



7 otunam

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*



T E R C E R A T E M P O R A D A 2 0 1 4



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

T E R C E R A T E M P O R A D A 2 0 1 4



TERCERA TEMPORADA 2014

Programa Gira por Italia

Septiembre 06/07

Página 9

Jan Latham-Koenig, *director artístico*
Massimo Mercelli, *flauta*
Manuel Hernández, *clarinete*
Pablo Garibay, *guitarra*
Rodrigo Garibay, *saxofón*

S. GUBAIDULINA

- *¿Por qué? para flauta y clarinete*

BORODIN

- *Danzas polovetsianas de El Príncipe Igor*

REVUELTAS

- *Homenaje a Federico García Lorca*

PIAZZOLLA

- *Adiós Nonino para saxofón*
- *Homenaje a Lieja para flauta y guitarra*

FALLA

- *Suite no. 2 de El sombrero de tres picos*

PROGRAMA 1

Octubre 04/05

Página 27

Concierto por los 85 años de Autonomía

Iván López Reynoso, *director asistente*

MÁRQUEZ

- *Tiempos floridos*
- *Goyas*

BRAHMS

- *Obertura académica festiva*

BEETHOVEN

- *Sinfonía no. 3 Heroica*

PROGRAMA 2

Octubre 11/12

Página 37

Stefano Mazzoleni, *director huésped*
Coro Filarmónico Universitario:
John Daly Goodwin, *director coral*

RESPIGHI

- *Suite no. 3 de Arias y danzas antiguas*

HOLST

- *Los planetas*

PROGRAMA 3

Octubre 18/19

Página 45

150 Aniversario Natalicio de Ricardo Castro y Richard Strauss

Moshe Atzmon, *director huésped*
Rodolfo Ritter, *piano*

CASTRO

- *Minuetto*
- *Concierto para piano*

R. STRAUSS

- *Una vida de héroe*

Ensayo abierto. Entrada libre
Sábado 18/10:00 horas

FUERA DE TEMPORADA

PROGRAMA 4

Octubre 26

Página 55

Jan Latham-Koenig, *director artístico*Adriana Kohutkova, *soprano*Guadalupe Paz, *mezzosoprano*Yaroslav Abaimov, *tenor*Jesús Suaste, *barítono*Edward Batting, *órgano*

Coro Filarmónico de Praga:

Lukáš Vasilek, *director coral*

TCHAIKOVSKY

- *Marcha eslava*
- *Kuda, kuda de Eugenio Onegin*

DVOŘÁK

- *Aria de la luna de Rusalka*

JANÁČEK

- *Misa glagolítica*

La Filarmónica de la UNAM
presentará el mismo programa el 24
de octubre en el marco del Festival
Internacional Cervantino.

Noviembre 08/09

Página 69

Iván López Reynoso, *director asistente*Adrián Justus, *violín*

ROSSINI

- *Obertura de Guillermo Tell*

MENDELSSOHN

- *Concierto para violín*

BERNSTEIN

- *Danzas sinfónicas de West Side Story*

DUKAS

- *El aprendiz de brujo*

GALA PUCCINI**Noviembre 14/16**

Página 79

Enrique Patrón de Rueda, *director huésped*
 Othalie Graham, *soprano*
 María Katarava, *soprano*
 Luis Chapa, *tenor*
 Rosendo Flores, *bajo*
 Josué Cerón, *barítono*
 Andrés Carrillo, *tenor*
 Víctor Hernández, *tenor*
 Flavio Becerra, *tenor*
 Carlos Sánchez, *barítono*
 Coro de México:
 Gerardo Rábago, *director coral*
 Niños y Jóvenes Cantores de la ENM:
 Patricia Morales, *directora coral*

Puccini

- *Turandot* Versión de concierto

Viernes 14/20:00 horas

Domingo 16/12:00 horas

PROGRAMA 5**Noviembre 22/23**

Página 91

Lanfranco Marcelletti, *director huésped*
 Jorge Federico Osorio, *piano*

MENDELSSOHN

- *Obertura de Las bodas de Camacho*

RACHMANINOV

- *La isla de los muertos*

BRAHMS

- *Concierto para piano no. 2*

EL NIÑO Y LA MÚSICA**Noviembre 29/30**

Página 101

Iván López Reynoso, *director asistente*
 Joaquín Cosío, *narrador*
 Ángel Enciso, *actor*
 Aracelia Guerrero, *directora de escena*
 Ernesto Murrieta, *diseño del oso*

LEROY ANDERSON

- *El reloj sincopado*
- *Home Stretch*
- *La máquina de escribir*

TRISTAN SCHULZE

- *El oso*

Sábado 29/18:00 horas

Domingo 30/12 horas

PROGRAMA 6**Diciembre 06/07**

Página 109

Jan Latham-Koenig, *director artístico*
 Katia Apekisheva, *piano*
 Charles Owen, *piano*

BIZET

- *Selecciones de Carmen*

POULENC

- *Concierto para dos pianos*
- *Suite de Las ciervas*

GERSHWIN

- *Rhapsody in Blue*

PROGRAMA 7

Diciembre 13/14

Página 121

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

Anabel De la Mora, *soprano*

Iván López Reynoso, *contratenor*

Ernesto Ramírez, *tenor*

Josué Cerón, *barítono*

Ensamble Filarmonía:

John Daly Goodwin, *director coral*

HÄNDEL

- *El Mesías*

Ensayo abierto. Entrada libre

Sábado 13/10:00 horas

RECOMENDACIONES DISCOGRÁFICAS

Página 131

Sala Nezahualcóyotl 2014
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*

TERCERA TEMPORADA 2014



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, Iclilio Bredo tuvo a su cargo la dirección artística de la orquesta, cuya sede se cambió al Auditorio Justo Sierra, de la Facultad de Filosofía y Letras. En 1966, la designación de Eduardo Mata como director artístico marcó el inicio de una nueva y brillante etapa de desarrollo del conjunto que duró nueve años. Fue durante este período que la Orquesta Sinfónica de la Universidad se convirtió en Orquesta Filarmónica de la UNAM. Héctor Quintanar fue nombrado director artístico en 1975. Al año siguiente, la orquesta se mudó a su actual sede, la Sala Nezahualcóyotl. Desde entonces, la orquesta universitaria ha trabajado bajo la guía de Enrique Diemecke y Eduardo Diazmuñoz (1981-1984, directores asociados), Jorge Velazco (1985-1989), Jesús Medina (1989-1993), Ronald Zollman (1994-2002), Zuohuang Chen (2002-2006), Alun Francis (2007-2012), Rodrigo Macías (2008-2011, director asistente) y Jan Latham-Koenig (2012 a la fecha).



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA GIRA POR ITALIA

Sábado 06 de septiembre/20:00 horas • Domingo 07 de septiembre/12:00 horas

Programa Gira por Italia

JAN LATHAM-KOENIG, *director artístico*

SOFIA GUBAIDULINA
(1931)

*Warum? (¿Por qué?)**

(Duración aproximada: 34 minutos)

MASSIMO MERCELLI, *flauta*
MANUEL HERNÁNDEZ, *clarinete*

ALEXANDER BORODIN
(1833-1887)

Danzas polovetsianas, de El príncipe Igor

(Duración aproximada: 14 minutos)

INTERMEDIO

SILVESTRE REVUELTAS
(1899-1940)

Homenaje a Federico García Lorca

I *Baile*

II *Duelo*

III *Son*

(Duración aproximada: 11 minutos)

ASTOR PIAZZOLLA
(1921-1992)

Adiós, Nonino

Arreglo: Ryszard Siwy

(Duración aproximada: 10 minutos)

RODRIGO GARIBAY, *saxofón*

* Estreno en México

ASTOR PIAZZOLLA
(1921-1992)

Selección de Homenaje a Lieja

1. *Tercer movimiento: Tributo a Lieja. Tango*

Arreglo: Mateo Barreiro

(Duración aproximada: 6 minutos)

MASSIMO MERCELLI, *flauta*

PABLO GARIBAY, *guitarra*

MANUEL DE FALLA
(1876-1946)

Suite no. 2 de El sombrero de tres picos

I *Danza del vecino - Seguidilla*

II *Danza del molinero - Farruca*

III *Danza final - Jota*

(Duración aproximada: 15 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*, *Thais*, *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, Berlín, Praga, Santiago de Chile, Génova, Lisboa, Chicago y otras ciudades. Ha colaborado con artistas como Grace Bumbry, Franco Bonisoli 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 *Thais* en la Ópera Nueva de Moscú, *Orfeo y Eurídice* en Praga, *Otelo* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio y una gira por Italia con la Filarmónica de la UNAM. Este año 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.



Massimo Mercelli

Flauta

Alumno de los flautistas Maxence Larrieu y André Jaunet, Massimo Mercelli fue nombrado primera flauta de la orquesta del Teatro La Fenice de Venecia a los 19 años de edad. Ganó los Concursos Francesco Cilea, Jornadas Musicales y Stresa. Se ha presentado Nueva York, Munich, Buenos Aires, Turín, Ámsterdam, Londres, Roma, Salzburgo, Berlín, Moscú, Praga y otras ciudades de China, México y otros países. Entre los muchos encuentros en los que ha participado, destaca el Festival de Varsovia en el que Krzysztof Penderecki celebró sus 75 años. Entre los artistas con los que ha colaborado se encuentran Yuri Bashmet, Jean-Pierre Rampal, Krzysztof Penderecki, Philip Glass, Gidon Kremer, Massimo Quarta, Ennio Morricone, Luis Bacalov, Peter-Lukas Graf, Maxence Larrieu, Aurèle Nicolet, Anna Caterina Antonacci, Federico Mondelci, Jan Latham-Koenig, Patrizia Tassini, Catherine Spaak y Susanna Milder. Ha sido acompañado por los Solistas de Moscú, la Sinfónica de Viena, los Solistas de La Scala, los Solistas de Cámara de Salzburgo y la Orquesta de Cámara de Moscú. Es fundador y director del Festival de Emilia Romagna y desde 2001, forma parte de la directiva de la Asociación de Festivales Europeos. Ha estrenado obras de Philip Glass, Ennio Morricone y Michael Nyman.



Manuel Hernández

Clarinete

Originario de Tlaxiaco en Oaxaca, Manuel Hernández se graduó con honores en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y el Conservatorio de Versalles. Sus principales maestros han sido Ana María Castro, Luis Humberto Ramos y Philippe Cuper. Ganó el Premio de Honor en el Concurso de Música y Arte Dramático Leopoldo Bellan en París, el Concurso Europeo de Música en Picardie, mención honorífica en el III Concurso Internacional de Música de Buenos Aires, el concurso Solistas de OFUNAM y el segundo lugar en el Concurso Internacional de Jóvenes Artistas, entre otros. Ha recibido diversas becas en México y Francia. Ha sido integrante o solista en orquestas de México, Francia y Argentina. Estrenó en México el *Concierto para clarinete* de Françaix con la Filarmónica de la UNAM. Ha participado en encuentros y festivales en China, Colombia, Perú, Brasil, Estados Unidos, México y otros países. Actualmente, es clarinetista principal de la Orquesta Filarmónica de la UNAM y la Sinfónica de Minería. Forma parte de Concertistas de Bellas Artes, la Orquesta del Encuentro Filarmónico de Invierno en Oaxaca, el Cuarteto de Clarinetes Anemos y el Coro de Clarinetes de México. Da clases en la Escuela Nacional de Música.



Rodrigo Garibay

Saxófón

Originario de la Ciudad de México, Rodrigo Garibay López estudió la licenciatura y la maestría en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ganó el tercer lugar en el Segundo Concurso Nacional de Clarinete en Zacatecas, y ganó el Segundo Concurso Nacional de Saxófón en el Conservatorio Nacional de Música. Ha colaborado como clarinetista y saxofonista con la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, la Sinfónica de Minería, la Sinfónica de Yucatán y la Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional, entre otras. Ha sido solista con la Filarmónica de Acapulco y la Filarmónica de la UNAM. Ha realizado grabaciones para la Radio Televisión Española y una empresa discográfica mexicana, además de colaborar con Eleanor Weingartner, Gabriela Ortiz y el Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México. Asimismo, ha participado en la música de cerca de 40 películas. Compuso la música de *Los ladrones viejos*, *Las paredes hablan* y *Vaho*, por la que fue nominado al premio Ariel en 2011. Forma parte de varios ensambles de cámara. Se ha presentado en diversos foros y festivales del país, además de Nueva York, Chicago, Los Ángeles, San Francisco, Berlín, Madrid, Barcelona, Lyon, Dublín, Zürich, Londres y otras ciudades.



Pablo Garibay

Guitarra

Pablo Garibay estudió con Juan Carlos Laguna e Iván Rísquez en la Escuela Nacional de Música, donde obtuvo la medalla Gabino Barreda. Cursó una maestría con Thomas Müller-Pering en la Escuela Superior de Música Franz Liszt en Weimar, Alemania. Tomó clases con Paolo Pegoraro y Giampaolo Bandini en el Festival Internacional de Parma. Ganó el Concurso Internacional Francisco Tárrega en España, el Manuel M. Ponce en México, el René Bartoli en Francia, el de Achen en Alemania y el JoAnn Falletta en Estados Unidos, por mencionar algunos. Ha sido solista con la Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Sinaloa de las Artes, la Filarmónica de la UNAM, la Filarmónica de Buffalo, la Sinfónica de Virginia, la Orquesta Real de Cámara de Wallonie en Bélgica, los Solistas de Cámara de Salzburgo, Sinfónica de Baja Sajonia en Alemania y la Orquesta de Cámara de Sudáfrica, bajo la batuta de JoAnn Falletta, Jan Latham Koenig, Lavard Skou Larsen, Gordon Campbell, Eduardo Álvarez, Patrick Baton, Wolfgang Bozic y otros directores. Se ha presentado en países de América, Europa y África. Ha estrenado obras de Mateo Barreiro, Ernesto García de León, Diógenes Rivas, Jorge Ritter, Juan Helguera y Ernesto Cordero. Tocó por primera vez el *Concierto del Sur* de Ponce en Sudáfrica. Ha grabado discos con música de Scarlatti, Ravel y Ponce, y ha participado en programas de radio, televisión e internet.

