



ofunam

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*



PRIMERA TEMPORADA 2015



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

P R I M E R A T E M P O R A D A 2 0 1 5



PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 1

Enero 17/18

Página 7

Iván López Reynoso, *director asistente*
Alejandra García Sandoval, *soprano*

ROSSINI

- *Obertura de El sitio de Corinto*

VERDI

- *Arias de La Traviata*

PUCCINI

- *Intermezzo de Manon Lescaut*

BERNSTEIN

- *Glitter and Be Gay de Candide*

BIZET

- *Suite no. 2 de La arlesiana*

LISZT

- *Los preludios*

PROGRAMA 2

Enero 24/25

Página 15

Enrique Arturo Diemecke, *director huésped*

BRUCKNER

- *Sinfonía no. 8*

PROGRAMA 3

Enero 31/Febrero 01

Página 21

Jan Latham-Koenig, *director artístico*
Victor Sych, *marimba*

DEBUSSY

- *Preludio a la siesta de un fauno*

CARLOS SALOMÓN

- *Concierto para marimba*

BEETHOVEN

- *Sinfonía no. 5*

PROGRAMA 4

Febrero 07/08

Página 31

Martin Lebel, *director huésped*
Nadia Guenet, *piccolo*

BEETHOVEN

- *Obertura de Egmont*

EGIL HOVLAND

- *Concierto para piccolo*

SCHUMANN

- *Sinfonía no. 4*

PROGRAMA 5		PROGRAMA 6	
Febrero 14/15	Página 39	Febrero 21/22	Página 47
Jan Latham-Koenig, <i>director artístico</i> Philipp Kopachevsky, <i>piano</i>		Jan Latham-Koenig, <i>director artístico</i> Tasmin Little, <i>violín</i>	
RACHMANINOV		WAGNER	
• <i>Concierto para piano no. 2</i>		• <i>La cabalgata de las valquirias</i>	
CRISTIAN CARRARA		VAUGHAN WILLIAMS	
• <i>Tales from the Underground</i>		• <i>El ascenso de la alondra</i>	
SCRIABIN		HOLST	
• <i>Prometeo. Poema del fuego</i>		• <i>Canción de la noche</i>	
		RAVEL	
		• <i>Tzigane</i>	
		DVORÁK	
		• <i>Sinfonía no. 8</i>	
		Ensayo abierto. Entrada libre	
		Sábado 21/10:00 horas	

PROGRAMA 7		PROGRAMA 8	
Febrero 28/Marzo 01	Página 55	Marzo 07/08	Página 63
Lin Tao, <i>director huésped</i> Ying Dong, <i>sheng</i> Su Chang, <i>zheng</i> Lan Weiwei, <i>pipa</i>		Juan Carlos Lomónaco, <i>director huésped</i> Dwight Parry, <i>oboe</i>	
WENJING GUO		FANNY MENDELSSOHN	
• <i>Sonido del Tíbet</i>		• <i>Obertura en do mayor</i>	
YANJIA ZHOU		VAUGHAN WILLIAMS	
• <i>Nostalgia</i>		• <i>Concierto para oboe</i>	
WENCHEN QIN		TCHAIKOVSKY	
• <i>A través de los cielos</i>		• <i>Sinfonía no. 3</i>	
ZHENMIN XU		Ensayo abierto. Entrada libre	
• <i>Poema sinfónico</i>		Sábado 07/10:00 horas	
GUOPING JIA			
• <i>Los valles de los pinos que murmuran</i>			
Música tradicional para pipa			
• <i>Emboscada desde todos los flancos</i>			

PROGRAMA 9		EL NIÑO Y LA MÚSICA	
Marzo 14/15	Página 71	Marzo 28/29	Página 79
Hansjörg Schellenberger, <i>director huésped</i>		Iván López Reynoso, <i>director asistente</i> Luis Miguel Lombana, <i>narrador</i>	
MENDELSSOHN		STRAVINSKY	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Obertura Mar en calma y próspero viaje</i> • <i>Sinfonía no. 3 Escocesa</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Polca de circo</i> 	
DVOŘÁK		POULENC	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Serenata para alientos, violonchelo y contrabajo</i> 		<ul style="list-style-type: none"> • <i>La historia de Babar el elefantito</i> 	
		PROKOFIEV	
		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pedro y el lobo</i> 	
		Sábado 28/18:00 horas	
		Domingo 29/12:00 horas	

Sala Nezahualcóyotl 2015
Sábados 20:00 horas/Domingos 12:00 horas,
excepto donde se indica
Informes en días y horas hábiles: 5622 7113
www.musica.unam.mx
Programación sujeta a cambios



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015



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 septiembre de 2014 realizó su primera gira por Europa. 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 Rocabrana 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. 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 Velasco (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

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 1

Sábado 17 de enero/20:00 horas • Domingo 18 de enero/12:00 horas

IVÁN LÓPEZ REYNOSO, *director asistente*

GIOACHINO ROSSINI
(1792-1868)

Obertura de El sitio de Corinto
(Duración aproximada: 9 minutos)

GIUSEPPE VERDI
(1813-1901)

Arias de La Traviata
1. *È strano... Ah, fors'è lui... Sempre libera*
2. *Teneste la promessa... Addio del passato*
(Duración aproximada: 14 minutos)

ALEJANDRA GARCÍA SANDOVAL, *soprano*

GIACOMO PUCCINI
(1858-1924)

Intermezzo de Manon Lescaut
(Duración aproximada: 5 minutos)

LEONARD BERNSTEIN
(1918-1990)

Glitter and Be Gay, de Candide
(Duración aproximada: 6 minutos)

ALEJANDRA GARCÍA SANDOVAL, *soprano*

INTERMEDIO

GEORGES BIZET
(1838-1875)

Suite no. 2 de La arlesiana
I *Pastorale*
II *Intermezzo*
III *Minuet*
IV *Farandole*
(Duración aproximada: 18 minutos)

FRANZ LISZT
(1811-1886)

Los preludios
(Duración aproximada: 16 minutos)



Iván López Reynoso

Director asistente

Originario de Guanajuato, Iván López Reynoso estudió en el Conservatorio de las Rosas. Tomó cursos de violín con Gellya Dubrova, piano con Alexander Pashkov, dirección coral con Jorge Medina y clases magistrales con Alberto Zedda, Jean-Paul Penin, Jan Latham-Koenig y Avi Ostrowsky. Estudió dirección de orquesta con Gonzalo Romeu en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, donde se tituló con mención honorífica. Actualmente es director asistente de la Orquesta Filarmónica de la UNAM. Ha dirigido a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica de Jalisco, la Filarmónica Gioachino Rossini, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Minería, el Coro y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, la Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, entre otras. Ha trabajado con Oxana Yablonskaya, Horacio Franco, Sebastian Kwapisz, Tambuco, Lourdes Ambriz, Eugenia Garza, Violeta Dávalos, Rebeca Olvera, Íride Martínez, Gabriela Herrera, Javier Camarena, Fernando de la Mora, Octavio Arévalo, David Lomelí, Carsten Wittmoser, Rosendo Flores, Noé Colín, Carlos Almaguer, Encarnación Vázquez y Genaro Sulvarán, entre otros. Su repertorio operístico incluye *Aída*, *Las bodas de Fígaro*, *Bastión y Bastiana*, *La serva padrona*, *L'elisir d'amore*, *La bohème*, *Il maestro di capella*, *Amahl y los visitantes nocturnos*, *Madama Butterfly*, *Le comte Ory*, *La flauta mágica*, *El gato con botas*, *El viaje a Reims* y *La Traviata*. Recientemente actuó por primera vez en el Festival de Ópera Rossini de Pesaro en Italia.



Alejandra García Sandoval

Soprano

Alejandra García Sandoval nació en Irapuato y estudió canto en la Universidad de Guanajuato. Trabaja bajo la tutela de Dunja Vejzovic y Rogelio Riojas. Ganó el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli en 2006 y el tercer lugar en el Nacional de Canto Ópera de San Miguel en 2009. Ha sido finalista en concursos de Perú, Italia, España y Austria. Se ha presentado con la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, la Orquesta de Cámara de la Universidad Michoacana, la Filarmónica de la UNAM, la Sinfónica de Guanajuato, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica de Querétaro, la Sinfónica de Michoacán, la Camerata de Coahuila, la Sinfónica de Ciudad Juárez y la Sinfónica de Xalapa, entre otras; bajo la batuta de Rodrigo Macías, Gianfranco Marcelletti, Yoav Talmi, Enrique Patrón de Rueda, Iván López Reynoso, Guillermo Villareal, José Guadalupe Flores, Mario Rodríguez Taboada, John Goldwin, Armando Vargas, Eduardo Sánchez-Zúber, Román Revueltas, Luis Manuel Sánchez y Ramón Shade. Ha ofrecido conciertos México y otros países. Realizó una gira por China como solista con la Sinfónica del Estado de México dirigida por Enrique Bátiz.

Georges Braque, quien con Pablo Picasso y Juan Gris diera forma al cubismo, escribió una de las frases más reveladoras para la comprensión del arte en general: «El jarrón da una forma al vacío, y la música al silencio». Sin embargo, si el jarrón da forma al vacío, ¿cuál es ese silencio que le exige a la música una forma para poder hacerse oír? Nietzsche diría que «la música le ofrece a las pasiones el medio para gozar de ellas mismas». Y aunque no sólo las pasiones habitan ese mar de posibilidades al que los sonidos pueden dar forma, una de ellas es el eje sobre el cual giran las creaciones sonoras que conforman este programa: la pasión amorosa. Por otra parte, y en lo que al mundo de las formas musicales concierne, podemos hablar de dos mundos: el de la «música absoluta» y el de la «música programática». En el primero las formas creadas expresan sólo aquello que tiene que ver con la música en sí, es decir, sin relación alguna con elementos descriptivos o narrativos vinculados a la literatura, la pintura, la naturaleza o a cualquier aspecto extra musical, a diferencia del universo de la música programática cuyo ser depende de estos vínculos. A su vez, las relaciones entre la música y otras expresiones artísticas (el teatro, la literatura y la poesía, entre otras) han dado como resultado el surgimiento de géneros tales como la ópera, la música incidental y el poema sinfónico, a los que pertenecen las obras que conforman el primer concierto de esta temporada.

Gioachino Rossini (Pesaro, 1792 - Passy, 1868)

Obertura de El sitio de Corinto

Es precisamente la pasión amorosa la que lleva a Pamira a enamorarse del general del ejército turco que ha sometido su ciudad en *El sitio de Corinto* —ópera estrenada por Gioachino Rossini en 1826, y en la que, por el tratamiento de los temas, el compositor presagia el advenimiento del Romanticismo en el arte lírico—. La acción tiene lugar pocos años después de la caída de Constantinopla. Pamira, hija del gobernador de Corinto está a punto de casarse con el enemigo de su pueblo pese a la maldición de su padre y al amor que le profesa el joven oficial griego Neocles. Al verse atrapada entre el amor y el deber, elige este último y regresa con los suyos. Arrasada su ciudad como venganza del amante despechado ante el rechazo, Pamira se quita la vida. En contraposición con los sentimientos excesivamente esquemáticos de las óperas precedentes, Rossini explora un mundo de pasiones más reales y más humanas en esta obra que, si bien tuvo un gran éxito en sus primeros años de vida, rara vez se representa en la actualidad, aunque la obertura sigue siendo de gran atractivo en los programas sinfónicos.

Giuseppe Verdi (Roncole, 1813 - Milán, 1901)

Arias de La Traviata

Violetta Valery, la descarriada cortesana protagonista de *La Traviata* del compositor Giuseppe Verdi y personaje inspirado en la Margueritte Gautier de *La dama de las camelias* de Alexandre Dumas hijo, es uno de los más entrañables de la escena operística. Sabedora de que sus días están contados por los efectos de la tuberculosis, Violetta se abandona a una vida licenciosa plena de placeres sensuales sin sospechar que se atravesaría en su camino el amor en la persona de Alfredo Germont. Pese a su firme deseo de abandonar el sendero del libertinaje, el peso de su historia personal la condena y, aun cuando en un último momento se abre para ella la posibilidad de redención, muere trágicamente. Los dos extremos del conflicto existencial entre su pasado licencioso y un futuro esperanzador están expresados en el aria *È strano... Ah, fors'è lui... Sempre libera* del final del acto primero, mientras que el más profundo arrepentimiento se manifiesta en al aria final del tercer acto *Addio del passato*. Cuando Verdi estrenó la obra en el teatro La Fenice de Venecia el 6 de marzo de 1853, la representación fue un fracaso principalmente por las burlas de una parte del público para el que la apariencia excesivamente «sana» de la cantante que desempeñaba el papel de Violetta no se correspondía con las características del personaje, lo cual llevó al compositor a escribir a un amigo: «*La Traviata* fue anoche un fracaso. ¿Fallo mío o de los cantantes? El tiempo lo dirá.» Y el tiempo le dio la razón a Verdi, *La Traviata* es hoy por hoy una de las óperas más representadas de la historia.

Giacomo Puccini (Lucca, 1858 - Bruselas, 1924)

Intermezzo de Manon Lescaut

Puccini estrenó su ópera *Manon Lescaut* en 1893. En ella, la pasión amorosa ocupa el lugar principal, pues su protagonista, de cuyo nombre toma el suyo la obra, violenta su destino llevada por la pasión y el deseo, y pasa de ser una casi novicia conventual a una prófuga de la justicia, para encontrar el final de su existencia muriendo de sed y agotamiento entre los brazos de su amado en un paraje desolado cerca de Nueva Orleans, a donde había sido deportada como resultado de una condena por prostitución y robo en un juicio promovido por su amante, Geronte de Ravoir, tesorero real, hombre viejo y decrepito a quien ella abandonó para huir en compañía de su verdadero amor Renato des Grieux, hombre joven pero pobre al que originalmente ella hizo a un lado seducida por las riquezas de aquél. La ópera se basa en la novela *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* publicada en 1731 por Antoine François Prévost, que fuera también el punto de partida para la ópera *Manon* de Jules Massenet estrenada en 1884, hecho que llevó al editor de Puccini a advertirle sobre un posible fracaso derivado de abordar un tema ya tratado, lo que dio pie a la famosa respuesta de Puccini: «¿Por

qué no van a existir dos óperas sobre Manon? Una mujer como Manon puede tener más de un amante... Massenet la siente como francés, empolvada y con minués. Yo la sentiré como italiano, con una pasión desesperada.» El *intermezzo* que separa los actos segundo y tercero es una de las piezas instrumentales más bellas y famosas de la historia de la ópera. En él, la música da forma a la desesperación de Des Grieux por no poder hacer nada para liberar a Manon que está punto de ser deportada desde el puerto de Le Havre.

Leonard Bernstein (Lawrence, 1918 - Nueva York, 1990)

Glitter and Be Gay, de Candide

Es una vez más la pasión amorosa la que posee a Cunegunda, la hija del barón Thunder-ten-tronck de Westfalia —y personaje del cuento *Cándido o El optimismo* de Voltaire—, cuando sorprende entre la maleza de un bosque al doctor Pangloss —símbolo del optimismo filosófico leibnitziano—, dando una lección de «física experimental» a la camarera de su madre, lo que la impulsa a dejarse seducir detrás de un biombo del palacio por Cándido (protagonista de la historia), tan sólo para ser descubiertos por el barón, propiciando así el destierro del amante y la vergüenza de la amada, lo cual es el principio de una interminable serie de desgracias en una narración en la que el filósofo francés hace una crítica al pensamiento del pensador alemán Gottfried Leibnitz, según el cual «todo sucede para bien en éste, el mejor de los mundos posibles». Sobre una adaptación del texto de Voltaire, Leonard Bernstein crea su opereta cómica *Candide*, estrenada en Broadway en 1956. En ella, al igual que en el original, Cunegunda atraviesa por todo tipo de vicisitudes, que en cierto punto la llevan a convertirse en amante de un rico judío y del cardenal arzobispo de París, quienes se reparten su posesión a lo largo de los días de la semana, cubriéndola de lujos. En medio de su desgracia y añorando siempre el amor de Cándido, Cunegunda entona su aria *Glitter and Be Gay*, en la que expresa con gran ironía y comicidad lo trágico de su situación. La obra, que se mueve entre los límites de lo clásico y lo popular, la opereta y la comedia musical, y que a lo largo de 33 años atravesó por tantas vicisitudes como sus propios personajes hasta llegar a la versión final de 1989 revisada por el autor, es una respuesta y una propuesta por parte de Leonard Bernstein ante el debilitamiento contemporáneo de los géneros operísticos tradicionales.

Georges Bizet (París, 1848 - Bougival, 1875)

Suite no. 2 de La arlesiana

La arlesiana es originalmente el nombre de un cuento breve escrito por Alphonse Daudet (1840-1897) el cual forma parte sus *Cartas desde mi molino*, serie de relatos que el autor publicó en diferentes diarios franceses entre 1866 y 1874. En 1872, Daudet convertiría la narración en pieza teatral para la cual Georges Bizet escribiría la música incidental. En el drama, la pasión amorosa conduce al suicidio a un joven campesino enamorado de una bella arlesiana, pues a punto de contraer matrimonio con ésta descubre que ella ha sido amante de otro hombre durante dos años. La música original integrada por 27 números para voz, coro y orquesta de cámara recibió fuertes críticas pese a lo cual Bizet utilizó algunas de sus partes para conformar lo que ahora se conoce como la *Suite no. 1 de La arlesiana*. Cuatro años después del fallecimiento prematuro de Bizet, el compositor Ernest Giraud publicaría la *Suite no. 2 de La arlesiana* como resultado de arreglos realizados por él a partir de algunos temas originales de Bizet y otros más que no formaban parte de la música incidental original. No obstante, el resultado sigue reflejando el mundo, tanto físico como emocional, en el que se desarrolla la obra de Daudet.

Franz Liszt (Raiding, 1811 - Bayreuth, 1886)

Los preludios

Si bien el amor forma parte importante en el conjunto de reflexiones en torno a la vida llevadas a cabo por Alphonse de Lamartine (1790-1869) en su poema *Los preludios* —el cual ocupa el lugar número 15 dentro de sus *Nuevas meditaciones poéticas* publicadas en 1823—, lo cierto es que el poeta dilata su pensamiento más allá de aquél con la intención de comprender la complejidad de la fuerza que impulsa al hombre a vivir. Y quién mejor que Franz Liszt, cuya existencia fuera siempre un incesante torbellino de experiencias, para afrontar el reto de dar forma musical al pensamiento del poeta por medio de la creación de un género musical capaz de trascender la mera descripción pictórico-sonora del mundo para decir lo que le está vedado a la palabra: el poema sinfónico. Pues es precisamente en *Los preludios*, composición estrenada en 1854 bajo la batuta del propio compositor, la obra con la que Liszt inaugura este nuevo género (aunque hay quienes atribuyen este honor a su poema sinfónico *Tasso*). «¿Qué es nuestra vida sino una serie de preludios a una canción desconocida, de la cual la primera nota solemne es la que hace sonar la muerte?» Se pregunta Liszt en el prefacio que acompaña la publicación de esta obra a la que durante tanto tiempo se consideró erróneamente vinculada en sus significados e intenciones al conjunto de cuatro piezas para coro masculino y pianos —sobre textos de un oscuro poeta llamado Joseph Autran— al que el compositor nombrara *Los cuatro elementos*.

Después de haber transitado por todas estas formas sonoras y a manera de colofón podríamos evocar las palabras de Burger citadas por Arthur Schopenhauer en el epígrafe a su *Metafísica del amor*: «¡Oh, vosotros los sabios de alta y profunda ciencia, que habéis meditado y que sabéis dónde, cuándo y cómo se une todo en la naturaleza, el por qué de todos esos amores y besos... vosotros, sabios sublimes, decídmelo! ¡Poned en el potro vuestro sutil ingenio y decidme dónde, cuándo y cómo me ocurrió amar, por qué me ocurrió amar!»

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

P R I M E R A T E M P O R A D A 2 0 1 5

P R O G R A M A 2

Sábado 24 de enero/20:00 horas • Domingo 25 de enero/12:00 horas

ENRIQUE ARTURO DIEMECKE, *director huésped*

ANTON BRUCKNER

(1824-1896)

Sinfonía no. 8 en do menor

I *Allegro moderato*

II *Scherzo - Allegro moderato*

III *Adagio - Feierlich langsam,
doch nicht schleppend*

IV *Finale - Feierlich, nicht schnell*

(Duración aproximada: 70 minutos)



Enrique Arturo Diemecke

Director huésped

Nacido en México, Enrique Arturo Diemecke proviene de una familia de músicos. Comenzó a tocar el violín a los 6 años con su padre y más tarde con Henryk Szeryng. También aprendió a tocar piano, corno y percusiones. Estudió violín, corno y dirección en la Universidad Católica de Washington. Fue alumno de Charles Bruck en la Escuela Pierre Monteux con una beca otorgada por Madame Monteux. Es director titular de la Filarmónica de Buenos Aires, la Sinfónica de Long Beach en California, la Sinfónica de Flint en Michigan y la Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional. Durante 17 años, estuvo al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional y también fue director asociado de la Filarmónica de la UNAM. Como director artístico de la Ópera de Bellas Artes realizó más de 20 producciones.

Ha sido director huésped de la Filarmónica de Los Ángeles, la Real Filarmónica de Londres, la Orquesta Nacional de Francia, la Sinfónica de la BBC de Londres, la Sinfónica de San Francisco, la Sinfónica Nacional de Washington, la Sinfónica de Baltimore, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Sinfónica de Nueva Zelanda, la Sinfónica de Singapur, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, la Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela y la Sinfónica de Pekín, entre muchas otras. Ha participado en el Festival de Verano del Lincoln Center de Nueva York y el Festival del Hollywood Bowl en Estados Unidos, el Otoño Musical de Como en Italia, Europalia en Bélgica, la Feria Mundial de Sevilla, el Festival Internacional de Radio Francia y otros encuentros.

