



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM
Jan Latham-Koenig, *director artístico*



TERCERA TEMPORADA 2015



Cultura. UNAM
Programa de mano

PROGRAMA 3

Sábado 03 de octubre/20:00 horas
Domingo 04 de octubre/12:00 horas

SRBA DINIC, *director huésped*

WOLFGANG AMADEUS MOZART *Obertura de Las bodas de Figaro, K 492*
(1756-1791) (Duración aproximada: 5 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: 36 minutos)

HAOCHEN ZHANG, *piano*

INTERMEDIO

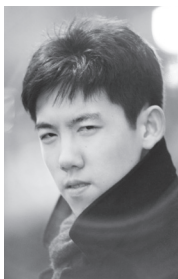
JEAN SIBELIUS *Sinfonía no. 2 en re mayor, op. 43*
(1865-1957) I *Allegretto*
II *Tempo andante, ma rubato*
III *Vivacissimo - attacca*
IV *Finale. Allegro moderato*
(Duración aproximada: 45 minutos)



Srba Dinic

Director huésped

Originario de Nis en Serbia, Srba Dinic estudió en la Academia de Música de Belgrado. Entre 2001 y 2013, ocupó varios cargos de dirección en la Casa de la Ópera de Berna en Suiza. Su repertorio incluye *Don Giovanni*, *Andrea Chénier*, *Los puritanos*, *Carmen*, *Cavalleria rusticana*, *Mazeppa*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La flauta mágica*, *La traviata*, *La fuerza del destino*, *Macbeth*, *Falstaff*, *Aida*, *Rigoletto*, *La Gioconda*, *El barbero de Sevilla*, *Un baile de máscaras* y *El caballero de la rosa*, entre otras óperas. Ha dirigido producciones en el Staatstheater de Stuttgart, el Teatro Massimo de Palermo, el Festival de Savonlinna en Finlandia y otros escenarios de Europa y Asia. Ha colaborado con Agnes Baltsa, Salvatore Licitra, Ramón Vargas, Francisco Araiza, Anna Netrebko y diversos artistas más. Asimismo, ha dirigido a la Sinfónica de Berna, la Sinfónica de Basilea, la Orquesta Estatal de Stuttgart, la Filarmónica de Württemberg, la Sinfónica de Múnich, la Sinfónica de Núremberg, la Orquesta de Valencia, la Sinfónica de Belgrado, la Sinfónica de Taipei y la Sinfónica de Shanghái, entre otras. Actualmente es el director titular de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. Dirigió la función del 50 Aniversario de la Compañía Nacional de Danza.



Haochen Zhang

Piano

Haochen Zhang ingresó a la Escuela de Artes de Shenzhen en China, su país natal, donde tomó clases con Dan Zhaoyi. Tras graduarse del Conservatorio de Música de Shanghái, estudió con Gary Graffman en el Instituto Curtis de Filadelfia. A los 19 años, ganó el Concurso Internacional de Piano Van Cliburn 2009 que se celebra cada cuatro años en Estados Unidos. En temporadas recientes ha sido solista con la Sinfónica del Pacífico, la Filarmónica de Los Ángeles dirigida por Xian Zhang, la Filarmónica de Varsovia bajo la batuta de Jerzy Semkow y la Filarmónica de la Radio Alemana de Saarbrücken con Myung-Whun Chung, además de una gira por Tokio, Pekín y Shanghái con la Orquesta de la Radiodifusión del Norte de Alemania de Hamburgo con Thomas Hengelbrock. También ha tocado acompañado por la Sinfónica de San Francisco, la Orquesta de Filadelfia, la Filarmónica de Israel, la Filarmónica de Múnich, la Sinfónica de Sidney, la Filarmónica de Japón, la Sinfónica de Singapur y la Filarmónica de Hong Kong. Asimismo, ha interpretado música de cámara con el Cuarteto de Cuerdas de Shanghái y ha ofrecido recitales en París, Belgrado, Montpellier, Berlín, Múnich, Dresde, Roma, Tívoli, Verbier, Helisngborg, Tokio, Pekín, Hong Kong, Tel Aviv, Boston, Bogotá y otras ciudades. Ha participado en el Festival de La Roque d'Antheron en Francia. El año pasado tuvo su primera participación en los Proms de la BBC.

Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791)

Obertura de Las bodas de Fígaro, K 492

En la pequeña pieza teatral *Mozart y Salieri* escrita por Pushkin, Mozart afirma que la genialidad es incompatible con el crimen, justo en el momento en el que un atormentado Salieri vierte veneno en su copa. La obra de Pushkin inspiró a Rimsky-Korsakov una ópera y a Peter Shaffer una obra de teatro sobre la que Milos Forman creó su polémico filme *Amadeus*, en el que el planteamiento que consume a Salieri se ha transformado en: ¿es compatible la genialidad y la vulgaridad?

La vida de Mozart no deja lugar a dudas. Sus cartas nos revelan a un hombre nada serio al que, pese a haber escrito grandes obras en el género, poco le gustaba la ópera seria y en cambio adoraba la ópera bufa porque en ella podía representar las distintas formas de la pasión amorosa: la del libertino incorregible, la de la mujer despechada, la del adolescente caliente, la de la mujer infiel, la de la esposa despreciada, la del viejo cebollón, y todos los etcéteras posibles retratados en su tres obras maestras: *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, pero sobre todo en *Las bodas de Fígaro*, en donde el abanico de posibilidades abarca desde la congoja de la Condesa Almaviva que se pregunta con nostalgia a dónde se han ido los bellos momentos del amor, a los ardores de la piel de Cherubino que no sabe ya quién es ni qué cosa hace cada vez que ve a una mujer.

Mozart, considerado por muchos genio entre los genios, pero también vulgar entre los vulgares, ejemplifica el viejo adagio que reza: «del santo toma la vida y del artista la obra». Sin embargo, logró subvertir el orden del estilo clásico para obligarlo a reflejar la condición humana, y tal vez en ello resida su verdadera genialidad.

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

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

Vassily Kandinsky postuló uno de los principios fundamentales del arte al proponer que el artista sólo debería expresar aquello que es propio de su arte. De esta manera liberó a la pintura de su servidumbre ante la literatura y la imitación y le permitió concentrarse en su esencia: forma y color. Pocos años antes, Van Gogh observaba que la pintura prometía volverse más «musical», es decir, un arte que se basara más en el juego de relaciones entre sus propios elementos. Pero lo cierto es que la música no siempre ha sido «musical», ni tampoco, para desgracia de muchas obras, ha sido escuchada de manera «musical», pues hay quienes acostumbran relacionar música que fue escrita con una intención «musical», con todo tipo de imágenes, narraciones o significados extramusicales. Como Emil Ludwig en su biografía de Beethoven, al comentar el segundo movimiento de su cuarto concierto para piano, relacionándolo 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 evocada 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 éste alemán, Adolf Bernhard Marx.

Es cierto que Beethoven escribió música que sólo puede ser comprendida si se tiene en mente al escucharla la fuente que la inspiró, como sus oberturas *Coriolano* y *Egmont*, basadas en obras de teatro, o su *Sexta sinfonía*, de contenido claramente programático. Pero la mayoría de sus obras caen en el terreno de la música «pura», e inclusive algunas de ellas pueden ser consideradas verdaderos manifiestos en los que «reflexiona musicalmente» sobre aspectos netamente musicales, como su *Séptima sinfonía* o el citado *Cuarto concierto*, al que se le han endilgado historias que más que ayudar, estorban para su verdadera apreciación.

Por ejemplo, en ninguno de sus otros conciertos Beethoven maneja contrastes instrumentales entre cada uno de sus movimientos como en éste, en el que prescinde en el primero de la participación de los timbales y las trompetas, generando 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 (lo que influirá en algunas de las obras de Franz Liszt como *Il penseroso*, y resonará en el último movimiento de la *Fantasia para piano op. 15* de Schumann). 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.