Sofia Gubaidulina (1931)

Warum? (¿Por qué?)

En el árbol genealógico cercano de la compositora Sofia Gubaidulina, originaria de Chistopol, se encuentran ramas islámicas, hojas rusas y raíces tártaras. En la historia de su educación, realizada primero en Kazán y más tarde en Moscú, es posible encontrar la influencia claramente detectable de algunos profesores judíos, así como un contacto cercano y profundo con el arte alemán. Además, Gubaidulina se ha mantenido siempre cercana a sus convicciones morales y religiosas, a través de su contacto con la Iglesia Ortodoxa Rusa, sus rituales y su música. Cabe recordar también la cercanía de la compositora con Dmitri Shostakovich (1906-1975), quien además de guiarla y apoyarla, le dio un consejo invaluable que suele ser citado con frecuencia en los trazos biográficos de Gubaidulina: «Le pido a usted que siga por ese camino equivocado». Este consejo le fue ofrecido a Gubaidulina por Shostakovich con motivo de su examen profesional, en el que el gran compositor ruso fue uno de sus sinodales. Con estas palabras, Shostakovich se refería al hecho de que su propia música, así como la de otros compositores soviéticos, fue criticada, reprimida y omitida en su tiempo debido a que las autoridades culturales consideraban como equivocada toda aquella expresión creativa que no se plegara a los dictados del realismo socialista. Así, cuando Shostakovich conoció la música de Gubaidulina se dio cuenta de que la compositora estaba transitando precisamente por ese «camino equivocado», como él mismo lo hizo en muchas de sus obras. Venturosamente, Gubaidulina siguió el consejo de Shostakovich, lo que le permitió convertirse en una voz importante en el campo de la creación musical en la Unión Soviética.

Las primeras obras de Gubaidulina se mueven en un ámbito centrado en lo tonal, con buen sentido del ritmo y buen manejo de la polifonía; estas cualidades han sido conservadas por la compositora en sus obras más recientes. Como otros colegas suyos, Gubaidulina pasó por una fase de exploraciones tímbricas, profundizó en distintas vertientes del serialismo, abordó algunas fuentes musicales exóticas y experimentó con el instrumental electrónico. Además de una numerosa producción de música de concierto, Gubaidulina ha trabajado asiduamente en los medios. Debido entre otras cosas a cierta hostilidad por parte del medio musical soviético, Gubaidulina ha tenido que dedicar buena parte de su tiempo a la composición de música cinematográfica para asegurarse un ingreso constante, de manera análoga a lo que le ocurrió a Shostakovich. Este oficio le permitió afilar las armas de su oficio y, a la vez, experimentar con novedosos elementos sonoros y de lenguaje que más tarde aplicó a sus partituras de concierto. Como complemento a sus obras para el cine, Gubaidulina también ha creado también música para la radio. Ballets, sinfonías, conciertos, cantatas, ciclos de canciones, sonatas para diversas dotaciones, cuartetos de cuerda, obras con medios electrónicos y piezas para dotaciones poco convencionales conforman lo medular del catálogo de Sofia Gubaidulina.

En el campo de la música para instrumentos solistas y orquesta, la compositora tártara ha escrito obras para fagot, piano, violín, violonchelo, flauta, viola, percusión. En este mismo ámbito, Gubaidulina ha experimentado con la redacción de música concertante para instrumentos poco convencionales, como el sheng chino (de aliento), el koto japonés (de cuerdas punteadas) y el bayán ruso (acordeón cromático). En el verano de 2014, se realizó una edición más del Festival de Emilia Romagna en Italia, en el contexto del cual se estrenó una obra de Sofía Gubaidulina cuyo título original en alemán, *Warum? Wofür? Wodurch?* Puede traducirse al castellano como *¿Por qué? ¿Para qué? ¿A través de qué?* Acaso hay en el título de la obra una referencia indirecta al filósofo alemán Friedrich Nietzsche, ya que esas tres interrogantes aparecen hacia el final del capítulo titulado *Canción de la danza* de su notable libro *Así hablaba Zaratustra* (cabe señalar que unos días antes del estreno, la compositora decidió reducir el título a *Warum?*).

La obra le fue encargada a la compositora rusa por diversas instituciones, entre ellas el propio Festival de Emilia Romagna, la Orquesta Estatal de Dresde, el Festival de Ravello y el Festival de Liubliana. La obra contempla la participación solista de un flautista que toca flauta en do y flauta baja, y un clarinetista que ejecuta el clarinete y el clarinete bajo, con acompañamiento de cuerdas. El estreno ocurrió el 22 de julio de 2014 en la Abadía de San Mercuriale de la localidad de Forlì en la provincia de Emilia Romagna. La interpretación de este estreno absoluto estuvo a cargo de Massimo Mercelli en la flauta, Darko Briek en el clarinete y la Orquesta Filarmónica '900 del Teatro Regio de Turín, bajo la dirección de Andres Mustonen. La obra fue repetida el día 23 en el Festival de Friuli y el día 24 en el Festival de Liubliana. Por cierto, el flautista que participó en el estreno de esta obra concertante de Sofía Gubaidulina, el italiano Massimo Mercelli, es el fundador y director artístico del Festival de Emilia Romagna.

Esta obra de Sofía Gubaidulina se escucha por primera vez en México el 6 de septiembre de 2014, con Massimo Mercelli en las flautas, Manuel Hernández en los clarinetes, y la Orquesta Filarmónica de la UNAM dirigida por Jan Latham-Koenig.

Alexander Borodin (1833-1887)

Danzas polovetsianas, de El príncipe Igor

Se puede seguir la añeja costumbre de perpetrar listas musicales, confeccionando una que contenga compositores de medio tiempo o compositores eventuales. Es claro que esa lista podría ser enorme, pero si se restringe a aquellos que han logrado cierto renombre, es posible encontrar algunos datos y coincidencias interesantes. Por ejemplo, George Antheil (1900-1959), autor del famoso *Ballet mecánico*, escribía novelas de suspenso y dirigía una columna periodística. El compositor sueco Kurt Atterberg (1887-1974) se dedicó a la ingeniería hasta los 43 años de edad, y el holandés Henk Badings (1907-1987) fue también ingeniero antes de dedicarse a la música. John Cage (1912-1992), el *enfant terrible* de la

música contemporánea de los Estados Unidos, fue también crítico, poeta, maestro, escritor, conferencista, especialista en hongos, etcétera. Y en ese mismo país está William Billings (1746-1800), cuyo oficio real era el de curtidor; John Alden Carpenter (1876-1951) fue un próspero hombre de negocios; Charles Ives (1874-1954), quien se hizo rico vendiendo seguros. El compositor flamenco Tylman Susato (ca. 1500-ca.1561) fue también un próspero editor en la ciudad de Amberes, y la creciente lista no estaría completa sin referencia a algunos que fueron conocidos principalmente por sus otros oficios y no por su música. Entre ellos está el escritor alemán E.T.A. Hoffmann (1776-1822), que también fue empresario, abogado, artista, oficial municipal, y cuya admiración por Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) lo llevó a dedicar parte de su tiempo a la música. En esta misma categoría se encuentra el astrónomo alemán Wilhelm Friedrich Herschel (1738-1822), compositor y organista de talento en sus tiempos libres, pero a quien hoy se recuerda más por su descubrimiento de los casquetes polares del planeta Marte, y de la existencia del planeta Urano, al que dio el nombre de *Georgium Sidus*. Por último, es posible mencionar a Jean Jacques Rousseau (1712-1778), escritor, filósofo, pensador político y religioso (y suizo, a pesar de nuestra costumbre de creerlo francés), quien se dio tiempo para componer algo de música entre capítulo y capítulo de su importante obra *El contrato social*. Y ahora, para terminar con una pequeña lista dentro de esta lista de compositores eventuales o de medio tiempo, he aquí a un grupo de rusos que sin duda llamarán la atención del lector:

- Mili Balakirev (1837-1910) fue oficial de la red rusa de ferrocarriles.
- César Cui (1853-1918) fue general en el ejército ruso.
- Modest Mussorgsky (1839-1881) fue también oficial del ejército y más tarde tuvo un empleo de burócrata.
- Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) fue oficial de la marina rusa, en donde también ejerció la labor de inspector de las bandas musicales de la armada.
- Alexander Borodin (1833-1887) fue un respetado investigador en el área de la química, asociado con la Academia de Medicina de San Petersburgo.

Como puede verse en esta lista, no deja de ser una curiosa coincidencia que todos los miembros del famoso *Grupo de los Cinco* estén incluidos en esta categoría de compositores con otro oficio. Como dato histórico complementario, vale mencionar que otros compositores rusos pertenecieron también a esta camarilla musical: Gussakovsky, Lodigensky, Scherbatchov, Liadov. Ninguno de ellos, salvo el último, tuvo mayor trascendencia fuera de su natal Rusia. Resulta que el guía espiritual de este *Grupo de los Cinco* que en realidad fueron más de cinco, fue Vladimir Stassov, el mismo que organizó la exposición de acuarelas de Victor Hartmann que dio origen a los *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky (1839-1881), y el mismo que ofreció a Borodin una obra teatral suya como base para el argumento de la ópera *El príncipe Igor*, a la que pertenecen las famosas *Danzas polovetsianas*. La ópera está basada en la vieja *Canción del ejército de Igor*, que narra las aventuras

bélicas del héroe ruso en contra de las hordas tártaras. En una ocasión, Borodin escribió lo siguiente en una carta a un amigo:

Durante el invierno sólo puedo componer cuando estoy demasiado mal para dar mis conferencias. Así que mis amigos, contra la costumbre, en vez de desearme buena salud me dicen: «Espero que estés enfermo». En Navidad tuve influenza, así que me quedé en casa y escribí el coro de gracias del último acto de Igor.

El segundo acto de la ópera *El príncipe Igor* se desarrolla en el campamento tártaro del khan polovetsiano Konchak. El líder ruso Igor ha sido tomado prisionero por los tártaros, pero por su valor y gallardía lo tratan más como a un invitado que como a un prisionero. A pesar de ello, Igor se muestra derrotado y avergonzado, y para sacarlo de su pesimista estado de ánimo, Konchak le ofrece toda clase de regalos. Su mejor caballo, su mejor espada, la mujer que desee, e incluso su libertad, si a cambio de ello Igor puede garantizar la paz entre los rusos y los tártaros. Igor, inflexible, rechaza todos los ofrecimientos de Konchak. Entran entonces en escena las doncellas polovetsianas, pero Igor declina escoger a alguna entre ellas. Termina entonces el segundo acto con las conocidas *Danzas polovetsianas*, algunas de las cuales son acompañadas con coro en su versión original, coros que están ausentes en la mayoría de las ejecuciones de concierto.

Después de una breve introducción, las doncellas danzan y cantan loas a su patria. Sigue después una salvaje danza para los guerreros de Konchak y, enseguida, aclamaciones al khan tártaro. El *tempo* se acelera y la danza siguiente, ejecutada por guerreros y doncellas, es acompañada por el insistente ritmo del tambor. Vuelve entonces la primera canción de las doncellas y se entreteje con esta nueva danza, quedando finalmente sola. El final va creciendo en intensidad hasta el clímax, en el que los tártaros vitorean ruidosamente a Konchak.

Iniciada en 1869, *El príncipe Igor* quedó inconclusa a la muerte de Borodin, y la labor de terminarla quedó en manos de Rimsky-Korsakov y Alexander Glazunov (1865-1936). La ópera se estrenó el 4 de noviembre de 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo.

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Homenaje a Federico García Lorca

De la consulta de diversos textos históricos y enciclopédicos surge una descripción invariablemente triste de la muerte de un gran artista. Al estallar la Guerra Civil Española en 1936, el poeta granadino Federico García Lorca se hallaba en proceso de terminar *La casa de Bernarda Alba*, una de sus obras mayores. Gente cercana, que le quería y le admiraba, lo invitó a refugiarse en México, pero él prefirió permanecer en su tierra. Acogido a la hospitalidad de amigos que querían protegerlo de las hordas de fanáticos, una tarde fue sacado de la casa por

un grupo de hombres armados, y asesinado en su ciudad natal el 19 de agosto de 1936. Ese día, España perdió a una de sus grandes voces, y el mundo perdió a un artista que supo, como pocos, transformar con voz propia las más profundas raíces de su pueblo, el pueblo andaluz.