Ganó una Medalla de Oro del Instituto Nacional de Bellas Artes por su trayectoria artística, la Medalla Mozart y otros reconocimientos.

Ha colaborado con Mstislav Rostropovich, Plácido Domingo, Jessye Norman, Deborah Voigt, Itzhak Perlman, Joshua Bell, Yo-Yo Ma, Ravi Shankar, Ivo Pogorelich, Henryk Szeryng, Frederica von Stade, Marilyn Horne, Kathleen Battle, Francisco Araiza, Nicanor Zabaleta, Julia Migenes, Pascal Rogé y Pepe Romero, por mencionar algunos.

Ha grabado música de Villa-Lobos, Chávez, Moncayo y Revueltas, por mencionar algunos compositores, con la Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, la Sinfónica Nacional y otros conjuntos. Sus discos, editados por reconocidas compañías internacionales, han ganado los Orfeos de Oro Bruno Walter, Jean Fontaine y Fanny Eldie por parte de la Academia de Grabaciones Líricas de Francia. En 2002, fue candidato a ganar el Grammy Latino a mejor álbum clásico por los conciertos para violín y piano de Carlos Chávez.

Algunas de sus obras, como *Die-Sir-E*, *Chacona a Chávez*, el *Concierto para guitarra*, *Camino y visión*, el *Concierto para marimba Fiesta otoñal* y otras más, se han interpretado en México, Estados Unidos, Francia y otros países de América y Europa.

Anton Bruckner (Ansfelden, 1824 - Viena, 1896)

Sinfonía no. 8 en do menor

Hay obras musicales cuya belleza deslumbra por su brevedad y simpleza formal, como el *Preludio no. 7 op. 28* para piano de Fryderyk Chopin, que consta solamente de dos frases y dura poco más de treinta segundos, y hay otras, que exigen el concurso pleno de nuestras capacidades sensoriales, intelectuales y emocionales a lo largo de dilatados períodos de tiempo de intensa concentración para revelarnos sus secretos, como la *Octava sinfonía* de Anton Bruckner, considerada por muchos como la obra cumbre del sinfonismo romántico.

En *De lo espiritual en el arte*, Vasili Kandinsky escribió, en relación con la pintura, que «cada cuadro guarda misteriosamente toda una vida, una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz». Esta afirmación encuentra su lugar también en la música y alcanza una de sus máximas expresiones en la obra sinfónica de Anton Bruckner, pues el largo camino que tuvo que recorrer para llegar a la creación de una obra tan excepcional como su *Octava sinfonía* está plagado de tantas angustias e incertidumbres, como de ello dan testimonio la gran cantidad de cambios realizados por el compositor en sus sinfonías anteriores como resultado de las incesantes revisiones a las que las sometió a lo largo de toda su vida (dos revisiones de la primera, tres de la segunda, dos de la tercera, cuatro de la cuarta, dos de la quinta, una de la séptima) llevado sobre todo por su debilidad de carácter y su inseguridad ante las críticas de colegas y colaboradores.

La historia nos dice que apenas terminada la composición de su *Séptima sinfonía en mi mayor*, la cual alcanzaría un éxito inmenso en su estreno el 30 de diciembre de 1884 en Leipzig con la orquesta de la Gewandhaus bajo la dirección de Arthur Nikish, Anton Bruckner emprendió con excepcional confianza en sí mismo la creación su *Octava sinfonía en do menor*. Tras casi tres años de arduo trabajo, el 4 de septiembre de 1887, Bruckner escribió a Hermann Levi (director de orquesta y compositor alemán que jugaría un importante papel en la afirmación del éxito de la *Séptima sinfonía* y cuyo nombre quedaría indisolublemente ligado al de Richard Wagner por haber sido elegido por éste para estrenar su festival sagrado *Parsifal* en 1882, pese a su origen judío): «¡Aleluya! Mi padre artístico debe ser el primero en conocer la noticia de que la *Octava* ha sido concluida». Sin embargo, después de revisar la partitura, el comentario que Levi hizo llegar a Bruckner a través de Franz Schalk (amigo mutuo y discípulo del compositor), fue contundente y lo sumiría en una profunda depresión: «es inejecutable». La obra corrió entonces la suerte de la mayoría de sus hermanas y después de poco más de dos años de haber concluido la primera versión Bruckner terminó una segunda en 1890. Dos años más tarde, en 1892, la *Octava sinfonía*, dedicada al emperador Francisco José, se estrenaría bajo la batuta de Hans Richter al frente de la Filarmónica de Viena.

Sin embargo, más allá de los datos históricos y las anécdotas que pudieran citarse en relación con el nacimiento de la *Octava*, es más importante señalar

aquellos aspectos que debieran tomarse en cuenta en el momento de enfrentarse a la audición de tan monumental obra. Por ejemplo, que en ninguna otra sinfonía Bruckner exploró una paleta de timbres tan rica, capaz de generar masas sonoras de una potencia que podríamos llamar apocalíptica, y que prefiguran las grandes construcciones tímbricas de Mahler (a lo cual contribuye el uso de una sección de metales conformada por ocho cornos, cuatro tubas wagnerianas, tres trompetas, tres trombones y una tuba), pero al mismo tiempo de una delicadeza susceptible de reflejar los matices más sutiles del pensamiento (basta recordar que es la única sinfonía en la que el compositor hace uso del timbre del arpa). Hay que tomar en cuenta que Bruckner era un organista excepcional, reconocido internacionalmente por sus improvisaciones, circunstancia que influyó en la manera en la que combina los timbres orquestales para crear texturas sonoras contrastantes como las que se logran en un órgano gracias a la combinación de registros.

Hay que resaltar además la exuberancia de su lenguaje armónico, resultado del meticuloso estudio que hizo de las obras de Richard Wagner, a quien tanto admiraba y al cual dedicó su *Tercera sinfonía*. Además de la utilización de técnicas composicionales que hunden sus raíces en el lenguaje sinfónico beethoveniano, como el uso de células motivicas que se abren paso entre brumas sonoras (como en el principio de la *Novena sinfonía* de Beethoven), para a partir de ellas construir inmensos e irrefutables postulados temáticos sobre los que se edifican grandes secciones del discurso, como al inicio del primer movimiento, o la manera en la que en el *Scherzo* toda la estructura se genera por medio de la repetición insistente de un motivo, recurso que aparece ya en el *Scherzo* de la *Tercera sinfonía* de Beethoven, y que desde entonces era ya un presagio del surgimiento de las técnicas minimalistas en la música del siglo XX.

A todo lo anterior hay que añadir la maestría de Bruckner para desarrollar a partir de los elementos anteriores inmensas formas de despliegue, las cuales se caracterizan por la manera en la que el compositor va generando gradualmente tensión a lo largo de largas secciones hasta desembocar en puntos clímax de gran intensidad emocional. Comprender este último aspecto podría permitirnos experimentar en su justa dimensión la grandeza de la *Octava sinfonía*, cuya profundidad y expresividad podría equipararse en el terreno de la pintura a la *Capilla Sixtina*, pues al igual que en ella la complejidad de su belleza sólo se manifiesta si se tiene conciencia de lo que significa el concepto de «forma» como la base sobre la que se construye la experiencia estética musical. No es gratuito que Robert Schumann afirmara en sus *Consejos a los jóvenes estudiantes de música* que «El espíritu de una composición te será claro recién cuando hayas comprendido bien su forma.»

En su novela *La lentitud*, el escritor de origen checo Milan Kundera señala que «Es una exigencia de la belleza, pero ante todo de la memoria, imprimir una forma a una duración. Porque lo informe es inasible, inmemorizable». Afirmación que en el ámbito de la música muy pocos pueden hacer suya, ya que por lo general,

en su contacto con una obra musical el oído común se abandona únicamente al placer que le provoca la experiencia sensorial inmediata del discurso sonoro sin preocuparse por comprender la manera en la que el creador de la obra va relacionando las ideas musicales para levantar una estructura arquitectónica edificada con sonidos sobre una superficie temporal. De tal manera que el placer estético que podría experimentarse por la contemplación de la belleza formal de una obra musical rara vez se alcanza.

Pero, ¿qué forma puede tener una pieza musical cuya esencia se expresa sobre una superficie tan frágil, efímera y evanescente como lo es ese enigma del tiempo que llamamos presente, a partir del cual nos construimos un no menos enigmático pasado e imaginamos un aun más misterioso futuro? Dicho de otra manera, ¿cuál es ese «lugar» en el que el espíritu de una composición se nos revela porque podemos contemplar su forma? La forma musical, afirma Jan La Rue en su *Análisis del estilo musical*, es la memoria del movimiento, entendido este último como la manera en la que progresa el discurso sonoro en el tiempo dejando un rastro susceptible de ser recordado. De tal manera que el único «lugar» donde puede habitar y ser contemplada la forma musical es la memoria. Es en ella donde su belleza se hace manifiesta en toda su plenitud.

Cada uno de los cuatro movimientos que conforman la *Octava sinfonía* de Bruckner es, en su grandeza, una parte de una inmensa estructura poblada de bellezas que esculpe su forma en nuestra memoria únicamente en la medida en la que, a través de una audición atenta, concentrada e inteligente, el escucha va tomando cada una de sus propuestas tímbricas, melódicas, rítmicas y armónicas para ir construyendo con ellas el inmenso edificio sonoro concebido por su autor. Tarea nada fácil, sobre todo en una época como la nuestra en la que la mayoría de las expresiones musicales que se ofrecen al oído exigen de nuestras capacidades muy poco o casi nada. Lo cual hace inevitable recordar lo que cita Jorge Luis Borges en la *Historia de los ecos de un nombre* al recordar la tercera parte del libro de *Los viajes de Gulliver* en el que Jonathan Swift habla de una estirpe de hombres incapaces de leer «porque la memoria no les alcanza de un renglón a otro».

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 3

Sábado 31 de enero/20:00 horas • Domingo 01 de febrero/12:00 horas

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 31 de enero/20:00 horas
Domingo 01 de febrero/12:00 horas

JAN LATHAM-KOENIG, *director artístico*

CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

Preludio a la siesta de un fauno
(Duración aproximada: 10 minutos)

CARLOS SALOMÓN
(1967)

Concierto para marimba y orquesta (2011)
Dedicado a Javier Nandayapa
I *Moderato*
II *Solemne*
III *Vivo*
(Duración aproximada: 22 minutos)

VICTOR SYCH, *marimba*

INTERMEDIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

Sinfonía no. 5 en do menor, op. 67
I *Allegro con brio*
II *Andante con moto*
III *Scherzo: Allegro*
IV *Allegro*
(Duración aproximada: 31 minutos)





Jan Latham-Koenig

Director artístico

De origen francés, danés y polaco, Jan Latham-Koenig nació en Inglaterra; estudió en el Real Colegio de Música de Londres y posteriormente recibió la Beca Gulbenkian. Debutó al frente de una producción de *Macbeth* en la Ópera Estatal de Viena, donde ha dirigido más de 100 funciones y fue nombrado director huésped permanente en 1991. Su repertorio incluye *Aída*, *La bohème*, *Peter Grimes*, *Tristán e Isolda*, *Pelléas et Melisande*, *La ciudad muerta*, *Carmen*, *Turandot*, *Elektra*, *Venus y Adonis*, *Jenůfa*, *Tosca*, *Hamlet*, *El rey Roger*, *Los lombardos*, *Diálogos de las carmelitas*, *Thaïs*, *Los puritanos*, *Las bodas de Figaro*, *Beatriz y Benedicto*, *Lohengrin*, *La zorrilla astuta* y otras óperas. También dirigió el ballet *El príncipe de las pagodas*. Ha trabajado en el Teatro de la Ópera en Roma, la Ópera Estatal de Viena, la Compañía de Ópera de Canadá, el Covent Garden de Londres, la Ópera de la Bastilla, la Real Ópera Danesa, la Ópera de Gotemburgo, la Ópera Nacional Finlandesa, la Ópera de Tampere, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Ópera Nacional del Rin, los Proms de la BBC, el Teatro Regio de Turín, la Nueva Ópera de Moscú, el Teatro Massimo de Palermo y compañías en Hamburgo, Santiago de Chile, Praga, Berlín, Génova, Lisboa, Chicago y otras ciudades. Ha colaborado con artistas como Grace Bumbry, Franco Bonisolli y Piero Capuccilli.

A petición del gobierno portugués, fundó y dirigió la Orquesta de Oporto. También estuvo al frente de la Cantieri Internazionale d'Arte en Montepulciano, el Teatro Massimo de Palermo, la Ópera Nacional del Rin y la Filarmónica de Estrasburgo. Fue director huésped principal en el Teatro de Ópera de Roma y la Filarmónica del Teatro Regio de Turín. Es director de la Ópera Nueva de Moscú, y la Sinfónica de Flandes en Brujas. Desde 2012, es director artístico de la Orquesta Filarmónica de la UNAM y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata.

Jan Latham-Koenig ha sido invitado a dirigir la Nueva Filarmónica de Japón, la Filarmónica de Radio Francia, la Filarmónica de Estocolmo, la Orquesta Metropolitana de Tokio, la Filarmónica de Dresde, la Filarmónica de la Radio Holandesa, la Filarmónica de Los Ángeles, la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania, la Orquesta de la Radio de Berlín y otras orquestas radiofónicas en Alemania, Suecia y Dinamarca. En sus presentaciones con la Academia de Santa Cecilia en Roma incluyó los conciertos para piano de Beethoven con Evgeny Kissin como solista.

Entre sus actuaciones recientes, destacan producciones de *Macbeth* en el Festival de Savonlinna, *Tristán e Isolda* y *Thaïs* en la Ópera Nueva de Moscú, *Orfeo y Eurídice* en Praga y *Otelo* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio. En 2014, ganó el premio al mejor director de ópera por parte The Golden Mask Awards, uno de los reconocimientos más importantes de artes escénicas en Rusia, por *Tristán e Isolda* de Wagner con la Ópera Nueva de Moscú.



Victor Sych

Marimba

Victor Sych estudió percusiones en la Academia Gnessins de Moscú. Ganó el primer lugar en el Concurso de Metales y Percusiones Toda Rusia (1992) y el concurso Compositor del Siglo XXI en Rusia (2014). Desde 1992, es timbalista principal de la Orquesta de la Ópera Nueva de Moscú y desde 2005, da clases en la Academia Gnessins. Ha ofrecido recitales de percusiones, particularmente de marimba y vibráfono, en Rusia, Ucrania, Estonia, Georgia, Azerbaiyán, Alemania, Francia, Reino Unido y Estados Unidos. También ha tocado con orquestas sinfónicas y de cámara en diferentes países, bajo la dirección de Evgeny Kolobov, Eri Klas, Fabio Mastrangelo, Boris Tevlin, Evgeny Bushkov, Boris Pevzner y otros directores. Con frecuencia, participa en encuentros internacionales. Su repertorio abarca desde la música clásica hasta el jazz, con énfasis en la música contemporánea de compositores rusos contemporáneos, como R. Shchedrin, M. Bronner, E. Podgaitis y T. Sergeeva, por mencionar algunos. Asimismo, ha realizado numerosas adaptaciones y arreglos para percusiones.

Claude Debussy (St Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918)

Preludio a la siesta de un fauno

Señor Corchea fue el pseudónimo con el que Claude Debussy publicó una serie de artículos en la *Reveu Blanche* que, más que críticas, eran, en palabras de su autor, «impresiones sinceras y lealmente sentidas» sobre obras, compositores y conciertos, entre otros tópicos concernientes a la vida musical de su tiempo. «Intentaré ver, a través de las obras, las múltiples motivaciones que las han hecho nacer y la vida interior que encierran; ¿no es esto mucho más interesante que el juego que consiste en desarmarlas como curiosos relojes?» asentó Debussy en la primera de sus entregas aparecida el 1 de abril de 1901. Si esto es cierto para cualquier obra, lo es más en el caso de la mayoría de las composiciones de Debussy por su relación con otras expresiones artísticas y, sobre todo, con la literatura, ya que, de acuerdo con Paul Dukas, «La más poderosa influencia que tuvo Debussy no provino de los compositores, sino de los escritores». El *Preludio a la siesta de un fauno* es un claro ejemplo de lo anterior.

Basado en la égloga de Stéphane Mallarmé *La siesta de un fauno* (inspirado a su vez en un cuadro rococó de Francois Boucher en el que un joven fauno, oculto entre los juncos, contempla cargado de deseo sexual los juegos de las ninfas), el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy fue estrenado el 22 de diciembre de 1894, bajo la batuta de Gustave Doret, quien años después recordaría: «Había un profundo silencio en la sala cuando ascendí al podio, y nuestro espléndido flautista, Barrère, desplegó su primera frase. En el momento sentí, detrás de mí, como algunos directores lo pueden hacer, la presencia de un público totalmente fascinado». No obstante, más allá de las reacciones del público el día del estreno, la obra generó gran polémica entre los críticos, sobre todo por la dificultad para comprender su estructura, pues Debussy iniciaba con ella un alejamiento radical de toda tradición tanto en lo formal como en lo que al uso de la armonía se refería, sobre todo si se recuerda la influencia que ejercía sobre la mayoría de los compositores la música de Brahms, pero sobre todo la de Wagner, ante cuyos encantos el mismo Debussy caería rendido en su juventud. «Fui a Bayreuth como todos», confesaría Debussy a Louis Laloy, quien fuera su primer biógrafo, «y lloré hasta el hartazgo en *Parsifal*, pero cuando volví conocí *Boris Godunov* y eso me curó». En efecto, ya desde la época en la que Debussy había trabajado para Nadezhda von Meck (la gran mecenas y amiga de Tchaikovsky) la música rusa, sobre todo la de Mussorgsky, ejercería una enorme influencia (casi a la par que la poesía y las ideas estéticas de los simbolistas) en su manera de entender el lenguaje musical.

«Usted escribe poemas como le gusta. Nosotros podemos extraer de ellos la música que nos gusta», le diría Debussy al novelista y poeta Sylvaine Bonmariage en el curso de una conversación allá por 1903. Sin embargo, Debussy extraería algo más que la música presente en el poema de Mallarmé, quien en un principio expresaría sus dudas ante las intenciones del compositor de utilizar su égloga como punto de partida para una obra musical, al cuestionarle: «¿Va a repetir la

música lo que la poesía ya expresa terminantemente?» No obstante, al escuchar el resultado el poeta exclamaría: «¡No esperaba nada como esto! Esta música prolonga la emoción de mi poema y describe la escena más apasionadamente que el color», pues Debussy extraería el perfume contenido en las sonoridades y las emociones presentes en el poema de Mallarmé, de tal forma que podríamos afirmar que el *Preludio a la siesta del fauno* es el equivalente de esa inmensamente placentera resonancia aromática que queda en el paladar cuando degustamos un buen vino, y que recibe el nombre de «bouquet».

Hacia el final de su canto, bajo la luz del medio día, cuando todos los faunos siguiendo el ejemplo del dios Pan se abandonan al sueño, el fauno ebrio de lánguida sensualidad del poema exclama: «tú sabes, pasión mía, que, púrpura madura, cada granada estalla con murmullo de abejas, y nuestra sangre, amando a quien viene a cogerla, fluye por el eterno enjambre del deseo». A su vez Charles Baudelaire, prefigurador de Mallarmé, afirmaría en su poema *Correspondencias*: «Como largos ecos que de lejos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad, vasta como la noche y como la claridad, los perfumes, los colores y los sonidos se responden». Así, el alma de Boucher, haciéndose eco seguramente de la de Ovidio, resonó en la de Mallarmé, y ésta a su vez en la de Debussy, de quien Colette escribiría: «...parecía uno de los seguidores de Pan».

Carlos Salomón (Ciudad de México, 1967)

Concierto para marimba y orquesta

Si tuviéramos que remontarnos a nuestras raíces mesoamericanas para encontrar una imagen poética capaz de reflejar la esencia de la obra del maestro Carlos Salomón, lanzaríamos nuestra mirada hacia finales del siglo XV y principios del XVI a la región poblano-tlaxcalteca donde el sabio Tecayehuatzin de Huexotzinco exclamaba en sus poemas: «Sacerdotes, yo os pregunto: ¿De dónde provienen las Flores que embriagan al hombre, el Canto que embriaga, el hermoso Canto?»; a lo cual Ayocuan Cuetzpaltzin, otro ilustre poeta de aquel entonces, contestará en sus versos: «Del interior del cielo vienen las bellas flores, los bellos cantos».

En sus procesos creativos, Carlos Salomón se sumerge en el hontanar del que ha brotado la música mexicana tradicional. «No trato de utilizar temas regionales y readaptarlos como es el caso del *Huapango* de Moncayo, sino componer desde el mismo punto de vista de la música tradicional pero concibiéndola como música de concierto», señala el compositor, el cual ha acuñado el término «Neotípico» para referirse a esta manera de componer a partir de entender por medio de un profundo análisis la lógica que hizo surgir la música que hemos recibido en herencia como precioso legado de nuestros antepasados. «La estructura rítmica, la relación tonal en las escalas musicales, la repetición similar al minimalismo en sus formas, son algunos ejemplos de los elementos «neotípicos» que se encuentran en la música ancestral mexicana», comenta Carlos Salomón.

