terminado»; indudablemente lo mismo es válido para Bernini y, aun cuando Rachmaninov no quedaría del todo satisfecho con el resultado y revisaría posteriormente la obra en su totalidad, no deja de causar asombro y admiración, al conocer la versión original, el inmenso talento de Rachmaninov a esa edad.

A 480 Km de Moscú, a orillas del río Tsna, se encuentra la ciudad de Tambov, cerca de la cual se halla la finca conocida como Ivanovka, lugar donde, de 1890 a 1917, Rachmaninov acostumbraba pasar los veranos para dedicarse a componer. Fue ahí donde en 1890 escuchó a su primo Alexander Siloti estudiar el *Concierto para piano en la menor* de Edvard Grieg, que había compuesto en 1868 profundamente impresionado por el *Concierto para piano en la menor* de Schumann, que había escuchado en la ejecución de Clara Schumann en 1859 cuando aún era estudiante en el conservatorio de Leipzig. Así, de la misma manera en que el concierto de Schumann influyó en el de Grieg, el de Grieg ejercería su influjo sobre el ánimo de Rachmaninov, estudiante del Conservatorio de Moscú.

No obstante, no sería sino hasta el verano del siguiente año cuando comprendería los movimientos restantes del concierto, el cual fue dedicado a Siloti, quien, además de Rachmaninov, sería el único que lo tocaría en su versión

original, pues en 1917 el compositor sometió la obra a una profunda revisión para darle la forma que hoy conocemos. «He reescrito mi primer concierto», escribió Rachmaninov. «Es realmente bueno ahora. Toda la frescura juvenil está ahí, y se puede tocar con mucha más facilidad.» Sin embargo, pese al extraordinario trabajo de revisión que tanto entusiasmó al compositor, ya desde entonces el concierto ha vivido a la sombra de sus hermanos menores el *Segundo* y el *Tercero*: «Nadie le presta atención. —escribió el compositor— Cuando les digo en América que tocaré el *Primer concierto*, no protestan, pero puedo ver en sus rostros que preferirían que tocara el *Segundo* o el *Tercero*.»

Piotr Ilyich Chaikovski (Kamsko-Votkinsk, 1840 - San Petersburgo, 1893)

Sinfonía no. 2 en do menor, op. 17, Pequeña rusa

A veces, ni los dioses quedan insatisfechos con sus creaciones. En el *Popol Vuh*, se da cuenta de los vanos esfuerzos del Corazón del Cielo por crear hombres capaces de venerarlo como es debido. En *Los trabajos y los días*, Hesíodo narra cómo, a la dorada estirpe de hombres mortales siguió otra de plata, ignorante y violenta, que por no honrar debidamente a los dioses fue aniquilada por Zeus, al igual que los hombres creados por el dios del Antiguo Testamento fueron borrados por su maldad de la faz de la tierra, arrastrando en su castigo a todo tipo de bestias, reptiles y aves, a excepción de aquellas afortunadas parejas de animales que, independientemente de sus hábitos de limpieza, por misteriosas razones se ganaron su boleto para viajar en el arca construida por Noé.

La historia de la música ofrece sabrosos ejemplos de arrepentimiento creador, pues no pocos compositores han sometido a revisión e introducido cambios en sus obras originales. Schubert le aplicó el bisturí a su *Octava sinfonía*, Schumann y Mendelssohn a sus correspondientes *Cuartas*, y se afirma que Sibelius destruyó con dolorosa resignación su *Octava*. Pero el campeón de las cirugías fue sin lugar a dudas Anton Bruckner, quien sometió a casi todas sus sinfonías a todo tipo de modificaciones (dos de la primera, tres de la segunda, dos de la tercera, cuatro de la cuarta, dos de la quinta, una de la séptima, etcétera). Incluso un compositor tan aparentemente espontáneo e inspirado como Piotr Ilyich Chaikovski no fue la excepción, pues siete años después de haber dado a luz su *Segunda sinfonía*, decidió meterla al quirófano para hacerle algunos arreglos.

Compuesta de junio a noviembre de 1872, cuando Chaikovski se sentía atraído por las ideas de Mikhail Glinka, su *Segunda sinfonía* obtuvo desde su estreno en Moscú el 7 de febrero de 1873 un éxito importante, debido principalmente a su marcado color nacionalista derivado del uso que hace en ella de varias melodías populares de Ucrania —región conocida por los rusos de entonces como Pequeña Rusia, razón por la cual la obra es conocida con el nombre de *Pequeña rusa*—, por lo cual fue acogida con gran beneplácito por

los integrantes del Grupo de los Cinco, pero sobre todo por Nicolai Rimsky-Korsakov, en cuya casa Chaikovski ejecutó el final de la misma antes de presentarla públicamente. Sin embargo, pese al entusiasta recibimiento, Chaikovski no quedó satisfecho con el resultado y decidió revisar la obra.

En la medida en que permite comprender los procesos que siguió Chaikovski para darle forma, resulta interesante comparar ambas versiones de la sinfonía. Por ejemplo, el primer movimiento es más exuberantemente ruso y complejo en la versión original, mientras que en la versión revisada, de mayor claridad y equilibrio en su estructura, Chaikovski se apega más al espíritu del dramatismo sinfónico alemán, al introducir un nuevo primer tema en el *allegro* (el mismo que utiliza Rimsky-Korsakov en *La gran pascua rusa*), para generar un mayor contraste con el segundo, que en la versión original era el primero. No obstante, en ambas versiones juega un papel muy importante el tema de la introducción (la canción ucraniana *Bajando por nuestra pequeña madre el Volga*), que no sólo enmarca el movimiento al aparecer con el carácter inicial al final del mismo, sino que en el desarrollo de ambas versiones entra en juego con los demás temas por medio de elaborados contrapuntos.

El segundo movimiento se mantuvo sin modificaciones. En vez del característico tiempo lento, es un *Andantino marziale* que originalmente era una marcha nupcial de su abandonada ópera *Ondina*. En el *Scherzo* de la segunda versión, Chaikovski le imprime a la línea de las cuerdas mayor inquietud y efervescencia al cambiar el ataque original, además de que, lamentablemente, elimina en el *Trío* (donde se oye la canción ucraniana, *Querido, vende el látigo y cómprame a cambio unas botas*) el efecto de golpe con la madera de los arcos de los violines sobre las cuerdas, similar al empleado por Hector Berlioz en el movimiento final de su *Sinfonía Fantástica*. El último movimiento fue reducido considerablemente en la versión revisada, pero en ambas es deudor de la famosa danza folclórica rusa *Kamarinskaya*, además de que en él se escuchan los acentos de la canción ucraniana *La grulla*.

La segunda versión fue estrenada en San Petersburgo el 12 de febrero de 1881, después de que Chaikovski destruyera la partitura original, la cual ha sido reconstruida totalmente a partir de las partes orquestales. Músicos tan importantes y cercanos a Chaikovski, como su discípulo y amigo Sergei Taneyev, y su amigo y colega Nicholas Kashkin, preferían la versión original, lo cual viene a confirmar el viejo adagio que reza que «en gustos se rompen géneros y en discusiones hocicos.»

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara

PRIMERA
TEMPORADA
2020

| MARZO 14/15
PROGRAMA 4

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 14 de marzo 20:00 horas
Domingo 15 de marzo 12:00 horas

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Jan Latham-Koenig, *director huésped*

Programa

Francisco Cortés
(1983)

*Albor**

(Duración aproximada: 6 minutos)

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Sinfonía no. 1 en do mayor, op. 21

I *Adagio molto, Allegro con brio*

II *Andante cantabile con moto*

III *Menuetto: Allegro molto e vivace*

IV *Finale: Adagio, allegro molto e vivace*

(Duración aproximada: 26 minutos)

Intermedio

* Estreno mundial

Dmitri Shostakovich
(1906-1975)

Suite de Hamlet, op. 116
Música de la película *Hamlet*
(Grigory Kozintsev, 1964)
Adaptación de Jan Latham-Koenig
Traducción de Ángel-Luis Pujante

- I *Obertura*
- II *Fanfarrias*
- III *Baile en el palacio*
- IV *El fantasma*
- V *Arribo y escena de los actores*
- VI *Monólogo de Hamlet*
- VII *Cementerio*
- VIII *Ofelia*
- IX *El duelo y la muerte de Hamlet*

(Duración aproximada: 40 minutos)

Roberto Soto, narrador

Roberto Soto es beneficiario del Programa Compañía Nacional de Teatro del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



FONCA



La Dirección General de Música agradece la colaboración de
Ópera de Bellas Artes y la Compañía Nacional de Teatro



Fotografía: Paul Pinsky

Jan Latham-Koenig

Director huésped

Jan Latham-Koenig estudió en el Real Colegio de Música de Londres, donde comenzó su carrera como pianista. En 1982 decidió dedicarse por completo a la dirección. De 1989 a 1992, fue director musical de la Orquesta de Oporto; de 1997 a 2002, estuvo al frente de la Filarmónica de Estrasburgo y la Ópera Nacional del Rin. En 2005 fue nombrado director musical del Teatro Massimo de Palermo y, anteriormente fue director invitado principal del Teatro de la Ópera de Roma. De 2007 a 2010 fue director musical en el Teatro Municipal de Santiago en Chile. También ha sido director de la Orquesta Sinfónica de Breslavia en Polonia, el Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, el Festival Internacional de Cantantes de Bratislava y la Filarmónica Juvenil Janáček. Fue director principal invitado de la Filarmónica del Teatro Regio de Turín y director artístico de la Filarmónica de la UNAM de 2012 a 2015. De 2013 a 2019, dirigió la Sinfónica de Flandes.

En el ámbito operístico, en 1988 debutó con *Macbeth* en la Ópera Estatal de Viena y se convirtió en su director invitado permanente desde 1991. Es director fundador de la Orquesta del Festival Britten-Shostakovich.

En 2011 se convirtió en el primer británico en ser nombrado director principal del Teatro de la Ópera Kolobov Novaya (Ópera Nueva) de Moscú; dos años después fue designado jefe de su junta artística. Ha participado en las giras de la compañía por Israel, Reino Unido, Alemania, Estonia, China, Austria, Italia e Irlanda. La Ópera Nueva fue nominada como la Mejor Compañía de Ópera del Año en los Premios Internacionales de Ópera 2015 y como Mejor Orquesta de Ópera en 2019. Su repertorio incluye *Tristán e Isolda*, *El trovador*, *El niño y los sortilegios*, *Las bodas de Fígaro*, *Salomé*, el *Réquiem de guerra* de Britten y realizó el estreno en Rusia de *El pasajero* de Weinberg.

En 2019, recibió el Premio Onegin en San Petersburgo. Ha sido nominado en cuatro ocasiones al galardón a mejor director en los premios Golden Mask de Rusia, que ganó en 2014 por *Tristán e Isolda*.

Ha sido director huésped de la Orquesta Ensemble Kanazawa, la Nueva Filarmónica de Japón, la Sinfónica Metropolitana de Tokio, la Filarmónica de Radio Francia, la Sinfónica de Radio Berlín, la Filarmónica de Dresde y la Filarmónica de Los Ángeles. Dirigió *Carmen* con la Fundación Ópera Nikikai de Tokio. Su discografía comprende más de 40 títulos.



Roberto Soto

Narrador

Roberto Soto cuenta con más de treinta años de trayectoria actoral. Desde hace 12 años pertenece a la Compañía Nacional de Teatro. Entre sus trabajos más reconocidos se pueden mencionar los papeles protagónicos en *Egmont*, dirigida por Mauricio García Lozano; *Estado de secreto*, bajo la dirección Mauricio Jiménez; *Edip en Colofón*, dirigida por Mario Espinoza, y *El padre*, dirigida por Raúl Quintanilla, que le valió la nominación al mejor actor y premio del público de la Asociación de Críticos y Periodistas Teatrales.

También ha interpretado los roles de Tesman en *Hedda Gabler*, dirigida por Enrique Singer; el doctor en *Diccionario*, también bajo la guía de Enrique Singer; el juez Azdak en *El círculo de cal* y Ermolai Alexéevich Lopajin en *El jardín de los cerezos*, dirigidas por Luis de Tavira; el doctor Escobedo en *Los grandes muertos*, dirigida por José Caballero y otras más.