Al margen del luto colectivo y oficial, la muerte de García Lorca dejó una huella íntima, profunda y triste en Silvestre Revueltas, cuya admiración por el poeta era bien conocida. De esa tristeza larga surgió la creación del *Homenaje a Federico García Lorca*, una de las obras orquestales más importantes de Revueltas. Entre las muchas cosas que se han dicho y escrito sobre Revueltas y García Lorca, y sobre la obra misma, existe un fascinante texto de Juan Marinello, algunos de cuyos fragmentos cito a continuación:

Sentía Silvestre una profunda admiración por Federico, del que gustaba recordar con frecuencia los versos mejores. Poemas suyos le inspiraron sus *Siete canciones*, en que se hermanan gozosamente sus trasmundos. Había en ello una razón primordial: uno y otro, el músico y el poeta, eran hijos fieles y privilegiados de sus pueblos y dueños de un don, de un garbo libérrimo hecho de lealtades y sorpresas: los dos ponían el oído en la calle y en el campo y echaban a andar por caminos recónditos los humores sorprendidos. Por otro lado, y sin olvidar las diferencias abismales entre lo andaluz y lo mexicano, misterios de distinta voz, ha de medirse lo que es el cauce del idioma y el estar a todo, ventura y riesgo, que acerca el corrido al romance. Son opuestos en muchos sentidos lo gitano y lo charro pero en uno y otro campo relucen, muerte y vida, el acero y la flor. Por algunas semanas vivió Revueltas en una alucinación meditabunda, inmerso en el ámbito lírico de Federico, al que la muerte absurda ofrecía una profunda luz. Obsedía al músico el hecho monstruoso, y de tanta sustancia inquietante y turbadora, de aquella fuente tan rica de clamores seculares y futuros, cegada por un tajo de ancestral barbarie. ¿Cómo podía haber ocurrido aquello? ¿Cómo podía quebrarse de un solo golpe el vaso milagroso en que esperaban la señal mil criaturas obstinadas y relucientes? Antes de pasar a la orquesta, me adelantó Silvestre momentos de su llanto viril y desolado. Al comienzo dio a su obra un lindo título lorquiano: *Llanto por García Lorca*. Después, equivocándose, le cambió el nombre. En su voz física se traslucía mejor que en su música el tamaño de su conmoción; pero entonces y después, el temblor primero y en la traducción certera, se descubre la claridad atormentada en que se encuentran dos espíritus hermanos y diversos. Cada vez que oigo el lamento de Silvestre a la muerte de Federico se me hace más afilado, más heridor, el relieve de su mensaje. No hay dudas de que sólo el pueblo puede engendrar este grito contenido, este desgarramiento de viejas raíces destrozadas; pero sólo una sensibilidad de suprema jerarquía puede alumbrarnos este tesoro soterrado.

La obra a la que Marinello se refiere en este poético texto es, en efecto, una conmovedora pieza luctuosa, pensada y realizada por Revueltas bajo una visión

típicamente mexicana de la muerte. Una solitaria y áspera trompeta llama al luto, y como respuesta obtiene un sabroso baile encabezado por el flautín y lleno de los sonidos de charanga tan típicos de la música de Revueltas. Las trompetas con sordina juegan aquí un papel prominente. Para la sección central de la obra, el duelo propiamente dicho, vuelve la llamada inicial de la trompeta, que se prolonga en una melopea protagónica de una marcha fúnebre. Y para finalizar, Revueltas ofrece a su querido García Lorca un son, bailable y lúdico, pero con un trasfondo de evidente tristeza, lleno de reminiscencias de las bandas populares.

Si alguien se pregunta qué hacen un baile y un son como protagonistas de una música luctuosa, puede hallar la respuesta con una simple mirada a la añeja tradición funeraria mexicana. No hace falta profundizar mucho para comprender cabalmente que el *Homenaje a Federico García Lorca* es una expresión de duelo netamente popular, perfectamente congruente con la ambivalente actitud que los mexicanos tenemos ante la muerte. En este sentido, no es difícil establecer un cercano paralelo entre el *Homenaje a Federico García Lorca* y las calaveras de José Guadalupe Posada. Las miradas socarronas de esas calaveras nos recuerdan que en nuestra cultura popular los velorios son momentos de duelo, sí, pero también son momentos de intercambio social en los que la rememoración del muerto suele transformarse paulatinamente en una celebración por la vida. En este sentido, siguiendo a Marinello, la música fúnebre compuesta por el charro para conmemorar al gitano rebasa ampliamente su dedicatoria individual para convertirse en una expresión muy significativa de nuestra peculiar relación con la muerte y con los muertos.

El *Homenaje a Federico García Lorca* fue estrenado en el Palacio de Bellas Artes el 14 de noviembre de 1936, en un acto auspiciado conjuntamente por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, el Frente Popular Español y la Juventud Comunista de México. En esa ocasión, la pieza fue presentada con el título provisional de *Tres piezas para diez instrumentos*. En 1949, el *Homenaje a Federico García Lorca* fue puesto en escena como ballet, con coreografía de Waldeen.

Astor Piazzolla (1921-1992)

Adiós, Nonino

La enorme capacidad creativa que llevó a Astor Piazzolla a revolucionar un género tan aparentemente inmutable como el tango se vio enriquecida por su contacto con el legendario Carlos Gardel. Cuando el *Zorzal Criollo* fue a los Estados Unidos en la década de 1930 a filmar algunas de sus películas, Piazzolla fue contratado para tocar el bandoneón en las pistas sonoras. A través de esa experiencia, pudo ponerse en contacto con la vertiente más tradicional y arraigada del tango clásico. Ello no le impidió, sin embargo, comprender cabalmente el hecho de que en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el tango se hallaba en un triste estado de decadencia, por razones culturales, musicales, sociales y hasta

políticas. Entonces, Piazzolla asumió una tarea enorme y complicada: sacar al tango de esa decadencia, darle nueva vida y nuevos horizontes. En ese proceso, Astor Piazzolla logró una hazaña casi imposible: revolucionar por completo una música que al parecer no admitía cambios ni novedades, sin apartarse de sus parámetros más sólidos. Dicho de otra manera, Piazzolla creó un tango nuevo firmemente anclado en el tango viejo; escuchar un tango de Piazzolla es descubrir simultáneamente dos épocas musicales y expresivas distintas, es acercarse a música que siendo inconfundiblemente moderna conserva lo mejor de la raíz sentimental y la pasión de este género tan tradicional. De hecho una de las cualidades básicas de ese Nuevo Tango inventado y promovido por Piazzolla es su ámbito sonoro inconfundible; un par de compases son suficientes para reconocer el estilo Piazzolla, cuya consistencia es, además, marco para una notable variedad de invención. Hacer un recuento de las contribuciones específicas de Piazzolla al mundo del tango moderno equivaldría a redactar una gran lista de tangos que ya son clásicos de nuestro tiempo; entre todos ellos, recuerdo especialmente tangos como *Zum*, *Tristeza de un «Doble A»*, *Libertango*, *Mumuki*, *Biyuya*, *Revirado*, *Lunfardo*, *Chin Chin*, *Escualo*, *Verano porteño* y, por encima de todos ellos, el tango que, más que ningún otro, es como la firma inconfundible de este gran músico: *Adiós, Nonino*. Se trata quizá de la pieza más emblemática del vasto y variado catálogo de composiciones de Astor Piazzolla. Originalmente, el bandoneonista y compositor escribió la parte más rápida de la obra en 1956, dedicada a su padre, quien aún vivía. Poco después, a la muerte del padre en 1959, Piazzolla añadió a la pieza el *adagio* sentimental, la parte con la que mejor se identifica a *Adiós Nonino*.

En su versión original para quinteto, *Adiós, Nonino* abre con una extensa introducción a cargo del piano, llena de inesperadas y fascinantes aventuras armónicas. Después, el violín y el bandoneón se alternan la conducción de los episodios solistas, algunos de los cuales se mueven en un ritmo vivo, mientras que otros son tan lánguidos y evocativos como nuestra memoria del tango tradicional. Guitarra y contrabajo proporcionan un soporte sobrio y efectivo para los tres instrumentos protagonistas, y todo lleva a una conclusión que es uno de los momentos más cálidos y conmovedores de toda la producción de Piazzolla. Y en efecto, esta versión de *Adiós, Nonino* para quinteto es la original y, sin duda, la más válida, pero su transcripción orquestal no es un desacato ni una perversión. Por el contrario, la transcripción puede funcionar entre otras cosas como un recordatorio de que Piazzolla incursionó con éxito (gracias en parte a sus estudios en París con Nadia Boulanger) en los terrenos de la música de concierto, sin perder nunca su esencia de tanguero auténtico. Escuchar *Adiós, Nonino* en su versión original o en la transcripción sinfónica puede proporcionar algunas pistas sobre el por qué del amor profundo que se le tiene al tango en latitudes improbables. Más tarde, si hay tiempo y espacio, me gustaría contarles de la pasión con la que se escucha, se toca y se baila el tango en la lejana y entrañable Finlandia.

Astor Piazzolla (1921-1992)

Homenaje a Lieja

En el año 1985, Astor Piazzolla recibió una invitación para asistir al Quinto Festival Internacional de Guitarra de Lieja (Bélgica), con el fin específico de trabajar ahí con el guitarrista argentino Cacho Tirao y el gran guitarrista, compositor y director de orquesta cubano Leo Brouwer.

En un folleto que acompaña una de las muchas grabaciones de su padre, la hija de Astor Piazzolla escribió este breve comentario:

Cuando Astor recibió la invitación para participar en el Festival Internacional de Guitarra de Liège se alegró. Inmediatamente se puso a escribir el *Concierto à Liège*. Le gustaba escribir para guitarra y este CD lo demuestra. Después viene el concierto. Los jóvenes guitarristas rodearon su mundo de esperanza y Astor sabía que los jóvenes significaban el futuro.

Finalmente, el título de la obra (originalmente en francés) fue *Hommage à Liège (Homenaje a Lieja)*, un doble concierto para guitarra, bandoneón y cuerdas. A la manera de muchas de sus obras, Piazzolla logra en este concierto una feliz y eficaz síntesis de los elementos formales de la música de concierto (aprendidos durante su temporada de estudios con Nadia Boulanger en París) y los giros melódicos y armónicos de diversos géneros populares. En este caso particular, además de aludir de manera explícita al omnipresente tango en el tercer movimiento, Piazzolla construye el segundo movimiento de su *Homenaje a Lieja* a partir de otro importante género popular argentino, la milonga. En la página web del Dúo Ramírez-Satorre se encuentra este comentario:

Piazzolla celebró su 64.º cumpleaños en París. Uno o dos días más tarde fue al Quinto Festival Internacional de Guitarra en Lieja para estrenar (el 15 de marzo) el *Concierto para bandoneón, guitarra y cuerdas* que había escrito recientemente. El guitarrista fue Cacho Tirao; la orquesta, la Filarmónica de Lieja dirigida por el cubano Leo Brouwer, a quien Piazzolla admiraba mucho. Fue interpretada por segunda vez poco más tarde en la Iglesia de St. Étienne du Mont de París, con Roberto Aussel como guitarrista. El estreno sudamericano tuvo lugar en Montevideo, en diciembre del mismo año, actuando como guitarrista el uruguayo Baltasar Benítez, con el cual Piazzolla dio por entonces una serie de recitales. Para muchos oyentes, éste fue uno de los conciertos más logrados de Piazzolla. A lo largo de toda la obra se mantiene el equilibrio entre los dos instrumentos solistas y el material melódico es de primera línea. Según Pablo Ziegler, el autor se inspiró en parte en la música de William Walton. Lo compuso con gran rapidez; en enero Cacho Tirao le telefoneó a Piazzolla a Punta del Este, muy nervioso, para preguntarle cómo andaba la cosa, y recibió la partitura en menos de una semana.

Existe una fascinante grabación de esta obra, realizada precisamente en el contexto del Festival Internacional de Guitarra de Lieja, en la que participan los intérpretes del estreno, el propio Piazzolla como solista al bandoneón, con Cacho Tiraio en la guitarra, y la Orquesta Filarmónica de Lieja dirigida por Leo Brouwer. Y existe también un interesante arreglo del *Homenaje a Lieja* en el que el bandoneón ha sido sustituido por una segunda guitarra. No suena nada mal.

Manuel de Falla (1876-1946)

Suite no. 2 de El sombrero de tres picos

En marzo de 1833 nació en Guadix, provincia de Granada, España, Pedro Antonio de Alarcón, personaje que con el paso del tiempo habría de convertirse en un famoso escritor. Hacia 1857, su reputación como poeta y periodista estaba bien establecida, pero en ese año su obra teatral *El hijo pródigo* fue silbada por el público y Alarcón decidió hacer una pausa en su agitada carrera de escritor. Para descansar del público y sus rechiflas, se alistó como voluntario para luchar en la campaña de Marruecos en 1859-1860. De esta experiencia obtuvo material para su interesante *Diario de un testigo de la guerra en África*. A su regreso a España, Alarcón retomó la carrera de periodista y se afilió a la causa liberal, pero al paso de los años los vaivenes ideológicos arruinaron su carrera política. Como novelista, Alarcón creó obras importantes como *El final de Norma*, *El escándalo*, *El niño de la bola* y *La pródiga*. El estilo vívido y pintoresco de la prosa de Alarcón suele hallar de vez en cuando el obstáculo de la retórica excesiva, característica del romanticismo literario español. Pedro Antonio de Alarcón murió en Valdemoro, cerca de Madrid, en 1891, y hasta la fecha se le recuerda principalmente por su novela *El sombrero de tres picos*, sobre la cual Manuel de Falla habría de crear una de sus mejores obras musicales.

Después de haber escuchado la evocativa partitura de *Noches en los jardines de España*, el empresario ruso Serge Diaghilev sugirió a Falla la idea de hacer un ballet sobre la obra. Sin embargo, el compositor respondió con una propuesta alternativa: escribir una partitura especial para el proyecto escénico de Diaghilev. Atraído desde tiempo atrás por la novela de Alarcón, Falla encargó el libreto del ballet a Gregorio Martínez Sierra. La obra, concebida originalmente como una pantomima, llevó por título provisional *El Corregidor y la molinera*, pero cuando Falla y Martínez Sierra transformaron su trabajo en un ballet, se tomó la decisión de respetar el título original de la novela de Alarcón. En este proceso de transformación, Falla convirtió el pequeño grupo de cámara original en orquesta sinfónica y añadió algunas piezas que no estaban en la partitura de la pantomima.

El libreto del ballet, muy apegado al original literario, nos pinta a un magistrado gruñón y prepotente, el Corregidor, que además se las da de galán y seductor, en sus afanes por lograr los favores de la bella esposa del molinero. Sin embargo, sus esfuerzos son frustrados por la acción concertada de los demás personajes de

la obra. Después de que la bella molinera baila una sensual danza con un racimo de uvas para tentar al Corregidor, el molinero y los vecinos realizan sus propias danzas y, como conclusión de una serie de escenas muy divertidas, el Corregidor es arrojado al río, donde se le bajan los humos y se enfría su ardor.