Con base en estos elementos, el compositor crea su *Concierto para marimba y orquesta*, comisionado por Javier Nandayapa (quien no sólo es uno de los más altos exponentes en la ejecución de la marimba de concierto, sino que pertenece a la ilustre dinastía de marimbistas chiapanecos fundada por su padre Don Zeferino Nandayapa), y estrenado el 26 de noviembre del 2013 en Oaxaca. En la obra se despliegan imágenes sonoras, semejantes a esos textiles surgidos de diestras manos indígenas, que por sus dibujos rítmicos y melódicos emanan un perfume arcaico pero que al mismo tiempo se expresan en más de una ocasión sobre una superficie tímbrica y armónica que las inscribe en un ámbito temporal más cercano a nuestro presente. En el primer y tercer movimientos, el virtuosismo del ejecutante es puesto a prueba (sobre todo en las *cadenzas* al final de cada movimiento), mas nunca sacrificando la necesidad de reflejar «el sentido rítmico, melódico y emotivo de todos los mexicanos»; mientras que el segundo movimiento posee una grandiosidad que emana, tanto de la sonoridad misteriosa del vibráfono (instrumento al que el compositor confió la expresión de sus pensamientos en esta parte central del concierto), como de la fuerza con la que se construye el discurso a lo largo de casi todo el movimiento sobre un patrón métrico ternario que evoca los vales típicos del Istmo de Tehuantepec.

En su poema *Alguien sueña*, Jorge Luis Borges postula que «todas las cosas están unidas por vínculos secretos». Resulta especialmente conmovedor saber que el padre del compositor (a quien está dedicado el segundo movimiento) falleció durante la composición del concierto, al igual que Don Zeferino Nandayapa, padre de quien lo estrenó. Sin embargo, y al margen de estas simetrías del destino, el *Concierto para marimba y orquesta* de Carlos Salomón va más allá de ser una manera de demostrar los postulados «neotípicos», en los que lo tradicional no tiene por qué estar enemistado con lo nuevo, sino que es la ilustración fehaciente de que el compositor, al igual que lo que dijo Tecayehuatzin de Huexotzincó de Ayocuan Cuetzpaltzin: «Bajó sin duda al lugar de los atabales, allí anda el cantor, despliega sus Cantos preciosos, uno a uno los entrega al Dador de la Vida».

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

Sinfonía no. 5 en do menor, op. 67

En *Génesis* 32:30 se afirma que Jacob le impuso por nombre *Peniel* (que significa *El rostro de Dios*), al lugar en el que durante toda una noche combatió con un ángel del Señor (el nombre mismo de Jacob significa *El que lucha con Dios*). No se puede contemplar el monumento dedicado a Beethoven que se encuentra en uno de los extremos de la Alameda Central, el que da a un costado del Palacio de Bellas Artes, sin evocar el citado pasaje. Sobre el basamento en cuya cara frontal aparece una reproducción en bronce del rostro de Beethoven hecha a partir de la mascarilla que le fue tomada al compositor en 1812 (y que muchos confunden con la mascarilla mortuoria del artista como la que puede ser admirada en la casa en la que Beethoven redactó su famoso *Testamento de Heiligenstadt*), aparece la figura de un hombre postrado de hinojos intentando retener por la muñeca del brazo izquierdo a un ángel que parece hacer un esfuerzo por liberarse, tal y como se describe en la narración del Antiguo Testamento.

¿Contempló Beethoven el rostro de Dios al elevarse por encima del sufrimiento provocado por su sordera, enfrentándose a su destino tal y como lo describe en el citado *Testamento de Heiligenstadt*?: «...poco faltó para que pusiera fin a mi vida. Sólo el arte me sostuvo. Me parecía imposible abandonar el mundo hasta haber realizado todo lo que yo sentía que estaba llamado a producir. Y entonces soporté esta existencia miserable». Beethoven contaba entonces con 32 años. Dos años después comenzó la composición de su *Quinta sinfonía*, terminada y estrenada en 1808, y sobre la que tantas cosas se han dicho en cuanto a sus posibles significados, tales como que si el tema de cuatro notas con el que inicia no sólo representa «la manera en la que el destino llama a la puerta» (según asegura Anton Schindler que le fue revelado por el compositor, testimonio constantemente puesto en duda), sino que además su supuesta presencia a lo largo de los cuatro movimientos representa la transformación de esa fuerza inexorable hasta convertirse, en el último movimiento, en el triunfo del hombre sobre su destino.

Es cierto que ese tema fue utilizado por Beethoven en otras composiciones como el *Andante* del *Trío para cuerdas op. 3*, en el *Allegro* de la *Sonata para cuatro manos op. 6*; en el final de la *Quinta sonata para piano en do menor op. 10 no.1*, en el *Presto* del *Quinto cuarteto op. 18 no. 5*, en la coda del primer movimiento del *Tercer concierto para piano op. 37*, en el tema principal del *Cuarto concierto para piano y orquesta en sol mayor op. 58* y en el primer fragmento de la *Sonata para piano op. 57 Appassionata*, y que dicho tema formaba parte del repertorio de recursos, no sólo de Beethoven, sino de otros compositores, pero no lo es menos el que un oído atento puede rastrear su presencia sujeta a transformaciones en varios momentos a lo largo de la *Quinta sinfonía*, lo cual le confiere la posibilidad de ser interpretado más allá de funcionar como un simple recurso utilizado para imprimirle unidad a la obra.

En su ensayo sobre Beethoven titulado *Renovación en el silencio*, Eduardo R. Blackaller asegura que el compositor escribió en una nota en un libro 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». De ser así, el conflicto entre ambas estaría representado por los dos temas contrastantes del primer movimiento de la *Quinta*, sobre todo a partir de la aparición del segundo, detrás del cual se escucha la constante oposición del primer tema en los violonchelos y los contrabajos. Sin embargo, las transformaciones del tema (como al final de cada una de las grandes frases y variaciones del segundo movimiento, o en el enunciado que hacen los cornos un poco después de iniciado el tercer movimiento, o a partir del compás treinta y cuatro del último movimiento en los fagotes, violonchelos y contrabajos, por sólo citar algunas), y sus hipotéticos significados se inscriben únicamente en las esferas de la especulación.

Más allá de toda interpretación extramusical, y a partir de la experiencia puramente sonora, lo cierto es que, como escribió Robert Schumann en relación con la *Quinta sinfonía*, «por mucho que se la oiga, ejerce sobre nosotros un poder invariable, como esos fenómenos de la naturaleza que, por más que se repitan, nos sobrecogen siempre de miedo y estupor».

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 4

Sábado 07 de febrero/20:00 horas • Domingo 08 de febrero/12:00 horas

MARTIN LEBEL, *director huésped*

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

Obertura de Egmont, op. 84
(Duración aproximada: 9 minutos)

EGIL HOVLAND
(1924-2013)

Concierto para piccolo y orquesta, op. 117
I
II
III
(Duración aproximada: 23 minutos)

NADIA GUENET, *piccolo*

INTERMEDIO

ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)

Sinfonía no. 4 en re menor, op. 120
I *Ziemlich langsam - Lebhaft*
II *Romance (Ziemlich langsam)*
III *Scherzo*
IV *Langsam - Lebhaft - Schneller - Presto*
(Duración aproximada: 30 minutos)



Martin Lebel

Director huésped

Originario de Francia, Martin Lebel estudió en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. En 1998, obtuvo un premio en el Concurso Internacional de Dirección de Orquesta Dimitri Mitropoulos en Atenas y en 2003, ganó Concurso Internacional Prokofiev y como parte del premio dirigió a la Filarmónica de San Petersburgo. Fue asistente de James Conlon en Francia y Alemania. En 2000, fue nombrado director invitado permanente de la Sinfónica de Karlovy Vary de Karlsbad y desde 2011 es su director musical. También es el director titular de la Filarmónica de Montevideo. Ha actuado al frente de la Sinfónica de Saint-Étienne, la Nacional del Capitolio de Toulouse y las orquestas de Nancy, Avignon, Saboya y Bretaña en Francia; la Orquesta del Festival Dvořák, la Filarmónica de Pardubice y la Filarmonía de Praga en la República Checa; la Filarmónica de Sverdlovsk en Rusia; la Filarmónica de Settin en Polonia; la Filarmónica de Skopje en Macedonia; la Orquesta Metropolitana de Lisboa y la Orquesta Manizales en Colombia, por mencionar algunas. Asimismo, ha dirigido *Las bodas de Figaro* de Mozart, *Madama Butterfly* y *Manon Lescaut* de Puccini, *Falstaff* de Verdi, *Ariadne en Naxos* de Strauss y otras óperas, en producciones del Teatro de París y el Teatro Solís de Montevideo. Desde 2001, ofrece clases magistrales de dirección en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París.



Nadia Guenet

Piccolo

Nadia Guenet nació en Chinon, Francia, y comenzó a tocar flauta a los 5 años. Estudió con Annik Marin en el Conservatorio Regional de Cergy y en París; posteriormente aprendió piccolo bajo la guía de Pierre Dumail. Ha tocado con la Orquesta de las Regiones Europeas, la Orquesta de Colonia, la Orquesta de la Ópera Nacional de Bellas Artes, y los ensambles Tempus Fugit, Donna Musica y Lacrymae et Ad Novem. Ha sido solista con la Filarmónica del Comité Directivo Empresarial de la Empresa Autónoma de los Transportes de París y los ensambles Lacrymae y Couperin. Ha estrenado obras de Leticia Cuen, Maguy Lovano, Patrice Sciortino, Damien Charron, Roger Tessier y Pierre Dutrieux. De manera paralela a su carrera musical, obtuvo una beca para cursar un doctorado sobre la metáfora en los poemas en la lengua de señas francesa. Durante ese tiempo, dio clases de lingüística en la Universidad de Rouen. En su exploración del mundo de la poesía, la mímica y el teatro, es autora de las obras *Viagem* (2004), *Allegro Piccolo!* (2005), *Heq, una historia esquimal* (2007), *Mondo Piccolo!* (2008) y *Tuktu el pequeño caribú* (2011). Ha grabado audiolibros de los autores franceses Sand, Musset, Colette, Hugo, Verne y Monet. Actualmente toca el piccolo en la Orquesta Filarmónica de la UNAM.

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

Obertura de Egmont, op 84

«Muero por la libertad, por la que siempre viví y luché, y por la cual, finalmente, hoy sufriendo, me inmolo», exclama el Conde Egmont, protagonista del drama que lleva su nombre, poco antes de ser llevado al cadalso por un piquete de soldados españoles a las órdenes del Duque de Alba. Si bien sus palabras brotaron de la imaginación de Goethe, el acontecimiento pertenece a la historia pues, en efecto, el 5 de junio de 1568 la Gran Plaza de Bruselas fue testigo de la decapitación de Felipe de Montmorency, Conde de Horn, y Lamoral, Conde de Egmont, acusados de traicionar al Rey Felipe II de España.

En una carta dirigida a Bettina Brentano, amiga del poeta, Beethoven escribe que compuso la música incidental para el drama de Goethe llevado «únicamente por amor a sus poesías», en un período de su vida marcado por la dolorosa soledad y la amargura. «Sólo puedo encontrar los medios para seguir adelante dentro de lo más profundo de mi ser», confesó a su amigo Ignaz Gleichenstein. Ese amor por los poemas de Goethe se refleja en aquellas obras en las que Beethoven se inspiró en los versos del autor del *Fausto*, tales como tres de los *Seis Lieder* (canciones), op. 75 y los *Tres Lieder* op. 83 (contemporáneos de la música para *Egmont*), y sus *Lieder* para coro y orquesta *Meersstille* y *glückliche Fahrt*, entre otras. De hecho, estos últimos, compuestos en 1815, fueron dedicados al mismo Goethe como una muestra de la profunda admiración que Beethoven profesaba por el que consideraba la «joya más preciada de una nación», admiración nunca correspondida por el poeta a quien, no obstante, debemos una de las más conmovedoras descripciones hechas de la personalidad de Beethoven, pues en una carta dirigida a su esposa la misma noche de su primer encuentro con el compositor, el 19 de julio de 1812, en Toeplitz, Goethe escribió: «No he encontrado jamás un artista más poderosamente concentrado, más enérgico, con más vida interior».

Egmont se representó por primera vez en Viena con la música de Beethoven a mediados de 1810, y llama la atención que la crítica no prestara mayor atención a la música. Sin embargo, dos años después E.T.A. Hoffmann, en un artículo publicado en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, en el que analiza meticulosamente la partitura, escribió: «Beethoven era entre todos los músicos el único capaz de captar la esencia profunda de esta obra a la vez fuerte y delicada». La música, compuesta entre 1809 y 1810, constaba originalmente de una obertura, cuatro entreactos, dos *Lieder*, dos melodramas (momentos en los que la acción hablada es sostenida por un fondo orquestal) y una *Sinfonía de la victoria final*, en la que se repite la última parte de la obertura inicial. Sin embargo, en la actualidad solamente se ejecuta en concierto la obertura, escrita en fa menor, tonalidad excepcionalmente utilizada por Beethoven, y sobre la que construyó obras de grave expresividad, como la *Sonata para piano op. 2 no. 1*, la *Sonata para piano op. 57 Appassionata* y el *Cuarteto para cuerdas op. 95*, al que el mismo compositor denominó *Serioso* (serio). En ella podemos reconocer tres secciones: una

introducción lenta, en la que el primero de tres motivos, de carácter grave y sentencioso, contrasta con la personalidad lánguida y suplicante de los dos siguientes, el último de los cuales se transforma para dar paso a la segunda sección, en un *tempo* rápido de acentuación ternaria, en la que, más que frases, pequeños y medianos motivos melódicos y rítmicos repetidos insistentemente forman bloques sonoros contrastantes que se despliegan generando la mayor parte del tiempo grandes tensiones, que hacia el final de esa sección disminuyen para concentrarse en una transición que de menos a más desemboca en el luminoso final en fa mayor de la tercera sección, que prefigura la muerte del héroe en el drama, más que como un acontecimiento trágico, como un llamado a la conquista de la libertad, que se resume en las palabras finales de Egmont: «Y no os duela caer, siguiendo el ejemplo que yo os doy, por salvar lo que más amáis».

Egil Hovland (Råde, 1924 - Fredrikstad, 2013)

Concierto para piccolo y cuerdas, op. 117

Si Alemania puede sentirse orgullosa de haber tenido en Bach un músico que hizo de los versículos del salmo 150, «¡Alabad a Dios en su santuario,... alabadle al son de las trompetas, alabadle con el salterio y la cítara,... alabadle con címbalos sonoros!», la luz que iluminara cada acto de su vida, los noruegos tuvieron su «Bach» en la persona de Egil Hovland quien, como aquél, no sólo fue un excepcional organista, sino un músico que asimiló las técnicas composicionales de su época para encontrar su propia voz.

Formado originalmente como organista en el Conservatorio de Oslo, posteriormente Egil Hovland estudió composición bajo la guía de Aaron Copland y Luigi Dallapiccola. Si bien en sus inicios cultivó un estilo musical marcado por el romanticismo nacionalista aún vigente en Noruega después de la Segunda Guerra Mundial, durante la década de los cincuenta su música se vio fuertemente influenciada por los lenguajes de Igor Stravinsky, Paul Hindemith y Béla Bartók. Desarrolló en esos años una técnica dodecafónica basada en principios tonales. Posteriormente las estéticas y técnicas composicionales del neoclasicismo influyeron en sus trabajos, sobre todo en la música compuesta para el servicio religioso de la Iglesia luterana. Sus encuentros con la música electrónica, electroacústica y aleatoria marcaron la creación de composiciones como el *Lamento para orquesta*, el *Magnificat* y *Elementa* para órgano, ésta última en la que Hovland amplía el espectro sonoro con el uso de técnicas extendidas.

El neoromanticismo que conquistó la escena musical noruega a partir de los años sesenta encontró eco en el compositor, quien fusionó los estilos transitados hasta entonces para aplicarlos a la creación de obras en las que la melodía tiene un papel expresivo dominante, como en su *Concierto para violín op. 81*, el *Concierto para trombón op. 76*, pero sobre todo en su *Concierto para piccolo y orquesta de cuerdas op. 117*.

Organista y maestro de coros desde 1948 en la iglesia de Glemmen en la ciudad de Fredrikstad, en los últimos años de su vida Hovland se dedicó cada vez más a la música sacra, lo que explica el hecho de que muchos de los temas de sus últimos trabajos orquestales y de música de cámara hayan sido extraídos del rico tesoro de los corales luteranos, lo cual establece un paralelismo más con la figura de Bach. En reconocimiento a sus contribuciones a la música noruega y a su trayectoria como compositor y ejecutante Hovland fue nombrado Caballero de la Real Orden de San Olaf en 1983.

Robert Schumann (Zwickau, 1810 - Emden, 1856)

Sinfonía no. 4 en re menor, op. 120

«En el oleaje de la vida, en el torbellino de la acción, ondulo subiendo y bajando, me agito de un lado a otro. Nacimiento y muerte, un océano sin fin, una actividad cambiante, una vida febril: así trabajo yo en el zumbador telar del Tiempo tejiendo el viviente ropaje de la Divinidad». Con estas palabras responde el Espíritu de la tierra a Fausto cuando éste manifiesta su pretensión de igualarse a aquél, en el inicio de la inmortal obra de Goethe. Sin duda, servirían también para representar el estado de exaltada creatividad que poseyó a Schumann los años de 1840 y 1841. «La mente de Robert se encuentra en un torbellino de actividad», escribió Clara en su diario el domingo de Pascua de 1841.

Más de 130 canciones compuestas en 1840 han llevado a denominar ese año como el «*Liederjahr*» (año de la canción), mientras que 1841 es señalado como el «año sinfónico» de Schumann. En él dio el salto como compositor hacia la creación de obras orquestales: la *Primera sinfonía en si bemol mayor Primavera*, la *Obertura, scherzo y final op. 52*, una *Fantasía en la menor para piano y orquesta* —que más tarde se convertiría en el primer movimiento del concierto para piano—, completó el borrador de una pequeña sinfonía en do menor que nunca instrumentaría, realizó una musicalización para coro y orquesta de *Tragödie*, tríptico de poemas de Heine, la cual quedaría inconclusa, y por si esto no fuera suficiente para justificar la cita evocada renglones atrás, el 13 de septiembre de ese año, día del cumpleaños de Clara, le mostró la partitura de la *Sinfonía en re menor*, terminada el 1 de ese mes, día en el que Clara dio a luz a la primera hija de ambos, Marie.

Pese al entusiasmo creativo de Schumann, la obra fue recibida con indiferencia el día de su estreno en la Gewandhaus de Leipzig, el 6 de diciembre de 1841, cuando fue ejecutada junto con la *Obertura, scherzo y final*. Se ha argumentado que las razones del fracaso se debieron a que en el mismo concierto se presentaron la *Fantasía sobre temas de Lucia de Lammermoor* y el *Hexameron* para dos pianos de Franz Liszt, con éste como ejecutante en ambas obras, y al lado de Clara en la segunda, lo cual provocó, en palabras de la crítica que «quedaran rotas todas las convenciones normales del aplauso, para dar lugar a un frenesí de entusiasmo». Por otro lado, se ha dicho que la falta de experiencia de Schumann en el

tratamiento orquestal de una sinfonía fue la causa principal. Ronald Taylor, señala una combinación de ambos hechos pues «Incluir las dos piezas serias orquestales de Schumann, de instrumentación más bien chata, en el mismo programa que dos ejemplos de la deslumbrante escritura de Liszt para piano, era casi un acto de masoquismo». Lo cierto es que, ante el resultado, Schumann decidió retirar de su catálogo la obra.

Diez años más tarde, en 1851, después de haber compuesto la *Segunda sinfonía en do mayor op. 61* y la *Tercera sinfonía en mi bemol mayor op. 97 Renana*, Schumann desempolvó la partitura de su *Sinfonía en re menor* (a la que en principio tuvo la intención de nombrar *Sinfonía Clara*), para someterla a una revisión tanto instrumental como formal. Consideró entonces denominarla *Fantasia sinfónica*, no obstante, cuando la obra fue publicada en 1853, apareció como *Sinfonía no. 4 op. 120*.

Aunque la versión final conservó los rasgos generales de su estructura original, la instrumentación de la sinfonía sufrió cambios importantes, aun cuando en ambas versiones la dotación instrumental siguió siendo la misma. La obra posee unidad y coherencia arquitectónica gracias a la simpleza de los materiales temáticos, a la manera en la que se transforman y sostienen el tejido sonoro, y a la forma en que transitan de un movimiento a otro. Aun así, el resultado final ha dejado insatisfechos a muchos. Gustav Mahler, consideró necesario reorquestar la obra para corregir «errores». Johannes Brahms, contraviniendo el parecer de su gran amiga Clara, publicó en 1891 la primera versión por considerar que era superior a la segunda. Una audición libre de prejuicios de la primera versión ilustra las palabras del arcángel Rafael al inicio del *Fausto*, «Las obras sublimes hasta lo incomprendible son espléndidas como en el primer día».