Su actuación como Falstaff en *Enrique 1V*, dirigida por Hugo Arrevillaga, fue reconocida por la crítica inglesa durante su presentación en el teatro Shakespeare's Globe de Londres.

Francisco Cortés (Ciudad de México, 1983)

Albor

Si, a la manera en la que lo hacían el doctor Tony Newman y su colega, el doctor Douglas Phillips, pudiéramos perturbar la paz del tejido espacio-temporal viajando por el «Túnel del Tiempo», sería maravilloso asistir al pandemónium que se desató durante el estreno de *La consagración de la primavera* en el Teatro de los Campos Elíseos de París el 29 de mayo de 1913, o estar presente en el Palacio del Duque Francesco Gonzaga en Mantua el 24 de febrero de 1607 para escuchar el estreno del *Orfeo* de Claudio Monteverdi. Acompañados por el imprescindible celular, sería fascinante capturar la expresión de aquellos que nunca antes habían escuchado algo como lo que en esos momentos asombraba sus oídos. Pero, más aun, sería digno del más guajiro de los sueños trasladarnos al National Hoftheater de Viena el 2 de abril de 1800, día en el que Ludwig van Beethoven daba su primera «academia» musical a beneficio propio. A sus 29 años de edad, ese joven moreno de rostro cacarizo y melena alborotada se sentía con los tamaños suficientes como para que sus obras se dieran un «quién vive» con las de Mozart y Haydn en un mismo concierto. De aquél, una sinfonía, y de éste dos arias del oratorio *La creación* sabemos que fueron ejecutadas en la primera parte del programa, al lado del *Septeto op. 20* y un concierto para piano del propio Beethoven (no se sabe con certeza si fue el primero o el segundo, pero de poder ir despejaríamos la duda). Como entremés, el propio Beethoven mostró su gran potencial pianístico e imaginativo improvisando al piano. Y para concluir, su *Primera sinfonía en do mayor op. 21*. ¡Qué ganas de ver la reacción de los puristas al escuchar los primeros acordes de la obra, o al darse cuenta de que el *tempo* del *Minueto* no tenía nada de danza y sí mucho de orgiástica violencia! Porque lo que ninguno de ellos sabía era que en ese postrer año del siglo XVIII estaban contemplando a un genio plantar los cimientos del inmenso edificio sinfónico que le llevaría veinticuatro años construir. Fueron esos primeros pasos del lenguaje sinfónico beethoveniano los que inspiraron a Francisco Cortés Álvarez a componer su obra *Albor*.

«Considero que la *Primera sinfonía* de Beethoven es el inicio de una de las series de obras más monumentales e importantes en la historia», comentó en relación con la génesis de *Albor* Francisco Cortés, y añadió: «Con esta idea de ser un comienzo, me pareció que tomar los motivos iniciales del primer movimiento (los de la introducción y del primer tema), y de ahí derivar toda una composición, serviría como alegoría de esta idea y por eso la nombré *Albor*.» Así, la obra comienza con el motivo del primer tema de la sinfonía, grave y lento, y muy poco a poco va ganando energía para terminar con mucha fuerza. El compositor construye su discurso a partir de la combinación de los motivos mencionados por medio del uso de técnicas de composición espectralistas (con lo cual se consigue un efecto de desafinación), a la vez que los reelabora echando mano de elementos tonales y atonales, así como de texturas que cambian lentamente y ritmos latinos.

Albor surge como resultado del encargo que la Dirección General de Música de la UNAM le hizo a Francisco Cortés de una obra orquestal para ser ejecutada por la Orquesta Filarmónica de la UNAM como parte de las celebraciones por el 250 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven.

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Sinfonía no. 1 en do mayor, op. 21

Cuando Gabriel García Márquez comienza *Cien años de soledad* con el ya legendario «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento...», espera de un lector inteligente que se dé cuenta de que deja suspendido el tiempo de tal manera que lo obliga a preguntarse inmediatamente: «¿muchos años después de qué?» Pero apenas el lector se está formulando la pregunta, cuando el escritor tuerce por segunda vez el tiempo con el demoledor «...el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.» Y cuando se está recuperando del impacto de la onda expansiva provocada por tan explosivo e inesperado inicio, al intentar comprender cuál de los dos tiempos citados es el bueno, la narración comienza a fluir con la evocación de un recuerdo, es decir, en tiempo subjetivo: «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y...» Ciento sesenta y siete años antes de la publicación de esta obra maestra de la literatura, Ludwig van Beethoven había causado una conmoción similar en el mundo de la música con su *Primera sinfonía*.

Para entender esta aseveración hay que recordar que, en cierto sentido, la tonalidad es a la música tonal lo que el tiempo es a la narración. Pues en la música tonal, lo primero que hace un compositor en los compases iniciales de la obra es establecer la tonalidad (do mayor, o sol menor, o la mayor, etcétera), de la misma manera en la que al principio de una narración el escritor nos sitúa en el tiempo de la misma. Pero así como García Márquez modifica dos veces el tiempo, Beethoven nos engaña no dos, sino tres veces haciéndonos experimentar cierta ambigüedad tonal, pues el primer acorde que enuncia la orquesta resuelve a otro en fa mayor, llevándonos a creer por un microinstante que esa es la tonalidad en la que se va a desarrollar la obra, para inmediatamente después enunciar en el tercer acorde una promesa de resolución a do mayor, la cual no se cumple porque el mentiroso acorde resuelve de manera falsa (rota, decimos los músicos) a un acorde de la menor; y cuando apenas se está inflamando la circunvolución cerebral por el asombro, Beethoven le receta al oído tres veces un acorde que debe resolver a sol mayor, y lo hace, pero ¡oh sorpresa! después de nueve compases uno viene a comprender que ésa tampoco era la tonalidad central, pues ese sol mayor termina resolviendo por fin a do mayor, la tonalidad principal de la sinfonía. De hecho, la sinfonía pudo haber comenzado directamente en este punto, de la misma manera en la que García Márquez pudo haber iniciado su novela diciendo simplemente

«En sus inicios Macondo era bla-bla-blá...», pero en los dos casos la grandiosidad del efecto no se habría logrado.

A este recurso compositivo desarrollado por los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII, consistente en exacerbar las tensiones con la intención de experimentar un mayor placer cuando éstas se relajan, se le conoce como «dramatismo tonal». Beethoven fue un gran maestro en su manejo y decidió iniciar su andar en el mundo de la sinfonía dando de ello una lección magistral. Y aunque a lo largo de la obra aparece varias veces, otro gran momento, asombroso además por su simpleza, lo encontramos al principio del último movimiento, en el que Beethoven va formando a partir de la nota sol la escala de do, pero añadiéndole cada vez un sonido nuevo. Hasta que, llevada la tensión al paroxismo, la resuelve en el tema del rondó, el cual también pudo haber comenzado sin más directamente. ¿Ve usted? Dramatismo tonal. Cosas como ésta dejaban perplejos a los contemporáneos de Beethoven, al igual que otras, como la manera en la que le otorgó un papel más protagónico a las distintas secciones instrumentales, o la forma en la que amplió las distintas partes de la estructura de cada uno de los movimientos, o su tendencia a intensificar la expresividad por medio de la acentuación, o el modo en el que incrementó la velocidad del tercer movimiento, lo cual haría, a la larga, desaparecer el *Minueto* para dar paso al *Scherzo*.

Tan difíciles de comprender fueron para algunos las innovaciones introducidas por Beethoven en esta sinfonía, que algún crítico con sensibilidad de protozoario y pelipubesca inteligencia escribió en el *Allgemeine musikalische Zeitung* de Viena que: «los instrumentos de viento estaban demasiado utilizados, de tal forma que parecía más una música militar que una música de orquesta de conjunto»; meses después, otro crítico de Leipzig, tan brillante como el anterior y con prejuicios generacionales escribió que la obra era «la explosión desordenada de la ultrajante insolencia de un joven»; y todavía diez años después, un crítico francés con severos problemas de digestión cerebral y visceral cardíaca de melón escribió que con esta sinfonía Beethoven «No hace más que desgarrar brutalmente el oído, sin llegar jamás al corazón.»

La sinfonía fue estrenada en Viena el 2 de abril de 1800 y dedicada al Barón Gottfried van Swieten, quien fuera gran mecenas de Mozart, Haydn y del mismo Beethoven. Y aun cuando en ella encontramos lo que podríamos llamar «ecos» de las últimas sinfonías de Mozart y de Haydn (por lo cual podría ser considerada todavía clásica), ya contiene muchas de las características que definirían el estilo maduro de Beethoven.

Dmitri Shostakovich (San Petersburgo, 1906 - Moscú, 1975)

Suite de Hamlet, op. 116

Muchos años antes de poner fin a su atribulada existencia, la poeta rusa Marina Tsvetayeva había publicado su poema *Diálogo de Hamlet y la conciencia*. Muchos años después y tres antes de sucumbir al cáncer de pulmón que lo aquejaba, Dmitri Shostakovich escribió sus *Seis romanzas sobre textos de Marina Tsvetayeva*, de las cuales la tercera está basada en el poema que imagina las cavilaciones del protagonista del drama de Shakespeare, para el cual el compositor soviético escribiera en más de una ocasión música incidental.

Ya en 1932, antes de vivir en carne propia el terror estaliniano que llevaría al suicidio a Marina Tsvetayeva y a la muerte a tantos artistas soviéticos, Shostakovich había escrito la música para una extravagante y polémica representación teatral de *Hamlet* dirigida por Nikolai Akimov, la cual conforma actualmente la *Suite de la música escénica de Hamlet op. 32a*. Años después, en 1954, Shostakovich crearía la música incidental para otra puesta en escena de *Hamlet*, pero ésta dirigida por Grigori Kozintsev, director teatral y cinematográfico, quien había conocido en 1928 a Shostakovich y trabajado a su lado en el film *La nueva Babilonia*. Desde entonces, Shostakovich, quien a lo largo de su vida escribió la música para 34 filmes, colaboró musicalmente en nueve más de las cintas de Kozintsev, entre las que se incluye la versión cinematográfica de *Hamlet* de 1964.

Con base en la traducción que el poeta y novelista ruso Boris Pasternak efectuara del drama de Shakespeare, Kozintsev confeccionó el guión reduciendo la obra, que en su versión teatral puede durar hasta cuatro horas, a dos horas y veinte minutos. Shostakovich, que ya había compuesto entre enero y febrero de 1940 la música para la puesta en escena de *El Rey Lear* de Shakespeare, dirigida también por Kozintsev en 1941, tomó parte de ella para la creación de la música de *Hamlet*, a partir de la cual su amigo Levon Atovmian confeccionaría la *Suite op. 116*.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



PRIMERA
TEMPORADA
2020

CANCELADO

MARZO 21/22
PROGRAMA 5

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 21 de marzo 20:00 horas
Domingo 22 de marzo 12:00 horas

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Massimo Quarta, *director artístico*

Programa

Piotr Ilyich Chaikovsky *Variaciones sobre un tema rococó, op. 33*
(1840-1893) Arreglo: Wilhelm Fitzenhagen

- I *Moderato assai quasi andante*
- II *Tema. Moderato semplice*
- III *Variazione 1 - Tempo del tema*
- IV *Variazione 2. Tempo del tema*
- V *Variazione 3. Andante sostenuto*
- VI *Variazione 4. Andante grazioso*
- VII *Variazione 5. Allegro moderato. Cadenza*
- VIII *Variazione 6. Andante*
- IX *Variazione 7 e coda. Allegro vivo*
(Duración aproximada: 22 minutos)

Robert Cohen, violonchelo

Intermedio

Rodrigo Valdez Hermoso *Anti-Heroica**
(1978) (Duración aproximada: 05 minutos)

Ludwig van Beethoven *Sinfonía no. 3 en mi bemol mayor, op. 55, Heroica*
(1770-1827)

- I *Allegro con brio*
- II *Marcia funebre: Adagio assai*
- III *Scherzo: Allegro vivace*
- IV *Finale: Allegro molto*
(Duración aproximada: 47 minutos)

* Estreno mundial



Robert Cohen

Violonchelo

El violonchelista británico Robert Cohen estudió con William Pleeth, Jacqueline du Pré, Mstislav Rostropovich y André Navarra. Tuvo su debut a los 12 años en el Royal Festival Hall de Londres. Ha actuado bajo la batuta de Antal Dorati, Claudio Abbado, Sir Mark Elder, Mariss Jansons, Sir Charles Mackerras, Kurt Masur, Sir Roger Norrington, Jerzy Maksymiuk, Riccardo Muti, Tadaaki Otaka, Michael Tilson-Thomas, Sir Simon Rattle, Stanisław Skrowaczewski, Osmo Vänskä y otros directores. Ha tocado música de cámara con Yehudi Menuhin y el Cuarteto Amadeus, Menahem Pressler, Massimo Quarta, Leonidas Kavakos y Krystian Zimerman, por mencionar algunos.