O la lección que dicta en cuanto a las posibilidades de transformación de una idea a lo largo del primer movimiento a partir del tema inicial, prefigurando lo que hará en el primer movimiento del *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?

Jean Sibelius (Hämeenlinna, 1875 - Järvenpää, 1957)

Sinfonía no. 2 en re mayor, op. 43

Todos sabemos que un cubo de Rubik, al igual que cualquier otro cubo «bien educado», tiene seis caras, cada una dividida en nueve pequeños cuadrados. Pero en él, cuando está «armado», cada cara es de un color distinto: rojo, azul, verde, amarillo, naranja y blanco. Gracias a un mecanismo giratorio los pequeños cuadrados pueden desplazarse para ocupar una cara distinta a la de su color original, en un proceso de descomposición del orden cromático inicial, en el que cada pequeño cuadrado puede combinarse sólo con algunos otros, pues cada uno de los cuadrados que están ubicados en las esquinas del cubo se encuentra irremediablemente unido a otros dos, formando en total ocho semicubos de tres caras, mientras que cada uno de los cuadrados que se encuentra en el extremo de cada una de las bandas centrales está inevitablemente casado con otro de un color diferente, formando un total de doce parejas, además de que en el centro de cada cara del cubo hay un cuadrado libre de transitar por la superficie del mismo sin estar “comprometido” con ningún otro cuadrado, pero, eso sí, obligado siempre a ocupar el centro de cada cara, de tal manera que hay un cuadrado feliz por cada cara del cubo, lo que da un total de seis. De tal forma que ocho tríos de cuadrados, más doce parejas, más seis cuadrados solteros dan en total los cincuenta y cuatro cuadrados pequeños que uno tiene que ir acomodando y desacomodando hasta lograr que todos los de igual color habiten en perfecta armonía en la misma cara del cubo.

Si quisiéramos establecer una comparación entre el cubo de Rubik y los procesos que sigue Jean Sibelius para dar forma a su *Segunda sinfonía*, diríamos que Sibelius comienza su trabajo constructivo con un cubo desordenado en el que cada cuadrado es un pequeño motivo rítmico-melódico que puede ser simple (como los cuadrados solteros), o más complejo (como los cuadrados casados o los que viven en trío), a diferencia de lo que hace un compositor en una sinfonía tradicional, donde desde el principio presenta completos los temas con los que va a trabajar (sobre todo en el primer y último movimientos), y los va descomponiendo mostrando sus distintas posibilidades de elaboración o de combinación con otros temas (como si comenzara con el cubo «armado» y fuera separando y combinando sus componentes para crear nuevos diseños en cada cara, para al final regresar a la forma original). En cambio Sibelius parte de presentar los pequeños motivos (solteros, casados o en trío), para ir desarrollándolos y combinándolos a lo largo de toda la sinfonía hasta llegar a la plena realización de la gran idea, que fue construyéndose paciente e inteligentemente a lo largo del proceso, al igual que al armar el cubo de Rubik poco a poco cada cara va alojando a todos y cada uno de los pequeños cuadrados que la conforman, hasta hacer surgir el gran cubo-melodía de seis colores en el que la individualidad de cada uno de los motivos encuentra su sentido en función del todo. El proceso abarca los cuatro movimientos de la obra, por lo que uno puede tener la sensación de que cada

movimiento aislado suena inconcluso o no conduce a nada, salvo el último, que si se escucha por separado, produce el mismo efecto de llegar una fiesta cuando ya todos están ebrios y cantando.