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 5

Sábado 14 de febrero/20:00 horas • Domingo 15 de febrero/12:00 horas

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

JAN LATHAM-KOENIG, *director artístico*

SERGEI RACHMANINOV
(1873-1943)

*Concierto para piano y orquesta no. 2
en do menor, op. 18*

I *Moderato*

II *Adagio sostenuto*

III *Allegro scherzando*

(Duración aproximada: 33 minutos)

PHILIPP KOPACHEVSKY, *piano*

INTERMEDIO

CRISTIAN CARRARA
(1977)

Tales from the Underground

(Duración aproximada: 13 minutos)

ALEXANDER Scriabin
(1872-1915)

Sinfonía no. 5, op. 60 Prometeo. Poema del fuego

(Duración aproximada: 24 minutos)

PHILIPP KOPACHEVSKY, *piano*

Diseño de iluminación Marco Antonio Barragán



Jan Latham-Koenig

Director artístico

De origen francés, danés y polaco, Jan Latham-Koenig nació en Inglaterra; estudió en el Real Colegio de Música de Londres y posteriormente recibió la Beca Gulbenkian. Debutó al frente de una producción de *Macbeth* en la Ópera Estatal de Viena, donde ha dirigido más de 100 funciones y fue nombrado director huésped permanente en 1991. Su repertorio incluye *Aída*, *La bohème*, *Peter Grimes*, *Tristán e Isolda*, *Pelléas et Melisande*, *La ciudad muerta*, *Carmen*, *Turandot*, *Elektra*, *Venus y Adonis*, *Jenůfa*, *Tosca*, *Hamlet*, *El rey Roger*, *Los lombardos*, *Diálogos de las carmelitas*, *Thaïs*, *Los puritanos*, *Las bodas de Fígaro*, *Beatriz y Benedicto*, *Lohengrin*, *La zorrilla astuta* y otras óperas. También dirigió el ballet *El príncipe de las pagodas*. Ha trabajado en el Teatro de la Ópera en Roma, la Ópera Estatal de Viena, la Compañía de Ópera de Canadá, el Covent Garden de Londres, la Ópera de la Bastilla, la Real Ópera Danesa, la Ópera de Gotemburgo, la Ópera Nacional Finlandesa, la Ópera de Tampere, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Ópera Nacional del Rin, los Proms de la BBC, el Teatro Regio de Turín, la Nueva Ópera de Moscú, el Teatro Massimo de Palermo y compañías en Hamburgo, Santiago de Chile, Praga, Berlín, Génova, Lisboa, Chicago y otras ciudades. Ha colaborado con artistas como Grace Bumbry, Franco Bonisolli y Piero Capuccilli.

A petición del gobierno portugués, fundó y dirigió la Orquesta de Oporto. También estuvo al frente de la Cantieri Internazionale d'Arte en Montepulciano, el Teatro Massimo de Palermo, la Ópera Nacional del Rin y la Filarmónica de Estrasburgo. Fue director huésped principal en el Teatro de Ópera de Roma y la Filarmónica del Teatro Regio de Turín. Es director de la Ópera Nueva de Moscú, y la Sinfónica de Flandes en Brujas. Desde 2012, es director artístico de la Orquesta Filarmónica de la UNAM y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata.

Jan Latham-Koenig ha sido invitado a dirigir la Nueva Filarmónica de Japón, la Filarmónica de Radio Francia, la Filarmónica de Estocolmo, la Orquesta Metropolitana de Tokio, la Filarmónica de Dresde, la Filarmónica de la Radio Holandesa, la Filarmónica de Los Ángeles, la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania, la Orquesta de la Radio de Berlín y otras orquestas radiofónicas en Alemania, Suecia y Dinamarca. En sus presentaciones con la Academia de Santa Cecilia en Roma incluyó los conciertos para piano de Beethoven con Evgeny Kissin como solista.

Entre sus actuaciones recientes, destacan producciones de *Macbeth* en el Festival de Savonlinna, *Tristán e Isolda* y *Thaïs* en la Ópera Nueva de Moscú, *Orfeo y Eurídice* en Praga y *Otelo* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio. En 2014, ganó el premio al mejor director de ópera por parte The Golden Mask Awards, uno de los reconocimientos más importantes de artes escénicas en Rusia, por *Tristán e Isolda* de Wagner con la Ópera Nueva de Moscú.



Philipp Kopachevsky

Piano

Philipp Kopachevsky estudió en la Escuela Central del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, su ciudad natal. Actualmente es alumno de Sergei Dorensky en el Conservatorio de Moscú. Entre los concursos que ha ganado destaca el Internacional de Piano Franz Schubert en Alemania. Se ha presentado en Estados Unidos, Rusia, Inglaterra, Alemania, Holanda, Francia, Grecia, Italia, Polonia, España, Japón y otros países. Ha tocado con la Orquesta de Cámara Inglesa, la Sinfónica Académica de la Filarmonía de Moscú, la Sinfónica Tchaikovsky de Moscú, la Orquesta del Teatro Kolobov de la Ópera Nueva de Moscú, la Orquesta Nacional de Rusia, la Filarmónica Nacional Rusa, la Sinfónica Estatal Yevgeny Svetlanov y la Sinfónica Académica de San Petersburgo, entre otras; bajo la batuta de Pavel Kogan, Mstislav Rostropovich, Vladimir Spivakov, Mikhail Pletnev, Yevgeny Kolobov, Yuri Simonov, Alexander Dmitriev, Andrew Gourlay, William Noll, Bjarte Engeset, Charles Olivieri-Munroe, Yevgeny Bushkov, Maxim Vengerov, Jan Latham-Koenig y Paul Watkins. Ha participado en el Festival Andrei Sakharov Festival de Nizhny Novgorod, el Concurso Memorial Vera Lotar-Shevchenko, el Festival Steinway, el de Piano de Miami Piano, el Conmemorativo Mstislav Rostropovich en Baku, el Internacional de Colmar en Francia, el de Estaciones Bálticas en Kaliningrado, el Festival Vladimir Spivakov Invita, Estrellas en el Baikal, Crescendo y el Festival Denis Matsuev, entre otros encuentros internacionales. Participó en el estreno mundial del ballet *Without* del coreógrafo Benjamin Millepied en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Colabora con el proyecto Estrellas del Siglo XXI de la Filarmónica Académica de Moscú.

Sergei Rachmaninov (Oneg, 1873 - Beverly Hills, 1943)
Concierto para piano y orquesta no. 2 en do menor, op. 18

«Inflamado ardor, pero poco seso, es suficiente para que al tonto le quede el gorro», son las palabras con que Mercurio reprende al rey Midas después de que éste declarara vencedor al dios Pan en el concurso musical disputado con Apolo. Aunque el mito sirvió de base para la *Cantata 201* que Johann Sebastian Bach compuso para responder a las críticas, la frase de Mercurio se aplica también a toda aquella música en la que la pasión se olvida de la importancia de la razón como medio para encontrar la forma adecuada a la intensidad de su expresión. Una de las obras que injustamente es más apreciada por la pasión que por la belleza de la forma es el *Concierto para piano y orquesta no. 2* de Sergei Rachmaninov.

Rachmaninov consideraba que cada pieza...

...se moldea alrededor de su punto culminante: toda la masa de sonido debe estar tan medida, la profundidad y fuerza de cada sonido debe tener tal pureza y gradación, como para llegar a este punto culminante con la apariencia de una gran naturalidad, aunque en realidad ese logro sea producto del arte más elevado.

En la ejecución o en la creación, Rachmaninov se conducía de igual manera.

La composición misma determina esta culminación: el punto puede estar al final o en el medio; puede ser fuerte o suave, pero el músico debe ser siempre capaz de acercarse a él con un cálculo certero, porque si se le escapa, toda estructura se viene abajo, la obra se ablanda y se vuelve borrosa, y no puede transmitir el oyente lo que debe transmitir.

Cada movimiento de este concierto se construye de acuerdo a esta lógica. Sin embargo, y en esto Rachmaninov corre la misma triste suerte que Tchaikovsky, la belleza de sus líneas melódicas, la voluptuosidad de sus armonías y la potencia de sus ritmos resultan tan seductoras y proporcionan un placer tan intenso e inmediato a los sentidos que uno se olvida de hacer un esfuerzo por entender la manera en la que se articulan todos estos elementos en un todo cuya extraordinaria arquitectura sólo puede contemplarse por el rastro que va dejando en la memoria.

Por otra parte, es sorprendente que una obra en la que se conjugan forma y fondo de manera tan plena y natural haya surgido inmediatamente después de la larga y devastadora crisis emocional sufrida por Rachmaninov de 1897 a 1900, y en la que la depresión, la falta de confianza en su creatividad y la desesperación hicieron presa en él como resultado, principalmente, del fracaso del estreno de su *Primera sinfonía* el 1 de marzo de 1897, la negativa de la Iglesia Ortodoxa a aprobar el matrimonio con su prima y para colmo, los comentarios negativos que León Tolstoi hiciera a su música durante la visita que realizara al escritor en su casa de

Yasnaya Polyana a principios de enero de 1900, y en la cual Rachmaninov acompañaría al piano a Fiodor Chaliapin su canción *Destino op. 21 no. 1*, basada en el tema principal del primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven.

De sobra conocida es la historia según la cual Rachmaninov, llevado por la desesperación provocada por su bloqueo creador, entre enero y abril de 1900, visitó diariamente al doctor Nikolai Dahl, quien, además de médico, era un violonchelista aficionado bastante competente. Dahl devolvió al compositor la confianza en su capacidad creadora por medio de sesiones de hipnoterapia en las que, si hemos de atenernos al testimonio del compositor, éste se limitaba a sentarse semidormido en una silla de brazos mientras el doctor Dahl repetía la sugestiva fórmula: «Usted empezará a escribir su *Concierto*... Usted lo escribirá con gran facilidad... El *Concierto* será de excelente calidad...» El remedio funcionó y Rachmaninov escribió el segundo y tercer movimientos del segundo concierto, los cuales fueron estrenados con gran éxito el 2 de diciembre de 1900, para posteriormente componer el primer movimiento y presentar la obra completa por primera vez el 27 de octubre del siguiente año. En ambas ocasiones el compositor estuvo a cargo de la parte solista. Como muestra de su gratitud hacia el doctor Dahl, Rachmaninov le dedicó la obra.

Cristian Carrara (Pordenone, 1977)

Tales from the Underground

En sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, Umberto Eco señala que la actitud posmoderna...

...es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle «te amo desesperadamente», porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. [El mismo Eco nos aclara que Liala fue una escritora de novelas románticas equiparable a Corín Tellado.] Podrá decir: «como diría Liala, te amo desesperadamente». En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido.

La obra de Cristian Carrara, joven compositor italiano, caracterizada por su rechazo a los lenguajes derivados de las vanguardias musicales, es la respuesta del artista que se encuentra ante una encrucijada en la que un camino conduce a la creación de nuevas formas de expresión que resultan muchas veces incomprensibles y huecas, y otro que lleva a retomar los lenguajes ya explorados porque en ellos se encuentra el único medio eficaz para decir lo que necesita ser dicho. Cristian Carrara decide transitar por este último sendero para construir paisajes sonoros en los que es inevitable percibir ecos de otras voces (Vaughan Williams,

Arvo Pärt, Respighi, Górecki, entre otros), que se proyectan como sombras desde lo alto sobre las formas por él creadas.

Así, *Tales from the Underground* es un poema sinfónico en el que el regreso al uso de recursos simples pero de gran efectividad expresiva permite generar una atmósfera emocional de gran intensidad: un *tempo* continuo que sirve de base a la construcción del discurso, el desarrollo de pequeñas secciones de despliegue que contrastan con la irrupción súbita de otras de menor densidad sonora, el uso colorístico de los instrumentos para generar distintos planos de profundidad, el recurso al lenguaje modal, el manejo del contrapunto a partir de melodías que forman tejidos diferenciados por las distintas texturas tímbricas, etcétera, etcétera. Formas con las que Carrara, siguiendo a Eco, acepta «el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar», para explorar rincones tal vez no visitados de la experiencia humana.

Alexander Scriabin (Moscú, 1872 - Moscú, 1915)

Sinfonía no. 5, op. 60 Prometeo. Poema del fuego

Madame Blavatsky afirma en *La doctrina secreta*, fundamento de la teosofía, que el universo entero está sujeto a un ciclo de vida conformado por nacimiento, crecimiento y muerte, en donde el orden emana del caos en un inconmensurable proceso de gradual e incesante materialización y desmaterialización del espíritu, en el que al final de cada ciclo se alcanza un grado más alto de desarrollo. En las primeras etapas se manifiesta un rayo de luz del cual surge la vida, y cuando ésta alcanza un alto grado de evolución se da un «instante de fuego» que señala el nacimiento de la conciencia en el hombre primordial. Para la teosofía, es Prometeo quien otorga al hombre a través de ese fuego viviente la capacidad de comprender y elegir entre el bien y el mal, como parte del proceso que conduce a la liberación de la esclavitud de la materia. Scriabin, compositor de intensas inclinaciones místicas, inspirado por estas ideas compone entre 1908 y 1910 su *Sinfonía no. 5 op. 60*, llamada *Prometeo. Poema del fuego*.

En una de las vertientes del pensamiento mítico griego, Prometeo es considerado el padre de la humanidad, a la que otorgó el fuego después de robarlo a los dioses. En castigo, fue encadenado por Zeus a una montaña en el Cáucaso, condenado a que un águila devorase sus entrañas. Según Apolonio de Rodas, los argonautas escucharon sus lamentos en algún punto de su viaje en busca del Vello de Oro. Esquilo lo representa como el gran héroe civilizador de los hombres sometido a injusto castigo. Scriabin, bajo la influencia de las creencias teosóficas, lo parangonaba con la figura de Lucifer (El portador de la luz), en su advocación de estrella de la mañana que se levanta detrás del horizonte para elevarse a las alturas.

Más que una sinfonía en sentido tradicional, *Prometeo* es un poema sinfónico en el que Scriabin (obsesionado además por su condición sinestésica que le permitía percibir colores específicos al escuchar determinados sonidos), busca

conducir al oyente a estados de elevación espiritual por medio de graduales transformaciones mentales provocadas por estímulos sonoros y visuales. Para lograrlo, no sólo expandió hasta sus límites la paleta de colores orquestal utilizando los instrumentos complementarios de la sección de alientos madera, enriqueciendo al máximo las percusiones y añadiendo otros instrumentos como el arpa, la celesta, el piano y el órgano (más la participación opcional de un coro), sino que prescribió en la partitura el uso de un teclado luminoso (*tastiera per luce*) capaz de proyectar luces cuyos colores están asociados a los símbolos que dan sustento conceptual a la obra.

Este teclado luminoso, diseñado por el mismo Scriabin y construido por Alexander Mozer, sería el encargado de envolver el espacio con una atmósfera de luces, cada una vinculada por su color no solamente con un plano armónico de la composición, sino a su vez relacionada con los conceptos fundamentales sobre los cuales se construye la obra:

Rojo intenso	La voluntad humana
Naranja	El juego creativo
Amarillo	El gozo
Verde	La materia
Azul cielo	Los sueños
Azul nacarado	La contemplación
Violeta	La creatividad
Púrpura	La voluntad del Espíritu Creador
Lila	El movimiento del espíritu hacia la materia
Destellos de acero	La humanidad
Rosa	La pasión
Rojo profundo	La diversificación de la voluntad

Sin embargo, en el estreno de la obra en 1911 se tuvo que prescindir de este instrumento, y no fue sino hasta la segunda ejecución en 1915 que se utilizó para proyectar luces sobre una pantalla que pendía sobre la orquesta, lo cual, en todo caso, estaba muy lejos de reflejar las intenciones del compositor quien además, en su deseo de hacer del concierto toda una experiencia mística deseaba que los integrantes del coro aparecieran vestidos de blanco.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 6

Sábado 21 de febrero/20:00 horas • Domingo 22 de febrero/12:00 horas

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

JAN LATHAM-KOENIG, *director artístico*

RICHARD WAGNER *La cabalgata de las valquirias, de La valquiria*
(1813-1883) (Duración aproximada: 5 minutos)

RALPH VAUGHAN WILLIAMS *El ascenso de la alondra*
(1872-1958) (Duración aproximada: 13 minutos)

TASMIN LITTLE, *violín*

GUSTAV HOLST *Canción de la noche*
(1874-1934) (Duración aproximada: 8 minutos)

TASMIN LITTLE, *violín*

MAURICE RAVEL *Tzigane*
(1875-1937) (Duración aproximada: 10 minutos)

TASMIN LITTLE, *violín*

INTERMEDIO

ANTONÍN DVOŘÁK *Sinfonía no. 8 en sol mayor, op. 88*
(1841-1904) I *Allegro con brio*
 II *Adagio*
 III *Allegretto grazioso - Molto vivace*
 IV *Allegro ma non troppo*
 (Duración aproximada: 34 minutos)



Jan Latham-Koenig

Director artístico

De origen francés, danés y polaco, Jan Latham-Koenig nació en Inglaterra; estudió en el Real Colegio de Música de Londres y posteriormente recibió la Beca Gulbenkian. Debutó al frente de una producción de *Macbeth* en la Ópera Estatal de Viena, donde ha dirigido más de 100 funciones y fue nombrado director huésped permanente en 1991. Su repertorio incluye *Aída*, *La bohème*, *Peter Grimes*, *Tristán e Isolda*, *Pelléas et Melisande*, *La ciudad muerta*, *Carmen*, *Turandot*, *Elektra*, *Venus y Adonis*, *Jenůfa*, *Tosca*, *Hamlet*, *El rey Roger*, *Los lombardos*, *Diálogos de las carmelitas*, *Thaïs*, *Los puritanos*, *Las bodas de Fígaro*, *Beatriz y Benedicto*, *Lohengrin*, *La zorrilla astuta* y otras óperas. También dirigió el ballet *El príncipe de las pagodas*. Ha trabajado en el Teatro de la Ópera en Roma, la Ópera Estatal de Viena, la Compañía de Ópera de Canadá, el Covent Garden de Londres, la Ópera de la Bastilla, la Real Ópera Danesa, la Ópera de Gotemburgo, la Ópera Nacional Finlandesa, la Ópera de Tampere, el Teatro Colón de Buenos Aires, la Ópera Nacional del Rin, los Proms de la BBC, el Teatro Regio de Turín, la Nueva Ópera de Moscú, el Teatro Massimo de Palermo y compañías en Hamburgo, Santiago de Chile, Praga, Berlín, Génova, Lisboa, Chicago y otras ciudades. Ha colaborado con artistas como Grace Bumbry, Franco Bonisolli y Piero Capuccilli.

A petición del gobierno portugués, fundó y dirigió la Orquesta de Oporto. También estuvo al frente de la Cantiere Internazionale d'Arte en Montepulciano, el Teatro Massimo de Palermo, la Ópera Nacional del Rin y la Filarmónica de Estrasburgo. Fue director huésped principal en el Teatro de Ópera de Roma y la Filarmónica del Teatro Regio de Turín. Es director de la Ópera Nueva de Moscú, y la Sinfónica de Flandes en Brujas. Desde 2012, es director artístico de la Orquesta Filarmónica de la UNAM y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata.

Jan Latham-Koenig ha sido invitado a dirigir la Nueva Filarmónica de Japón, la Filarmónica de Radio Francia, la Filarmónica de Estocolmo, la Orquesta Metropolitana de Tokio, la Filarmónica de Dresde, la Filarmónica de la Radio Holandesa, la Filarmónica de Los Ángeles, la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania, la Orquesta de la Radio de Berlín y otras orquestas radiofónicas en Alemania, Suecia y Dinamarca. En sus presentaciones con la Academia de Santa Cecilia en Roma incluyó los conciertos para piano de Beethoven con Evgeny Kissin como solista.

Entre sus actuaciones recientes, destacan producciones de *Macbeth* en el Festival de Savonlinna, *Tristán e Isolda* y *Thaïs* en la Ópera Nueva de Moscú, *Orfeo y Eurídice* en Praga y *Otelo* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio. En 2014, ganó el premio al mejor director de ópera por parte The Golden Mask Awards, uno de los reconocimientos más importantes de artes escénicas en Rusia, por *Tristán e Isolda* de Wagner con la Ópera Nueva de Moscú.



Tasmin Little

Violín

La violinista inglesa Tasmin Little ha ganado múltiples premios y se ha presentado en el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, la Philharmonie de Berlín, el Musikverein y la Konzerthaus de Viena, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Royal Albert Hall y el Barbican Centre de Londres, el Suntory Hall de Tokio y otras salas de conciertos. Ha sido solista con la Sinfónica de Adelaide, la Filarmónica de Berlín, la Sinfónica de Bournemouth, la Sinfónica de Berlín, la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, la Filarmónica de Hong Kong, la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, la Sinfónica de Londres, la Filarmónica de Londres, la Filarmónica de Malasia, la Filarmónica de Nueva York, la Nueva Filarmónica de Japón, la Orquesta Philharmonia de Londres, la Real Filarmónica de Londres, la Sinfónica de Vancouver, la Orquesta Nacional Escocesa, la Real Filarmónica de Liverpool, la Sinfónica de Seattle, la Sinfónica de Singapur, la Sinfónica de St. Louis, la Orquesta del Ulster, la Sinfónica de Australia Occidental y todas las orquestas de la BBC. Entre los directores con los que ha colaborado se puede mencionar a Simon Rattle, Edward Gardner, Andrew Davis y otros más. Ha estrenado conciertos de Willem Jeths, Stuart MacRae, Robert Saxton, Dominic Muldowney, Robin de Raaf y Roxanna Panufnik. Es una de las pocas violinistas que interpreta regularmente el *Concierto para violín* de Ligeti.

Ha grabado música de Elgar, Walton, Vaughan Williams, Britten, Delius y otros compositores; por sus discos, ha ganado premios de la revista *Gramophone*, de Radio 3 de la BBC, los premios Classic BRIT y el Diapason d'Or, entre otros. Suele tocar música de cámara con los pianistas Piers Lane, Martin Roscoe y John Lenehan. Tasmin Little es Embajadora de la Fundación del Príncipe para Niños, Fellow de la Escuela de Música y Drama Guildhall, Embajadora de la Música Juvenil y ha recibido títulos honoríficos por parte de las universidades de Bradford, Leicester, Hertfordshire y de la Ciudad de Londres. En 2012, fue nombrada Oficial de la Orden del Imperio Británico durante las celebraciones por el Jubileo de Diamante de la Reina Elizabeth II. Utiliza un violín construido en 1757 por Giovanni Battista Guaragnini.