A los 19 años grabó su primer álbum, que incluía el *Concierto para violonchelo* de Elgar, con la Filarmónica de Londres, y que logró un disco de plata por sus ventas. Su discografía, editada por sellos de varios países, incluye el *Quinteto para cuerdas* de Schubert con el Cuarteto Amadeus.

Ha impartido clases magistrales en instituciones de varios países. Desde 2010, es profesor de la Academia Real de Música de Londres, que en 2014 estableció las Conferencias Musicales Cohen, en las que habla de las bases de cómo abordar diversos aspectos de la vida de un músico, desde la entrada al cuarto de ensayos hasta la actuación en el escenario. Ha ofrecido conferencias en la Universidad de Cambridge, la Asociación Americana de Maestros de Cuerdas en Washington y festivales musicales en Estados Unidos, Canadá, China, Finlandia, Irlanda, Polonia, Suecia y Eslovaquia.

Además de su carrera solista, de 1989 a 2012 fue director del Festival de Charleston Manor, fue violonchelista del Cuarteto Fine Arts entre 2011 y 2018 y tiene un programa radiofónico titulado *On that Note*. Ha recibido críticas favorable en *The Guardian*, *New York Stereo Review* y otras publicaciones.

Piotr Ilyich Chaikovski (Kamsko-Votkinsk, 1840 - San Petersburgo, 1893)
Variaciones sobre un tema rococó, op. 33

Con el nombre de la Secta de los Barbudos se conoció a un grupo de jóvenes pintores que en los primeros años del siglo XIX proponían un regreso a las líneas puras y simples del arte de vasijas de la Grecia Antigua. Acostumbrados a cosechar burlas e insultos por llevar sus convicciones neoclásicas al extremo de andar vestidos cual griegos de la Antigüedad por las calles de París, no sentían el menor reparo en mostrar su rechazo a las enseñanzas de su maestro Jaques-Louis David, quien los llamaba indulgentemente «mis griegos». Sin embargo, cuando en 1799 exclamaron con horror «¡Van Loo, Pompadour, Rococó!» para expresar su desaprobación ante su cuadro *La intervención de las sabinas*, el maestro, indignado por la asociación que se hacía de su arte con el llamado *Ancien régime* —Louis-Michel van Loo y Madame de Pompadour fueron, respectivamente, pintor en la Francia de Luis XV, y la principal amante de éste—, expulsó de su taller al cabecilla del grupo, Pierre-Maurice Quays, apodado «Agamenón» por sus condiscípulos, y quien, según Étienne-Jean Delécluze, acuñó en 1797 en francés «rococó» para referirse despectivamente a la pintura francesa de mediados del siglo XVIII.

Con el paso del tiempo, la palabra «rococó» se utilizó para referirse a ese tipo de arte inmediatamente posterior al barroco que, por contraposición a éste, se caracteriza por su marcado interés por la gracia, la elegancia y el refinamiento de la línea curva; la suavidad de los colores, la alegría y el juego de las formas y los ornamentos, así como por su gusto por lo audaz, lo fantástico, lo exótico, lo pintoresco, lo delicado y lo exuberante, ya fuera en la pintura, la escultura o la arquitectura, pero sobre todo en las artes del mueble, la joyería y la cerámica. En la música, el rococó encontró su equivalente en el llamado «estilo galante» —una forma de componer caracterizada por su elegancia melódica y su estructura ligera y homofónica sustentada por una armonía simple, clara y delicadamente expresiva—, que fuera cultivado, entre otros, por compositores como François Couperin y Johann Adolph Hasse, y que influyó en el estilo de Wolfgang Amadeus Mozart, compositor favorito de Piotr Ilyich Chaikovski, quien lo tomaría como modelo para la composición de sus *Variaciones sobre un tema rococó*.

Fue Wilhelm Fitzenhagen, violonchelista y compositor alemán que desempeñaba una importante actividad musical en Moscú, y que había participado en el estreno de los tres cuartetos de cuerdas y el trío de Chaikovski, quien le encargó la composición de una obra para violonchelo y orquesta con la cual ampliar su repertorio. Chaikovski decidió entonces rendir un homenaje a Mozart, compositor por cuya música sentía una profunda devoción, componiendo una serie de ocho variaciones sobre un tema propio cuyo carácter, aunque denominó «rococó», está más cerca del espíritu clásico de Mozart que de la sensibilidad amanerada de la música de tiempos de Luis XV.

Chaikovski trabajó en la obra entre diciembre de 1876 y los primeros meses de 1877, y le envió a Fitzenhagen una versión para violonchelo y piano. Lo

que sucedió posteriormente es uno de los misterios de la historia de la música. Lo cierto es que Fitzenhagen no sólo modificó aquellos pasajes que resultaban poco idiomáticos, sino que añadió otros, mutiló y cambió el orden de las variaciones, además de que eliminó la última de ellas e hizo que el resultado final fuera publicado sin pleno consentimiento del compositor, cuya versión original no fue ejecutada sino hasta 1941, y publicada en 1956, después de un arduo trabajo de investigación llevado a cabo por el violonchelista ruso Victor Kubatsky.

Sin embargo, Fitzenhagen obtuvo gran éxito con su versión de las variaciones, al grado de que en un reporte que le hizo llegar a Chaikovski después de un concierto en el Festival de Wiesbaden en junio de 1879 —en el que estuvo presente Franz Liszt—, le escribió:

He provocado furor con sus variaciones. He gustado tanto que he sido llamado tres veces al escenario, y después del *Andante* en re menor, hubo una tormenta de aplausos. Liszt me dijo: «Usted me transporta. Toca espléndidamente.» En cuanto a su pieza, comentó: «¡He aquí, por fin, verdadera música!»

No obstante, Chaikovski nunca estuvo conforme con los cambios realizados por Fitzenhagen. En 1889 le externó su disgusto a su amigo el violonchelista Anatoly Brandukov, quien además había sido alumno de Fitzenhagen. A la pregunta de Brandukov en cuanto a lo que haría con la obra, Chaikovski contestó: «¡Que el diablo se la lleve! Déjala como está.» Lo cierto es que en la actualidad, para bien o para mal, la mayoría de los violonchelistas siguen ejecutando la versión de Fitzenhagen.

Rodrigo Valdez Hermoso (Ciudad de México, 1978)

Anti-Heroica

Entre las muchas frases célebres que los personajes de las películas han sembrado en nuestra memoria, destaca aquella que el cineasta británico Christopher Nolan pone en boca del actor Aaron Eckhart en su caracterización de Harvey Dent como fiscal de Gotham City en el filme *Batman, el Caballero de la Noche*: «O mueres como un héroe, o vives lo suficiente para verte convertido en un villano.» La historia abunda en ejemplos que la ilustran. Después de una deslumbrante carrera militar que lo llevó a convertirse en el héroe de la Francia revolucionaria y en la esperanza de liberación para las clases oprimidas en Europa, el 18 de mayo de 1804 el senado francés confirmaba las pretensiones imperiales de Napoleón Bonaparte. Meses después, el 2 de diciembre del mismo año, Napoleón se coronaba Emperador en la Catedral de Notre Dame en París (Jaques Louis David, pintor personal de Napoleón, dejó de ello testimonio en un inmenso lienzo). No fueron pocos lo que vieron en tal hecho una traición a los ideales de «Igualdad, Libertad y Fraternidad» que inspiraron a los revolucionarios franceses. Decepcionado por aquél a quien

había dedicado su *Tercera sinfonía*, Beethoven raspó el nombre de Napoleón Bonaparte de la carátula del manuscrito. Dos años después la obra sería publicada como «*Sinfonia Grande —Eroica— per festeggiare il souvenire di un grand’Uomo*» (para celebrar el recuerdo de un gran hombre). Fue este hecho el que inspiró a Rodrigo Valdez Hermoso para escribir su obra sinfónica *Anti-Heroica*, de cuya génesis el mismo compositor comentó:

Conocemos la historia de la famosa dedicatoria, así como de su célebre cancelación. Beethoven fue tan contundente que un simple tachón no fue suficiente, la hoja se encuentra rasgada en donde se encontraba el nombre de Napoleón Bonaparte. En la obra sinfónica *Anti-Heroica*, me he centrado en la desilusión, la profunda decepción, así como el intragable dolor que Beethoven debió sentir al momento de ver al ente libertador, poseedor de todos los ideales humanos que admiraba, autoproclamado emperador de la Francia revolucionaria. A Beethoven lo embargó la rabia generada por su candidez, a Bonaparte la condición humana: ¡quítate tú, que me pongo yo! Trama que se repite una y otra vez a lo largo de la historia. Cambian los personajes y los escenarios, pero lamentablemente la trama es la misma.

Anti-Heroica surge como resultado del encargo que la Dirección General de Música de la UNAM le hizo a Rodrigo Valdez Hermoso de una obra orquestal para ser ejecutada por la OFUNAM como parte de las celebraciones por el 250 aniversario del nacimiento de Ludwig van Beethoven. No obstante, en el plano personal la obra se encuentra dedicada a su hija Constanza, la cual, de acuerdo al propio compositor: «a la fecha del estreno mundial de la misma, aún no habrá cumplido un año de edad», y a quien, sin embargo, desea dejarle este mensaje: «Trabaja duro para alcanzar tus sueños y enaltecer tus ideales. El éxito conlleva sacrificio y es fruto de la determinación y la constancia. Nadie va a hacer lo que a ti te toca hacer, mucho menos un caudillo.»

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Sinfonía no. 3 en mi bemol mayor, op. 55, Heroica

En la transición del siglo I al siglo II de nuestra era, el historiador griego Plutarco escribió una colección de biografías de grandes hombres de la Antigüedad Clásica conocida como *Vidas paralelas*. En ella compara las acciones y los méritos de un personaje griego con las de uno romano, entre cuyas vidas encontró alguna semejanza. Teseo y Rómulo, Alejandro Magno y Julio César, Demóstenes y Cicerón, son algunas de las figuras de la historia del mundo grecolatino emparejadas por su pluma. Un moderno Plutarco bien podría encontrar correspondencias entre vidas ilustres de siglos más recientes. Por ejemplo, entre Artemisia Gentileschi y Camille Claudel; o Michelangelo Merisi da Caravaggio y Henri de Toulouse-Lautrec; y con más audacia intelectual,

entre Martín Lutero y Karl Marx; o, inclusive, entre Napoleón Bonaparte y Ludwig van Beethoven.

Nacidos con un año de diferencia, Bonaparte y Beethoven revolucionaron el mundo en el que desplegaron su inmenso genio, y ambos alcanzaron lo que podríamos llamar su punto de quiebre cuando aún su existencia transcurría por los 34 años de edad: Napoleón proclamándose emperador en 1804, y Beethoven estrenando públicamente su *Tercera sinfonía* en 1805, dando inicio de esta manera al Romanticismo en la música. Ambos acontecimientos vinculados, además, por el hecho de que fue precisamente la figura de Napoleón la que inspiró la creación de la obra de Beethoven, quien originalmente tenía contemplado llamarla *Sinfonía Bonaparte*, nombre que sería eliminado por el compositor después de recibir la noticia de la autoproclamación de Napoleón como emperador, por considerar que era una traición a los principios liberales que originalmente habían guiado sus acciones.

Mucho se ha dicho y escrito sobre esta importantísima sinfonía: que si en realidad Beethoven la escribió porque tenía la intención de dejar Viena, harto de la actitud de los vieneses, para trasladarse a París y ganarse con ella el favor de Napoleón; o que en su tiempo fue considerada pesada excesivamente larga y carente de lógica estructural; o que si Beethoven aplicó a ella los principios de «Libertad, Igualdad y Fraternidad», postulados por la Revolución Francesa. Lo cierto es que, más allá de anécdotas que sirvan para hacer más amena la sobremesa después del concierto, la *Tercera sinfonía* contiene algunas de las transformaciones más importantes introducidas por Beethoven en la estructura de la sinfonía.