La música de *El sombrero de tres picos* fue estrenada en el Teatro Eslava de Madrid el 7 de abril de 1917, y como ballet, la partitura de Falla fue bailada por primera vez en el Teatro Alhambra de Londres el 22 de julio de 1919, bajo la dirección de Ernest Ansermet. Como fue el caso con los ballets de Stravinsky, *El sombrero de tres picos* fue dado a conocer por una verdadera constelación de estrellas. Los diseños fueron realizados por Pablo Picasso, la coreografía fue de Leonid Massine y los papeles principales del ballet fueron bailados por el propio Massine y Tamara Karsavina. El estreno del ballet *El sombrero de tres picos* fue muy exitoso y la compañía de Diaghilev llevó el ballet a Madrid, a París y a Berlín, ciudades en las que fue bien recibido por el público y por la crítica. De la partitura del ballet, Falla extrajo dos suites de concierto que agrupan diversos números de la continuidad dancística original:

Suite no. 1: Introducción - Atardecer
Danza de la molinera - Fandango
El Corregidor
Las uvas

Suite no. 2: Danza del vecino - Seguidilla
Danza del molinero - Farruca
Danza final - Jota

Como en otras obras suyas, Falla tomó algunas danzas populares como modelo para sus piezas de ballet. En la *Segunda suite*, alude a tres formas bailables de características altamente individuales. En la *Danza del vecino*, el modelo es la seguidilla, una danza específicamente gitana de la que pueden hallarse variedades regionales como la seguidilla murciana y la seguidilla manchega, y una estrecha relación con el ritmo de sevillanas. En su forma original, la seguidilla va precedida de cuarto acordes introductorios de la guitarra y está construida sobre frases melódicas que suelen iniciarse en la cuarta corchea de un compás de 3/4. La *Danza del molinero* está basada en la farruca, una forma que se originó en el norte de España y que llegó a Andalucía con los trabajadores itinerantes que viajaban al sur para laborar como freidores de pescado o taberneros. La farruca tiene un patrón rítmico de cuatro tiempos similar al de la soleá, que suele desarrollarse en doce tiempos. Originalmente la farruca era bailada sólo por hombres, y más tarde su uso se generalizó. De raíces celtas y fuerte sabor folclórico, la farruca es una danza sobria, lenta y ceremoniosa que en los últimos tiempos ha caído en desuso. La jota que Falla utiliza como fuente para la *Danza final* es una forma típica de Aragón, pero también es posible hallarla en Castilla, Valencia, Galicia y

Andalucía. Se trata de una danza rápida en compás ternario, que se desarrolla sobre frases de cuatro compases.

Además de utilizar estas danzas populares como fundamento de la partitura de *El sombrero de tres picos*, Falla usó también diversas melodías de corte folclórico a lo largo de la obra, logrando a través de ellos muy buenas caracterizaciones de los personajes y las situaciones del ballet, asignando a cada uno de ellos un *Leitmotiv* al estilo de Richard Wagner. En un artículo publicado en La Habana en 1930, el escritor y crítico musical Alejo Carpentier escribió lo siguiente:

Después de *Noches en los jardines de España* y *El amor brujo*, producciones aún llenas de impresionismo, dígame lo que se diga, Manuel de Falla supo darnos el nervioso, agudo y personalísimo *Sombrero de tres picos*, mostrándonos a un Falla capaz de sonreír y de ser humorista en profundidad.

Por cierto, ese humor original de la novela de Alarcón atrajo la atención de más de un compositor. En 1896, más de 20 años antes del estreno del ballet de Falla, se estrenó en Mannheim la ópera *El Corregidor* de Hugo Wolf (1860-1903), basada en el mismo texto que el ballet del compositor español.

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Concierto en la Sala Santa Cecilia
Auditorio Parco della Musica de Roma, 12 de septiembree de 2014



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014

PROGRAMA 1

Sábado 04 de octubre/20:00 horas • Domingo 05 de octubre/12:00 horas

Concierto por los 85 años de Autonomía

IVÁN LÓPEZ REYNOSO, *director asistente*

ARTURO MÁRQUEZ
(1950)

*Tiempos floridos**
(Duración aproximada: 8 minutos)

Goyas
(Duración aproximada: 12 minutos)

JOHANNES BRAHMS
(1833-1897)

Obertura académica festiva, op. 80
(Duración aproximada: 10 minutos)

INTERMEDIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

Sinfonía no. 3 en mi bemol mayor, op. 55, Heroica
I *Allegro con brio*
II *Marcia funebre: Adagio assai*
III *Scherzo: Allegro vivace*
IV *Allegro molto - Poco andante - Presto*
(Duración aproximada: 47 minutos)



* Estreno mundial. Obra comisionada por la UNAM



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 Jan Latham-Koenig, Alberto Zedda, Jean-Paul Penin 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, la Sinfónica del Estado de Puebla, la Sinfónica Juvenil Carlos Chávez, la Sinfónica Mexiquense y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, entre otras. Ha trabajado con Oxana Yablonskaya, Horacio Franco, Sebastian Kwapisz, Eugenia Garza, Lourdes Ambriz, Tambuco, Violeta Dávalos, Rebeca Olvera, Gabriela Herrera, Javier Camarena, Íride Martínez, Fernando de la Mora, Carsten Wittmoser, Octavio Arévalo, David Lomelí, Rosendo Flores, Noé Colín, Carlos Almaguer, Encarnación Vázquez y Genaro Sulvarán, entre otros.

Su repertorio operístico incluye *Aída*, *Las bodas de Figaro*, *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. Se ha presentado en la Sala Nezahualcóyotl, el Teatro de las Artes, el Teatro Degollado, el Teatro Bicentenario y el Palacio de Bellas Artes.

Arturo Márquez (1950)

Tiempos floridos

En años recientes, algunas de las obras que ha escrito el compositor sonoreense Arturo Márquez han tenido en su origen causas, efemérides o personajes específicos. Así, por ejemplo, tres de sus partituras destacadas de los últimos tiempos:

1. *En torno a Frida y Diego* (2007), cuya referencia está en las figuras de Frida Kahlo y Diego Rivera, abordadas por Márquez desde un punto de vista no solamente artístico y estético, sino también político y social.
2. *Goyas* (2010), creada con motivo del primer centenario de la fundación de la Universidad Nacional Autónoma de México.
3. *Alas a Malala* (2013), escrita para honrar a Malala Yousafzai, niña pakistaní que fue baleada por los talibanes en 2012 por atreverse a promover la educación para las mujeres.

En 2014, la Universidad Nacional Autónoma de México vuelve de nuevo sus ojos y oídos a la música de Márquez, en esta ocasión para encargarle una obra orquestal con motivo de la celebración de los 85 años de la autonomía universitaria. El 2 de julio de 1929 se publicó en el Diario Oficial de la Federación un decreto, generado en una sesión de la cámara de senadores, que autorizaba al Ejecutivo de la Unión a expedir una ley que convirtiera a la universidad en Universidad Nacional Autónoma de México. En una de las numerosas páginas informáticas de la UNAM, junto a la reproducción facsimilar del mencionado Diario Oficial de la Federación, se encuentran estas líneas:

La Ley de 1929 no fue un simple cambio de política respecto a la institución universitaria, sino consecuencia, en esas fechas, de la efervescencia estudiantil por diferentes conflictos, ya que si bien respondía a las expectativas de los universitarios, éstos demandaban la autonomía de la institución que los albergaba, y que tenía como antecedente, desde el nacimiento de la misma, en 1910, varias propuestas de independencia, presentada por profesores, estudiantes, y respaldadas en algunos casos incluso, por autoridades. El proyecto de Ley orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México, formulado por el presidente Emilio Portes Gil, fue aprobado el 22 de julio de 1929. Esta Ley establece como fines de la Universidad, no sólo impartir la educación superior, sino organizar la investigación científica y llevar, por medio de la extensión universitaria, las enseñanzas que se impartían en sus aulas a quienes no estuvieran en posibilidades de asistir a escuelas superiores. Además modifica su forma de gobierno, estableciendo uno compartido entre el Consejo Universitario, como suprema autoridad, el Rector, los Directores de las facultades, escuelas e instituciones que forman parte de la Universidad y, la representación de profesores y alumnos de las Academias.

Así pues, para celebrar las primeras ocho décadas y media de esta importantísima transformación de la Universidad Nacional efectuada en 1929 (transformación en la que destaca de manera fundamental la autonomía académica), Arturo Márquez redacta en el verano de 2014 una partitura orquestal a la que pone por título *Tiempos floridos*. Hombre de pocas palabras y mucha música, Márquez propone este breve texto como introducción a la obra:

Universidad:

Consciencia total y abierta de todo estudiante.

Periodo más pasional y crítico,

Despertar de inteligencia a todo lo que se debe dar.

Actitudes variadas.

Subliminalmente: Por mi raza hablará el espíritu y un poco de salsa (de las dos).

Sin duda, la última frase del texto de Márquez ofrece ya una pista específica sobre lo que el oyente puede esperar en cuanto al lenguaje musical de la obra. *Tiempos floridos* recibe su estreno absoluto el 4 de octubre de 2014 con la Orquesta Filarmonica de la UNAM (recién regresada de una exitosa gira por Italia), bajo la batuta de su director asistente, Iván López Reynoso.

Arturo Márquez (1950)

Goyas

Esta obra de Arturo Márquez, creada en el contexto de la celebración del primer centenario de la Universidad Nacional Autónoma de México, está relacionada con un personaje singular de curiosa historia. Allá en la lejana década los ochenta, el estado mexicano parecía querer asumir su rol tutelar en el ámbito de los medios electrónicos de comunicación. Con ese fin, creó una red de televisión estatal, Imevisión, que estuvo formada por los canales 7, 13 y 22. Con problemas, a tumbos, con frecuentes obstáculos políticos, con mucha prueba y error, la intención era, al menos, hacer una televisión digna e inteligente, que estuviera auténticamente al servicio de la comunidad. El caso es que en aquellos años deambulaba por los pasillos, foros y oficinas de Imevisión un curioso personaje al que todo mundo conocía, y del que se decían muchas cosas. Ostensiblemente, estaba encargado de las relaciones públicas de la empresa televisiva estatal, aunque también realizaba algunas labores de otra índole. Dicho de una manera coloquial, era un auténtico facilitador que, entre otras cosas, tenía los contactos necesarios para abrir puertas aquí y allá, obtener locaciones difíciles para grabar, conseguir permisos diversos, allanar los caminos en el oficio de producir televisión. Todo ello me consta porque en más de una ocasión me tocó, como productor en Imevisión, solicitar sus servicios y habilidades. El personaje se llamaba Luis Rodríguez, y todo mundo lo conoció por su apodo, *Palillo*.

De su historia anterior a Imevisión se sabe que Palillo fue un asiduo porrista del fútbol americano universitario. (Algunos de sus biógrafos extraoficiales utilizan el término *porro* en vez de porrista). Junto con sus condiscípulos preparatorianos, Palillo desarrolló al parecer una saludable afición al cine, afición que debía ser canalizada, como debe ser, en horarios de clase. Se dice que Palillo llegó a ser un experto en facilitar la entrada de los preparatorianos a diversos cines del Centro Histórico, entre ellos el Río, el Venus y el Goya. Cuando se tramaban y organizaban las expediciones furtivas al cine Goya, los estudiantes coreaban el nombre del cine para manifestar sus intenciones. Nació así el germen de lo que hoy es el emblemático canto colectivo de la UNAM, el *Goya*. Dicen que fue el Palillo Rodríguez el que añadió el resto de las palabras del canto y quien le dio su forma actual:

¡Goya, Goya!
¡Cachún, cachún, ra ra!
¡Cachún, cachún, ra ra!
¡Goya!
¡Universidad!

Así pues, la historia y la leyenda urbana consignan al Palillo como el creador del *Goya* universitario, aunque como suele ocurrir en estos casos, es probable que el cántico de la UNAM haya surgido de una acumulación de contribuciones colectivas. Se dice también que Palillo fue el inspirador del *Mambo universitario*, al recitar el *Goya* para Dámaso Pérez Prado.

¿A qué viene toda esta narración como preámbulo a la obra *Goyas* de Arturo Márquez? Viene a cuento precisamente por estas lacónicas palabras del exitoso compositor sonoreense: «La obra es un tratado sinfónico del *Goya* de la UNAM, toma los motivos rítmicos y los elabora en una especie de marcha. Es una continuación de las *Marchas de duelo y de ira* que la OFUNAM estrenó en el 2008. La obra por lo tanto se titula *Goyas*.»

En efecto, *Goyas* de Arturo Márquez no es una tradicional glosa o reelaboración o variación sobre una melodía preexistente, por la sencilla razón de que el *Goya* no tiene melodía, es decir, no se canta sino que se grita. De ahí la importancia de entender que el trabajo de Márquez sobre el cántico del Palillo Rodríguez se basa en sus cadencias, su entonación, su prosodia y su ritmo. El compositor ya había utilizado un procedimiento similar en su obra sinfónica titulada *En torno a Frida y Diego* (2007), algunos de cuyos motivos surgen de la cadencia y la prosodia de los nombres de Diego Rivera y Frida Kahlo.

Goyas, de Arturo Márquez, escrita por encargo de la Dirección General de Música de la UNAM con motivo del centenario de la universidad, fue estrenada el 18 de diciembre de 2010 por la Orquesta Filarmónica de la UNAM, dirigida por Rodrigo Macías.