Richard Wagner (Leipzig, 1813 - Venecia, 1883)

La cabalgata de las valquirias, de La valquiria

En la mitología nórdica, las valquirias son mujeres guerreras hijas de Odín, encargadas de presentarse en las batallas para recoger los cuerpos de los héroes caídos en combate y llevarlos al Valhalla, la mansión de los dioses, para combatir al lado de éstos en el Ragnarök, la batalla del fin de los tiempos en el que todas las cosas alcanzarán su destino. Richard Wagner tomó como punto de partida estos y otros relatos —como el *Cantar de los Nibelungos*— para crear *El anillo del Nibelungo*, ciclo de cuatro dramas musicales de los cuales *La valquiria* es la segunda parte, y cuyo tercer acto se inicia con una de los pasajes orquestales más deslumbrantes e impactantes de la historia de la música, *La cabalgata de las valquirias*.

Sobre un cerrado tejido sonoro formado por trinos que recorren toda la sección de alientos madera, y por vertiginosos arpeggios que ascienden y descienden por los violines y las violas, aparece en los fagotes, los cornos y las cuerdas graves el *Leitmotiv* (motivo musical asociado a un personaje, objeto, idea o sentimiento) sobre el que se construye la melodía que se despliega en los metales para representar a las valquirias, que al inicio del tercer acto del drama aparecen cabalgando por los aires que desgarran con sus estentóreos gritos, llamándose unas a otras y llevando en la grupa de su montura su cosecha de héroes muertos, para reunirse en lo alto de escarpadas montañas antes de ascender al Valhalla.

Pese a que una característica de los dramas musicales creados por Wagner es su constante fluir que hace casi imposible fragmentarlos en partes independientes, se ha vuelto una costumbre extraer de *La valquiria* este fragmento, suprimiendo la parte vocal, para convertirlo en un pequeño poema sinfónico de extraordinaria expresividad.

Ralph Vaughan Williams (Gloucestershire, 1872 - Londres, 1958)

El ascenso de la alondra

Muchos compositores han representado en sus obras el canto de los pájaros: Antonio Vivaldi en *Las cuatro estaciones*, Olivier Messiaen en *El despertar de los pájaros*, Franz Liszt en el *Vals Mefisto*, Edvard Grieg en el *Nocturno* de sus *Piezas líricas*, entre otros. Algunos más han retratado sus actitudes como Ottorino Respighi en su suite *Los pájaros* o Camille Saint-Saëns en *El cisne*. Otros más han descrito su vuelo como Jean Sibelius el de las grullas en el tercer movimiento de su *Quinta sinfonía*. En *El ascenso de la alondra* (*The Lark Ascending*) Ralph Vaughan Williams desarrolla uno de los cuadros musicales más cautivadores relacionados con las aves.

Concebida originalmente como una romanza para violín y piano, *The Lark Ascending* está, por un lado, inspirada en el poema homónimo del poeta inglés George Meredith, y por otro, influenciada por la música folclórica inglesa que

Vaughan Williams había descubierto en 1905. Fue compuesta en 1914, pero al estallar la Primera Guerra Mundial, Vaughan Williams se alistó en el ejército, y no fue sino hasta 1920 que se ejecutó por vez primera en público, mientras que la versión con orquesta se estrenó el 14 de junio de 1921.

Con los sonidos de una escala pentatónica, el violín borda una melodía que no sólo sugiere el canto de la alondra sino los arabescos que con su vuelo traza en el cielo, por encima del paisaje sonoro de la orquesta tejido con los hilos de melodías surgidas del folclor inglés, traduciendo en música los versos de Meredith que Vaughan Williams cita al principio de la partitura:

Se eleva y comienza a hacer círculos, deja caer la cadena plateada de sonidos, compuesta de muchos e ininterrumpidos eslabones de gorjeos, silbidos, ligaduras y sacudidas... Pues canta hasta llenar su Cielo, infundiendo este amor terreno, y siempre se eleva cada vez más y más alto, nuestro valle es su dorado cáliz, y es el vino que se desborda para elevarnos mientras vuela... Hasta que se pierde haciendo sus anillos aéreos, en la luz, y entonces el ensueño canta.

Traducción: Gabriela Carolina Martínez Toledo

Gustav Holst (Cheltenham, 1874 - Londres, 1934)

Canción de la noche

A primera vista podría pensarse que *Canción de la noche* (*A Song of the Night*) es una obra que se inscribe en la tradición de la música nocturnal del Romanticismo iniciada por John Field con sus *Nocturnos* para piano, y enriquecida con las aportaciones al género de Chopin, Liszt, Mendelssohn y Fauré, entre otros compositores. Sin embargo, hay motivos para pensar que su existencia obedece a la profunda fascinación que Gustav Holst experimentaba por la literatura, la religión y la filosofía de la India, y de la cual son claro testimonio obras dramáticas, vocales, sinfónicas y de cámara como *Sita* (1906), ópera basada en el *Ramayana*; *Savitri* (1908), ópera de cámara cuya fuente es el *Mahabharata*; los *Himnos para coro y orquesta basados en el Rig Veda* (1908-12); *The Cloud Messenger* (1910-12) sobre textos de Kalidasa; el poema sinfónico *Indra* (1903), y *Maya* (1901) para violín y piano, por sólo citar algunas. El interés de Holst por los textos hindúes lo llevó inclusive al estudio del sánscrito y a realizar sus propias traducciones de los mismos.

En la mitología hindú, Ratri o Ratrideva es la diosa que representa a la noche, hermana de Ushas representación del día que desvanece la oscuridad y despierta a los seres. Ya en 1903, Holst había escrito su canción *Invocation to the Dawn* (*Invocación del amanecer*) sobre textos del Rig Veda, y en 1908 compuso sus *Himnos del Rig Veda* para voz y piano, de los cuales el primero está dedicado precisamente a Ushas. La composición de un *Himno a Ratri*, la noche, de la cual al parecer no estuvo satisfecho, parece indicar que fue en *A Song of the Night* donde encontró su forma adecuada la invocación a Ratrideva, complemento de Ushas.

Tal vez porque en ella se encuentran los últimos ecos de la influencia que la música de Wagner ejerció sobre las primeras obras de Holst, lo cual la convertiría en una obra poco original, *A Song of the Night* permaneció relegada al silencio durante casi ochenta años, hasta que fue ejecutada en 1984.

Maurice Ravel (Ciboure, 1875 - París, 1937)

Tzigane

Una parte de la obra de Maurice Ravel podría clasificarse como música «à la manière de...» (a la manera de). Y no sólo porque rindiera homenaje en algunas de ellas al estilo de otros creadores (Chabrier, Borodin, Schubert, Couperin y Liszt, entre otros), sino porque Ravel, al igual que otros artistas de su época, se inspiró en las tradiciones culturales de otros pueblos, como el griego en sus *Canciones populares griegas*, el judío en sus *Melodías hebraicas* o el gitano en su rapsodia para violín y orquesta *Tzigane* (*Gitano*).

En 1922, al finalizar un concierto privado ofrecido por la violinista húngara Jelly d'Aranyi, nieta de Joseph Joachim, Ravel le pidió que improvisara sobre melodías gitanas. El entusiasmo provocado en el compositor por la belleza de las melodías y el virtuosismo de la violinista fue el punto de partida para la creación de *Tzigane*. Ravel, quien nunca pretendió crear obras que imitaran el modelo que le servía de inspiración, sino que se valía de éste para extraer de él ideas a partir de las cuales pudiera crear algo nuevo, se volcó sobre los *Caprichos* de Paganini y las *Rapsodias húngaras* de Liszt en un afán por encontrar soluciones técnicas y fórmulas expresivas que le sirvieran para capturar el espíritu de la música gitana, apoyándose además en los consejos de d'Aranyi, cuyas improvisaciones fueron añadidas más tarde para completar el trabajo, que el mismo Ravel describió como «una pieza de virtuosismo en el estilo de una rapsodia húngara».

Tzigane fue concebida originalmente para ser ejecutada con acompañamiento de luthéal, una variedad de piano que poseía un dispositivo diseñado para modificar su timbre y obtener una sonoridad cercana a la del cimbalón, instrumento característico de la música húngara y al parecer introducido en Europa oriental por los gitanos. La obra, terminada y publicada en 1924, fue dedicada a d'Aranyi, quien la estrenó en Londres el 26 de abril de ese mismo año, con el acompañamiento de Henri Gil-Marchez en el luthéal. Ravel realizó el arreglo orquestal, cuya primera ejecución se llevó a cabo en París el 30 de noviembre de 1924. Con el paso del tiempo el luthéal cayó en desuso y fue remplazado por el piano en versiones posteriores.

Antonín Dvořák (Nelahozeves, 1841 - Praga, 1904)

Sinfonía no. 8 en sol mayor, op. 88

Desde temprana edad Antonín Dvořák, cuyo padre fue un carnicero deseoso de que su hijo aprendiera su oficio, mostró una gran afición por la colombofilia. Ya maduro y habiendo obtenido el reconocimiento del mundo musical internacional siguió cultivando su gusto por las palomas en su casa de campo de Vysoká, a 150 kilómetros de Praga, donde compuso su *Sinfonía no. 8*, considerada la obra orquestal que en mayor medida refleja la íntima felicidad que lo caracterizó a lo largo de una vida de éxitos y reconocimientos que nunca hicieron mella en esa modestia manifiesta en las líneas que envió a su editor años después: «Me abruman los elogios y que me consideren una gloria musical. A pesar de haberme movido en el gran mundo de la música seguiré siendo lo que siempre he sido: un sencillo músico checo.»

Tan sólo una semana después de haber finalizado la composición de su *Cuarteto con piano en mi bemol mayor op. 87*, y en medio de una efervescencia creativa en la que las ideas surgían a borbotones de su imaginación —«¡Si tan sólo pudiera escribirlas inmediatamente!» escribió—, Dvořák compuso el primer movimiento de la *Octava sinfonía* en tan sólo doce días, el segundo en una semana, cuatro días le llevó terminar el tercero y seis días el último. Seis semanas después la orquestación estaba terminada.

A pesar de que Dvořák podría ser considerado el compositor nacionalista que mayor éxito obtuvo en la aplicación de recursos inspirados en el folclor a las formas propias de la tradición sinfónica vienesa, en su *Octava sinfonía* buscó desarrollar una visión más personal: «escribir una obra diferente de mis otras sinfonías, con ideas individuales funcionando de una manera nueva». El resultado fue una obra grandiosa de sobreabundante y expresivo lirismo en la que, sin renunciar al compromiso con el nacionalismo checo, la aplicación de recursos originales y novedosos en el primer y el segundo movimientos contrasta con la transparencia formal del tercero, y el rigor estructural de las variaciones del cuarto que en su equilibrio evocan el clasicismo de Haydn pero en sus sonoridades presagian el tratamiento instrumental de Mahler.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015
PROGRAMA 7

Sábado 28 de febrero/20:00 horas • Domingo 01 de marzo/12:00 horas

Sala Nezahualcóyotl
Sábado 28 de febrero/20:00 horas
Domingo 01 de marzo/12:00 horas

LIN TAO, *director huésped*

WENJING GUO
(1956)

Sonido del Tíbet 2012 (2012)
(Duración aproximada: 13 minutos)

YING DONG, *sheng*

YANJIA ZHOU
(1934)

Nostalgia (1979)
(Duración aproximada: 6 minutos)

SU CHANG, *zheng*

WENCHEN QIN
(1966)

A través de los cielos (2012)
(Duración aproximada: 16 minutos)

LAN WEIWEI, *pipa*

INTERMEDIO

ZHENMIN XU
(1934)

Amarre nocturno en el Puente del Maple (1991)
(Duración aproximada: 12 minutos)

MÚSICA TRADICIONAL

Emboscada desde todos los flancos
Notación de Shencheng Lin
(Duración aproximada: 12 minutos)

LAN WEIWEI, *pipa*

GUOPING JIA
(1963)

Los valles de los pinos que murmuran (2014)
(Duración aproximada: 12 minutos)

YING DONG, *sheng*
SU CHANG, *zheng*



Lin Tao

Director huésped

Lin Tao estudió en el Conservatorio de Música Central, y posteriormente tomó clases de composición con Albert Leman y de dirección con Dmitri Kitayenko en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, donde también obtuvo títulos de maestría y doctorado. Ha ganado premios en el Concurso Internacional de Dirección Prokofiev (1993), el Internacional Grzegorz Fitelberg (1999) y el Internacional Nicolai Malko de Jóvenes Directores (2001). De 1993 a 1996, fue asistente de Valery Gergiev y de Alexander Dmitriev. Ha sido director huésped principal de la Sinfónica de Tomsk, director principal de la Sinfónica de Krasnoyarsk, director artístico de la Filarmónica de Saratov y desde 2000 es director artístico de la Sinfónica Kuzbass en Kemerovo. Asimismo, ha dirigido la Filarmónica de San Petersburgo, la Sinfónica Estatal Rusa, la Orquesta del Teatro Mariinsky, la Filarmónica de Moscú, la Sinfónica de San Petersburgo, la Filarmónica de los Urales, la Filarmónica de Viena, la Sinfónica de Praga, la Sinfónica de Murcia, la Sinfónica Nacional de China, la Sinfónica de Taiwán y otras orquestas. En 2009, estrenó la ópera *Canción de juventud* de Tang Jianping. Actualmente es maestro en el Conservatorio Central de Música de Pekín.



Ying Dong

Sheng

Egresada del Conservatorio Central de Música de China, Ying Dong es la primera mujer china con título de maestría en instrumentos de aliento en su país. Ganó el segundo lugar de el Primer Concurso Nacional de Sheng en China (2004), el Segundo Concurso Internacional de Instrumentos Tradicionales de China en Estados Unidos (2008), el premio de plata en la séptima edición de la División de Instrumentos de Viento de China Musical Golden Bell. En 2010, ganó una audición de la Orquesta Sinfónica de la Radio de China. Ha sido solista con la Orquesta del Teatro Nacional de Mannheim, la Orquesta Nipponica de Tokio, la Filarmónica de Moscú, la Orquesta de Cámara y la Filarmónica de San Petersburgo, la Orquesta del Centro Nacional de Artes Escénicas de China, la Sinfónica de Aarhus, la Sinfónica de Pekín y la Sinfónica Central de China, entre otras. Ha ofrecido conciertos en ciudades de China, Japón, Rusia, Australia, México, Estados Unidos, Corea, Alemania, Polonia, Dinamarca y Malawi. Ha tocado con Shaojia Lv, Jiapeng Peng, Lihua Tan, Wenjin Liu, Yi Zhang, Lim Pying Yong, Inada Yasushi, Jean Thoreau y otros artistas. Ha estrenado obras para sheng de compositores como Wenjin Liu, Xilin Wang, Zhenguan Zuo, Wenjin Guo, Guoping Jia, Wenchen Qin, Naizhong Guan, Min Xiang, Binyang Li y Pinjing Lin. Ha impartido conferencias y clases magistrales sobre música tradicional de China y sheng en Japón, Corea, Dinamarca y Alemania.



Su Chang

Zheng

Su Chang comenzó a aprender el zheng, o guzheng, a los 6 años de edad y a los 10 ganó un concurso en Festival del Arte del Zheng de China. Fue alumna del profesor e intérprete Wang Zhou. En 2007, ganó el Premio de Oro del Concurso de Composición Musical para Instrumentos Tradicionales de China organizado por la Televisión Central de China. Ganó el primer lugar en el concurso de solistas de la Orquesta Sinfónica de YouTube. Se ha presentado en Estados Unidos, Canadá, Australia, Alemania, Suiza, Austria, Hungría, Hong Kong, Singapur y Macao. Ha colaborado con la Orquesta de Cámara Juvenil Euro Classic de Alemania, la Sinfónica de Músicos Unidos de Los Ángeles, la Sinfónica Juvenil de Los Ángeles, la Sinfónica de YouTube en Estados Unidos y la Sinfónica Juvenil de Zúrich. Su más reciente álbum, *Identity. Guzheng Concerto*, fue grabado con motivo de la conmemoración del centenario de la Revolución de 1911 de China, y fue estrenado en Estados Unidos en 2011.



Lan Weiwei

Pipa

Originaria de Sichuán, Lan Weiwei ha sido intérprete de pipa desde hace más de veinte años. Ha ganado diversos premios. Desde el comienzo de su carrera artística, se ha dedicado a presentar la música tradicional y folclórica de China al mundo occidental. Asimismo, su repertorio incluye música contemporánea en diferentes géneros y formas: piezas para pipa sola, música de cámara y conciertos para orquestas sinfónicas. Ha colaborado con ensambles de Pekín, Shanghai, Henan, Shanxi, Mongolia Interior y Hong Kong en China, además de Estonia, Alemania, Bélgica, Italia, Suiza, Austria, Mongolia, Estados Unidos, Azerbaiyán, Estonia, Canadá, México, España, Corea, Vietnam, Indonesia, Sudáfrica y otros países. Actualmente es profesora del Conservatorio Central de Música de China en Pekín. A través de su labor artística, busca establecer un puente entre tiempos ancestrales y modernos, así como entre Oriente y Occidente.



FACULTAD DE
MÚSICA
UNAM

CENTRO DE ESTUDIOS
MEXICANOS
UNAM-CHINA



CONSERVATORIO
CENTRAL DE MÚSICA
CHINA

II Festival de Música Tradicional y Contemporánea de China

En 2013, la Escuela Nacional de Música (actualmente Facultad de Música) de la UNAM y el Conservatorio Central de Música de China realizaron un encuentro titulado *La ruta del fandango* en Pekín con el objetivo de fortalecer el diálogo e intercambio académico. Este año, la Facultad de Música, la Dirección General de Música y el Centro de Estudios Mexicanos en China de la UNAM colaboran con el Conservatorio Central de Música de China para traer a México una muestra de música tradicional y contemporánea de ese país asiático. Los cursos, conferencias y conciertos ofrecidos a lo largo de la semana culminan con esta presentación de artistas chinos acompañados por la Orquesta Filarmónica de la UNAM.

Notas al programa

Desde que a finales del siglo XIII Marco Polo asombrara a Europa con los relatos de *El libro de las maravillas*, la fascinación que Occidente ha sentido por la cultura china ha quedado patente en innumerables expresiones artísticas inspiradas en ella. En la literatura, por ejemplo, Marguerite Yourcenar traza en su cuento *Como se salvó Wang-Fó* un delicado bosquejo de su sensibilidad pictórica; en *La construcción de la muralla china*, Franz Kafka ensaya una aproximación a las formas del poder y la dominación; en la *Parábola del palacio*, deudora de *Un mensaje imperial* de Kafka y de la historia de Wang-Fó, Jorge Luis Borges sueña al legendario Emperador Amarillo extraviado en los laberintos de la palabra; sin dejar de mencionar las ficticias narraciones hechas por Marco Polo a Kublai Khan imaginadas por Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*. La música china, evocada por Hermann Hesse en su cuento *El poeta*, en el que se describe la intrínseca relación que aquella guarda con la poesía y la naturaleza, ha formado también parte de esta fascinación.

Según el *Lüshi Chunqiu*, «el libro que abarca todos los aspectos del cielo y de la tierra», fue precisamente el Emperador Amarillo, Huang Ti (forjador de la civilización china, y de quien se asegura habló desde el momento en que su madre lo dio a luz tras veinte años de gestación después de quedar embarazada de un rayo caído del cielo), quien le ordenó al sabio Ling Lun que encontrara en los bosques de las más apartadas provincias del oeste imperial un pedazo de bambú para que con él fabricara una flauta capaz de producir una música que contuviera el canto de todos los pájaros, iniciando así la tradición musical instrumental del pueblo chino.

Los instrumentos musicales chinos fueron clasificados desde tiempos remotos en ocho categorías, partiendo de la materia sonora que predominaba en su construcción: metal, piedra, seda, bambú, madera, membranas, calabaza, arcilla. A su

vez, cada una de estas estaría relacionada con cada uno de los ocho trigramas que conforman la base del *I Ching*, *El libro de las mutaciones*, texto adivinatorio y metafísico cuyo conocimiento es fundamental para la comprensión de la espiritualidad china. El fang-hiang (carrillón de láminas de acero), el quing (carrillón de piedra), el erhu (violín de dos cuerdas), el pai-siao (flauta de carrizos), el gokugyo (pez de madera), el bianzhong (conjunto de campanas de bronce), el guan (instrumento de doble lengüeta), son sólo algunos de los más de seiscientos instrumentos que dan testimonio de la inmensa variedad y riqueza tímbrica presente en la tradición musical china. En la actualidad, muchos de ellos desempeñan un papel protagónico en las composiciones contemporáneas de aquel país, como el p'í-p'a, el zheng (tseng) y el sheng.

El p'í-p'a es un instrumento emparentado con el laúd europeo. Se cree que, al igual que éste, surgió en el segundo milenio de nuestra era en el seno de las civilizaciones mesopotámicas desde donde emigró a Europa y Lejano Oriente. Perteneció a la categoría seda por el material del que estaban hechas sus cuerdas originalmente. Su nombre, según el maestro Xi-Liu que vivió durante la dinastía Han, está conformado por los caracteres p'í y p'a de la escritura que se refieren al movimiento hacia adelante y hacia atrás de los dedos al pulsar las cuerdas. Po Chu-Yi (772-846), uno de los principales poetas de la dinastía Tang, quien consideraba que «la poesía es el medio más eficaz para mover los corazones», le dedicó a este instrumento su *Canción del p'í-p'a*, en la que describe así la ejecución de un maestro: «Las cuerdas gruesas vibraban como salpicaduras de repentina lluvia, las delgadas tarareaban como callados susurros. Juntas formaban hebras melódicas, como grandes y pequeñas perlas cayendo sobre un plato de jade.»