Por ejemplo, sabemos que por lo general los primeros movimientos de las sinfonías anteriores a la *Tercera* (tanto las de Beethoven como las de otros compositores) están conformados por una sección llamada exposición (que es aquella en la que el compositor presenta los temas principales del movimiento), seguida de otra denominada desarrollo (en la que el compositor toma alguno o algunos de los temas de la exposición y los reelabora de distintas maneras), después de la cual se presenta una tercera designada reexposición (que es esa parte en la que el compositor regresa al orden en el que expuso en la exposición los temas). Pero Beethoven, apartándose de la norma dictada por la tradición, añade en el primer movimiento de la *Heroica*, después de la reexposición, un redesarrollo, en el cual además, al igual que en el desarrollo, introduce un tema que no había aparecido en la exposición. Ambas cosas, al igual que la enorme duración del movimiento, dejaron perplejo a medio mundo, incluyendo a los asistentes a ese primer concierto privado que Beethoven ofreció en el palacio del Príncipe Lobkowitz en agosto de 1804, unos meses antes de su estreno oficial en el Theater an der Wien el 7 de abril de 1805.

Por otro lado, en las sinfonías anteriores a la *Heroica*, el segundo movimiento estaba inspirado generalmente en formas cantables como el aria o el *Lied* (canción en alemán), pero Beethoven pone como segundo tiempo una

inmensa *Marcha fúnebre*, lo cual provocó tremenda sorpresa que, aunada a la perplejidad provocada por lo sucedido en el primer movimiento, catapultó al asombro de los asistentes a la cara oculta de la luna. Y, por si no fuera poco, hay que recordar que los terceros movimientos de las sinfonías anteriores a la *Tercera* estaban conformados por una primera sección llamada *Minuet* (por estar inspirada en esta danza cortesana proveniente del barroco), a la que seguía una sección central llamada *Trío*, en la que los instrumentos considerados protagonistas de la orquesta, como los violines o los clarinetes y los oboes, llevaban la parte importante. Pero Beethoven decidió utilizar en esta sección a los cornos (instrumentos considerados hasta entonces como mero relleno armónico) como los protagonistas. Nadie podía creer que Beethoven hubiera privilegiado a ese nivel a los «humildes y serviciales» cornos, cuya ejecución en aquella época era, además, bastante complicada por carecer aún de válvulas como los cornos modernos.

Y para acabar de trastornar el oído de sus contemporáneos, Beethoven decidió ubicar como último movimiento, no el clásico *allegro* con forma de rondó, sino unas inmensas y complejas variaciones. De tal manera que por todo esto y muchas otras cosas más que sería largo seguir enumerando en un espacio tan reducido, tales como acentuaciones distorcidas, secciones «hipertrofiadas» o tiempos excesivamente rápidos para la sensibilidad conservadora de los vieneses de aquellos años, Beethoven causó una profunda conmoción en el mundo musical, de la misma manera que Napoleón la había provocado a nivel social, político y económico en toda Europa. Lo cierto es que ni la música ni la sociedad europea volverían a ser las de antes después de la irrupción violenta de estos dos inmensos hombres en la historia.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara

PRIMERA
TEMPORADA
2020

CANCELADO

MARZO 28/29
PROGRAMA 6

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 28 de marzo 20:00 horas
Domingo 29 de marzo 12:00 horas

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Iván López Reynoso, *director asociado*

Programa

José Pablo Moncayo *Tierra de temporal*
(1912-1958) (Duración aproximada: 10 minutos)

Ludwig van Beethoven *Concierto para piano y orquesta no. 4*
(1770-1827) *en sol mayor, op. 58*
 I *Allegro moderato*
 II *Andante con moto*
 III *Rondo. Vivace*
 (Duración aproximada: 34 minutos)

Leonor Morales, piano

Intermedio

Modest Mussorgski *Una noche en la árida montaña*
(1839-1881) (Duración aproximada: 11 minutos)

Alexander Scriabin *Poema del éxtasis, op. 54*
(1872-1915) (Duración aproximada: 20 minutos)



Leonel Morales

Piano

Originario de Cuba, Leonel Morales tiene la nacionalidad de España, donde reside desde 1991. Estudió en la Universidad de La Habana con Frank Fernández. Realizó un posgrado con Dmitri Voskresensky y Jacov Latainer. Entre los concursos que ha ganado, se puede mencionar el Concurso Internacional de Piano Fundación Guerrero en Madrid, el Internacional de Piano Ciudad de Manresa

en España, el Internacional de Piano Teresa Carreño en Venezuela, el segundo lugar, el premio a mejor interpretación de música contemporánea y el Premio Rosa Sabater en el Concurso Internacional de Piano de Jaén, el segundo lugar en el Concurso Internacional de Piano de Oporto en Portugal, Premio con Distinción del Internacional de Piano Aosta en Italia, Premio al Mejor Solista de Concierto de Corea, Premio de la Academia de Verano del Mozarteum de Salzburgo en Austria y los concursos William Kapell, Epinal, y Ondac Competitions

Ha tocado como solista con la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de Radio y TV Española, la Real Filarmónica de Salónica, la Sinfónica de Bilbao, la Filarmónica de Málaga, la Sinfónica de Tenerife, la Sinfónica de Murcia, la Sinfónica de Hamburgo, la Orquesta de Turín, la Sinfónica de Estambul, los Virtuosos de la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Varsovia, la Filarmónica de Dresde y otras orquestas, bajo la dirección de Cristobal Halffter, Juanjo Mena, Rafael Frühbeck de Burgos, Pedro Halffter, Manuel Galduf, Enrique García Asensio, Antoni Ros Marbá, Max Valdés, Tania León, Michael Jurowski, Jacques Mercier, Adrian Leaper, George Pehlivanian, Enrique Bátiz, Marzio Conti, Yaron Traub, Pavel Baleff, Joel Revzen, En Schao, Antoni Witt y Mariusz Smolij, por mencionar algunos.

Es profesor de la Academia de Verano de Salzburgo y de la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid, además de miembro académico de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla. Es director artístico y fundador del Concurso Internacional de Piano María Herrero de Granada, el Internacional de Piano de La Rioja y el Internacional de Piano Compositores de España de Madrid en España.

José Pablo Moncayo (Guadalajara, 1912 - Ciudad de México, 1958)

Tierra de temporal

A punto de perderse la cosecha, los atribulados campesinos deciden recurrir a la ayuda divina para propiciar la lluvia. Los ruegos y la promesa de devolver la imagen más el diezmo hicieron lo suyo con el cura. Desde el pueblo, el enorme Nazareno es llevado en andas entre músicas que apenas sienten el ardor del aire se evaporan. Por los campos de labor, el santo es paseado entre los surcos y a medianoche el milagro se realiza. El cielo a cántaros se desahoga y los labriegos celebran cada trueno con danzas, cantos y gritos jubilosos. Pero el amanecer desvela la desgracia: la tormenta arrasó los sembradíos. Entre llantos y lamentos la divinidad emprende el camino de regreso. Ya en la iglesia, los campesinos piden ahora prestada al sacerdote la imagen de la Virgen: —¿Para qué la quieren, hijos míos? —pregunta el cura. Y ellos responden: —¡Para que vaya a ver los destrozos que hizo su santísimo hijo! — Tal es la trama de la historia narrada por Gregorio López y Fuentes en uno de sus *Cuentos campesinos de México*. A partir de las imágenes contenidas en ella, José Pablo Moncayo dio forma a su poema sinfónico *Tierra de temporal*.

Moncayo construye la obra dividiéndola en tres grandes secciones. Una primera parte lenta y lánguidamente expresiva cuyo tema, que reaparece en varias ocasiones cual evocación del paisaje, parece sugerir la quietud agobiante de la tierra sedienta. En contraste, una sección central insinúa los esfuerzos del fervor campesino y la llegada de las aguas, tal y como aparecen en la narración de López y Fuentes. Sin embargo, hacia el final de la obra Moncayo se aparta de su modelo literario para regresar al tema inicial, pero expuesto con un grandioso dramatismo gracias a su exuberante orquestación. Si bien es cierto que Moncayo hace uso de recursos melódicos y armónicos propios del impresionismo francés en los cuales se reconoce la influencia de Ravel (resulta inevitable la comparación del tema inicial con aquel que cierra la última de las piezas que conforman su *suite Mi mamá la oca*), no lo es menos el hecho de que combina éstos con otros tomados de folclor nacional, como las figuras melódicas y rítmicas que traen a la memoria las formas propias de la canción popular mexicana.

Premiada en el concurso de composición convocado por el Comité Pro Centenario Chopin como parte de las actividades realizadas para celebrar los cien años del natalicio de compositor polaco, *Tierra de temporal* fue estrenada en junio de 1950 en una audición privada en el Conservatorio Nacional de Música con la Orquesta Sinfónica de México y el propio Moncayo al frente de la misma, y quedó inevitablemente ligada a la figura de Emiliano Zapata como resultado del uso que hizo de ella el bailarín y coreógrafo Guillermo Arriaga para la creación de su coreografía *Zapata*, y para la cual realizó un corte de varios compases hacia la parte central de la obra, autorizado por el compositor exclusivamente para la representación escénica. Lamentablemente, en no pocas ocasiones esta versión no sólo ha sido presentada como la original, desvirtuando en gran medida la intención de Moncayo, quien, más

que crear una obra que pretendiera inscribirse en la línea artística revolucionaria, dio forma a uno de los paisajes de cuño impresionista más bellos de la música sinfónica de nuestro país.

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Concierto para piano y orquesta no. 4 en sol mayor, op. 58

Si bien es cierto que la música no siempre ha sido «musical», no lo es menos el hecho de que, para desgracia de muchas obras que sí han sido creadas para ser escuchadas «musicalmente», hay quienes acostumbran relacionarlas con todo tipo de imágenes, narraciones o significados extramusicales jamás imaginados por sus creadores. Tal es el caso de Emil Ludwig en su biografía de Beethoven, al comentar el segundo movimiento de su *Cuarto concierto para piano*, lo relaciona con el mito de Orfeo, al grado de terminar escuchando pajaritos en los trinos cercanos al final del mismo. Durante mucho tiempo se pensó que el responsable de esta asociación es creada por Ludwig había sido Franz Liszt, ya que así lo había afirmado el musicólogo inglés Sir Donald Francis Tovey. Sin embargo, parece ser que el verdadero responsable de este atentado contra una música meramente «musical», fue otro musicólogo, pero alemán, Adolf Bernhard Marx.

Para disfrutar musicalmente esta obra habría que tomar en cuenta algunos aspectos. Por ejemplo, en ningún otro de sus conciertos Beethoven maneja contrastes instrumentales sobre cada uno de sus movimientos como en éste, en cuyo primer movimiento prescinde de la participación de los timbales y las trompetas, con lo que genera una atmósfera de levedad en la que el paisaje sonoro se despliega en amplias frases, mientras que en el segundo la fuerza expresiva del diálogo entre orquesta y solista se ve acentuada por la oposición que se establece entre el timbre de las cuerdas y el del piano. En tanto que en el último movimiento la inclusión de trompetas y timbales le imprime mayor brillo a la potencia rítmica sobre la que descansa el discurso.

Por otro lado, en el terreno de las relaciones tonales Beethoven nos asombra cuando al responder la orquesta a la entrada del piano en el inicio del concierto, no lo hace en la misma tonalidad (sol mayor), sino una tercera más arriba (si mayor), produciendo un efecto de desmaterialización al romper con las pesadas relaciones tonales de la armonía tradicional. O la manera en la que genera ambigüedad tonal en el último movimiento, al exponer cada vez el estribillo del rondó en do mayor en vez de sol mayor, que es la tonalidad original, oscilando entre do y sol para al final afirmar plenamente sol mayor.

Y ni que decir de la lección que Beethoven dicta en cuanto a las posibilidades de transformación de una idea, como lo hace a lo largo del primer movimiento a partir del tema principal, prefigurando lo que hará en el movimiento inicial de su *Concierto para violín* o en la *Quinta sinfonía*. De tal manera que, ¿por qué no dejamos en paz a Orfeo en los infiernos, y mejor nos fijamos en lo que a Beethoven le hubiera gustado que nos fijáramos?