Johannes Brahms (1833-1897)
Obertura académica festiva, op. 80

Es evidente que a lo largo de la historia de la música los compositores han hallado muchísimas ocasiones para celebrar, festejar, conmemorar y agasajar a través de sus composiciones. Dicho de otro modo, a través del tiempo la música y la fiesta han ido siempre de la mano, cosa por lo demás muy natural. Entre las numerosas composiciones musicales creadas alrededor de la idea de tal o cual festividad hay algunas muy interesantes, y el recordarlas nos demuestra cuán variadas han sido las festividades y las ocasiones elegidas por los compositores para celebrarlas en sus obras. Entre muchas otras piezas relativas al festejo tenemos *Fiestas romanas* de Respighi, *El festín de Alejandro* de Händel, *Preludio festivo* de Richard Strauss, *El festín de la araña* de Roussel, *Il festino* de Banchieri, *Obertura festiva* de Rodolfo Halffter, y dos obras tituladas *El festín de Baltasar*, una de Sibelius y otra de Walton.

El mismo Johannes Brahms, compositor serio y solemne como pocos, añadió su propia contribución a la lista de las obras de celebración, con su *Obertura académica festiva*, una de sus piezas orquestales más brillantes y extrovertidas. ¿De dónde obtuvo Brahms la inspiración para crear esta obra? Para saberlo es preciso hacer un poco de historia...

En la parte suroeste de Polonia está situada la ciudad de Wrocław, que en alemán es conocida como Breslau, a orillas del río Oder. La ciudad fue fundada allá por el siglo X y en su trazo urbano destacan varias iglesias góticas de gran belleza. Entre 1728 y 1736, fue construida la Universidad de Breslau, que por entonces era un colegio jesuita. La universidad es un espléndido edificio barroco desde el que se tiene una magnífica vista del río. Resulta que Breslau fue escenario de duras batallas durante la Segunda Guerra Mundial, y en 1945 el edificio resultó dañado, por lo que fue necesario restaurarlo. Entre las numerosas riquezas arquitectónicas de la Universidad de Breslau destaca su salón de actos, el Aula Leopoldina, ricamente adornada con pinturas murales.

Pues bien, resulta que en el año de 1879, la Universidad de Breslau le otorgó a Brahms un doctorado honorífico y el compositor respondió a tal honor con una breve carta de agradecimiento. Sin embargo, un tal Bernhard Scholz, que dirigía conciertos en Breslau, convenció a Brahms de que su agradecimiento debía ser demostrado en forma musical. Fue así que nació la idea de la *Obertura académica festiva*. Para construir esta obra simultáneamente brillante y solemne Brahms utilizó cuatro canciones alemanas de estudiantes y las combinó con temas suyos. La primera de estas canciones se titula *Hemos construido una majestuosa casa*. El título alemán de la segunda es *Fuschenritt*, y es una canción de iniciación para los alumnos de primer ingreso. La tercera se titula *Al padre de la patria* y la última es un himno en latín, *Gaudeamus igitur*, que es tradicional en el ambiente universitario europeo. La letra de este himno invita a los jóvenes a disfrutar de su juventud y les advierte que cuando llegue la vejez habrán de convertirse en

polvo. En una ocasión, el mismo Brahms describió la obertura con estas palabras: «Es un divertidos popurrí de canciones de estudiantes, al estilo de Suppé.»

Con esto, Brahms se refería al estilo ligero de Franz von Suppé, conocido compositor de operetas. Al parecer, Brahms no quedó muy contento con el hecho de haber tenido que escribir esta obertura para agradecer a la Universidad de Breslau el doctorado honorífico. De hecho, en el mismo año en que compuso la obra, 1880, Brahms escribió una carta a su amigo Theodor Billroth en la que se notaba cierto disgusto: «La *Académica* me ha arrastrado a una obertura más; el único título que se me ocurre es *Dramática*, el cual tampoco me agrada. En los días pasados lo único que me disgustaba era mi música; ahora me disgustan también los títulos. ¿Será pura vanidad?»

La *Académica* a la que Brahms se refería coloquialmente era la *Obertura académica festiva*, y la *Dramática* es la que hoy conocemos como su *Obertura trágica*.

El 4 de enero de 1881 se llevó a cabo el estreno de la *Obertura académica festiva* en Breslau, bajo la dirección del propio Brahms y con la asistencia del rector de la universidad, el senado universitario y los miembros de la facultad de filosofía.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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

En 1800 y 1802 Beethoven había ofrecido al público vienés, respectivamente, su primera y segunda sinfonías, obras que si bien todavía participaban del mundo sonoro de Mozart, ya llevaban el germen de lo que habría de ser el estilo maduro del compositor. Y de pronto, en 1805, de manera ciertamente sorpresiva y sorprendente, Beethoven mostró al mundo su *Tercera sinfonía*, que cayó en esta tierra como una verdadera bomba musical. Al margen de las anécdotas napoleónicas extramusicales que la rodean, esta sinfonía vino a representar una ruptura tajante con los modelos sinfónicos anteriores y, paradójicamente, un sólido eslabón en la tradición sinfónica germánica. Originalmente, Beethoven llamó a esta gran obra *Sinfonía grande, intitolata Buonaparte*, cuando todavía creía (inocente y generoso) en las buenas intenciones de Napoleón. Después vendría la escena que tantas veces nos han contado: un furibundo Beethoven tachando la dedicatoria original para dejar la sinfonía como *Sinfonía heroica, dedicada a celebrar la memoria de un gran hombre*. ¿Qué importancia real tiene la cuestión napoleónica en el ámbito musical de esta magna sinfonía? Para acercarnos a esta cuestión, escuchemos a Igor Stravinsky:

¿Qué importa si la *Tercera sinfonía* de Beethoven fue inspirada por la figura de Bonaparte el republicano o la de Napoleón el emperador? Sólo la música importa. Pero hablar de música es arriesgado y conlleva una responsabilidad. Por ello algunos prefieren abordar los asuntos colaterales. Esto es fácil y permite que uno se haga pasar por un gran pensador.

En 1802 Beethoven escribió el famoso *Testamento de Heiligenstadt*, aterrador documento en el que desnudaba su atribulada alma ante el mundo. Un año después, como para demostrar su capacidad de superar los obstáculos más formidables, acometió la creación de su *Tercera sinfonía*, que habría de ocuparlo durante 1803 y 1804. La obra que produjo en ese período no ha cesado de asombrar a quienes la escuchan, aún a tantos años de distancia. El musicólogo Paul Henry Lang la describió en estos términos: «Una de las hazañas más incomprensibles en las artes y las letras, el paso más grande dado por un compositor en la historia de la sinfonía y en la historia de la música en general.»

En efecto, nada en la literatura sinfónica previa parecía prefigurar el monumento musical logrado por Beethoven en su *Heroica*. Dos poderosos acordes para llamar nuestra atención, y de inmediato el primer tema de la sinfonía; así comienza Beethoven el discurso musical con el que habría de asombrar a su generación y a las generaciones venideras. Más tarde, una marcha fúnebre de insondable profundidad, quizá para acompañar el funeral de la memoria de ese otro Napoleón que se le murió a Beethoven. Y al interior de un último movimiento que es un portento de diseño sinfónico, hallamos un interesante (y musicalmente muy útil) tema que aparece también en una de las contradanzas orquestales de Beethoven. Este tema de la contradanza aparece poco después del inicio del último movimiento, y reaparece más tarde en la sección lenta del mismo con un carácter triste y melancólico, primero en los alientos, luego en las cuerdas. Finalmente, un coral de cornos lo repite en momentos previos a la tormentosa coda. La síntesis de este tratamiento sinfónico al tema de la contradanza es apenas una de las numerosas riquezas que esta sinfonía ofrece a quien la escucha con atención.

Si esta sinfonía está hoy perfectamente asentada en la lista de las obras maestras indudables, no siempre fue aceptada por la crítica. Ante la sorpresa de verse enfrentado a semejante obra y ante la imposibilidad de asimilarla por falta de oído o por falta de neuronas funcionales, un crítico inglés escribió lo siguiente en 1829: «La *Sinfonía Heroica* tiene mucho para ser admirada, pero es difícil mantener esa clase de admiración por tres largos cuartos de hora. Es infinitamente larga. Si esta sinfonía no es abreviada de alguna manera, pronto caerá en desuso.» Tengo el agrado de informar a mis lectores que la *Heroica*, tal y como la concibió Beethoven con sus tres largos cuartos de hora de duración, sigue estando en uso, mientras que el crítico inglés cayó en desuso hace ya bastante tiempo. Al que sí habría que perdonar es a aquel pobre melómano que el día 7 de abril de 1805, al asistir al estreno de la *Heroica*, gritaba desafortunadamente: «¡Con gusto pagaría otro *kreutzer*

para que esto se acabara!» Al menos este buen hombre reconoció abiertamente el poder de esta sinfonía para avasallar los sentidos y el entendimiento.

En la actualidad existen alrededor de 60 versiones grabadas de esta poderosa sinfonía, muchas de ellas muy buenas. Pero si usted es de los melómanos que están dispuestos a correr un pequeño riesgo extra, le recomiendo ampliamente escuchar la grabación de la *Heroica* dirigida por Franz Brüggen al frente de la Orquesta del Siglo XVIII. No suena como Karajan, no suena como Böhm, no suena como Bernstein. Pero tiene un sonido tan fresco, tan directo, tan asombroso, y quizá tan cercano al sonido de una orquesta en tiempos de Beethoven, que a usted le parecerá estar escuchando la *Heroica* por primera vez, bajo una nueva luz. Y no tendrá que pagar otro *kreutzer* para que se acabe la música. Al contrario...

Notas: Juan Arturo Brennan



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA 2

Sábado 11 de octubre/20:00 horas • Domingo 12 de octubre/12:00 horas

STEFANO MAZZOLENI, *director huésped*

OTTORINO RESPIGHI
(1879-1936)

Suite no. 3 de Aires y danzas antiguos para el laúd

- I Anónimo: *Italiana*
- II *Giovanni Battista Besard: Aria de Corte*
- III Anónimo: *Siciliana*
- IV *Lodovico Roncalli: Passacaglia*
(Duración aproximada: 19 minutos)

INTERMEDIO

GUSTAV HOLST
(1874-1934)

Los planetas, op. 32

- I *Marte, el portador de la guerra*
- II *Venus, el portador de la paz*
- III *Mercurio, el mensajero alado*
- IV *Júpiter, el portador de la alegría*
- V *Saturno, el portador de la vejez*
- VI *Urano, el hechicero*
- VII *Neptuno, el místico*
(Duración aproximada: 51 minutos)

CORO FILARMÓNICO UNIVERSITARIO
JOHN DALY GOODWIN, *director coral*



Stefano Mazzoleni

Director huésped

El director italiano Stefano Mazzoleni se especializa en la música del siglo XX. Ha actuado al frente de la Orquesta de Padova y del Veneto, la Orquesta de Ferrara, la Filarmonia Veneta, la Orquesta FVG Mitteleuropa de Udine, la Orquesta Regional de Campania en Nápoles, la Sinfónica de Bari, la Orquesta de la Radio y Televisión de Zagreb, la Sinfónica de Sapporo en Japón, el Ensamble de Música Contemporánea de Moscú, la Sinfónica Nacional de Argentina, la Orquesta Estable del Teatro Colón en Buenos Aires, el Ensamble de Cámara de Londres en St. Martin in the Fields, la Filarmonía de la Ciudad de México, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de la Universidad de México, la Sinfónica del Estado de México y otras orquestas en Estados Unidos, Cuba, China, Bélgica y Turquía. Durante 15 años, fue director artístico del Festival Finestre Sul Novecento de Treviso en Italia. Actualmente está al frente del proyecto *Salotto musicale*. Recientemente fue nombrado director principal y consultor artístico del Festival Palermo Classica. Es presidente de una editorial de música con más de 40 obras musicológicas publicadas. Ha realizado sonorizaciones para la S. Paolo Audiovisivi y compuso la música del espectáculo *Matricule* de Luc Bassong, presentado en París en 2000.



John Daly Goodwin

Director coral

Durante treinta y dos años de carrera, John Daly Goodwin ha actuado en el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, la Sala Nezahualcóyotl, Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, la Catedral de Notre Dame en Francia, la Basílica de San Marco en Venecia y otros escenarios en Israel, China, la República Checa, Austria, Francia, Italia y Grecia. Ha dirigido a la Sociedad Coral de Nueva York, la Coral de Hartford, el Coro Filarmonico Universitario, la Sinfónica de Shanghai, la Sinfónica del Collegium Ducale en Venecia, la Sinfónica Nacional de México, la Sinfónica de Minería, la Filarmonía de Brooklyn y otros conjuntos. Ha preparado coros para conciertos dirigidos por Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin, Carlos Miguel Prieto, Leonard Slatkin, Lukas Foss, Fabio Luisi y Robert Shaw, entre muchos otros. Durante veinticinco años fue director musical de la Sociedad Coral de Nueva York. Ha sido integrante del jurado del concurso Ópera de San Miguel de Allende y del Festival Coral de Nueva Jersey. Ha sido profesor de música en la Universidad de Nueva York y de Pace. Ha dirigido a la Sociedad Coral de los Hamptons, a los Cantantes de Concierto de Westchester y a la Sociedad Coral Richmond.

Ottorino Respighi (1879-1936)

Suite no. 3 de Aires y danzas antiguos para el laúd

A pesar de haber disfrutado de una sólida reputación durante su vida como uno de los más importantes compositores italianos, su gran facilidad técnica siempre estuvo por encima de su capacidad creativa, de modo que muchas de sus obras tardías reflejan una conspicua falta de inventiva musical, siendo quizá una excepción *María Egipciaca*, la séptima de sus nueve óperas.