El sheng es un órgano de boca conformado por un número variable de finos tubos de bambú, de trece a treinta y seis, que originalmente se insertaban en una base hecha con el cascarón seco de un tipo de calabaza llamado pao-kua, por lo cual pertenece a la categoría calabaza, aun cuando en la actualidad dicho material ha sido sustituido por metal o por madera. En el sheng, el aire se introduce a través de una embocadura en forma de cuello de oca en la base que hace las veces de cámara de aire, desde donde se distribuye a los tubos de bambú en cuyo extremo inferior se encuentra una lengüeta metálica que al vibrar le da su particular sonido de pequeño armonio. La longitud de los tubos determina la altura de los tonos. Al ofrecer la posibilidad de producir acordes, el sheng es idóneo para acompañar a otros instrumentos o la voz, aunque desempeña un papel solístico melódico importante en muchas obras. Es uno de los instrumentos más antiguos vigentes en la actualidad y ocupa un lugar fundamental en la música china.

Por su parte el zheng o guzheng, aunque se le denomina también cítara china, tiene más la forma de un salterio, con su caja alargada de fondo plano y tapa abombada sobre la cual se tensan las cuerdas (originalmente de seda retorcida por lo cual caía en la categoría seda) en número que va de 15 a 25 (aunque los hay de 34). La longitud de las cuerdas está dividida por un puente, de tal manera que el segmento derecho se puntea generalmente con la mano correspondiente

en cuyos dedos se colocan púas o plectros hechos originalmente de marfil o de caparazón de tortuga. La mano izquierda, aunque también puede intervenir en el lado derecho de la cuerda, actúa sobre el segmento izquierdo para producir efectos de vibrato o distorsión expresiva en la afinación del sonido. El zheng se afina de tal manera que se forman escalas pentatónicas, afinación cuyo origen se atribuye al legendario Ling Lun. Su sonoridad permite evocar sonidos propios de la naturaleza como el correr de las aguas, truenos, viento y otros más.

La importancia que los instrumentos como el p'í-p'a, el sheng y el zheng, sigue teniendo en el quehacer musical contemporáneo de china, al igual que la influencia de su rica tradición musical, se ve claramente reflejada en las obras de compositores como Guo Wenjing, Yanjia Zhou, Wenchen Qin, Xhenmin Xu y Guoping Jia, quienes, además de dominar el lenguaje propio de la tradición para crear obras apegadas a la misma, aprovechan los recursos instrumentales e idiomáticos que les proporciona para crear obras en las que lo antiguo y lo actual se dan la mano para desarrollar nuevas formas de expresión. En ese sentido, podría sintetizarse la actitud de todos ellos con las palabras de Guoping Jia:

Cada instrumento tradicional chino tiene siglos de historia, un mensaje poético y es portador de una tradición musical con numerosas obras clásicas. Como compositor, me pregunto: ¿cómo puedo crear algo nuevo sobre estas bases? ¿Cómo puedo dar nuevas formas de expresión y una nueva estética a estos instrumentos, cuando tienen tan profundo y poético bagaje? Estas preguntas fueron siempre el punto de partida al escribir nuevas composiciones. En mis obras, los instrumentos tradicionales chinos ya no tienen el papel heredado de la canción melódica; más bien, con los más variados sonidos y timbres, ellos forman nuevas interacciones sonoras y materiales musicales que pueden ser usados de muchas maneras. Este material es ampliado y desarrollado durante el curso de la composición con el fin de establecer el efecto sonoro general con diferentes interrelaciones y transformaciones, confiriéndoles así nuevas y atractivas formas de expresión a los instrumentos tradicionales.

Pero aun cuando el resultado es el surgimiento de nuevas formas, el contenido sigue reflejando la fidelidad de la música china a la descripción del mundo. En *Sonido del Tíbet 2012*, Guo Wenjing describe en sus dos movimientos el lado mundano y la religiosidad del pueblo tibetano. En el primero, el extenso escenario de la naturaleza, así como el retrato de la vida de los hombres y mujeres de la meseta tibetana adquiere forma sonora:

Con un movimiento que poco a poco va creciendo; semejante a lo vasto del cantar de los pastores, acompañado por el sonido de campanas, parecidas a vibrantes ráfagas de viento, tan brillantes y blancas como una luz blanca a la distancia, y tan densas como la madre tierra, se oyen canciones folclóricas flotando en el espacio, y en la lejanía, divisamos danzas tibetanas.

Mientras que en el segundo movimiento, los *pizzicati* imitan el sonido del tambor en un templo, y las cuerdas gruesas imitan los rezos de los *sutras*, producidos por el enérgico y potente canto de los lamas.

En *A través de los cielos*, Wenchen Qin busca expresar lo ilimitado e interminable del poder de la imaginación. Mientras que en *Los valles de los pinos que murmuran*, Guoping Jia se inspira en una de las más famosas obras del pintor paisajista Li Tang, en la que las caprichosas crestas de una montaña, su rugiente cascada, su bruma flotante, el galopante paso de sus aguas, así como lo denso de sus altos pinos, producen cinco impresiones que conforman los elementos esenciales de la sonoridad de la obra, al mismo tiempo que estructuran las cinco partes que integran el contenido expresivo de la composición.

Por su parte *Emboscada desde todos los flancos*, una pieza clásica del repertorio tradicional para p'í-p'a, describe un hecho histórico, la batalla de Gaixia acaecida en el 202 a.C. en el marco de la guerra entre los ejércitos de Chu y Han. La música, dividida en trece breves secciones, representa distintos momentos del suceso, como la poderosa formación del ejército de Han en la que abundan imitaciones del sonido de tambores y cornos; el choque entre ambos ejércitos en el que se echa mano de una gran variedad de recursos técnicos del p'í-p'a para pintar la violencia del combate, mientras que en las últimas secciones de la obra se describe el suicidio de Xiang Yu, general del ejército de Chu, en el río Wujiang después de su derrota. De la misma manera, para crear su poema sinfónico *Amarre nocturno en el Puente del Maple*, Xhenmin Xu se basa en las imágenes contenidas en el poema homónimo de Zhang Ji, poeta que vivió en tiempos de la dinastía Tang, cuyos versos dicen:

La luna cae, el cuervo grazna, la escarcha llena el cielo, los arcos en el río, la lámpara del pescador, se opone al sueño ansioso, afuera la ciudad de Suzhou, el templo de la Montaña Fría, el sonido de la campana a media noche para el bote visitante.

Desde sus orígenes, en tiempos de Huang Ti, el Emperador Amarillo, la música china ha buscado expresar la armonía entre el cielo y la tierra. Cuenta Joachim Ernst Berendt en su *Nada Brahma*, que el sabio chino Huan Yi fue llamado por un alto dignatario taoísta para que el iluminado maestro, quien además era un maravilloso flautista, compartiera con él su sabiduría.

Entonces «Huan Yi descendió de su vehículo, se sentó en una silla y tocó tres veces la flauta. A continuación volvió a subir al coche y partió». Los dos no intercambiaron palabra alguna, pero el dignatario —según narra la tradición— se convirtió en un sabio a partir de entonces.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 8

Sábado 07 de marzo/20:00 horas • Domingo 08 de marzo/12:00 horas

JUAN CARLOS LOMÓNACO, *director huésped*

FANNY MENDELSSOHN
(1805-1847)

Obertura en do mayor
(Duración aproximada: 11 minutos)

RALPH VAUGHAN WILLIAMS
(1872-1958)

Concierto para oboe y orquesta de cuerdas
I *Rondo pastorale*
II *Minuett and Musette*
III *Scherzo (Finale)*
(Duración aproximada: 19 minutos)

DWIGHT PARRY, *oboe*

INTERMEDIO

PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY
(1840-1893)

Sinfonía no. 3 en re mayor, op. 29, Polaca
I *Introduzione e allegro. Moderato assai*
(Tempo di marcia funebre)
II *Alla tedesca. Allegro moderato e semplice*
III *Andante elegiaco*
IV *Scherzo. Allegro vivo*
V *Finale. Allegro con fuoco*
(Tempo di polacca)
(Duración aproximada: 44 minutos)



Juan Carlos Lomónaco

Director huésped

Juan Carlos Lomónaco estudió dirección en el Instituto de Música Curtis de Filadelfia con Otto-Werner Mueller y tomó clases con Charles Bruck en la Escuela Pierre Monteux, con Marc David en la Universidad de Montreal y con Enrique Diemecke. Ganó el Presser Music Award. Debutó con la Orquesta Sinfónica Nacional, de la cual fue director asistente.

Fue director titular de la Sinfónica Carlos Chávez, la Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, la Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música y la Sinfónica Ollin Yoliztli. Fundó el Mexico-Philadelphia Ensemble y fue director asistente de la Academia de Música Domaine Forget en Quebec. Actualmente está al frente de la Sinfónica de Yucatán. Ha dirigido la Filarmonia Veneta, la Filarmónica de Cámara Polaca, la Sinfónica de Vojvodina, la Sinfónica Longy de Boston, la Sinfónica Simón Bolívar, la Sinfónica Nacional de Perú, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica de la UNAM, la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, la Sinfónica del Estado de México, la Sinfónica de Xalapa y la Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, entre otras; con solistas como Jorge Federico Osorio, Eva María Zuk, Alexei Volodin, Juan Diego Flórez, Fernando de la Mora, María Luisa Tamez, Carlos Prieto, el Cuarteto Latinoamericano, el grupo Art Zoyd y Elton John, por mencionar algunos. Juan Carlos Lomónaco ha sido parte del jurado en concursos de México, Hungría, Francia y Turquía. Ha grabado música de Galindo, Revueltas, Moncayo, Gutiérrez Heras, Lavista, Ibarra, Toussaint.



Dwight Parry

Oboe

Dwight Parry es originario del sur de California. Antes de empezar a tocar oboe, aprendió piano, canto y saxofón. Estudió en la Universidad del Sur de California con Allan Vogel y David Weiss, así como en el Instituto de Música de Cleveland con John Mack. Actualmente es oboe principal de la Sinfónica de Cincinnati, y antes tuvo la posición en la Sinfónica de

San Diego. También fue integrante de la Sinfónica del Nuevo Mundo. Ha sido oboísta huésped principal de la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de San Francisco, la Sinfónica de Atlanta, la Ópera de Los Ángeles y la Sinfónica Alemana de Berlín. También ha sido solista con orquestas y en recitales. Su repertorio incluye obras de Mozart, Strauss, Goossens, Haydn, Bach, Vivaldi, Albinoni, Barber, Marcello y Vaughan Williams. Con frecuencia realiza giras de conciertos e imparte clases magistrales en universidades y festivales en Estados Unidos y otros países. Es maestro en la Universidad del Norte de Kentucky y conferencista invitado en el Conservatorio de Música del Colegio de Cincinnati. Dwight Parry utiliza oboes Lorée.

Fanny Mendelssohn (Hamburgo, 1805 - Berlín, 1847)

Obertura en do mayor

Cuando Ulises desciende al inframundo para hablar con el adivino tebano Tiresias en el canto XI de la *Odisea*, una procesión de mujeres gloriosas se muestra a sus ojos para dar testimonio de su vida. Si pudiéramos realizar en la actualidad ese viaje a la región desconocida y corriéramos con la misma suerte que él, tal vez se ofrecerían a nuestra mirada las sombras de grandes poetisas como Sor Juana, Gabriela Mistral o Safo; de ilustres pintoras como Sofonisba Anguissola, Remedios Varo o Artemisia Gentileschi; de escultoras de la talla de Camille Claudel, Louise Bourgeois o Harriet Whitney Frishmuth; y del mundo musical, tal vez podríamos contemplar la imagen y escuchar la voz de compositoras tan conspicuas como Hildegard von Bingen, Clara Schumann, Cécile Cheminade o Emiliana de Zubeldía. Y si acudiera Fanny Mendelssohn, sería fascinante poder preguntarle si fue realmente ella, como muchos afirman, la creadora del género pianístico atribuido a su hermano Felix, la «Canción sin palabras».

En una época en la que las escritoras apelaban a pseudónimos masculinos para poder publicar sus novelas, como George Sand y Daniel Stern, cuyos verdaderos nombres fueron Aurora Dupin y Marie D'Agoult, y en la que el panorama musical estaba acaparado por la actividad masculina de gigantes como Franz Liszt, Hector Berlioz, Fryderyk Chopin, Robert Schumann y su propio hermano Felix, entre otros, Fanny Mendelssohn corrió la injusta suerte de las mujeres de clase acomodada, al verse relegada al plano que Jean-Jacques Rousseau había establecido medio siglo antes para la mujer en el Libro V del *Emilio* o *De la educación*:

La educación de las mujeres debería darse en función de los hombres. Para agradar, para que nos sean útiles, para hacernos amarlas y estimarlas, educarnos cuando somos jóvenes y cuidarnos cuando nos hacemos mayores, para aconsejarnos, para consolarnos, para hacer más fáciles y agradables nuestras vidas... estos son los deberes de las mujeres en cualquier época y en los que deberían ser educadas desde su infancia.

Su padre, Abraham Mendelssohn, banquero y filántropo judío, proporcionó a Felix y a Fanny no solamente una sólida cultura sino también una educación musical de primer nivel bajo la guía de Carl Friedrich Zelter, importante compositor, director de orquesta y pedagogo, y del pianista Ludwig Berger. No obstante, sólo Felix obtuvo la bendición paterna a la hora de iniciar una carrera musical mientras que Fanny recibió en dote estas palabras: «Para ti la música puede y debe ser sólo un ornamento... Debes prepararte más seriamente y con entusiasmo para tu verdadero llamado. El único llamado de una verdadera mujer, es decir, la condición de ama de casa». Así, Fanny contrajo matrimonio a los 24 años con el pintor Wilhelm Hensel, mientras Felix ya consolidaba una brillante carrera como solista, compositor y director de orquesta.

Gracias al apoyo de su esposo, Fanny pudo desarrollar su actividad como compositora. Sin embargo, sus obras únicamente eran ejecutadas en los conciertos dominicales organizados en la casa paterna al lado de su hermano. Su única ejecución pública conocida fue cuando tocó el *Concierto no. 1* de Felix en 1838. En su corta vida (pues obedeciendo a una de esas simetrías crueles del destino murió a los 42 años, el mismo año y del mismo mal que su hermano Felix: un derrame cerebral), compuso 466 obras y abarcó una gran cantidad de géneros: música de cámara, piezas sueltas y sonatas para piano, canciones, fugas y música orquestal, entre la que destaca su *Obertura en do mayor*, entre otros.

En sus *Memorias*, Charles Gounod la recordaba con profunda admiración:

Madame Hensel fue un músico más allá de toda comparación, pianista excelente, y mujer de mente privilegiada; menuda y delgada en persona, pero dotada de una energía que se translucía en sus ojos profundos y su ardiente mirada. Fue obsequiada con la rara habilidad de los grandes compositores.

Ralph Vaughan Williams (Gloucestershire, 1872 - Londres, 1958)

Concierto para oboe y orquesta de cuerdas en la menor

«Todas las familias felices se parecen unas a otras, cada familia desdichada lo es a su manera», escribió León Tolstoi al principio de su novela *Ana Karenina*. En la casa que ocupa el número 70 de Edith Road en West Kensington en Londres hay una placa cuyas palabras evocan una de las formas de la felicidad familiar: «Éste fue el hogar de la familia de músicos Goossens». Uno de los más grandes oboístas en la historia de este instrumento, Léon Goossens, perteneció a esta familia de músicos ilustres de la Inglaterra de principios del siglo XX. Su abuelo Eugène y su padre, del mismo nombre, fueron directores de orquesta, al igual que su hermano Eugène Aynsley, quien además fue compositor. Sus hermanas Marie y Sidonie fueron destacadas arpistas, la última con proyección internacional. Benjamin Britten, Arnold Bax, Edward Elgar, Arthur Bliss, Rutland Boughton, entre muchos otros importantes compositores ingleses, crearon obras inspirados en el oboe de Léon Goossens. Fue a él, precisamente, a quien Ralph Vaughan Williams dedicó su *Concierto para oboe y cuerdas en la menor*.

Vaughan Williams contaba ya con 72 años cuando en 1944 escribió su *Concierto para oboe*. Acababa de finalizar su *Quinta sinfonía*, considerada en ese momento como su «canto del cisne». Muy atrás quedaban los tiempos en los que había servido como voluntario en una ambulancia y como artillero en la Primera Guerra Mundial, y que habían dejado tristes secuelas en su capacidad auditiva pero también en las meditaciones sonoras inspiradas por los campos de Francia de su *Tercera sinfonía Pastoral*. Muy lejos se oían los ecos del mar presentes en su *Primera sinfonía* y el posterior misticismo de obras como *Flos campi*. Sin embargo, aun cuando su música se encontraba en incesante transformación, dos

aspectos permanecieron siempre fieles a su lenguaje: las sonoridades orquestales desarrolladas a partir de su encuentro con Ravel en 1907-1908 y la presencia del folclor musical inglés.

En un tiempo en el que la industrialización y las guerras habían relegado al olvido la campaña inglesa, compositores como Vaughan Williams hicieron uso de las melodías folclóricas para evocar las emociones propias del campo y despertar así el amor por la patria. Léon Goossens se refirió al *Concierto para oboe* de Vaughan Williams como una «pastoral inglesa», pues en él se encuentran presentes muchos de los componentes propios de dicho género: el uso de los timbres de las cuerdas, el oboe, el predominio de matices suaves y de tiempos que van de *lento* a *moderato*, la utilización de escalas modales y giros pentatónicos, y la repetición de melodías inspiradas en el folclor. El mismo primer movimiento de la obra está señalado como *Rondo pastorale*, mientras que el segundo está conformado por un *minuet* y una *musette*, ambas, formas dancísticas, la primera de origen campesino en tanto la segunda encuentra sus raíces en el mundo de los pastores (de hecho, toma su nombre del instrumento que se utilizaba para acompañarla, la musette o cornamusa, pariente del oboe), mientras que el tercer movimiento, con su vivacidad desbordante, evoca los versos pastoriles de Wordsworth: «La tierra y el mar se entregan a la felicidad, y a mediados de mayo cada animal se siente alegre. ¡Tú, hijo de esa alegría, grita a mi alrededor, quiero oírte gritar, oh, pastor feliz!»

Piotr Ilyich Tchaikovsky (Kamsko-Votkinsk, 1840 - San Petesburgo, 1893)

Sinfonía no. 3 en re mayor, op. 29, Polaca

En el libro de los *Salmos* (90:10) leemos que «Los días de nuestra edad son setenta años». Si hemos de creer en Platón, Sócrates pensaba que la vida útil del hombre comenzaba a menguar a partir de esa edad. Dante Alighieri se hace eco de estas ideas en *El convivio* y con base en ellas construye los primeros versos de su *Comedia*, a la que Giovanni Boccaccio llamaría «Divina»: «A la mitad del camino de nuestra vida / me encontré en una selva oscura...» Piotr Ilyich Tchaikovsky estaba alcanzando ese punto de su vida en medio de una profunda crisis emocional, y bien podría haber hecho suyas esas palabras cuando comenzó la composición de su *Tercera sinfonía* en junio de 1875.

«Este invierno he vivido en permanente depresión... y a veces hasta ese grado final en que te rebelas contra la vida y le darías la bienvenida a la muerte», escribió por aquel entonces Tchaikovsky a su hermano Modest, todavía afectado por las violentas críticas hechas por Nicolái Rubinstein a su *Concierto para piano en si bemol menor* unos meses antes. «Si no fuera porque estoy siempre trabajando, sucumbiría a la melancolía», confió en una carta a su hermano Anatoli. Es ese estado de ánimo el que permea tanto el inicio, *Tempo de marcia funebre*, del primer movimiento de la sinfonía (que bien podría ilustrar musicalmente los

primeros versos de la *Comedia* de Dante), como el *Andante elegíaco* que conforma el tercer movimiento.

Aun cuando Tchaikovsky pensaba que «No hay juez peor, más tendencioso y parcial de una obra de arte que su propio creador, al menos en el momento en que ha terminado su labor», pensaba que su sinfonía no tenía «ideas especialmente imaginativas», pero que técnicamente representaba un paso adelante. En su pesimismo, o tal vez en su decepción ante lo que esperaba de la crítica, llegó a comentar a Modest: «La prensa, incluido Laroche, se mostró más bien fría con mi sinfonía», aun cuando lo que realmente había escrito Herman Laroche —pianista, compositor, crítico y amigo de Tchaikovsky—, fue:

En la fuerza y significado de su contenido, en la rica variedad de su forma, en la nobleza de su estilo, dominado por una inventiva personal y diferenciada, en la rara perfección de su técnica, la sinfonía del señor Tchaikovsky es uno de los acontecimientos musicales más importantes... En su nueva sinfonía el desarrollo contrapuntístico y la pericia formal se encuentran a un nivel más elevado que en cualquiera de sus obras anteriores.