Modest Mussorgski (Karevo, 1839 - San Petersburgo, 1881)

Una noche en la árida montaña

Si bien es cierto que la sabiduría popular afirma que «sabe más el Diablo por viejo que por diablo», no lo es menos el hecho de que no aclara a cuál de todos ellos se refiere. Porque en el inventario de los altos jerarcas del infierno que nos legó John Milton en el primer libro de *El Paraíso perdido* únicamente figuran los nombres de los más ilustres (Satán, Belcebú, Moloc, Chamós, Tamuz, Dagón, Rimmon, Belial, etcétera), pero sabemos de buena fuente que son tantos que tomaría siglos la labor de inscribirlos en un hipotético padrón electoral del Averno. Por su parte, en el Canto XXI de su *Comedia*, Dante da fe de los nombres de otros diez (Malacoda, Scarmiglione, Malebranche, Barbariccia, etcétera), entre los que destaca aquél que tenía la habilidad de hacer de las antípodas de su garganta una trompeta. La tradición fáustica enriqueció el catálogo con la figura de Mefistófeles, y hasta el mundo del deporte ha contribuido con personajes de la talla del mítico Diablo Montoya (jardinero derecho de los Diablos Rojos del México), y el legendario Blue Demon, paladín de los necesitados. Lo que sí sabemos es que todos ellos se reúnen para darle vuelo a la hilacha, al igual que los demás miembros del «Sindicato de Demonios, Diablasas, Hechiceras, Brujos, Incubos y Súcubos de Occidente» (porque en el Lejano Oriente la cuestión de los artefactos del mal es otro cantar), en las dos fechas más importantes de su calendario festivo: la noche del 30 de abril, conocida como la Noche de Walpurgis, y la víspera del Día de San Juan, del 23 al 24 de junio. Fue esta última la que inspiró al escritor ruso Nikolai Gogol a escribir su cuento *La noche de San Juan*, que serviría a su vez de punto de partida para que Modest Mussorgski compusiera su poema sinfónico conocido como *Una noche en la árida montaña*.

Pero las peripecias que esta obra tuvo que sufrir para llegar a ser lo que hoy es resultan un asunto hartó complicado, pues ya desde 1858 al joven Mussorgski le hacía cosquillas en la circunvolución cerebral la idea de escribir una ópera basada en el citado cuento de Gogol. Dos años después, en 1860, tuvo la intención de crear una ópera sobre el drama de Georgiy Mengden *La bruja*. Pero no sería sino hasta 1867 que, en el sorprendente lapso de once días (del 12 de junio al 23 de ese mes) compondría una primera versión de la obra a la que daría el título de *La noche de San Juan en el Monte Pelado*. La obra, duramente criticada por su mentor, Mily Balakirev, fue sometida por el compositor a una primera revisión en 1872 para formar parte del ballet colaborativo *Mlada*, y a una segunda en 1880 con la intención de integrarla a su inconclusa ópera *La feria de Soróchinets*, versión a la cual le fue añadida la serena sección conclusiva.

Sin embargo, la obra nunca sería ejecutada en vida de Mussorgski, quien falleció a los 42 años de edad, momento a partir del cual algunos de sus colegas decidieron corregir los que consideraban «errores» en las obras compuestas por su infortunado amigo, o terminar de acuerdo a sus propias concepciones aquéllas que había dejado sin concluir. En el caso de *La noche de San*

Juan en el Monte Pelado, Rimsky-Korsakov decidió crear a partir de ella en 1886 una fantasía para orquesta basada en la última versión de Mussorgski. Sin embargo, al comparar ésta con el original salen a relucir las enormes diferencias de estructura, dimensiones, armonía y orquestación (más larga, violenta y áspera la de Mussorgski). Pese a que Korsakov utilizó los materiales temáticos esenciales de la obra, se debería, como un acto de justicia para ambos compositores, referirse a la versión comúnmente ejecutada como *Fantasia para orquesta sobre Una noche de San Juan en el Monte Pelado de Modest Mussorgski* de Nikolai Rimsky-Korsakov. Sin embargo, parece ser que es un nombre demasiado largo para que aspire a luchar contra las perezosas costumbres mentales de la tradición.

Alexander Scriabin (Moscú, 1872 - Moscú, 1915)

Poema del éxtasis

Para el hinduismo, todo lo que existe se une en su última realidad a Brahman (lo Uno, la Totalidad, lo eterno inmutable), el cual, por su propia naturaleza, es imposible de representar. Como conciencia absoluta es inaccesible al pensamiento conceptual. Como manifestación concreta es Ishvara, y se le simboliza en la forma de la Trimurti, trinidad divina formada por Brahma, Vishnú y Shiva, quienes representan, respectivamente, la acción creadora, la preservación de lo creado, y el acto destructor. En el pensamiento hindú, ellos rigen la aparición y desaparición de innumerable e incontables universos. A veces, Shiva personifica por sí solo la triple realidad, representada en el arte en la forma de un dios que ejecuta la danza de los mundos: «Soy Nārāyana,» dice de sí mismo Shiva, «creador, preservador y destructor de los mundos.» Ésta y otras muchas tradiciones religiosas fueron asimiladas en la segunda mitad del siglo XIX en una única corriente de pensamiento conocida como Teosofía, iniciada por la escritora y ocultista rusa Helena Blavatsky. Inspirado por la doctrina teosófica, el compositor Alexander Scriabin compuso su poema sinfónico *El poema del éxtasis*.

Influenciado por los postulados de la teosofía, Scriabin escribió originalmente un largo poema en verso publicado en Ginebra en 1906, *El poema del éxtasis*, que sería la base del programa para la obra orquestal del mismo nombre. Según el propio compositor:

El poema del éxtasis expresa la alegría de la acción liberada. El cosmos, o sea, el Espíritu, es una eterna creación sin motivación externa, un juego divino de mundos. El espíritu creador, es decir, el Universo que juega, no es consciente de la totalidad de su creatividad al subordinarse a sí mismo a una finalidad y hacer de la creatividad un medio para alcanzar un fin. Mientras más fuerte sea el latido del pulso de la vida y más rápida la sucesión de ritmos, más claramente el Espíritu se da cuenta de que es consubstancial con la creatividad misma. Cuando el Espíritu haya alcanzado la suprema culminación de su actividad y haya sido

arrebatado de las ataduras de toda finalidad y de la relatividad, cuando haya extenuado completamente su substancia y su energía activa liberada, el momento del éxtasis llegará.

Con base en este poema, Scriabin compuso entre 1906 y 1908 su poema sinfónico, escrito en un solo movimiento a lo largo del cual se describe el contenido de los versos de los cuales surgió: los incesantes vuelos del espíritu a las alturas de la negación de lo ya creado, donde a través de un juego voluptuoso cargado de deseo se abandona a la embriaguez de su propia actividad creadora y a la dicha del amor para concebir nuevos mundos; la necesidad de lo otro increado y el despertar de los secretos instintos que yacen dormidos en los abismos del ser; sus constantes luchas con los impulsos sombríos e inquietantes que amenazan con paralizar su ímpetu; así como la afirmación, a través de la victoria sobre éstos, de la prodigiosa fuerza de su voluntad divina.

La obra está construida sobre pequeños temas que representan los distintos conceptos e ideas presentes en el texto (la languidez, la voluntad, el vuelo, la afirmación, el sueño, la protesta, etcétera), los que después de haber sido inicialmente expuestos se desarrollan y combinan entre sí formando un abigarrado tejido de gran exuberancia tímbrica, gracias a su rica orquestación. Basada en la alternancia de secciones que contrastan por su carácter, poco a poco la obra se va abriendo paso de clímax en clímax, sustentada por una armonía en la que se disuelven los contornos tonales, hasta llegar al final al paroxismo en el que, de acuerdo al contenido del poema que lo nutre, «Todo el Universo reanuda un grito de gozo: ¡Yo soy!»

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara

PRIMERA
TEMPORADA
2020

CANCELADO

ABRIL 04/05
FUERA DE TEMPORADA

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 04 de abril 20:00 horas
Domingo 05 de abril 12:00 horas

Orquesta Filarmónica de la UNAM
Sylvain Gasançon, *director huésped*

Programa

Max Reger
(1873-1916)

*Variaciones y fuga sobre un
tema de Mozart*, op. 132
(Duración aproximada: 30 minutos)

Intermedio

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Misa en do mayor, op. 16

I Kyrie

II Gloria

III Credo

IV Sanctus

V Agnus Dei

(Duración aproximada: 43 minutos)

Marcela Chacón, *soprano*
Gabriela Thierry, *mezzosoprano*
Orlando Pineda, *tenor*
Armando Gama, *bajo*

Coro de Madrigalistas de Bellas Artes:
Carlos Aransay, *director coral*



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL





Sylvain Gasançon

Director huésped

Originario de Metz en Francia, Sylvain Gasançon comenzó el aprendizaje del violín a los 5 años y, después de sus primeros conciertos a una edad muy temprana, siguió su formación en el Conservatorio Real de Bruselas con Endre Kleve. Su primer maestro de dirección orquestal fue Jean-Sébastien Béreau. Tomó clases con Gerhard Markson en el Mozarteum de Salzburgo, Gianluigi Gelmetti en la Academia Chigiana de Siena, Jorma Panula y Pinchas Zukerman en el Centro Nacional de las Artes de Ottawa, y de nuevo Jorma Panula en Lausana y San Petersburgo. Realizó estudios de posgrado en el Conservatorio Nacional Superior de Música y la Universidad de París. En 2005, ganó el Concurso Internacional Eduardo Mata de Dirección Orquestal en México y al año siguiente, ganó el segundo lugar en el Concurso Internacional Jorma Panula de Vaasa en Finlandia. Ha dirigido a la Orquesta Nacional de Lorena, la Orquesta Estatal de San Petersburgo, la Orquesta de Vaasa en Finlandia, la Orquesta de Bretaña, la Orquesta del Festival de Sofía, la Orquesta Estatal de São Paulo, la Filarmónica de Buenos Aires, la Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Nacional Chile, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfónica Nacional de México y la Filarmónica de la UNAM, entre otras. Obtuvo el grado de *agregé de musique* que le permite impartir enseñanza al más alto nivel.



Marcela Chacón

Soprano

Marcela Chacón estudió canto con Eva Klietman-Bartfai en Graz, Austria. Tomó clases con Ramón Farías y Arturo Nieto en México. Se ha perfeccionado con Srba Dinic, Iván Anguélov, Ramón Vargas, Hélène Blànic, Raminta Lampsatis y Mats Knutson, entre otros. Ha participado en producciones de la Compañía Nacional de Ópera en México y se ha presentado en la República Checa, Eslovaquia e Italia. Su repertorio incluye papeles en *Carmen* de Bizet, *Manon* de Massenet, *Rigoletto* y *La traviata* de Verdi; *La bohème* e *Il tabarro* de Puccini; *El murciélago* de Strauss, *La Güera* de Jiménez Mabarak, *La viuda alegre* de Lehár, *Don Pasquale* de Donizetti, *Las bodas de Fígaro*, *La flauta mágica* y *Don Giovanni* de Mozart, *Pagliacci* de Leoncavallo, *El oro del Rin* de Wagner y otras óperas. Ha compartido el escenario con Ramón Vargas, Ainhoa Arteta, George Petean y Arturo Chacón-Cruz, por mencionar algunos. Asimismo, ha interpretado obras vocales de Saint-Saëns, Orff, Beethoven, Rossini, Dvořák, Mozart, Mahler, Mendelssohn, Verdi, Händel, Vivaldi, Britten y otros compositores. Su discografía incluye la ópera *Alicia* y obras vocales de Federico Ibarra, además del álbum *Regards* que incluye *Tres poemas de Mallarmé*. Ha participado en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, el Festival Esto Es Mozart con la Orquesta Academia de Colonia y otros encuentros.