La práctica de utilizar pequeños motivos y sus transformaciones a manera de tabiques o módulos para construir una estructura que permita alcanzar una imagen final, encuentra antecedentes remotos en el tratado *Sobre la música* de San Agustín, en el que éste define la música como «la ciencia del bien modular», que significa el conocimiento que permite medir bien, y por lo tanto pronunciar correctamente la sonoridad de las sílabas que forman las palabras para extraer de ellas su fuerza creadora, la misma que llevó a Dios a crear el mundo a partir del verbo. También está presente en las prácticas de los cabalistas medievales que permutaban las palabras de la Torá para encontrar el nombre de Dios. Y en tiempos más cercanos a Sibelius encontramos ejemplos muy claros en la *Quinta sinfonía* de Beethoven (en la que el motivo de cuatro sonidos con el que inicia se va transformando a lo largo de los cuatro movimientos), o en el *Concierto para piano y orquesta no. 1* de Tchaikovsky, en el que al igual que en la *Quinta* de Beethoven, un motivo de cuatro sonidos pasa por todo tipo de vicisitudes a lo largo de la obra hasta alcanzar su apoteosis final.

No es gratuito evocar a San Agustín o a los cabalistas, que tan bien conocían el poder de las palabras, pues en el canto XVII del *Kalevala*, libro que tanto inspiró a Jean Sibelius, se narra cómo el viejo y sabio bardo Väinämöinen desciende a las entrañas del gigante Antero Vipunen, cuyo inmenso cuerpo yace en lo profundo de los bosques, buscando en él las palabras necesarias para construir el barco que le ha pedido en prenda la hija de la Dama de Pohjola para darle su mano. La *Segunda sinfonía* de Sibelius, es como un enorme barco construido a lo largo de los tres primeros movimientos, y cuya estructura total sólo podemos contemplar al final de la obra antes de lanzarlo a las aguas misteriosas de la memoria. El mismo Sibelius dijo: «Es como si el Todopoderoso hubiera arrojado mosaicos del piso del cielo y me hubiera pedido que los armara.»

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



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 setenta y cinco 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 este año 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 Vázquez, 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. Héctor Quintanar fue nombrado director artístico en 1975. Al año siguiente, la orquesta se mudó a su actual sede, la Sala Nezahualcóyotl. Desde entonces, la orquesta universitaria ha trabajado bajo la guía de Enrique Diemecke y Eduardo Diazmuñoz (1981-1984, directores asociados), Jorge Velazco (1985-1989), Jesús Medina (1989-1993), Ronald Zollman (1994-2002), Zuohuang Chen (2002-2006), Alun Francis (2007-2012), Rodrigo Macías (2008-2011, director asistente), Jan Latham-Koenig (2012 a la fecha) e Iván López Reynoso (2014 a la fecha, director asistente).



Orquesta Filarmónica de la UNAM

Director artístico

Jan Latham-Koenig

Director asistente

Iván López Reynoso

Concertinos

Sebastian Kwapisz

Manuel Ramos Reynoso

Violines primeros

Benjamín Carone Trejo

Ewa Turzanska

Erik E. Sánchez González

Alma Deyci Osorio Miguel

Edgardo Carone Sheptak

Pavel Koulikov Beglarian

Arturo González Viveros

José Juan Melo Salvador

Carlos Ricardo Arias de la Vega

Jesús Manuel Jiménez Hernández

Teodoro Gálvez Mariscal

Raúl Jonathan Cano Magdaleno

Ekaterine Martínez Bourguet

Toribio Amaro Aniceto

Martín Medrano Ocadiz

Violines segundos

Osvaldo Urbieta 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 Urbieta Martínez