La *Tercera sinfonía* ocupa un lugar singular entre las sinfonías de Tchaikovsky (incluida la *Sinfonía Manfred*), entre otros aspectos por ser la única en tonalidad mayor; por sus cinco movimientos (a diferencia de los cuatro tradicionales, si exceptuamos la *Tercera sinfonía* de Schumann, la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y, si se quiere, la *Sexta sinfonía* de Beethoven); porque el cuarto movimiento, aun cuando está señalado como *Scherzo*, no responde a un compás ternario sino binario; y porque en su quinto movimiento es posible sentir la fascinación que sobre el compositor comenzaba a ejercer la música para ballet, pues paralelamente a la sinfonía había iniciado la composición del *El lago de los cisnes*, su primer ballet (no es difícil reconocer en el tema principal del movimiento el último de los cuatro motivos que conforman el tema del famoso *Pas de quatre*). El carácter danzable de muchos de sus pasajes llevaría al bailarín y coreógrafo ruso George Balanchine a tomar los cuatro últimos movimientos de la sinfonía como base para la tercera parte, *Diamonds*, de su ballet *Jewels*.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA 9

Sábado 14 de marzo/20:00 horas • Domingo 15 de marzo/12:00 horas

HANSJÖRG SCHELLENBERGER, *director huésped*

FELIX MENDELSSOHN
(1809-1847)

Obertura Mar en calma y próspero viaje, op. 27
(Duración aproximada: 12 minutos)

ANTONÍN DVOŘÁK
(1841-1904)

*Serenata para alientos, violonchelo
y contrabajo, op. 44*
I *Moderato quasi marcia*
II *Menuetto: Tempo di minuetto; Trio: Presto*
III *Andante con moto*
IV *Finale: Allegro molto*
(Duración aproximada: 24 minutos)

INTERMEDIO

FELIX MENDELSSOHN

Sinfonía no. 3 en la menor, op. 56, Escocesa
I *Introducción. Andante con moto -
Allegro un poco agitato -
Assai animato - Andante come I*
II *Scherzo. Vivace non troppo*
III *Adagio cantabile*
IV *Finale guerriero. Allegro vivacissimo -
Allegro maestoso assai*
(Duración aproximada: 44 minutos)



Hansjörg Schellenberger

Director huésped

Hansjörg Schellenberger nació en Munich. Su primer acercamiento a la música fue a través de la flauta de pico y la música barroca. Después de ganar un concurso juvenil y en el Interlochen Music Camp en Estados Unidos al mejor director de orquesta, estudió oboe y dirección en Munich y Detmold, también realizó estudios de matemáticas y dedicó su tiempo libre a la composición. En 1972, ganó el concurso de la ARD de Munich y comenzó su carrera profesional con la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión del Oeste de Alemania en Colonia, que lo nombró primer oboe en 1980. Tocó bajo la batuta de Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado, Riccardo Muti, James Levine y otros directores.

Mientras fue oboísta principal de la Filarmónica de Berlín y de la Filarmónica de Viena, formó parte del Ensemble Wien-Berlin. Junto con integrantes de la Filarmónica de Berlín, fundó el Ensemble Haydn para abordar la música de la primera época del compositor.

En 1994, comenzó su carrera como director. Desde entonces ha dirigido a la Sinfónica de Jerusalén, la Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino, la Orquesta Verdi de Milán y diversos conjuntos españoles. Ha colaborado de manera estrecha con compositores actuales, por lo que ha desarrollado un gran interés en la música contemporánea. Ha realizado más de cincuenta grabaciones para diversos sellos internacionales. En 1997 creó la empresa discográfica Campanella Musica con la arpista Margit-Anna Süss, en la que han participado otros compañeros de la Filarmónica de Berlín.

Felix Mendelssohn (Hamburgo, 1809 - Leipzig, 1847)

Obertura Mar en calma y próspero viaje, op. 27

«Cierra los ojos de tu cuerpo a fin de ver tu cuadro con el ojo del espíritu, y haz surgir a la luz del día lo que has visto en las tinieblas», aconsejaba Caspar David Friedrich, considerado el pintor más importante del Romanticismo alemán. En sus cuadros, lo representado señala hacia un mundo que encuentra su lugar más allá de las imágenes, y en el que éstas encuentran su verdadero significado. «El pintor debería pintar no sólo lo que se encuentra frente a él, sino también lo que ve en su interior. Si no logra ver nada, debería dejar de pintar lo que se encuentra frente a él». Así, en *Viajero frente a un mar de niebla*, la montaña sobre la que se yergue el hombre que nos da la espalda representa la fe que eleva al individuo por encima de la duda, mientras que en *La cruz en la montaña* los abetos son una alusión a la eternidad, y los barcos en el mar de *Las etapas de la vida* aluden precisamente al camino de la existencia humana. De manera similar, en la música hay obras cuyo significado señala más allá de la fuente de la que brotan. La obertura de concierto *Mar en calma y próspero viaje* pertenece a este tipo de obras características del Romanticismo.

Felix Mendelssohn tenía 12 años de edad cuando su maestro Carl Friedrich Zelter, amigo de Goethe, lo llevó a conocer en 1821 al poeta, que por aquel entonces transitaba ya por los caminos de la vejez. Aunque el asombro fue mutuo, la admiración que el adolescente despertó en el anciano llevaría a éste a exclamar: «Los prodigios musicales... son probablemente muy raros, pero lo que este pequeño hombre puede hacer improvisando y tocando a primera vista está más cerca del milagro y no podía creer que esto fuera posible a tan corta edad». Mendelssohn, quien compartía con Goethe la pasión por el dibujo y la acuarela, musicalizó varios de sus poemas, y tomó como punto de partida dos de ellos, *Mar en calma* y *Próspero viaje* para la composición, en 1828, de su obertura.

Mar en calma

*Profunda calma reina en las aguas,
sosegado, sin movimiento está el mar,
y angustiado mira el navegante,
la lisa llanura que los rodea.*

*¡Por ningún lado el viento!
Calma mortal ¡aterradora!
En la monstruosa extensión
ninguna ola se agita.*

Próspero viaje

*La niebla se disipa,
el cielo está claro,
y Eolo desata
su medrosa atadura.*

*El viento susurra,
se mueve el navegante.
«¡Deprisa! ¡Deprisa!
Las olas se parten.
se acerca la lejanía;
¡Ya veo la tierra!»*

Ya en 1815 Beethoven había usado ambos textos para componer su cantata orquestal del mismo nombre, la cual no llamó la atención de Goethe, quien rechazaba en general la música de aquél (actitud promovida y alimentada por Zelter, quién, aunque posteriormente cambiaría de opinión, originalmente consideraba que Beethoven era sólo un fuego fatuo). Por su parte, Schubert había utilizado por la misma época el primero de ambos poemas para su *Lied Mar en calma* D 216. Sin embargo, Mendelssohn prescindió del texto para crear una obra más cercana al poema sinfónico, en el que cada una de las dos partes que la componen parecen expresar el sentido trascendente del texto, como en los cuadros de Friedrich (hay que recordar que muchos de los poemas de Goethe despliegan su verdadero significado en el terreno simbólico). Así, en *Mar en calma* se aludiría alegóricamente a la pasividad que anula la creatividad del individuo que a ella se abandona, mientras que en *Próspero viaje* se sugeriría la productiva actividad del que sabe aprovechar el impulso de la fortuna.

Antonín Dvořák (Nelahozeves, 1841 - Praga, 1904)
Serenata para alientos, violonchelo y contrabajo, op. 44

El término de origen italiano *serenata* proviene de la palabra *sereno*, derivado a su vez del vocablo *serenus* que en latín significa «despejado de nubes», y hace alusión a la música nocturna ejecutada al aire libre para festejar a alguien. En el siglo XVIII, florecieron en Europa las serenatas para conjuntos instrumentales en los que frecuentemente predominaban los alientos, conformadas por series de piezas en las que abundaban las marchas, los *allegri* y los minués alternando con movimientos lentos de gran expresividad melódica. Mozart escribió trece serenatas para distintos grupos instrumentales, la última de las cuales fue su *Eine kleine Nachtmusik*, conocida popularmente como la *Pequeña serenata nocturna*, compuesta en 1787. Casi un siglo después, Antonín Dvořák compuso, como una evocación de aquellas músicas ejecutadas en las terrazas de los palacios dieciochescos su *Serenata para instrumentos de viento, violonchelo y contrabajo op. 44*.

Compuesta en 1878, y estrenada el 17 de noviembre de ese mismo año en Praga, la obra fue concebida originalmente para dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y tres cornos (posteriormente Dvořák añadiría un violonchelo y un contrabajo para realzar la línea del bajo, dejando abierta la posibilidad de incluir un contrafagot, pues en aquellos tiempos no era fácil disponer de este inusual instrumento). Escrita en dos semanas, en un año de intensa actividad creadora en el que compuso la *Danzas eslavas*, varios trabajos orquestales, un conjunto de cinco coros folclóricos, dos canciones, un capricho para violín y piano, y algunos trabajos menores, la obra contiene citas de la música folclórica bohemia entre las que destaca la parte central del segundo movimiento, basado en la *furiant*, danza de origen bohemio de *tempo* rápido y carácter fogoso, caracterizada por cambios

constantes de acentuación binaria a ternaria, y de la cual encontramos excelentes ejemplos en la *Danza eslava no. 8* y el tercer movimiento de la *Sexta sinfonía*.

Johannes Brahms, que para entonces se había convertido en el principal defensor y promotor de la obra de Dvořák, escribió a su amigo el violinista Joseph Joachim en relación con la serenata: «¡No podrías tener tan fácilmente una impresión más adorable y estimulante de un real, rico y encantador talento creativo... debe ser un placer para los ejecutantes de alientos!»

Felix Mendelssohn (Hamburgo, 1809 - Leipzig, 1847)

Sinfonía no. 3 en la menor, op. 56, Escocesa

Al caer la noche del 9 de marzo de 1565, el cuerpo ensangrentado de David Rizzio, cortesano italiano y agente secreto del Papa Pío IV, era arrojado sin vida por una ventana de la torre norte del palacio de Holyrood, en Edimburgo, después de recibir el acerado odio de más de cincuenta espadas y puñales ante la mirada atónita de la reina de Escocia, María Estuardo. La furia de los conspiradores provocó más de una herida en las propias manos homicidas. Lord Darnley, el rey consorte, sujetaba el cuerpo de la reina, quien llevaba ya en su seno al futuro rey Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra. La escena fue llevada al lienzo por el pintor inglés John Opie. Poco más de dos siglos y medio después, el 30 de agosto de 1829, los vestigios de aquello que fuera el escenario de la vida de una de las reinas más controvertidas de la historia encenderían la imaginación del joven compositor de 20 años Felix Mendelssohn Bartholdy durante el primero de los nueve viajes que realizaría a las Islas Británicas:

Hoy, a la hora del crepúsculo, nos encaminamos al palacio en el que vivió y amó la reina María. Hay en él un pequeño recinto al que se accede por una escalera de caracol, la misma por la que ascendieron antaño los asesinos de Rizzio, a quien tras sorprenderlo escondido en su interior, lo arrastraron a lo largo de tres habitaciones, para darle muerte en un rincón sombrío. La capilla junto al palacio ha perdido su techumbre; la hierba y la hiedra crecen abundantemente en su interior. Ante su altar, hoy derruido, María fue coronada reina de Escocia. Todo alrededor son ruinas, todo está marchito bajo la bóveda rota, a través de cuyos destrozos puede verse un pedazo de cielo brillante y sereno. Creo haber encontrado hoy en esta vetusta capilla el comienzo de mi sinfonía escocesa...

Fue en ese momento que Mendelssohn anotó la melodía que aparece en los primeros 16 compases de la obra, y que reflejan las sombrías impresiones que marcaron su ánimo durante aquella experiencia. Sin embargo, sólo trece años más tarde, el 20 de enero de 1842, la sinfonía fue terminada y estrenada el 2 de marzo de ese año con el propio compositor al frente de la Orquesta de la Gewandhaus

de Leipzig. Aun cuando ocupa el tercer lugar dentro de las cinco sinfonías compuestas por Mendelssohn, fue la última en ser terminada, y si bien fue denominada *Escocesa* por el autor, no es tanto una pintura musical de los paisajes y lugares con los que entró en contacto, como una representación de las emociones que éstos despertaron en su alma. En modo alguno pretende ser una recreación musical del folclor escocés, pues basta recordar la profunda animadversión que Mendelssohn sentía por todo aquello que «oliera» a nacionalismo:

¡Nada de música nacional para mí! ¡Diez mil diablos se lleven toda nacionalidad! Ahora estoy en Gales y, ¡por Dios!, hay un arpista sentado en el salón de toda posada famosa, tocando incesantemente las así llamadas melodías nacionales, es decir, la más infame, vulgar y desentonada basura, con un organillo que lo acompaña al mismo tiempo.

No obstante, es posible percibir cierto aire proveniente de algunos giros característicos de la música folclórica, como en la estructura pentatónica de la melodía principal del segundo movimiento, en la que, al final de cada uno de sus enunciados, se escucha un acento sobre el tiempo débil, identificado por muchos con el típico *Scottish snap*.

La sinfonía está estructurada en cuatro movimientos estrechamente relacionados por las distintas transformaciones del material temático expuesto en el primero, además de que Mendelssohn, que fue uno de los primeros músicos en teorizar acerca de lo que debería ser la actividad del director de orquesta, exigía que la pausa entre cada uno de los movimientos fuera mínima buscando darle una mayor unidad al discurso. El orden de los movimientos centrales se ha invertido, colocando en tercer lugar el *Adagio* y en segundo el *Vivace non troppo* (que por su carácter puede ser considerado un *scherzo*, aunque en tiempo binario), lo cual genera un intenso contraste entre el aliento sombrío y agitado del primero y la ligereza casi rústica del segundo, por un lado, y la melancólica dulzura del tercero y el aire fogosamente marcial del cuarto (el mismo compositor, en el prefacio de la partitura, señaló que su intención original era marcar este movimiento con la indicación *Allegro guerriero*), cuyos oscuros tintes, que evocan lo escrito por el compositor: «Todo aquí aparece tan duro y vigoroso, envuelto a medias entre neblina, humo o bruma», se disipan con la irrupción del luminoso *Allegro maestoso assai* que culmina toda la obra, la cual fue dedicada a la reina Victoria de Inglaterra, gran admiradora del arte de Mendelssohn, cuando en 1842 dirigió el estreno de la sinfonía en Londres.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

PRIMERA TEMPORADA 2015

PROGRAMA EL NIÑO Y LA MÚSICA

Sábado 28 de marzo/18:00 horas • Domingo 29 de marzo/12:00 horas

IVÁN LÓPEZ REYNOSO, *director asistente*

IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)

Polca de circo
(Duración aproximada: 4 minutos)

FRANCIS POULENC
(1899-1963)

La historia de Babar el elefantito
(Duración aproximada: 25 minutos)

SERGEI PROKOFIEV
(1891-1953)

Pedro y el lobo
(Duración aproximada: 18 minutos)

LUIS MIGUEL LOMBANA, *narrador*

ARTURO LÓPEZ «PÍO», *proyección animada en tiempo real*

MARCO BARRAGÁN, *iluminación*



Iván López Reynoso

Director asistente

Originario de Guanajuato, Iván López Reynoso estudió en el Conservatorio de las Rosas. Tomó cursos de violín con Gellya Dubrova, piano con Alexander Pashkov, dirección coral con Jorge Medina y clases magistrales con Alberto Zedda, Jean-Paul Penin, Jan Latham-Koenig y Avi Ostrowsky. Estudió dirección de orquesta con Gonzalo Romeu en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, donde se tituló con mención honorífica. Actualmente es director asistente de la Orquesta Filarmónica de la UNAM. Ha dirigido a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica de Jalisco, la Filarmónica Gioachino Rossini, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Minería, el Coro y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, la Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, entre otras. Ha trabajado con Horacio Franco, Oxana Yablonskaya, Sebastian Kwapisz, Tambuco, Eugenia Garza, Lourdes Ambriz, Violeta Dávalos, Rebeca Olvera, Íride Martínez, Gabriela Herrera, Javier Camarena, David Lomelí, Fernando de la Mora, Octavio Arévalo, Carsten Wittmoser, Rosendo Flores, Noé Colín, Carlos Almaguer, Encarnación Vázquez y Genaro Sulvarán, entre otros. Su repertorio operístico incluye *Aída*, *Las bodas de Fígaro*, *Bastión y Bastiana*, *La serva padrona*, *L'elisir d'amore*, *La bohème*, *Il maestro di capella*, *Amahl y los visitantes nocturnos*, *Madama Butterfly*, *Le comte Ory*, *La flauta mágica*, *El gato con botas*, *El viaje a Reims* y *La Traviata*. Recientemente actuó por primera vez en el Festival de Ópera Rossini de Pesaro en Italia.



Luis Miguel Lombana

Narrador

Originario de la Ciudad de México, Luis Miguel Lombana estudió literatura dramática y teatro en la UNAM primero y posteriormente canto en la Escuela Nacional de Música. En 1989, fundó la compañía independiente Camerópera de la Ciudad. Ha recibido reconocimientos por parte de la Unión de Cronistas y Críticos de Teatro y la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro y ganó dos premios Lunas del Auditorio. Ha actuado en *Amadeus*, *Sexo, pudor y lágrimas*, *Un tranvía llamado deseo*, *Feliz siglo nuevo Doktor Freud*, *Zona templada*, *Lear después de Lear* y *El chico de la última fila*, entre otras obras de teatro. Su repertorio vocal incluye *La Bella Durmiente* (ópera rock) de Luis A. Lamadrid, *Bastián y Bastiana* y *El empresario* de Mozart, *Madre Juana* y *Despertar al sueño* de Federico Ibarra y *El fantasma de la ópera* de Andrew L. Webber. Ha dirigido *Ifigenia cruel*, *La hija de Rappaccini* y *La metamorfosis*, además de sus propias obras *Soy poeta* y *Crimen imprudencial*, entre otras. Asimismo, ha sido director de escena de *Amahl y los visitantes nocturnos* de Menotti, *El conejo y el coyote* de Víctor Rasgado, *El pequeño príncipe*, *Leoncio y Lena* y *Alicia* de Federico Ibarra y otras óperas de Puccini, Verdi, Mozart, Bellini, Donizetti, Ana Lara, Debussy, Bizet y otros compositores, en ciudades de México y Colombia.



Arturo López «Pío»

Proyección animada en tiempo real

Arturo López «Pío» es un pintor y titiritero autodidacta. Es creador de Cineamano, expresión que conjuga la pintura y el cine. Mediante equipo especializado, se proyectan sobre una pantalla imágenes realizadas con tinta china, arena, agua, aceite, titeres y otros objetos, de manera que el espectador pueda observar en tiempo real el proceso creativo de una pintura desde los primeros trazos hasta completar una secuencia o narrar una historia. Este tipo de trabajo permite colaborar con músicos durante conciertos; hasta el momento, ha colaborado con Juan Pablo Villa, Iradía Noriega, Alejandro Otaola, Francisco Barrios «el Mastuerzo», León Chávez Teixeira, Leticia Servín y Rodolfo Ritter, en ciudades de Estados Unidos, Canadá, Colombia, Brasil, España, Japón, Bélgica y Corea. En México, se ha presentado en la Feria del Libro Infantil y Juvenil, la Feria Internacional del Libro, el Festival Vive Latino, el Festival Espejos Sonoros, el Festival Poesía en Voz Alta, la Muestra Nacional de Teatro de Monterrey y otros encuentros en foros como el Centro Nacional de las Artes, el Museo de la Ciudad de México, el Claustro de Sor Juana, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, la Fonoteca Nacional, la Academia de San Carlos, la Sala Miguel Covarrubias, el Centro Cultural de España, el Teatro el Galeón, la Biblioteca Henestrosa en Oaxaca y el Teatro Degollado de Guadalajara, por mencionar algunos.

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

Polca de circo

Aunque parezca increíble no todas las bailarinas que han gozado de gran fama han tenido cuerpo de «varita de nardo», como Anna Pávlova, Margot Fonteyn, Alicia Alonso o Maya Plisetskaya, por sólo mencionar algunas de las que más renombre han alcanzado, pues hubo una cuya cintura excedía los tres metros y cuyo peso rebasaba por mucho los mil kilogramos. Su nombre fue Modoc, y fue la *prima ballerina* de una coreografía diseñada ni más ni menos que por una de las leyendas de la historia de la danza, George Balanchine, y con música de uno de los compositores que no sólo transformaron radicalmente el lenguaje musical a principios del siglo XX, sino creador, además, de algunos de los ballets más famosos de la historia, Igor Stravinsky.

El debut de Modoc al frente de una compañía conformada por cincuenta bailarinas y cincuenta elefantes se llevó a cabo el 9 de abril de 1942 en el Madison Square Garden de Nueva York, y su éxito fue tal que el *New York Times* publicó una nota en la que comentaba que «Modoc... bailó con sorprendente gracia, siempre a tiempo con la melodía, y terminando en perfecta cadencia con el estruendoso final.» Por supuesto, Modoc era un elefante (aunque no queda claro si era elefante o elefanta) del Ringling Brothers & Barnum & Bailey Circus, que fue la compañía que le pidió a Balanchine la creación de tan singular coreografía.

Después de recibir el encargo, Balanchine se comunicó por teléfono con su amigo y compatriota Igor Stravinsky para decirle:

- Me preguntaba si te gustaría hacer un pequeño ballet conmigo.
- ¿Para quién?— preguntó Stravinsky.
- Para algunos elefantes.— contestó Balanchine
- ¿De qué edad?— inquirió Stravinsky
- Muy jóvenes.— aclaró Balanchine
- De acuerdo, si son elefantes muy jóvenes, lo haré.— afirmó Stravinsky.

Y fue así que el compositor puso manos a la obra, o más propiamente notas al pentagrama, y el 5 de febrero de 1942 concluyó la partitura para piano de la *Polca de circo* subtitulada *Para un elefante joven*. Stravinsky contrató entonces al compositor de música para películas David Raskin para que elaborara una versión de la obra para banda de alientos, la cual fue ejecutada la noche de la premier por la Ringling Circus Band.