Gabriela Thierry

Mezzosoprano

Originaria de la Ciudad de México, Gabriela Thierry estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha tomado cursos de perfeccionamiento con Francisco Araiza, Teresa Berganza, Charles Brett, Josep Cabré, Gabriel Garrido, James Demster, Susan Young, Iván López Reynoso y Carlos Aransay. Ha recibido becas de la Sociedad Internacional de Valores de Arte Mexicano, el Fonca y el INBA. Se especializó en música barroca con Gian Paolo Fagotto en Italia. Ha sido solista con diversas orquestas del país, bajo la batuta de Enrique Diemecke, Ronald Zollman, Francisco Savín, Carlos Miguel Prieto, Luis Herrera de la Fuente, Srba Dinic, Guido Maria Guida y Juan Trigos, entre otros. Ha trabajado con directores de escena como Benjamín Cann, Claudio Valdés Kuri, Juliana Faesler, Hernán del Riego, Luis Miguel Lombana, Juan José Gurrola, Ragnar Conde y Valeria Palomino. Desde 2002, ha participado en producciones de la Compañía Nacional de Opera de Bellas Artes de *La italiana en Argel* de Rossini, *Gianni Schicchi* de Puccini, *El juego de los insectos* de Federico Ibarra, *Las bodas de Figaro* de Mozart, *La Cenicienta* y *El barbero de Sevilla* de Rossini, entre otras. Ha grabado varios discos de música virreinal. Se ha presentado en Inglaterra, Francia, Italia, la República Checa y Perú. Actualmente forma parte del Solistas Ensamble del INBA.



Orlando Pineda

Tenor

Orlando Pineda estudió con Enrique Jaso en el Conservatorio Nacional de Música. Ganó el tercer premio en el concurso Las Voces Jóvenes del Bel Canto en México (2012) y el Iberoamericano de Canto Irma González (2015). Ha cantado en el Palacio de Bellas Artes, la Sala Nezahualcóyotl, la Sala Ollin Yoliztli, el Teatro Juárez de Guanajuato, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y varios escenarios más. Tuvo su debut internacional en 2011 en el Teatro Nacional Manuel Bonilla de Tegucigalpa en Honduras. Su repertorio incluye *Carmina Burana* de Orff, el *Requiem* de Mozart, la *Misa solemne de Santa Cecilia* de Gounod, *Pagliacci* de Leoncavallo, *El barbero de Sevilla* y *La italiana en Argel* de Rossini, *Las bodas de Figaro*, *Don Giovanni* y *El rapto en el serrallo* de Mozart, *La traviata* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Gianni Schicchi*, *Tosca* y *La bohème* de Puccini, *La vida breve* de Falla, *El elixir de amor* de Donizetti, *La isla deshabitada* de Haydn, *Rigoletto* de Verdi, la *Pasión según San Juan* de Bach, *La violación de Lucrecia* de Britten, *Acis y Galatea* de Händel, *Las chinas* de Gluck, *El señor Bruschino* de Rossini y *Satiricón* de Maderna, entre otras obras. Desde 2008, forma parte del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes.



Armando Gama

Barítono

Armando Gama nació en la Ciudad de México y estudió con Enrique Jaso en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Continuó su formación con Carlos Serrano y posteriormente con Louis Quilico en la Academia de Artes Vocales de Filadelfia. En el Estudio de Ópera Merola de San Francisco, recibió enseñanzas de Regine Crespin, Joan Sutherland, Collin Graham, Rick Harrel, Mark Morrish, Lotfi Mansouri, Leon Major, Patrick Summers, Brindon Hassman y Monica Vanderveen. Desde su debut en 1995 en el Palacio de Bellas Artes con *El elixir de amor* de Donizetti, ha cantado en óperas Federico Ibarra, Bizet, Puccini, J. Strauss, Poulenc, Janáček, Britten, Gluck, Mozart, Prokofiev, Verdi, Rossini, Gustave Charpentier, Massenet y Offenbach, en producciones de la Compañía Nacional de Ópera, la Ópera de San Francisco, la Ópera de Forth Worth, el Western Opera Theater, el Festival de Ópera de Walnut Creek y Ópera 2001. Grabó *La mulata de Córdoba* de Moncayo y *Séneque. Todo lo es ajeno* de Marcela Rodríguez. Su repertorio incluye obras de Orff, Mozart, Schubert, Bach, Rossini, Händel, Gounod y otros compositores. Participó en el doblaje de las películas de dibujos animados *La Bella y la Bestia* y *Aladino*. Es integrante fundador del Cuarteto Vocal Arveiro. Da clases en el Centro Cultural Ollin Yoliztli y es tutor de canto del programa de Jóvenes Interpretes del Fonca.



Carlos Aransay

Director coral

Carlos Aransay estudió en la Escuela Superior de Canto y en el Real Conservatorio en Madrid; así como el Real Colegio de Música de Londres, continuó su formación en dirección orquestal con Jacques Delacôte en Viena. Ha dirigido a la Orquesta Nacional de Perú, la Nacional de Cuba, la Nacional de Costa Rica, la Orquesta del SODRE de Uruguay, la Orquesta de la Radio de Pilsen en la República Checa y la Sinfónica de Londres. En 1995, fundó el Coro Cervantes, con quien se presentó en 1998 en el Festival Internacional Cervantino. También formó el Coro Lírico de Londres, con el que participó en una grabación con la Orquesta Philharmonia. Ha actuado al frente del Coro Nacional de España, el Coro de la Radio y Televisión Españolas, el Coro de la Comunidad de Madrid, el de la Radio Alemana de Hamburgo y el Festival Campos do Jordão. Ha impartido clases en Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Trinidad y Tobago, Cuba, México, España, Francia, Italia y Alemania, así como el Estudio de Ópera de la Royal Opera House de Londres. Desde 2003, está al frente del Concurso Internacional de Canto de Trujillo en Perú. Ha sido parte del jurado en concursos internacionales. Es fundador del Festival Internacional de Canción Española y Zarzuela de Londres. En 2018 fue nombrado director del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes.

Max Reger (Brand, 1873 - Leipzig, 1916)

Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart, op. 132

Teutila es el nombre de una indígena tabasqueña que hace más de treinta años, sin saberlo ni quererlo, le dio una de las más grandes lecciones de poesía al ilustre vate de Epidauro Fáunides Agapimúnides Sagaposlambanómenos. Pues al preguntarle éste la manera en la que se decía en chontal «te extraño», ella contestó, no sin cierta perplejidad, que en la lengua de sus padres no existía una expresión similar, pero que para referirse a lo mismo mencionaban algo que equivalía a decir en castellano «dónde has estado que te he estado buscando». Fue entonces que Fáunides Agapimúnides Sagaposlambanómenos salió proyectado contra una enorme ceiba como resultado de la onda expansiva producida por la explosión de tanta belleza contenida en tan pocas palabras. Murió, descendió a los infiernos y resucitó a tiempo para preguntarle a Teutila cómo es que en su pueblo decían «te amo». A lo que ella respondió que tampoco poseían una expresión parecida, pero que cuando el caso lo ameritaba decían algo que en la lengua de Cervantes significaba «como quieres que te quiera». En completo silencio, de los ojos de Fáunides Agapimúnides Sagaposlambanómenos una procesión de lágrimas comprendió el camino que conduce al mar. La anécdota es verdadera y tal vez un poco larga, pero necesaria para entender en su esencia una práctica que ha caracterizado una parte del quehacer musical a lo largo de los varios siglos: el arte de la variación, del cual se valió el compositor alemán Max Reger para construir sus enormes *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart op. 132*.

Ya desde finales del Renacimiento y principios de la época barroca, adquirió gran importancia el arte de encontrar distintas maneras de decir lo mismo, de confeccionar variaciones, ya sea sobre un tema dado o utilizando como base patrones armónicos o melódicos que se repiten incesantemente a lo largo de una composición, tal como sucede en las chaconas y pasacalles barrocas, de las cuales encontramos excelentes ejemplos en las obras de Henry Purcell, Maurizio Cazzati, Antonio Caldara o Heinrich Ignaz von Biber, entre muchos otros compositores por encima de los cuales sobresalió, indiscutiblemente, Johann Sebastian Bach, con obras como su *Pasacalle en do menor* para órgano y la *Chacona* de su *Partita en re menor para violín solo*. De hecho, al margen de estas formas, el mismo Bach nos legó uno de los más grandes monumentos en el terreno de la variación, las inmensas *Variaciones Goldberg* para clavecín.

Pero si bien es cierto que el arte de la variación alcanzó su máximo esplendor en la era del Barroco, no lo es menos el que compositores posteriores siguieron cultivando esta práctica en sus obras, ya fuera como composiciones independientes, o como parte de otras, tales como sonatas o, inclusive, sinfonías. Basta recordar las 32 *variaciones para piano en do menor sobre un tema original* o las 33 *variaciones para piano sobre un tema de Diabelli*, ambas escritas por Ludwig van Beethoven, quien además incluyó conjuntos de variaciones en obras como su *Sonata para piano op. 26* o su *Tercera sinfonía*, por sólo citar algunas de ellas. Por su parte, Mozart no sólo compuso alrededor

de quince series de variaciones sobre temas de otros compositores, sino que echó mano de este recurso en obras como su *Sonata para piano en la mayor K. 331*, famosa sobre todo por tener como último movimiento el tan pegajoso y frecuentemente mal tocado *Rondó alla turca*, y cuyo primer movimiento consiste en una serie de seis variaciones, elaboradas sobre un tema de una simpleza encantadora, el cual fue utilizado por el compositor alemán Max Reger para construir sus *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart*.

Aun cuando el destino le deparó la suerte de vivir a finales del siglo XIX y principios del XX, Max Reger fue heredero de la tradición de grandes organistas barrocos, a la cual pertenecen compositores de la talla de Jan Pieterszoon Sweelinck, Girolamo Frescobaldi, Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, y como tal, Reger fue un excepcional improvisador capaz de confeccionar elaboradas variaciones, de lo cual da testimonio no sólo la gran cantidad de obras que, basadas en esta práctica, escribió para este instrumento, sino también el trabajo orquestal que emprendió en 1916 sobre el tema de la citada sonata de Mozart, sin saber, dicho sea de paso, que el tema no fue creado por el genial músico salzburgués, sino que es la melodía de una canción del sur de Alemania de nombre *Rechte Lebensart*.

La obra se inicia con la exposición del tema, tal como aparece en la sonata de Mozart, pero orquestado con una delicada paleta de colores instrumentales. A éste le siguen ocho variaciones, en las que el compositor explora distintas posibilidades de tratamiento del tema, apelando a todo tipo de recursos como variar el ritmo, el diseño melódico, la instrumentación, la armonía, las intensidades y la velocidad, así como añadir otras voces a la línea original o tomar sólo fragmentos de ésta para confeccionar la variación. Conforme la obra avanza, el tejido se va volviendo más complejo, como resultado, no sólo de la densidad sonora que se obtiene por la gran cantidad de líneas que coexisten entre sí, sino por la manera en la que el compositor hace uso de una armonía más elaborada. Al concluir la última variación, Reger, quien siempre sintió gran predilección por las formas fugadas —se dice que en alguna ocasión exclamó: «Otros componen fugas, yo vivo en ellas»—, comienza a construir la inmensa fuga que cierra la obra, a partir de un tema derivado de la melodía original, recorriendo en las distintas exposiciones e imitaciones del mismo todos los timbres de la orquesta, hasta que al final, por encima del intrincado tejido contrapuntístico, aparece el tema de Mozart que no es de Mozart expuesto primero en los metales y por último en las cuerdas.

Max Reger siempre se consideró a sí mismo un continuador de la tradición musical de Beethoven y Brahms, y en ese sentido sus variaciones son deudoras de las *Variaciones sobre un tema de Händel* y de las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, ambas compuestas por Brahms. Él mismo condujo el estreno de su obra en Berlín, el 5 de febrero de 1915, poco más de un año antes de su fallecimiento, a los 43 años de edad.

Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Misa en do mayor, op. 86

Con una masa horneada que se elabora mezclando claras de huevo a punto de turrón, almendras rayadas, azúcar glas, rayadura de limón, mantequilla y harina, se forman cinco capas circulares del mismo grosor, las cuales se apilan una encima de otra separándolas con capas de crema pastelera, sobre la última de las cuales se extiende una capa de brandy de cereza y mermelada de albaricoque, que a su vez se recubre con un *fondant* preparado con claras de huevo, azúcar y agua, sobre el que se dibuja, con hilos de chocolate negro, un diseño que imita la forma de una telaraña, el cual se espolvorea con almendras fileteadas y tostadas. El resultado: la clásica «tarta Esterházy», llamada así por el conde Pál Antal Esterházy de Galanta, hijo del príncipe Nicolás Esterházy II, quien en 1807 le encargó a Ludwig van Beethoven la creación de una misa, que sería la primera de las dos que escribiría a lo largo de su vida, la *Misa en do mayor op. 86*.