Tal es el juicio crítico de Lionel Salter sobre Ottorino Respighi, un juicio que sin duda tendrá sus defensores y sus detractores en igual número. Entre los detractores de Salter se encuentra Guido Gatti, quien ha escrito lo siguiente:

De todos los compositores italianos que vivieron en el primer tercio de este siglo (el siglo XX), con la excepción de Puccini y los otros compositores de ópera de la escuela verista, Ottorino Respighi ha sido sin duda el más prominente. Entre los compositores modernos, un grupo al que el público siempre ha visto con un cierto grado de desconfianza, Respighi fue el único que supo, de acuerdo a las opiniones actuales, balancear los elementos clásicos con ciertas tendencias reformistas que atrajeron en mayor o menor grado a todos los compositores de su tiempo. Su facilidad técnica, su gran capacidad de asimilación, y por otra parte la ausencia de una convicción estética definida, hacen difícil la tarea de seguir una clara línea de desarrollo musical en su prolífica producción y de establecer un punto de partida y un punto de llegada dentro de un estilo expresivo claramente respighiano. Está ausente también un grupo de fórmulas, ciertos modos de expresión que, oídos por primera vez, pueden ser reconocidos como característicos del idioma del autor de *Las fuentes de Roma*. La suya es una manera elegante de escribir, en el sentido de la retórica de otros tiempos; una bella forma de armonizar, un espléndido método de orquestación y, con ellos, un deseo siempre presente de ser agradable, comedido y respetable a toda costa. Son éstas las cualidades que el crítico está obligado a considerar en su valor real, que no es poco. Pero a la larga, tales cualidades no reflejan los lineamientos musicales de una época ni los de una verdadera individualidad artística. En suma, tales cualidades parecen ser más detalles de gusto que de arte, más justificables y productivos en un intérprete que en un creador de formas artísticas.

Así pues, sin ser una clara alabanza a la obra de Respighi, el texto de Gatti muestra un cuadro crítico quizá más matizado que el de Salter respecto a este compositor que se hizo famoso por sus opulentas descripciones orquestales de diversos aspectos de Roma, a pesar de haber sido él mismo nativo de Bolonia.

Ottorino Respighi, hombre culto y estudioso, nunca ocultó su interés por la música antigua de Italia y por la obra de compositores anteriores a su propio tiempo. Buenos ejemplos de ello son su suite *Rossiniana* y su ballet *La juguetería*

fantástica, basada también en temas de Rossini. Entre las obras más conocidas y apreciadas de Respighi están sus *Aires y danzas antiguos para el laúd*, cuya fuente es el repertorio del laúd de los siglos XVII y XVIII. En estos *Aires y danzas*, Respighi supo tomar el espíritu renacentista y barroco y adaptarlo a su propio idioma musical. De las transcripciones de música antigua para el laúd, Respighi hizo tres suites que fueron publicadas, respectivamente, en 1917, 1923 y 1932.

La tercera de las suites, escrita para orquesta de cuerdas, es la más popular de las tres, y los orígenes de los materiales empleados por Respighi son más o menos oscuros. La suite consta de cuatro partes:

1. *Italiana*. Basada en una canción anónima para laúd de alrededor de 1600.
2. *Aires de corte*. La segunda sección de la suite está basada en seis canciones de Jean Baptiste Besard, abogado, filósofo, médico, historiador y compositor nacido en Besançon en 1567. Traducidos al castellano, los títulos de las canciones son:

Es triste estar enamorado de ti
Adiós para siempre, pastora
Adorables ojos que ven con tal claridad
La barca del amor
Qué divinidad toca mi alma
No es por mi violencia que me amas

3. *Siciliana*. Está tomada de la misma colección que la primera parte de la suite.
4. *Passacaglia*. Basada en una obra de Ludovico Roncalli, de quien poco se sabe, salvo que floreció hacia alrededor de 1690. La pieza de Roncalli ha llegado hasta nuestros días a través de un volumen español de obras para guitarra publicado en 1692.

En el año de 1937, la viuda de Respighi, quien había sido su alumna y también se dedicaba a la composición, arregló las suites de los *Aires y danzas antiguos* para un ballet ideado por Claudio Guastalla, que fue representado en el Teatro de La Scala en Milán ese mismo año.

Gustav Holst (1874-1934)

Los planetas, op. 32

Si fuera necesario hacer una lista de los compositores con tendencias místicas, seguramente entre los primeros lugares estarían músicos como el ruso Alexander Scriabin (1872-1915) y el estadounidense Alan Hovhaness (1911-2000), y muy cerca de ellos, el inglés Gustav Holst. La genealogía y la historia de sus primeros años no parecen justificar el hecho de que Holst haya desarrollado un interés tan especial en ciertas cuestiones esotéricas. Originalmente, la educación musical de

Holst parecía tenerle reservado un buen futuro como pianista, pero una lesión en una mano lo obligó a dedicarse al órgano y, con mayor vocación aun, al trombón. Después de terminar sus estudios de trombón con el profesor Case, el joven Holst se unió a la orquesta de la Compañía de Ópera Carl Rosa como primer trombón. Durante su estancia en esta orquesta, Holst comenzó a interesarse por la mitología y la filosofía del Oriente, al grado de que se puso a aprender el sánscrito para poder estudiar la literatura oriental en versiones originales. De estos primeros contactos de Holst con el misticismo surgió lo que a la larga sería una de las dos vertientes principales de su música. En la otra vertiente hallamos una serie de obras suyas relacionadas directamente con el espíritu inglés, ya sea en forma de canciones basadas en poemas ingleses, o sus suites para banda, o su música para piano basada en temas populares. Por otra parte, encontramos que Holst transformó en música su interés por las cuestiones místicas a través de diversas formas musicales. Así, compuso la ópera *Sita* basada en un episodio del *Ramayana*, el libro sagrado hindú. Más tarde, Holst escribió varias piezas vocales y corales sobre textos del *Rig-Veda*, y para completar el ciclo de los libros sacros de la India, compuso la ópera *Savitri*, basada en un episodio del *Mahabharata*. Hacia 1901, Holst se interesó por una peculiar fiesta religiosa de Argelia, y sobre ella escribió la suite orquestal *Beni Mora*. Así pues, no es extraño que Holst haya decidido abordar en su música un tema místico que es común a toda la humanidad: la astrología, bajo cuya inspiración compuso la más popular de sus obras, y sin duda una de las suites orquestales más interesantes del siglo XX: *Los planetas*.

El nacimiento de esta pieza tiene una interesante historia, que bien vale la pena de ser narrada otra vez. El gran director de orquesta inglés Adrian Boult escuchó primero la versión para dos pianos de *Los planetas*, tocada por dos señoritas que eran asistentes de Holst en la Escuela de San Pablo, donde el compositor era maestro. Poco después, en el otoño de 1918 y en plena Primera Guerra Mundial, Holst se puso en contacto con Boult para hacerle una proposición. El compositor debía partir hacia Salónica, en donde participaría en los proyectos de educación del ejército británico. Sucedió entonces que Balfour Gardiner, un compositor menor cuyo mérito principal fue el de promover continuamente la música de sus colegas, ofreció a Holst un interesante regalo de despedida: una orquesta sinfónica y un auditorio a su disposición durante toda la mañana de un domingo. Fue entonces que, para aprovechar al máximo el regalo, Holst se aproximó a Boult y le propuso que dirigiera la versión orquestal de *Los planetas*. Así, en la mañana del 29 de septiembre de 1918, con la Orquesta del Queen's Hall dirigida por Adrian Boult (quien aún no había sido armado caballero por la reina), se escucharon por primera vez *Los planetas* de Gustav Holst, para gran emoción del compositor y el deleite de muchos de los asistentes. Entre ellos se hallaban algunos miembros de la Sociedad Filarmónica Real, quienes invitaron a Boult a repetir la ejecución de *Los planetas* en uno de sus conciertos.

Quienes conocen a fondo esta suite y al mismo tiempo saben algo de astrología nos dicen que el significado de cada uno de los siete movimientos de *Los planetas*

debe ser descifrado a partir del perfil astrológico de cada planeta y no a partir de cuestiones mitológicas que tengan que ver con los dioses griegos. *Los planetas*, un verdadero alarde de maestría en el manejo del color orquestal, tiene muchos momentos felices y asombrosamente poderosos y evocativos, entre los cuales tres merecen especial atención.

El primero es el brutal impulso guerrero de *Marte*, logrado por Holst a base de un incesante pulso en compás de 5/4. El segundo es la compacta y categórica brillantez de *Júpiter*, llena de fuerza y de contagiosa energía. El tercero es la conclusión de la obra, en la que el misticismo de *Neptuno* se presenta bajo el aura de un movimiento que, paradójicamente, carece casi por completo de movimiento y que, hacia sus últimas páginas, introduce sutilmente un coro de voces femeninas que cantan fuera de la escena, vocalizando misteriosas y elusivas armonías sin texto, en un final que parece no terminar nunca.

Entre las muchas preguntas, no necesariamente místicas, que podrían surgir después de escuchar *Los planetas* de Holst, una es particularmente apropiada: ¿por qué no aparecen en esta suite ni la Tierra ni Plutón? En el caso de la Tierra, sólo podemos especular que Holst no se sintió capaz de crear una representación sonora de este complejo y atribulado planeta que le sirvió de hogar. El caso de Plutón es más sencillo: este planeta fue descubierto por Clyde Tombaugh doce años después de que Holst se marchó a Salónica para cumplir sus deberes de guerra luego de escuchar sus *Planetas* dirigidos por Adrian Boult.

Adenda: En agosto de 2006, durante una reunión en la ciudad de Praga, la Unión Astronómica Internacional decidió quitar a Plutón de la lista oficial de planetas de nuestro Sistema Solar, degradándolo a la ínfima calidad de «planeta enano». Dicho de otra manera, la suite *Los planetas* de Gustav Holst es más completa a partir de esa fecha. Tales son las veleidades de la ciencia moderna. Y desde entonces, el asunto se ha complicado bastante, pero eso es materia de las publicaciones especializadas en astronomía.

Notas: Juan Arturo Brennan

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MEXICO UNAM

ofunam
ORQUESTA FILARMÓNICA DE MEXICO UNAM

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MEXICO UNAM

LAS AMERICAS
RODRIGO DARIAY
PABLO GARRAY
JAN LATHAM-KOENIG

14/09
2014
ore 18

TEATRO DAL VERME
Via San Giovanni sul Mirate, 2
20121 - Milano

tel. 02 87905201

18 settembre ore 21.00 - Sala, Emilia Romagna Festival 2014 - Edo Sposato
19 settembre ore 20.30 - Sala, Emilia Romagna Festival 2014 - Edo Sposato
20 settembre ore 19.30 - Sala, Emilia Romagna Festival 2014 - Auditorium Nazionale

OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Cartel publicitario

Teatro Dal Verme de Milán, septiembre de 2014

14/09
2014
ore 18

TEATRO DAL VERME

Via San Giovanni sul Mirate, 2
20121 - Milano

tel. 02 87905201

18 settembre ore 21.00 - Sala, Emilia Romagna Festival 2014 - Edo Sposato
19 settembre ore 20.30 - Sala, Emilia Romagna Festival 2014 - Edo Sposato
20 settembre ore 19.30 - Sala, Emilia Romagna Festival 2014 - Auditorium Nazionale



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA 3

Sábado 18 de octubre/20:00 horas • Domingo 19 de octubre/12:00 horas

150 Aniversario Natalicio de Ricardo Castro y Richard Strauss

MOSHE ATZMON, *director huésped*

RICARDO CASTRO
(1864-1907) *Minueto*
(Duración aproximada: 5 minutos)

RICARDO CASTRO *Concierto para piano y orquesta, op. 22*
I *Allegro moderato*
II *Andante*
III *Polonesa: Allegro moderato*
(Duración aproximada: 25 minutos)

RODOLFO RITTER, *piano*

INTERMEDIO

RICHARD STRAUSS *Una vida de héroe, op. 40*
(1864-1949) (Duración aproximada: 40 minutos)



Moshe Atzmon

Director huésped

Originario de Hungría, Moshe Atzmon comenzó su formación musical en Budapest. Posteriormente emigró a Israel, estudió violonchelo, corno, dirección y composición en las academias de música de Tel Aviv y Jerusalén. Continuó su educación en la Escuela de Música Guildhall en Londres y también trabajó con Antal Dorati. Ganó premios en Tanglewood, el Concurso de Dirección Mitropoulos en Nueva York y el Concurso Internacional de Dirección de Liverpool (1964). Ha sido director principal de la Sinfónica de la Radiodifusión del Norte de Alemania en Hamburgo, la Sinfónica de Sydney, la Sinfónica Metropolitana de Tokio, la Orquesta de la Sociedad de Basilea, la Sinfónica de Aalborg, la Filarmónica de la KBS en Seúl y la Filarmónica de Nagoya, donde actualmente es director honorario. Ha sido director huésped principal de la Orquesta de Bretaña. También ha sido invitado a actuar frente a la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Viena, la Filarmónica de Munich, la Sinfónica de la NHK en Tokio y varias orquestas de Londres, Milán y México. En el ámbito de la ópera, estuvo al frente de la Ópera de Dortmund durante varios años y ha dirigido ópera en Alemania, Suiza, Turquía, Dinamarca y Hungría. Ha realizado grabaciones para empresas discográficas de Alemania, Inglaterra y Suecia.



Rodolfo Ritter

Piano

Rodolfo Ritter realizó sus estudios en México, Israel y Austria con Gustavo Morales, Andrés Oseguera, Ileana Bautista, Jorge Luis Prats, Rudolf Kehrer, Victor Derevianko, Ferenc Rados, György Sándor y Valery Afanassiev. En 2003, ganó el Concurso Nacional de Piano Angélica Morales-Yamaha y el Internacional de Piano Parnassós. Se ha presentado en México, Francia, Alemania, Italia, España, Canadá y Dinamarca. Ha sido solista de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, la Sinfónica Nacional, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica de la UNAM, la Sinfónica de Minería, la Sinfónica de Xalapa, la Filarmónica de Jalisco, la Filarmónica de Querétaro, la Camerata de Coahuila, la Camerata Strumentale Italiana, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y otros conjuntos. Ha participado en el Festival Internacional Cervantino, el Internacional de Piano En Blanco y Negro, el Internacional de La Habana, el Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez y el Internacional de Piano de Querceto 2012 en Italia, entre otros encuentros. Su repertorio incluye música de Brahms, Rachmaninov y Bartók. Actualmente coordina una antología de música mexicana con la Sinfónica de San Luis Potosí, con la que ha grabado conciertos de Ponce, Castro, Arnulfo Miramontes, Gonzalo Curiel y José Francisco Vásquez.