María Cristina Mendoza Moreno

Oswaldo Ernesto Soto Calderón

Evguine Alexeev Belin

Roberto Antonio Bustamante Benítez

Violas

Gerardo Sánchez Vizcaíno*

Patricia Hernández Zavala

Jorge Ramos Amador

Luis Magaña Pastrana

Thalía Pinete Pellón

Érika Ramírez Sánchez

Juan Cantor Lira

Miguel Alonso Alcántara Ortigoza

José Adolfo Alejo Solís

Roberto Campos Salcedo

Aleksandr Nazaryan

Violonchelos

Valentín Lubomirov Mirkov*

Beverly Brown Elo*

Ville Kivivuori

José Luis Rodríguez Ayala

Meredith Harper Black

Marta M. Fontes Sala

Carlos Castañeda Tapia

Jorge Amador Bedolla

Rebeca Mata Sandoval

Lioudmila Beglarian Terentieva

Ildefonso Cedillo Blanco

Vladimir Sagaydo

Contrabajos

Alexei Diorditsa Levitsky*

Fernando Gómez López

José Enrique Bertado Hernández

Joel Trejo Hernández

Héctor Candanedo Tapia

Claudio Enríquez Fernández

Jesús Cuauhtémoc Hernández Chaidez

Alejandro Durán Arroyo

Flautas

Héctor Jaramillo Mendoza*

Alethia Lozano Birrueta*

Jesús Gerardo Martínez Enríquez

Piccolo

Nadia Guenet

Oboes

Rafael Monge Zúñiga*
Daniel Rodríguez*
Araceli Real Fierros

Corno inglés

Patrick Dufrane McDonald

Clarinetes

Manuel Hernández Aguilar*
Sócrates Villegas Pino*
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*
Mateo Ruiz Zárate
Gerardo Díaz Arango
Mario Miranda Velazco

Trompetas

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

Trombones

Benjamín Alarcón Baer*
Alejandro Díaz Avendaño*
Alejandro Santillán Reyes

Trombón bajo

Emilio Franco Reyes

Tuba

Héctor Alexandro López

Timbales

Alfonso García Enciso

Percusiones

Javier Pérez Casasola
Valentín García Enciso
Francisco Sánchez Cortés
Abel Benítez Torres

Arpas

Mercedes Gómez Benet
Janet Paulus

Piano y celesta

E. Duane Cochran Bradley

* Principal

Próximo concierto



Andrés Cárdenes, *director huésped y violín*

Omán Kaminsky, *guitarra*

Robbin Blanco, *guitarra*

RODRIGO

VIVALDI

Concierto madrigal para dos guitarras

Las cuatro estaciones

Sábado 10 de octubre / 20:00 horas

Domingo 11 de octubre / 12:00 horas

Dirección General de Música

Fernando Saint Martin de Maria y Campos, *director general*

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

Vinculación

María Fernanda Portilla Fernández

Prensa

Paola Flores Rodríguez

Logística

Gildardo González Vértiz

Cuidado Editorial

Rafael Torres Mercado

Orquesta Filarmónica de la UNAM

Subdirectora Ejecutiva

Edith Citlali Morales Hernández

Enlace Artístico

Clementina del Águila Cortés

Operación y Producción

Mauricio Villalba Luna

Coordinación Artística

Evelyn García Montiel

Bibliotecario

José Juan Torres Morales

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

Secretarías

María Alicia González Martínez

Recintos Culturales

Coordinador

José Luis Montaña Maldonado

Sala Nezahualcóyotl

Coordinador

Luis Corte Guerrero

Administrador

Felipe Céspedes López

Jefe de Mantenimiento

Javier Álvarez Guadarrama

Técnicos de Foro

José Revilla Manterola

Jorge Alberto Galindo Galindo

Héctor García Hernández

Agustín Martínez Bonilla

Técnico de Audio

Rogelio Reyes González

Jefe de Servicios

Artemio Morales Reza

www.musica.unam.mx

Visita el sitio y registra tu dirección de correo electrónico para recibir nuestra cartelera.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DR. JOSÉ NARRO ROBLES
Rector

DR. EDUARDO BÁRZANA GARCÍA
Secretario General

ING. LEOPOLDO SILVA GUTIÉRREZ
Secretario Administrativo

DR. FRANCISCO JOSÉ TRIGO TAVERA
Secretario de Desarrollo Institucional

LIC. ENRIQUE BALP DÍAZ
Secretario de Servicios a la Comunidad

DR. CÉSAR IVÁN ASTUDILLO REYES
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

DRA. MARÍA TERESA URIARTE CASTAÑEDA
Coordinadora de Difusión Cultural

MTRO. FERNANDO SAINT MARTIN DE MARIA Y CAMPOS
Director General de Música

Programa sujeto a cambios