De hecho, Nicolás Esterházy II fue el último de los cuatro patrones de la dinastía de príncipes austro-húngaros para los que Franz Joseph Haydn prestara sus servicios, y el cual tenía por costumbre encargar una misa nueva para celebrar cada año el día del santo de su esposa María Josefa, princesa de Liechtenstein, con quien había contraído matrimonio cuando él tenía 17 años de edad y ella 15. Ocasión para la cual no solo Haydn compuso seis de las catorce misas que escribió, sino que Johann Nepomuck Hummel, quien sustituyó en 1804 a Haydn en el puesto de músico de la corte, escribió otras tres, antes de que fueran substituidos los servicios de Beethoven en 1807, quien por aquel entonces atravesaba por uno de los momentos más productivos de su vida. De ese año procede la *Obertura de Coriolano*, además de que trabajaba simultáneamente en la composición tanto de su *Quinta sinfonía* así como de la *Sexta* (de hecho, en la famosa Academia que Beethoven ofreció a beneficio personal a finales del siguiente año, fueron ejecutadas tanto la obertura, como ambas sinfonías, el *Cuarto concierto para piano* y la *Fantasia para piano y coros op. 80*, así como dos fragmentos —el *Gloria* y el *Sanctus*— de la *Misa en do mayor*).

Sin embargo, uno de los aspectos que más llama la atención en relación con la *Misa en do mayor*, es la diferencia de carácter que la separa del tono heroico y exaltado de la mayoría de las obras de esa época, lo cual obedece, principalmente, a la intención de Beethoven de componer un tipo de misa más espiritual, alejada de la grandiosidad de los modelos de Haydn (basta recordar que en algún momento de su vida concibió la idea de componer una misa totalmente gregoriana). Consciente de la manera en la que se había apartado de la costumbre de sus predecesores, Beethoven mismo le escribió a su editor: «Creo que he tratado el texto de una manera en la que raramente había sido tratado.»

Dividida en cinco partes (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*), la *Misa en do mayor* se caracteriza por un uso reducido del contrapunto fugado, que

permite que los momentos en los cuales el compositor echa mano de este recurso contrasten con aquellos otros en los que las cuatro voces entonan el texto sobre una misma nota (aunque en octavas), evocando, de alguna manera, el antiguo canto gregoriano. Llama la atención, asimismo, la manera en la que Beethoven apela a la tonalidad de fa menor para imprimirle una mayor expresividad al *Agnus Dei*, además del uso que hace de la tonalidad de do mayor para simbolizar alivio, en contraste con la de do menor, a la que apela para representar tribulación. Al igual que en muchas de sus composiciones de esta época, Beethoven le imprime unidad a la obra al hacer aparecer, hacia el final de la misma, el tema del *Kyrie* con el que se inicia toda la composición.

La misa fue ejecutada el 13 de septiembre de ese año en Eisenstadt, ciudad cercana a Viena y tradicionalmente lugar de residencia de la familia Esterházy. Las particularidades de la obra y sus marcadas diferencias con las misas que la antecedieron no fueron bien recibidas por parte del príncipe, y el disgusto que la reacción de los presentes provocó en Beethoven dejó en él tan agrio recuerdo, que años después seguramente le relató de tal forma el suceso a Anton Schindler, quien fuera su secretario y múltiples en los últimos años de su vida, que éste, en sus memorias, asentó lo siguiente:

En esta corte era costumbre, después del oficio divino, que las celebridades musicales y del extranjero se reunieran en los aposentos del príncipe para cambiar con él impresiones sobre la ejecución. Cuando Beethoven entró en la sala, el príncipe le preguntó: «Pero, querido Beethoven ¿qué habéis hecho aquí?» El mal efecto de esta singular pregunta, que sin duda estuvo acompañada de otras críticas, fue el momento para el compositor debido a la risa del *Kapellmeister* (Hummel), quien se encontraba al lado del príncipe. Creyó que era a sus expensas y nadie pudo impedirle abandonar el lugar donde se le despreciaba de esa forma... Dejó Eisenstadt ese mismo día.

Con todo, es seguro que el comentario del príncipe no haya reflejado del todo su sentir, pues en una carta posterior dirigida a la Condesa Henriette von Zienlinska le comenta: «La misa de Beethoven es insoportablemente ridícula y detestable, y no estoy convencido de que algún día se pueda ejecutar correctamente.» Por su parte, Beethoven, quien había dedicado originalmente la misa al príncipe, decidió modificarla en el momento de publicarla en 1812 y se la concedió al Príncipe Kinsky, uno de sus principales benefactores en Viena.

P.D. Es importante señalar que ninguna fuente documental sería da cuenta del porqué la «tarta Esterházy» tomó este nombre del conde Pál Antal Esterházy de Galanta, lo cual, en todo caso y como diría el gran actor yucateco Arturo de Córdova, «no tiene la menor importancia», pues independientemente del nombre que se le quiera dar, es inmensamente sabrosa.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara

Coro de Madrigalistas de Bellas Artes
Carlos Aransay, *director coral*

Sopranos

Annette Marlene Palomares Torres
Anabel García Tablada
María Guadalupe Jiménez Alonzo
Blanca Cecilia Rodríguez Torres
Claudia Cota Gamez
Karla Muñoz
Cynthia Sánchez Guerra
Alejandra Cadenas Ruiz

Tenor

Enrique Aarón Medrano Dorado
Gerardo Enrique Reynoso Hernández
David Orlando Pineda Roldán
Gerardo Matamoros
Eduardo Díaz Cerón

Piano

Héctor Cruz Espinosa

Jefe de Personal

Orlando Peralta

Contraltos

Nurani Huet Cortés
Mónica Núñez Vélez
María Teresa Cervantes Piña
Ana Julieta López Beas
Martha Elizabeth Domínguez Ávila
Ruth Roxana Ramírez Zapata

Bajos

Daniel Armando Cervantes Peredo
Vladimir Mijail Rueda Orozco
Marco Antonio Talavera Ramírez
Gilberto Jehu Sánchez Hernández
Salvador Guizar Murillo
Alberto Albarrán Barón
Edgardo Nieto

Asistentes

Carlos Flores
María de la Luz García

Bibliotecario

Moisés Pérez

Orquesta Filarmónica de la UNAM

Massimo Quarta, *director artístico*

Concertinos

Sebastian Kwapisz
Manuel Ramos Reynoso

Violines primeros

Benjamín Carone Trejo
Ewa Turzanska
Erik E. Sánchez González
Alma D. Osorio Miguel
Edgardo Carone Sheptak
Pavel Koulikov Beglarian
Juan Luis Sosa Alva
José Juan Melo Salvador
Carlos Ricardo Arias de la Vega
Jesús Manuel Jiménez Hernández
Teodoro Gálvez Mariscal
Raúl Jonathan Cano Magdaleno
Ekaterine Martínez Bourguet
Roberto Antonio Bustamante Benítez
Toribio Amaro Aniceto
Martín Medrano Ocádiz

Violines segundos

Oswaldo Urbieto Méndez*
Carlos Roberto Gándara García*
Nadejda Khovliaguina Khodakova
Elena Alexeeva Belina
Cecilia González García Mora
Mariano Batista Viveros
Mariana Valencia González
Myles Patricio McKeown Meza
Miguel Ángel Urbieto Martínez
Héctor D'Jesús Robles Benítez
María Cristina Mendoza Moreno
Oswaldo Ernesto Soto Calderón
Ana Caridad Villeda Cerón
Juan Carlos Castillo Rentería
Benjamín Carone Sheptak

Violas

Francisco Cedillo Blanco*
Gerardo Sánchez Vizcaíno*
Patricia Hernández Zavala
Jorge Ramos Amador
Luis Magaña Pastrana
Anna Arnal Ferrer
Érika Ramírez Sánchez
Juan Cantor Lira
Miguel Alonso Alcántara Ortigoza
Omar José Pérez Gaydos
Roberto Campos Salcedo
Aleksandr Nazaryan

Violonchelos

Valentín Lubomirov Mirkov*
Beverly Brown Elo*
Jorge Andrés Ortiz Moreno
José Luis Rodríguez Ayala
Meredith Harper Black
Marta M. Fontes Sala
Carlos Castañeda Tapia
Jorge Amador Bedolla
Rebeca Mata Sandoval
Lioudmila Beglarian Terentieva
Rodolfo Jiménez Jiménez
César Martínez Bourguet

Contrabajos

Víctor Flores Herrera*
Alexei Diorditsa Levitsky*
Fernando Gómez López
José Enrique Bertado Hernández
Héctor Candanedo Tapia
Claudio Enríquez Fernández
Jesús Cuauhtémoc Hernández Chaidez
Alejandro Durán Arroyo

Flautas

Alethia Lozano Birrueta*
Jesús Gerardo Martínez Enríquez

Oboes

Rafael Monge Zúñiga*
Daniel Rodríguez*
Araceli Real Fierros

Corno inglés

Patrick Dufrane McDonald

Clarinetes

Manuel Hernández Aguilar*
Édgar Lany Flores Martínez*
Austreberto Méndez Iturbide

Clarinete bajo

Alberto Álvarez Ledezma

Fagotes

Gerardo Ledezma Sandoval*
Manuel Hernández Fierro*
Rodolfo Mota Bautista

Contrafagot

David Ball Condit

Cornos

Elizabeth Segura*
Silvestre Hernández Andrade*
Gerardo Díaz Arango
Mateo Ruiz Zárate
Mario Miranda Velazco

Trompetas

James Ready*
Rafael Ernesto Ancheta Guardado*
Humberto Alanís Chichino
Arnoldo Armenta Durán

Trombones

Alejandro Díaz Avendaño*
Alejandro Santillán Reyes

Tuba

Héctor Alexandro López

Percusiones

Javier Pérez Casasola
Abel Benítez Torres

Arpa

Janet Paulus

Piano y celesta

E. Duane Cochran Bradley

* Principal

Subdirectora Ejecutiva

Edith Citlali Morales Hernández

Enlace Artístico

Clementina del Águila Cortés

Operación y Producción

Leonel Ramírez Jacinto

Coordinación Artística

Israel Alberto Sandoval Muñoz

Asistente de Bibliotecario

Guillermo Sánchez Pérez

Personal Técnico

Eduardo Martín Tovar
Hipólito Ortiz Pérez
Roberto Saúl Hernández Pérez

Asistente de la**Subdirección Ejecutiva**

Julia Gallegos Salazar



OFUNAM

www.musica.unam.mx • Descarga la aplicación Música UNAM
Visita el sitio y registra tu dirección de correo electrónico para recibir nuestra cartelera.



Patronato de la OFUNAM, A.C.

Presidente Honorario

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Consejo Directivo

Presidente

René Solís Brun

Vicepresidente

Armando Jinich Ripstein

Secretario

Leopoldo Rodríguez Sánchez

Tesorero

Alfredo Adam Adam

Vocales

Eugenia Meyer

Luis Rebollar Corona

José Antonio González Anaya

Fausto García López

José Visoso del Valle

Efrén Ocampo López.



La difusión de la cultura es uno de los principales objetivos de nuestra máxima Casa de Estudios. El Patronato y la Sociedad de Amigos de la Orquesta Filarmónica de la UNAM contribuyen a fortalecer tal objetivo mediante la difusión de la cultura musical.

La Misión del Patronato es el desarrollo de la Orquesta y contribuir a su perfeccionamiento artístico. Para lograrlo convoca la generosa aportación personal, material y económica de amigos y nuevos afiliados de empresas e instituciones públicas y privadas.

El Recurso de Afiliación del Patronato es su Sociedad de Amigos. Ésta tiene la finalidad de incorporar tanto a los melómanos que asisten con frecuencia a sus conciertos, como aquellos que comienzan a vivir la hermosa experiencia de ser amantes de la música y tener una especial preferencia por una de las mejores orquestas del país.