Ricardo Castro (1864-1907)

Minueto

Aunque ya ha sido superado con creces, el pequeño libro del musicólogo sueco Dan Malmström titulado *Introducción a la música mexicana del siglo XX* sigue siendo útil como material de referencia. En el capítulo inicial de la obra, titulado *Antecedentes históricos*, Malmström traza un breve y a la vez útil perfil biográfico y musical de Ricardo Castro, en el que dice, entre otras cosas, lo siguiente:

Ricardo Castro fue discípulo de Melesio Morales. Llegó a ser un pianista destacado y logró cierto éxito en Europa; vivió durante unos cuatro años (1903-1906) en Francia, Bélgica y Alemania, donde visitó Bayreuth. Estando en Europa completó tres óperas y muchas composiciones para piano, éstas últimas en un estilo similar al de Chopin y de Liszt. Escribió también piezas para piano basadas en melodías mexicanas. El libreto de una de sus óperas, *Atzimba* (estrenada en la Ciudad de México en noviembre de 1900) está basado en la conquista de Michoacán por los españoles. Su segunda ópera, *La leyenda de Rudel*, fue estrenada en septiembre de 1906, con el libreto originalmente en francés) traducido al italiano. Castro fue uno de los primeros compositores que en México desafiaron el predominio de la música italiana o italianizada. En 1887, Castro, junto con Gustavo Campa, Juan Hernández Acevedo, Felipe Villanueva, Carlos Meneses e Ignacio Quesadas formó el *Grupo de los Seis*. Este grupo, que se oponía al estilo musical italiano (sostenido por Morales y otros) empezó a interesarse en la música francesa y también en la alemana. Al formarse el grupo fue fundado el Instituto Musical, que en cierto modo rivalizaba con el Conservatorio, donde Morales enseñaba composición. Después, Campa heredaría la cátedra de Morales.

Más adelante, en el mismo espacio que dedica a Castro, Malmström hace un señalamiento específico muy interesante. Afirma que es muy probable que Castro haya escuchado en Francia la música de Claude Debussy (1862-1918) y que, quizá, llegó a estudiar algunas de las partituras del gran maestro francés. A la vez, Malmström cita una afirmación de Pablo Castellanos en el sentido de que hay algunos rasgos de Debussy en la música de Castro, y procede a hacer una afirmación muy precisa: «La escala de tonos enteros es utilizada por un mexicano por primera vez en la *Suite op. 18* para piano de este artista. Pero como Castro murió poco después de volver de Europa, no tuvo muchas oportunidades de difundir en México la música de Debussy.»

Esta última frase de Malmström sobre la relación Debussy-Castro es especialmente fascinante por lo que tiene de hipotético y especulativo. Entre líneas es claramente posible leer una duda importante: si Castro hubiera vivido algunos años más y hubiera tenido la oportunidad de enseñar y difundir los elementos estéticos del impresionismo y otros parámetros de la música moderna francesa, ¿acaso la composición en México pudo haber tomado otro rumbo, alcanzando

más rápidamente, quizá, su propia modernidad? Sea como fuere, el hecho es que Ricardo Castro fue un personaje importante en la transición entre un modelo musical firmemente anclado en la ópera italiana y otro basado en una concepción más amplia, aunque todavía muy europea, de la creación sonora.

El *Minueto para cuerdas* es una de las piezas más conocidas de Castro. Ya de una clara influencia francesa, está construido en un esquema ternario muy usual para el género, y se inserta cabalmente en el rubro de la música de salón. Las crónicas de la época señalan que el *Minueto* de Ricardo Castro fue interpretado varias veces en Europa, escuchándose incluso en la añeja y prestigiosa Sala Erard de la capital francesa.

Ricardo Castro (1864-1907)

Concierto para piano y orquesta, op. 22

En el curso de las averiguaciones pertinentes a Ricardo Castro y su *Concierto para piano*, encontré en la Biblioteca de la UNAM, que está a unos pasos de la Sala Nezahualcóyotl, un opúsculo que contiene breves biografías de músicos mexicanos. La obra incluye una compacta biografía de Castro, rodeada por apuntes biográficos de Revueltas, Ponce, Bernal Jiménez y Moncayo. En las páginas del mencionado texto hallé también, acompañando las biografías de los ya mencionados, referencias a Lorenzo Barcelata, Guty Cárdenas, María Grever, Tata Nacho, Joaquín Pardavé, Gonzalo Curiel, Luis Arcaraz, Ricardo Palmerín y algunos otros músicos de filiación netamente popular. Ante la flagrante ausencia de compositores como Chávez, Carrillo, Huízar, Galindo y Rolón, por mencionar sólo algunos, y la abundancia de músicos populares en el texto mencionado, me quedó una duda: ¿a cuál de los grupos pertenece Castro? ¿Al exiguo grupo de compositores de concierto ahí consignados, o al más numeroso grupo de músicos populares?

La audición de la música de Castro (que no es empresa fácil debido a la falta de grabaciones disponibles), no ayuda mucho a despejar del todo la duda. Sin ir más lejos, su muy famoso *Vals capricho* (ya sea en su versión para piano solo o en el arreglo para piano y orquesta) bien puede pertenecer a ambos mundos. Por otra parte, es bien sabido que Castro compuso varias óperas (*Atzimba*, *La leyenda de Rudel*, *Satán vencido*, *El beso de Russalka*, *Don Juan de Austria*) en un país en el que las óperas realmente significativas pueden contarse apenas con los dedos de dos manos. Esto lo colocaría de seguro en el bando de los compositores de concierto, por emplear un término que hoy se ha hecho común. Finalmente, para añadir un poco más de sabor a esta controversia, sería posible decir que así como los compositores mexicanos de la época virreinal dejaban oír en su música una clara influencia de la música italiana, y que Julián Carrillo fue influido claramente por el romanticismo alemán, en Ricardo Castro puede deducirse una clara influencia francesa, debida en buena parte a su estancia de tres años (1903-1906) en París. (Vale recordar que el título original de su obra más famosa es *Caprice-Valse op. 1*).

Para añadir datos al perfil francófilo de Castro es posible mencionar un hecho aparentemente menor consignado en su biografía: en 1886 se fundó en México un instituto musical en el que Castro habría de dar clases de piano. Los otros fundadores del instituto fueron Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva y Juan Hernández Acevedo. Lo interesante de este asunto está en una referencia que hallé en un artículo sobre Ricardo Castro escrito por Jorge Velazco en 1980. En este breve ensayo sobre el compositor, Velazco informa que los caballeros que fundaron el mencionado instituto fueron también el núcleo germinal de un *Grupo de los Seis* fundado en México por aquellos años, quizá a la par del instituto. No deja de ser interesante que este grupo de seis compositores mexicanos haya precedido por casi cuarenta años al *Grupo de los Seis*, cabalmente francés, formado por Poulenc, Milhaud, Auric, Honegger, Durey y Tailleferre (cinco franceses y un suizo, para ser exactos). Sobre este asunto, la acotación más interesante en el artículo de Jorge Velazco se refiere al hecho de que, una vez fundado en México el *Grupo de los Seis*, los colegas de Castro le hicieron el favor de informarle que su ópera *Don Juan de Austria*, que estaba en proceso de composición, era un engendro de intolerables tendencias italianizantes. Ante tal acusación, Castro se retractó de la manera más categórica posible: abandonó la composición de esta ópera y nunca más la retomó. Así, expiada la culpa y exorcizado lo italiano, Castro y colegas que lo acompañaban pudieron seguir dedicando sus esfuerzos a alcanzar el sacrosanto ideal francés.

No es coincidencia, entonces, que casi veinte años después de la fundación de ese instituto que agrupaba a compositores de tendencia francesa, Ricardo Castro estrenara su *Concierto para piano* en la capital de un país francófono y, para más señas el día de los Santos Inocentes. El 28 de diciembre de 1904, en la ciudad de Amberes, se realizó el estreno mundial de la obra, con el propio Castro como solista al piano y con Eduard Keurvels al frente de la orquesta. El programa de ese concierto de estreno incluyó otras obras de Castro: su *Concierto para violonchelo* (también en estreno absoluto) y algunos fragmentos de su ópera *Atzimba*. El *Concierto para piano* había sido escrito entre 1885 y 1887 y, al parecer, el aprecio crítico que generó desde su estreno estuvo más relacionado con la figura de Castro como pianista que con la obra misma, en la que bien pueden detectarse los tintes franceses ya mencionados. En noviembre de 1906, Castro fue invitado a participar en el concierto organizado para celebrar las bodas de plata del presidente Porfirio Díaz y su esposa. En esa ocasión, en el Teatro del Conservatorio, el compositor interpretó su *Concierto para piano*, y el cronista Enrique de Olavarría y Ferrari escribió lo siguiente sobre la obra, a la que se refiere como «grandioso concierto»:

Es esta composición una de las pruebas más inequívocas —entre las muchas que ya tiene dadas— de cuánto ha trabajado y de cuán admirables progresos ha hecho su autor, y ha puesto de relieve las siguientes cualidades que trae Ricardo Castro, depuradas hasta la quintaesencia: temperamento exquisito, técnica formidable y dúctil estilo correcto, elegantísimo.

Tres años después del estreno de su concierto, en 1907, Castro fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música. Pocos meses más tarde, en noviembre de ese año, el compositor-pianista murió víctima de la neumonía. Y, ¿dónde fueron sepultados sus restos? Sí, en el Panteón Francés.

Richard Strauss (1864-1949)

Una vida de héroe, op. 40

Aproximarse al poema sinfónico como forma musical y en especial a los poemas sinfónicos de Richard Strauss implica necesariamente la referencia a un elemento característico de la expresión musical del siglo XIX: la autobiografía puesta en música. El problema que esto representa es una posible falta de especificidad musical. Ello quiere decir que si se da un vistazo rápido y somero a la historia del arte occidental, la presencia del impulso autobiográfico es clara y definida a lo largo de todas las épocas, en todas las artes, en todos los géneros y estilos. El pintor flamenco Jan van Eyck, al realizar su famoso *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, decide pintarse a sí mismo reflejado en el espejo que aparece tras la pareja. Marcel Proust se lanza *En busca del tiempo perdido* y traza la historia de su vida a través de una riquísima alegoría en la que el punto focal es la búsqueda de la elusiva verdad. Y después llegaron los compositores: el primer gran hito autobiográfico de la historia de la música es probablemente la *Sinfonía fantástica* (1830), que lleva por subtítulo *Episodios en la vida de un artista*, compuesta por Hector Berlioz (1803-1869). Seguramente Berlioz no fue el primer compositor en utilizar la música con intenciones autobiográficas, pero sí fue el primero que lo asumió con una claridad que no dejaba lugar a dudas, y fue también el que dio origen a una larga secuela de músicas autobiográficas. A partir de ello, es fácil establecer una asociación directa entre el poema sinfónico y la autobiografía.

Cuando Franz Liszt (1811-1886) inventó, por decirlo así, el poema sinfónico, se dedicó a la descripción de situaciones, ideas y personajes muy diversos, a través de sus 13 obras en este género: *Hamlet*, *Los preludios*, *Orfeo*, *Prometeo*, *Mazeppa*, *Tasso*, *Hungaria*, son algunos de los temas abordados por el compositor húngaro. A partir de Liszt, el poema sinfónico se hizo más libre, más rico en los recursos orquestales aplicados a la descripción de ideas extramusicales y, sobre todo, más amplio en cuanto a los posibles temas a abordar. Sin duda, el gran héroe de la tradición del poema sinfónico es Richard Strauss, y si bien en la actualidad no

todos sus poemas sinfónicos son considerados como obras maestras, es un hecho que hasta hoy nadie ha enriquecido el repertorio del poema sinfónico en la medida que lo hizo Strauss. He aquí la lista de los poemas sinfónicos del compositor bávaro:

Desde Italia, 1887
Macbeth, 1887
Don Juan, 1888
Muerte y transfiguración, 1889
Till Eulenspiegel, 1895
Así hablaba Zaratustra, 1896
Don Quijote, 1897
Una vida de héroe, 1898
Sinfonía doméstica, 1903
Sinfonía alpina, 1915

No se extrañen los puristas de ver dos sinfonías en esta lista de poemas sinfónicos. De hecho, tanto la *Doméstica* como la *Alpina*, a pesar de su designación, no son sinfonías en el sentido tradicional, sino poemas sinfónicos expandidos en su duración, desarrollo y recursos musicales.

De las obras citadas arriba, *Don Juan*, *Muerte y transfiguración* y *Till Eulenspiegel* son obras maestras indiscutibles; *Zaratustra*, *Quijote* y *Héroe* forman lo que podría llamarse el segundo escalón de los poemas sinfónicos de Strauss, y no deja de ser interesante el hecho de que los tres se refieren a sendos personajes. El héroe en cuestión, como podrá imaginar el lector, es el propio Strauss. En su tiempo, la creación de este peculiar poema sinfónico le acarreó al compositor una verdadera avalancha de críticas negativas. ¿Cómo era posible que un compositor que se respetaba como tal se atreviera a colocarse como protagonista de una de sus propias composiciones? ¿Cómo se atrevía a describir a sus enemigos con tanta saña musical, con tanta *cacofonía*? ¿Qué le daba derecho a emplear semejantes recursos orquestales para glorificarse a sí mismo, describiendo desvergonzadamente su triunfo sobre sus oponentes?