Dos años después, Stravinsky desarrollaría una versión de la polca para orquesta completa, la cual sería ejecutada por vez primera en 1944 por la Orquesta Sinfónica de Boston bajo la batuta del propio compositor. La obra, aunque está construida sobre el característico compás en 2/4 típico de las polcas, no mantiene la regularidad rítmica de las mismas pues está plagada de acentos y contratiempos que provocan una sensación de constante desbalance y desequilibrio. Por otro

lado, el tratamiento que de los metales se hace evoca en muchos momentos el movimiento lento y pesado y el barritar de los elefantes. Hacia la parte final de la polca Stravinsky cita el tema principal de la *Marcha militar no. 1 en re mayor* de Schubert, cuya mención nunca fue considerada por el compositor como una parodia de la misma. En todo caso Stravinsky consideraba la obra en su conjunto como el equivalente de los dibujos de Henri de Toulouse-Lautrec. Stravinsky escribiría posteriormente con gran humor:

Después de dirigido mi obra para la radio desde Boston en 1944, recibí un telegrama de felicitación de Bessie, un joven paquidermo que había cargado una bailarina, y quien había escuchado la transmisión en las oficinas de invierno del circo en Sarasota. Nunca vi el ballet circense, pero me encontré con Bessie una vez en Los Ángeles y estreché su pata.

Francis Poulenc (París, 1899 - París, 1963)

La historia de Babar el elefantito

Hasta hace pocos años, las enciclopedias del mundo animal clasificaban a los elefantes dentro del orden de los paquidermos, junto con los hipopótamos y los rinocerontes, debido al grosor y la dureza de su piel, ya que el término «paquidermo» significa precisamente «de piel gruesa». Sin embargo, actualmente los elefantes ya no pertenecen al orden de los paquidermos, y no porque la piel les haya adelgazado y se les haya puesto tersa sino porque dicha clasificación ha caído en desuso para dar paso a otra que coloca a los elefantes en el orden de los proboscidios, que incluye a aquellos animales que, para comer, proyectan una estructura de su cuerpo hacia adelante para recoger el alimento, o sea, la trompa. Lo cierto es que, si bien los elefantes no conservaron su orden, sí mantuvieron las cualidades que generalmente se les atribuyen: además de una gran memoria, comportamientos asociados a la inteligencia como el duelo, el altruismo, la adopción, el juego, el uso de herramientas, el autorreconocimiento y la compasión.

Estas cualidades son recogidas en la figura de personajes famosos en el ámbito de los mitos y la literatura. En la mitología hindú el dios Ganesha es representado con cabeza de elefante, y su imagen danzante se encuentra a la entrada de casas y negocios en países como la India y Nepal, ya que representa la sabiduría que proporciona la fortaleza necesaria para vencer todos los obstáculos y triunfar en cualquier empresa. En *El segundo libro de la selva* de Rudyard Kipling, Hathi es un elefante sabio que simboliza el orden, la dignidad y la obediencia a la ley de la selva (Walt Disney lo rebajaría a comandante de un pelotón de elefantes que marchan cantando mientras destrozan la jungla). En la imaginación de Helen Aberson, Dumbo es un elefante capaz de volar con sus enormes orejas. En el cuento ilustrado de Jean de Brunhoff, *La historia de Babar, el elefantito*, el protagonista es un pequeño elefante que, huyendo de los cazadores que han dado

muerte a su madre, llega a una ciudad donde adquiere costumbres y comportamientos civilizados, para después regresar a la selva y convertirse en rey de los elefantes. Fue precisamente tomando como punto de partida esta historia que Francis Poulenc compuso en 1945 la música para ilustrar la narración del cuento de Brunhoff.

Fue Sophie, sobrina de Poulenc, quien puso una tarde sobre el atril del piano en el que su tío improvisaba para la familia el libro con *La historia de Babar, el elefantito*, pues estaba fastidiada de escuchar a su tío tocar todas las tardes de esas vacaciones de verano de 1940 la misma música «rara». Poulenc, quien no tenía hijos pero sí muy buen humor, aceptó improvisar al piano para comentar musicalmente algunas escenas del cuento. Años más tarde escribió la partitura para narrador y piano, y en 1962 el compositor Jean Françaix realizó la orquestación de la versión original bajo encargo del propio compositor.

Sergei Prokofiev (Sontsoyka, 1891 - Moscú, 1953)

Pedro y el lobo

En la *Lobopedia*, la *Enciclopedia ilustrada de los lobos*, nos encontramos con que existen distintas variedades de lobos: el lobo gris, el lobo rojo, el lobo ártico, el lobo himalayano, el lobo etíope, el lobo indio y el lobo del Este. Sin embargo, para que la clasificación estuviera completa habría que incluir a un lobo muy singular: el «lobo corno». A diferencia de sus primos, este lobo no vive en los bosques ni en las montañas, y tampoco en las regiones frías del polo norte sino en las notas de un cuento musical compuesto por Sergei Prokofiev llamado *Pedro y el lobo*.

De hecho, cada uno de los personajes que intervienen en este cuento, además del lobo corno, pertenecen a «especies sonoras» muy singulares: el pato oboe, el gato clarinete, el pájaro flauta, el niño cuerdas, los cazadores timbales y el abuelo fagot, pues Prokofiev consideró que cada uno de estos instrumentos era el más adecuado para representar el carácter de cada uno de ellos. El timbre nasal, gangoso y agudo del oboe resulta idóneo para evocar la sonoridad propia del graznido de un pato. El color terso, cálido y resbaladizo del clarinete define perfectamente la suavidad de los movimientos del gato. El sonido ligero, fresco y airoso de la flauta representa fielmente el canto de un pájaro. Los juegos contrapuntísticos a que da pie la combinación de violines, violas, violonchelos y contrabajos permiten pintar el temperamento alegre, juguetón y desenfadado de un niño. El aire grave, pesado y ronco del fagot se presta para describir el andar lento y la sabiduría antigua de un abuelo. La potencia del golpe de la baqueta sobre el parche del timbal imita claramente el efecto que produce en nuestros oídos el estallido del disparo de un rifle. Y, por supuesto, la profundidad, amplitud y espesura del sonido de los cornos retrata de manera insuperable la astucia, suspicacia y cautela del comportamiento de un lobo cuando acecha a su presa. Además, algunos de los animales de este cuento, como el pato y el pájaro, no sólo

tienen su propio instrumento que los describe sino que, además, hablan. Lo cual no es de extrañar si recordamos que ya hace más o menos dos mil seiscientos años los animales hablaban en las fábulas de Esopo, y que hace cuatro mil ya tenían voz en las fábulas escritas con caracteres cuneiformes en tablillas de arcilla cocida en la antigua Mesopotamia.

Cada uno de los personajes, además de estar asociado con un timbre instrumental, está relacionado con un tema melódico que contribuye a perfilar su personalidad. No obstante, la orquesta utilizada por Prokofiev no solamente está conformada por los instrumentos que describen alegóricamente a los personajes, sino que incluye también trompeta, trombón, triángulo, bombo, pandereta, platillos y tarola. La obra le fue comisionada por el Teatro Central Infantil de Moscú, con la intención de fomentar el gusto en los niños por la música. El interés y el entusiasmo de Prokofiev fueron tales que en sólo cuatro días compuso la obra completa tomando como base la adaptación que él mismo había realizado de un cuento popular ruso.

La intención original de Prokofiev al componer este cuento musical era crear una obra que sirviera para introducir a los niños al conocimiento de los timbres de los instrumentos musicales. Tenía 45 años, y, si bien ya no era un niño, sus composiciones reflejaban en más de un sentido el carácter lúdico propio de la manera en la que un niño se construye su mundo, con la misma lógica con la que, a partir de formas simples, Mozart jugaba con los elementos de la música para crear obras de una belleza intangible y atemporal.

Notas: Roberto Ruiz Guadalajara

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

Oswaldo Urbietta 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 Urbietta Martínez

María Cristina Mendoza Moreno

Oswaldo Ernesto Soto Calderón

Evguine Alexeev Belin

Roberto Antonio Bustamante Benítez

Violas

Francisco Cedillo Blanco*

Gerardo Sánchez Vizcaino*

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

** Período meritorio



Subdirector Ejecutivo

Fernando Saint Martin de Maria y Campos

Enlace Artístico

Clementina del Águila Cortés

Operación y Producción

Mauricio Villalba Luna

Personal

Edith Citlali Morales Hernández

Bibliotecario

José Juan Torres Morales

Personal Técnico

Eduardo Martín Tovar
Hipólito Ortiz Pérez
Roberto Saúl Hernández Pérez

Asistente de la Subdirección Ejecutiva

Julia Gallegos Salazar

Secretarias

María Alicia González Martínez
Ana Beatriz Peña Herrera



Ser verde se nota



Patronato de la OFUNAM, A.C.

Presidente Honorario

Dr. José Narro Robles

Consejo Directivo

Presidente

René Solís Brun

Vicepresidente

Armando Jinich Ripstein

Secretario

Leopoldo Rodríguez Sánchez

Tesorero

Alfredo Adam Adam

Vocales

Eugenia Meyer

Rodolfo E. Gutiérrez Martínez

Luis Rebollar Corona

Alejandro Carrillo Castro

María de los Ángeles Moreno Uriegas

José Antonio González Anaya

Fausto García López

El Patronato de la Orquesta Filarmónica de la UNAM les da la bienvenida a los conciertos de su Primera Temporada 2015. Nos complace comunicarles los logros obtenidos gracias a su generosa colaboración y permanente interés. A partir del 2010, con motivo del centenario de la Universidad diseñamos la Campaña de los Cien Millones con una magnífica respuesta de los Amigos de la Orquesta y de la sociedad, que ha permitido aportar recursos para:

- Incentivar a los músicos.
- Sufragar parte de los honorarios del Director Artístico, así como de destacados solistas que participan en las temporadas.
- Incrementar la calidad del acervo de instrumentos de cuerda, de alientos madera y alientos metal, arpas, celesta, órgano y percusiones, con el fin de ampliar la belleza sonora de la Orquesta; así como también reparar un buen número de instrumentos en uso y comprar los accesorios necesarios. Su impacto sobre el sonido de la orquesta ha sido notable.
- Renovar la plantilla de músicos mediante contribuciones para la jubilación de quince maestros y la contratación de nuevos elementos que fortalecen la calidad de nuestra orquesta.
- Estimular el gusto y la educación musical entre los niños, mediante juegos interactivos vía internet que buscan captar su atención.
- Colaborar en programas de apoyo a personas con discapacidad auditiva para que puedan disfrutar la música.
- Contribuir en el mejoramiento y actualización de nuestra espléndida Sala Nezahualcóyotl.
- Apoyar la iniciativa de la Rectoría de alentar la formación de nuevas generaciones de músicos mexicanos, coadyuvando en el desarrollo de la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata.
- También, es importante señalar que el esfuerzo de la gran familia que hoy constituimos con la OFUNAM está haciendo posible mejorar las condiciones de video y audio con que contábamos, lo que permitirá la transmisión en circuito cerrado y la difusión abierta de los conciertos.

Reiteramos nuestro compromiso con la difusión de la música que interpreta la OFUNAM y su excelencia artística, con el propósito de que se desarrolle como una orquesta de resonancia mundial, así como con la educación musical en todos los rincones del país.

El Patronato de la Orquesta y su Sociedad de Amigos seguiremos trabajando para consolidar la calidad y el prestigio de la OFUNAM, convencidos de que los logros alcanzados en tan poco tiempo sólo han sido posibles con el patrocinio entusiasta de todos ustedes.

Gracias por su apoyo permanente.

www.ofunam.unam.mx saofunam@unam.mx
Teléfono: 5622 7112



Patrocinios Corporativos

Rassini



CA México
Asesores Patrimoniales

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 62-66 Lic. en Administración de Empresas
Generación 64-68 Contadores Públicos
Generación 64-68 Lic. en Administración de Empresas
Generación 66-70 Contadores Públicos
Generación 58-62 Contadores Públicos y Lic. en Administración de Empresas

Concertino

Mariana Mureddu y José Ramón Cossio

Prestissimo

Anónimo (1)
Dr. Jaime P. Constantiner *In memoriam*
Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Efrén Ocampo López

Presto

Anónimo (2)
Sres. José María Abascal Zamora
y Laura Cao Romero de Abascal
Azul y Oro
Tamara Francés y Néstor Braunstein.
Goodrich, Riquelme y Asociados, A.C.
Lucille y Aarón Jaet
Consuelo R. de Jinich *In memoriam*
Silvia Macotela *In memoriam*
y Rodolfo E. Gutiérrez
Alfonso y Miriam Mondragón
René y Martha Solís
Josefina y Gregorio Walerstein *In memoriam*

Vivace

Anónimo (1)
Dr. Alfredo Adam Adam
y Ma. Cristina Dájer
Rosanety Barrios y Carlos Sámano
Luis J. Echarte y Claudia Echarte
Dr. Gerardo Gamba
Ismael y Agnes Grinberg
Martín Kushner y Miriam Korzenng
Jorge Lichi y familia
Juan Macías Guzmán
Dr. Álvaro Matute Aguirre
y Dra. Evelia Trejo de Matute
Dr. Héctor Polanco y Dra. Nohemí Polanco
Ing. Roger Roux López
y Sra. Rosa Ma. García de Roux
Jesús Ruiz y Cecilia López
Dra. Salma Saab
Arq. Enrique Saltiel *In memoriam*
Carmen Silva Fernández del Campo
Elena e Ivo Stern
L.A.E. y C.P. Manuel Suárez y Santoyo

Vivace

Unidad Médica Metabólica "Dr. Demetrio Sodi Pallares"
Maricarmen Uribe Aranzábal

Allegro

Anónimo (15)
Anáhuac Lodge No.3
Ing. Rafael Beverido Lomelín
Julio y Dolly Botton
Familia Cantú Ramírez
Dora Chavarín de la Fuente
Jorge Corvera Bernardelli *In memoriam*
Neydi S. Cruz García
Raymundo y Loretta Danon
Constancia Díaz Estrada
José Antonio Emerich Z.
Ma. de Jesús Figueroa Rodríguez y
Sofía Rangel Figueroa
María Luisa García Lozano
y Yolanda Mireya y Luis Carrasco García
Pedro García y Marsá
Cónsul Ma. Gpe. González Dorantes
Grupo Torme: Npsic. Erika Meza
y Dr. Armando Torres
Familia Guerrero Rosas
Guzmán Godoy y Asociados S.C.
Hilos Policolor S.A.
Iván Jaso
Familia Lammers Morán
Dra. Leila Lerner de Scheinvar
Lucía Lestrade de Serrano
Claudio López Guerra
Arq. Bárbara Montoya Escobar
Dr. Jorge A. Morales Camino
Dr. Manuel Peimbert Sierra
Provedora Mexicana de Monofilamentos,
S.A. de C.V.
Judith Sandoval + Rogelio Covarrubias
Sres. Luis y María Elena Rebollar
Ing. Leopoldo Rodríguez Sánchez
Mtro. José Luis Rodríguez Tepezano
Eduardo Rojo y de Regil
y Maripí Diéguez de Rojo
María Teresa y Francisco Sekiguchi
Antonio Serrano Pueyo
Dra. Gloria Eugenia Torres
Dra. Silvia Linda Torres

Andantino

Anónimo (22)
Allegro Academia de Música
Dr. José Luis Akaki Blancas
María Olga Álvarez
Amando Almazán
Roberto Alvarado Angulo
Marina Ariza
Ma. Aurora Armienta
Jorge Arzamendi Gordero
Asociación Filarmónica Mozart, A.C.

Andantino

Ing. Joaquín Ávila y Elda González Benassini
Graciela Azuela Báez
R.A. Barrio
María Eugenia Basualdo
Yomtov y Eugenia Béjar
Martha E. Beltrán Sánchez
Flora Botton
Paulina y Regina Caballero Sánchez
María Teresa Calderón Ramírez
Fernando Canseco Melchor
Marianna Carrión Cacho
Manuel Ángel Castillo G.
Lucía Castro Apreza
Dr. José Antonio Carrasco Rojas
Rocío L. Centurión
Santiago Chacón Aguirre
Judith Cherit de Domínguez
Sres. Víctor y Masha Cohen
M. en Arq. Ezequiel Colmenero Búzali
y Mtra. Silvia Acevedo de Colmenero
Rolando Cordera Campos
Carlos Coronado
Ing. Víctor de Alba *In memoriam*
Dr. Servando de la Cruz Reyna
José León de la Barra Mangino
Origo Doberman
Jacobo y Adela Ezban
Nicolás y Eva Fainsod
Ing. Sergio Fernández Armendáriz
Ana María Fernández Perera
Dr. Leonel Fierro Arias y familia
María Victoria Flores Cruz Rodríguez
Dr. Mauricio Fortes
Manuel Garnica Fierro *In memoriam*
Ing. S. Francisco Garnica Ramones
Carmen Giral Barnes
Arq. Javier Gómez del Campo L. *In memoriam*
Dr. José C. Guerrero García
David y Clara Hanono
Rafael Harari
José de Jesús Hernández Torres
Arq. Manuel Herrera y Martha Ramírez
Magdy Hierro
Jorge Huerta Torrijos
Jorge Ibarra Baz
Jane y Philip Latz *In memoriam*
Ana Elena Lemus Bravo
Sylvia Macías
Dr. Mario Magaña García
y Mtra. Victoria Mainero del Paso
Martes de Ópera, A.C.
Martha Inés Mariela Marino
Patricia Morales Hernández
Ricardo Carlos Moyssén
Mtro. Leonardo Nierman
Lic. Jesús Nieto Gómez
Irene Olhovitch Greene
Dra. Amelia Peniche
C.P. Fernando Pérez Mendoza.
Q. Raquel Pérez Ríos



Andantino

Beatriz Plata Cortes y Miguel Durán Robles
Abraham Podgursky *In memoriam*
Luis y Clarisse Portenay
Marcos y Ángeles Posternak
James Pullés Güitrón
Quím. Arcelia Ramírez
Carlos Ríos Espinosa
M. en Arq. Carlos Romo Zamudio
Nora Rosales y Abel Herrera
Elena Sandoval Espinosa
Selene Serrano
Dr. Raúl Simancas P.C.
Daniel Slomianski *In memoriam*
Sra. Vicky Tanus
Hugo Torrens Miquel
Sr. Daniel Unikel *In memoriam*
Nora Vega y Edgar Valencia
Lupita y Óscar Vega Roldán
Violeta Victorica Aguilar
Psic. Ethel Villanueva
Pedro y Sonia Zepeda
Judith Zubieta García
Limei Zhang

Andante

Anónimo (19)
Margarita Arroyo
Leticia Arroyo Ortiz
Gianfranco Bisiacchi *In memoriam*
Jacobo y Lily Broid
Juan Córdoba y Eugenia Barrios
Elías y René Darwich
Raquel y Samuel Eidels
Isaac Gómez
Dr. León y Dora Green
Ignacio y Elsa González
Amin Guindi Amkie
Arturo y Gloria Hinojos
Dr. José Manuel Ibarra Cisneros
Ing. Pablo Jiménez Guerrero
Monique Landesmann
Profra. Judith Lima Sánchez
y Dra. Ma. Teresa Lima Sánchez
Ing. Javier Lozano Fernández
Juan José Lozano Pereda
Fabián Olivensky
Lic. Rafael y Stella Rayek
Evangelina Rico de Trejo
Jaime y Rita Romanowsky
Sandra Rodríguez Roque
Celia Ruiz Jerezano
Alejandra Santacruz de Varón
y Eduardo Varón P.

Andante

Arturo Soní
Carlos y Becky Sorokin
Act. Ezequiel Ugalde
Arq. Ricardo de Villafranca y familia
Moisés y Celia Zukerman

Larghetto

Anónimo (1)
Anton Bachvarov Engel
Dr. Nathan Baran y Sra.
Jack Berge *In memoriam*
Dora Ma. Juárez García
Carlos López/Editorial Praxis
B.E. Martínez Hernández
Dra. Leonor Morales
Linda y Eddy Moss
Ana Stella Orive
Cecilia Pérez Sobrino
Irma Ramírez Ruedas
Martha Reyes
Lic. Germán Rizo y Ma. Luisa de Rizo
Hugo Edmundo Velazquez Reyes

Adagio

Anónimo (2)
María del Consuelo Camacho

Amiguitos de la OFUNAM

Mariana Constantino
Vania Cruz Trigueros
Emma y Léa Carlos Delaplace
Yahir e Ivana Guerrero Rosas
Guillermo Hernández Ruiz de Esparza
Anne Lammers Blanco
Karl Lammers Blanco
Andrea Mendiola González
Luis Alonso Mendiola González
Ana Sofía Polanco Ontiveros
Grace Ramírez Vega
Jaziel Rodrigo Sánchez Leal
Gabriel Ángel de Jesús Soberano Palomino
Gregoria y Greta Torres Torres
Ivanna y Víctor Manuel Velazco Zúñiga

Voluntarios

Maricruz Chavarría Bernal
Alfonso Pesqueira Robles
Elia Rocío Rea López
Daniel Serratos Hernández
Roberto Smith Cruz
Federico Torres Pérez

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*
Karla Flores, *medios electrónicos*
Victor Cisneros, *técnico de medios*



Dirección General de Música

Director General

Gustavo Rivero Weber

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

Pablo Hernández Enríquez

Vinculación

María Fernanda Portilla Fernández

Logística

Silvia Sánchez Meraz

Cuidado Editorial

Rafael Torres Mercado

Coordinador de Recintos

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. GUSTAVO RIVERO WEBER
Director General de Música