Algunas de las contribuciones recientes del Patronato son:

- El incremento de la calidad y el acervo de instrumentos de la orquesta en todas las secciones: cuerdas, alientos de madera y metales, arpas, celesta, órgano, percusiones.
- La reparación de instrumentos y la compra de accesorios.
- El pago de parte de los honorarios del Director Artístico, así como de algunos destacados solistas.
- El apoyo para la renovación de la plantilla de músicos mediante una contribución económica adicional para la jubilación de quince maestros.
- El desarrollo inicial de un proyecto de juegos interactivos para estimular y desarrollar las habilidades musicales en los niños vía internet.
- La modernización de la Sala Nezahualcóyotl mediante la renovación del equipo electrónico para la grabación y transmisión en audio y video de los conciertos, haciendo posible su transmisión en circuito cerrado y su difusión abierta.

El Patronato y la Sociedad de Amigos de la OFUNAM hemos constituido una gran familia. Estamos unidos por el amor a la música. Seguiremos trabajando para consolidar el prestigio de la Orquesta. Gracias por su generoso apoyo. La OFUNAM se los agradece.

¡Bienvenidos a la Primera Temporada 2020 de la OFUNAM!

www.amigosofunam.unam.mx

saofunam@unam.mx

Teléfono: 5622 7112



Participación de Exalumnos de la UNAM

El Patronato y Sociedad de Amigos de la OFUNAM A.C. agradece la iniciativa de los egresados de la Facultad de Contaduría y Administración que a continuación se mencionan, para sumarse al proyecto de desarrollo artístico de nuestra Orquesta.

Facultad de Contaduría y Administración

Generación 62-66 Contadores Públicos

Generación 64-68 Contadores Públicos

Generación 67-71 Contadores Públicos

Concertino

Lic. Ricardo Nassar Zacarías *In memoriam*

Sara Jaet *In memoriam*

Diego, Luz Elena y Efrén Ocampo

Prestissimo

Dr. Jaime P. Constantiner *In memoriam*

Npsic. Erika Meza Dávalos

Dr. Armando Torres Gómez

Presto

Anónimo (2)

Lucille K. De Jaet *In memoriam*

y Aarón Jaet

Ismael y Agnes Grinberg

Ing Miguel Jinich y

Consuelo Ripstein de Jinich *In memoriam*

Martín Kushner y Miriam Korsenng

Julio A. Millán Bojalil

Maricarmen Uribe Aranzábal

Josefina y Gregorio Walerstein

In memoriam

Vivace

Anónimo (3)

Dr. Alfredo Adam Adam

y Ma. Cristina Dájer

Familia Cantú Ramírez

María Luis García Lozano, Yolanda Mireya

y Luis Carrasco García

Cónsul Ma. Gpe. González Dorantes

Dr. Rodolfo Gutiérrez y

Dra. Silvia Macotela *in memoriam*

Jorge y Andrés Loaiza

Dr. Jorge A. Morales Camino

Dr. Manuel Peimbert Sierra

Dr. Héctor Polanco y

Dra. Nohemí Polanco

Vivace

Proveedora Mexicana de

Monofilamentos, S.A. de C.V.

Jesús Ruiz y Cecilia López

Jorge Pérez de Acha Chávez

Antonio Serrano Pueyo

Dra. Silvia Linda Torres

Allegro

Anónimo (13)

Jalil y Sarita Aspani

María Eugenia Basualdo

Rafael Beltrán Rivera

Rafael Beverido Lomelín

Julio y Dolly Botton

Flora Botton Burlá

Fernando Canseco Melchor

CASS Abogados

Adela Castillejos Salazar y

Adela Salazar de Castillejos

In memoriam

Manuel Ángel Castillo

y María Isabel Molina

Jorge Corvera Bernardelli *In memoriam*

Guillermo Delgado Herroz

Desarrollos Inmobiliarios Laguna

S.A. de C.V.

Constancia Díaz Estrada

Allegro

José Antonio Emerich Z.
Ma. De Jesús Figueroa Rodríguez
y Sofía Rangel Figueroa
Roberto Flores Athié
María Victoria Flores Cruz Rodríguez
Mauricio y Magdalena Fortes
Dr. Gerardo Gamba
Fausto y Alicia García
Pedro García y Marsá
Familia García Valdés
Perla Gómez Gallardo
David y Clara Hanono
Félix y Amapola Hernández Gamundi
Hilos Policolor S.A.
Esther Himelfarb y Jacobo Cohen
Iván Jaso
José León de la Barra Mangino
Dra. Leila Lerner de Scheinvar
Lucía Lestrade
Martha Inés Mariela Marino
María del Consuelo Parra Abaunza y
Carlos Enrique García Belina
Sebastián Patiño Jiménez
Marcos y Ángeles Posternak
Sres. Luis y María Elena Rebollar
Alfonso Reynoso Martínez del Campo
Claudia Mónica y Sergio Rivas
Judith Sandoval + Rogelio Covarrubias
María Teresa y Francisco Sekiguchi
Daniel Slomianski. *In memoriam*
Psic. Ethel Villanueva

Andantino

Anónimo (39)
Alicia Alarcón Nava
Ana Victoria Alcántara Gutiérrez
Gonzalo y Rosa Alducin
Juan y Sophie Alvarez
Luis Enrique Amozurrutia de María
y Campos
Marina Ariza
Ma. Aurora Armenta
Marcela Autrique
David Azrak
Anton Bachvaroff Engel
Graciela Azuela Báez
Magda y Nathan Baran
Yomtov y Eugenia Béjar
Martha E. Beltrán Sánchez *In memoriam*
Jacobo y Lily Broid
Nora Cabrera
Cacho
Isabel y Antonio Carrasco
Lucía Castro Apreza
Luis Catán
Catalina Cedillo Viuda de Arriaga
In memoriam

Andantino

Rocío L. Centurión
Carlos Coronado
Rosy Cravioto
Fernando de la Barreda
Dr. Servando de la Cruz Reyna
Mauricio de María y Campos
Marcos Dayan Tawil
Del Palacio, A
Dr. Luciano Domínguez Soto
Raquel y Samuel Eidels
Nicolás y Eva Fainsod
Ing. Sergio Fernández Armendáriz
José Ramón Fernández Gro.
Ana María Fernández Perera
Gloria Frías
Lic. Francisco Fuentes Hungler
Javier Gaitán Rojas
Manuel Garnica Fierro *In memoriam*
Ing. Santos Francisco Garnica Ramones
Jenny y Amin Guindi
Dr. León y Dora Green
Olga Hernández de la Fuente
Ma. del Pilar Hernández Herrero
Luis Miguel Hernández Ramos
Magdy Hierro
Jorge Ibarra Baz
Impulsa Trading S.C. de R.L. de C. V.
Ana Luisa Izquierdo y de la Cueva
Leibele y Jane Jinich
Rodrigo Landa Romero
Ana Elena Lemus Bravo
Dr. José Lichi
Juan José Lozano Pereda
Carlos Mamille
Emmanuel Manrique Leija
Valentina y Matías Martinelli García
Federico Mata Asiain
Lourdes Mata Brena
Isabel Menocal
Yolanda Meyenberg
Teresa Morán de Basave
Ma. del Rosario Moreno Loyo
y Héctor Oropeza Madrid
Roberto Moreno Quinto
y Mercedes Santos Martínez
Ricardo Carlos Moyssén
Fabián Olivensky
Ing. Dan Ostrosky y familia
Dra. Amelia Peniche y familia
Yolanda Peralta di Gregorio
Óscar Pérez Huitrón
C.P. Fernando Pérez Mendoza.
Q. Raquel Pérez Ríos
Hermenegildo Pérez Rivas
y Bárbara Mcleod
Irene Phillips Olmedo
Antonia Pi-Suñer de Gerhard

Andantino

Abraham Podgursky *In memoriam*
Luis y Clarisse Porteny
Quím. Arcelia Ramírez
Gustavo Ramírez Hubard
Esperanza Ramírez Luna
Evangelina Rico de Trejo
Carlos Ríos Espinosa
Julieta Robles Castro
Doctora Liliana Rojas Velázquez
Jaime y Rita Romanowsky
Nora Rosales y Abel Herrera
Alejandro Rueda Young
Lily Sacal Neumann
Juan Manuel Sánchez Izquierdo
Arq. Leopoldo Santos Landois
Enrique Arturo Sarmiento y López
Alejandro Schwedhelm
Ana María Solórzano Luna Parra
Arturo Soní
Carlos y Becky Sorokin
Emilio Srougo Aliami
Act. Ezequiel Ugalde
Sr. Daniel Unikel *In memoriam*
Rodolfo Urdiain Farcug
Alejandro Valenzuela Bustindui y
María Luisa Gutiérrez Castro Vargas
Rocío Valle
Sergio y Luz Rebeca Villaescosa
Arq. Ricardo de Villa Franca y familia
Ruth Zaslav
Judith Zubieta García
Moisés y Celia Zukerman

Andante

Anónimo (4)
Susy y Carlos Adler

Andante

Jack Berge *In memoriam*
Lic. Silvia García
Myrna Gerson *In memoriam*
Jessie González Magnon
Patricia Haas López
Isaac y Becky Kraus
Dra. Leonor Morales
Lic. Rafael y Stella Rayek
Lorena Zintzun

Larghetto

Anónimo (1)
Ignacio y Elsa González
Hellel y Cecilia Piccioto

Amiguitos de la OFUNAM

Anne
Erin
Grace
Ivanna
Karl
Emma y Léa Carlos Delaplace
Mariana Constantino
Matías Rafael González Eguía
Esteban Polanco Saldívar
Ana Sofía Polanco Ontiveros
Gloria y Greta Torres Torres
Víctor

Voluntarios

Alberto Constantino Bautista
Alfonso Pesqueira Robles

Sociedad de Amigos de la OFUNAM

Martha A. Torres H., *directora*
Dalia Gómezpedroso Solís, *asistente*
Luis Pérez Santoja, *coordinador de contenidos de la página web*
Roberto Smith Cruz, *medios electrónicos*
Víctor Cisneros, *técnico de medios*

PATRONATO Y SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA OFUNAM A.C.



@SAOFUNAM



Amigos de la Ofunam



amigos ofunam

Dirección General de Música

José Wolffer

Director General de Música

Coordinadora Ejecutiva

Blanca Ontiveros Nevares

Subdirectora de Programación

Dinorah Romero Garibay

Subdirectora de Difusión y Relaciones Públicas

Edith Silva Ortiz

Jefe de la Unidad Administrativa

Rodolfo Mena Herrera

Medios Electrónicos

Abigail Dader Reyes

Prensa

Paola Flores Rodríguez

Logística

Gildardo González Vértiz

Vinculación

María Fernanda Portilla Fernández

Cuidado Editorial

Rafael Torres Mercado

Recintos Culturales

José Luis Montaña Maldonado
Coordinador

Coordinador Técnico
Gabriel Ramírez del Real

Sala Nezahualcóyotl
Coordinador
Felipe Céspedes López

Administradora
Melissa Rico Maldonado

Jefa de Servicios
Marisela Rufio Vázquez

Técnicos de Foro
José Revilla Manterola
Jorge Alberto Galindo Galindo
Agustín Martínez Bonilla
Rubén Monroy Macedo
Manuel de Jesús Escobar Sánchez

Técnico de Audio
Julio César Colunga Soria

Técnicos de Iluminación
Pedro Inguanzo González
G. Alejandro Celedón Granados

Síguenos

en redes sociales



Música UNAM



OFUNAM



Para recibir la cartelera electrónica en tu correo,
registra tu dirección en nuestro portal

www.musica.unam.mx

Descarga la aplicación Música UNAM



**Universidad Nacional Autónoma de México
Dirección General de Música
Orquesta Filarmónica de la UNAM**

Programa General Primera Temporada 2020
Se terminó de imprimir en el mes de enero de 2020
en los talleres de Editores Buena Onda, S.A. de C.V.
Suiza 14, Col. Portales Oriente, México 03570, D.F.
Su composición se realizó con las familias tipográficas:

Helvética Neue: 9.5:11, 8.5:11

Piers Sans: 9:10

El tiraje consta de 4500 ejemplares más sobrantes para reposición.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de
Rafael Torres Mercado.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Luis Álvarez Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional

Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria

Mónica González Contró
Abogada General

Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación Social

Coordinación de Difusión Cultural

Jorge Volpi Escalante
Coordinador de Difusión Cultural

José Wolffer
Director General de Música

Programa sujeto a cambios