Richard Strauss se dedicó a la composición de esta obra autobiográfica a partir del verano de 1898, y él mismo dirigió su estreno absoluto en Frankfurt, el 3 de marzo de 1899. Sobra decir que tal estreno fue uno de los puntos más tormentosos de la vida de Strauss. Además de los detalles autobiográficos personales, que son más o menos descifrables según la mayor o menor vocación romántica de quien escucha el poema sinfónico, *Una vida de héroe* está lleno de citas musicales a través de las cuales Strauss se refiere a sí mismo y a su obra; ahí están las citas de *Don Juan*, del *Zaratustra*, de *Don Quijote*, de *Till Eulenspiegel*, de *Macbeth*, de la ópera *Guntram* y de algunas otras piezas de su catálogo. El punto culminante de *Una vida de héroe* es la gran batalla entre el héroe y sus adversarios, batalla de la que Strauss sale victorioso, como era de esperarse. No es extraño que

haya sido esta parte de la obra la que más violentas críticas produjo. Porque, ¿saben ustedes quiénes eran los enemigos que Strauss describió con tanta violencia y venció tan categóricamente en *Una vida de héroe*? Los críticos musicales, ni más ni menos. *Touché*, como dicen los franceses.

La partitura de *Una vida de héroe*, cuya carátula indica con toda claridad que se trata de una obra *für grosses Orchester* (para gran orquesta), está dedicada al director holandés Willem Mengelberg y a la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam.

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Ensayo de la orquesta
Teatro Dal Verme de Milán, 14 de septiembre de 2014





ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA FUERA DE TEMPORADA

Domingo 26 de octubre/12:00 horas

JAN LATHAM-KOENIG, *director artístico*

PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY *Marcha eslava, op. 31*
(1840-1893) (Duración aproximada: 10 minutos)

ANTONÍN DVOŘÁK *Canción de la luna, de Rusalka*
(1841-1904) (Duración aproximada: 6 minutos)

ADRIANA KOHÚTKOVÁ, *soprano*

PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY *Kuda, kuda, de Eugene Onegin*
(1840-1893) (Duración aproximada: 6 minutos)

YAROSLAV ABAIMOV, *tenor*

INTERMEDIO

LEOŠ JANÁČEK *Misa glagolítica*
(1854-1928)
I *Introducción*
II *Gospodi pmiluj (Kyrie)*
III *Slava (Gloria)*
IV *Věruju (Credo)*
V *Svet (Sanctus)*
VI *Agneče božij (Agnus Dei)*
VII *Postludio (Órgano solo)*
VIII *Entrada*

ADRIANA KOHÚTKOVÁ, *soprano*
GUADALUPE PAZ, *mezzosoprano*
YAROSLAV ABAIMOV, *tenor*
JESÚS SUASTE, *barítono*

EDWARD BATTING, *órgano*

CORO FILARMÓNICO DE PRAGA
LUKÁŠ VASILEK, *director coral*

La OFUNAM presentará el mismo programa el 24 de octubre en
el marco del Festival Internacional Cervantino.



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, Berlín, Praga, Santiago de Chile, 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, *Otelo* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio y una gira por Italia con la Filarmónica de la UNAM. Este año 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.



Adriana Kohútková

Soprano

Adriana Kohútková estudió con Hana Štolfová-Bandová en la Academia de Artes Escénicas de Bratislava. Comenzó su carrera como soprano coloratura, pero desde entonces ha abordado papeles líricos y dramáticos. Recibió el Premio del Fondo Literario Eslovaco. Su repertorio incluye *El rapto en el serrallo* y *Don Giovanni* de Mozart, *Pagliacci* de Leoncavallo, *La sonnambula* de Bellini, *Rigoletto* y *La Traviata* de Verdi, *Lucia di Lammermoor* y *La hija del regimiento* de Donizetti, *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, *Eugene Onegin* de Tchaikovsky, en *La bohème* de Puccini, *Compromiso en el monasterio* de Prokofiev, *La novia vendida* de Smetana, *La viuda alegre* de Lehar y otras óperas. También participó en una producción de *La novia del espectro* de Dvořák y en el reestreno mundial de *Las ninfas del Rin* de Offenbach, perdida por más de 140 años. Ha interpretado la *Misa glagolítica* de Janáček, el *Stabat Mater* de Dvořák, *Requiem Oratorio spei* de Juraj Filas y obras de Orff, Mahler y otros. Ha sido solista en el Teatro Nacional Eslovaco en Bratislava, y se ha presentado en ciudades de la República Checa, Suiza, Italia, Hungría, Austria, España, Francia y otros países. Ha cantado con la Orquesta Filarmónica Checa, la Filarmónica Eslovaca, la Orquesta de la Suiza Romanda y otras orquestas.



Guadalupe Paz

Mezzosoprano

Guadalupe Paz es originaria de Tijuana. Estudió en el Conservatorio Arrigo Pedrollo de Vicenza en Italia. Tomó cursos en el Festival de Ópera Rossini 2008 y el Festival de Música de Aspen en 2012. Ganó el primer lugar en el Mérito Musical de San Diego y en el certamen de la Asociación Nacional de Maestros de Canto de Estados Unidos y el segundo lugar en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli. Ha recibido becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California. Recientemente ha cantado en producciones de la Compañía Nacional de Ópera de *Hansel y Gretel*, *El barbero de Sevilla*, *Madama Butterfly*, *La Cenicienta* y *Eugenio Onegin*. Participó en el estreno en México de *El conde Ory*, *La escalera de seda* y *La ocasión hace al ladrón* de Rossini. Asimismo, se ha presentado en el Teatro del Bicentenario en León, la Sala Manuel M. Ponce, el Teatro Degollado en Guadalajara, la Sala Nezahualcóyotl y la Sala Silvestre Revueltas en la Ciudad de México, el Teatro de los Héroes en Chihuahua y el Teatro Ángela Peralta en Sinaloa. También se ha presentado en el Teatro Malibran de Venecia, el Teatro Olímpico de Vicenza, el Teatro Rossini de Pesaro y el Teatro Pergolesi de Jesi en Italia, así como la Ópera Wheeler de Aspen en Estados Unidos.



Yaroslav Abaimov

Tenor

Yaroslav Abaimov estudió en el Colegio Coral Sveshnikov y con Nesterenko y Gavdush en la Academia Coral Popov. Ha tomado clases magistrales con Giandomenico Bisi, Gloria Borelli y George Darden en la Escuela Vocal Internacional de Moscú. Ganó el primer lugar y un premio especial en el Concurso Vocal Pirogov de Rusia (2005) y el segundo lugar en el Concurso Internacional Siglo XXI en Ucrania (2006). Con la Academia de Artes Corales, se ha presentado en importantes escenarios de Moscú y otras ciudades de Rusia y el extranjero. Ha trabajado con Evgeny Svetlanov, Víctor Popov, Mikhail Pletnev, Ion Marin, James Conlon y Vladimir Spivakov, por mencionar algunos directores. En 2010, se incorporó al elenco del Teatro Kolobov de Ópera Nueva de Moscú. Ha interpretado papeles en *Eugene Onegin* de Tchaikovsky, *Una cena con italianos* de Offenbach, *Thaïs* de Massenet, *Ruslán y Ludmila* de Glinka, *El príncipe Igor* de Borodin, *La doncella de nieve* de Rimsky-Korsakov, *La Traviata* de Verdi y *Lohengrin* de Wagner. También ha participado en diversas galas operísticas.



Jesús Suaste

Barítono

Jesús Suaste debutó con la ópera *Amahl y los visitantes nocturnos* de Menotti hace treinta años. Desde entonces, ha interpretado cerca de noventa obras entre óperas, oratorios y música vocal de autores como Britten, Schubert, Zemlinsky, Wagner, Carlos Chávez, Schönberg, Ernest Chausson, Bernal Jiménez, Mahler, Fauré, Mozart y Verdi, Brahms Bach, Verdi, Puccini, Donizetti, Mozart, Bizet y Moreno Torroba, entre otros. Ha participado en trece grabaciones, ha cantado con la mayoría de las orquestas del país, se ha presentado en festivales y escenarios de México, España, Suiza, Irlanda, Israel, Estados Unidos y Canadá. Ganó el I Concurso de Canto Francisco Araiza, el tercer lugar en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli, el Premio Wolfgang Amadeus Mozart en el Primer Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus en España, un reconocimiento como cantante del año de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, la Medalla Mozart y la Medalla de Plata del Instituto Nacional de Bellas Artes por sus 25 años de actividad profesional. Para conmemorar sus treinta años de carrera, ofreció un recital de *Lieder* en la sala principal del Palacio de Bellas Artes en 2012. Ha compartido el escenario con figuras de la talla de Gilda Cruz Romo, Francisco Araiza, Plácido Domingo, Cristina Gallardo, Rosario Andrade, Verónica Villarroel, Paul Plishka, Ramón Vargas y Rolando Villazón, por mencionar algunos. Desde 1985, se presenta cada año en el Palacio de Bellas Artes en óperas y conciertos. Es fundador y director de la Compañía de Ópera de Morelos.



Edward Batting

Órgano

Edward Batting estudió con Richard Popplewell en el Real Colegio de Música de Londres, donde ganó los premios de órgano Haigh, Kistner y Canon Bark en órgano, además del Premio Lofthouse por ejecución de continuo. A los 21 años de edad se hizo miembro del Real Colegio de Organistas. Actualmente es organista y director musical en la iglesia de St. Albans, Holborn, en Londres, donde dirige y acompaña al coro profesional en un repertorio que incluye más de 200 misas y más de 500 obras diversas. Ha interpretado los conciertos para órgano de Leighton y Poulenc, y la *Sinfonía no. 3* de Saint-Saëns. Ha ofrecido recitales de órgano solo o como acompañante en la Catedral de San Pablo, la Catedral y la Abadía de Westminster, entre otros escenarios. Ha tocado y grabado los Exmoor Singers, Chantage, el Coro Nacional Juvenil de la Gran Bretaña y otras agrupaciones corales. Fue repetidor y acompañante en el Real Colegio de Música, donde colaboró en varias producciones de ópera. Ha preparado a numerosos cantantes en casas de ópera de todo el mundo y ha trabajado con compañías de ópera en el Festival Internacional de Artes de Montepulciano en Italia, el Festival Al Bustan de Beirut en Líbano, el Teatro Municipal de Santiago en Chile, el Teatro Massimo de Palermo y el Programa de Jóvenes Artistas en el Real Teatro de Ópera del Covent Garden en Londres.



Fotografía: Petra Hájalka

Lukáš Vasilek

Director coral

Lukáš Vasilek estudió dirección en la Academia de Artes Escénicas y musicología en la Universidad Karlova en Praga. Fue director de Coro de Cámara Foerster, con el que ganó los concursos internacionales de Klaipėda (2003) y Viena (2006); en 2005 recibió el premio Director Junior por parte de la Unión Coral Checa por su trabajo con el ensamble. Fue segundo director coral del conjunto de ópera del Teatro Nacional en Praga. Ese año también fundó el coro de cámara Martinů Voices, especializado en la música coral de los siglos XX y XXI, con el que ha participado en el Festival Primavera de Praga y ha realizado grabaciones. Lukáš Vasilek ha colaborado con la Filarmónica de Hradec Králové, la Filarmónica Checa del Sur, la Filarmónica de Pilsen y la Filarmónica Checa del Norte. Desde 2007, ha estado al frente del Coro Filarmónico de Praga, que ha trabajado con directores como Daniel Barenboim, Jiří Bělohlávek, Christoph Eschenbach, Manfred Honeck y Zubin Mehta, además de la Filarmónica de Berlín, la Staatskapelle de Dresde, la Sinfónica de Viena y otras orquestas. Desde 2010, se ha presentado con el coro en el Festival de Ópera Bregenz en Austria, y ha dirigido grabaciones con empresas discográficas internacionales.

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)

Marcha eslava, op. 31

A partir de la complicadísima historia de la región de Europa Central que hoy conocemos como Serbia, y después de un exhaustivo trabajo de asimilación, proceso y eliminación de datos, fechas, y referencias sobre temas conexos y afines, es posible intentar una aproximación a los orígenes de la *Marcha eslava* de Tchaikovsky. El hecho de que actualmente Turquía esté metida en una enorme bronca político-militar con Grecia por el asunto de la posesión y el dominio sobre Chipre (o su eventual partición), tiene numerosos antecedentes geopolíticos; entre ellos está el que se narra brevemente a continuación.

En la segunda mitad del siglo XIX, los turcos tenían bajo su dominio a varias provincias balcánicas, cuyos habitantes solían rebelarse de vez en cuando, dando origen a alguna de las numerosas guerras que ocurrieron en aquel tiempo. Una de estas rebeliones ocurrió en el año de 1875: los serbios de la provincia de Herzegovina se levantaron en armas contra el yugo turco. Los rusos, que como siempre andaban metiendo las manos en todas partes, aprovecharon la ocasión para ofrecer las provincias de Bosnia y Herzegovina al Imperio Austro-Húngaro a cambio de algunas concesiones políticas. El truco les resultó tan mal a los rusos que un par de años después, en 1877, se vieron obligados muy a su pesar a declararles la guerra a Turquía, probablemente con la intención ulterior de apropiarse de toda aquella parte de los Balcanes que pudieran invadir aprovechando la confusión. O sea que los rusos querían «liberar» a los serbios de la misma manera que más recientemente se esforzaron por «liberar» a los checoslovacos, a los húngaros o a los afganos. Pero los turcos resultaron un hueso mucho más duro de roer de lo que los rusos imaginaron, y entonces Serbia tuvo que entrar en esta guerra al lado de los rusos y en contra de Turquía. Es decir, los pobres serbios tuvieron que combatir a un enemigo, al lado de otro enemigo. Lo que sucedió después resulta de una complejidad tan extrema que, por desgracia, no hay espacio aquí para narrarlo como se debe. Baste decir, entonces, que Serbia firmó un pacto secreto con el Imperio Austro-Húngaro, pacto que hizo quedar a Serbia como una especie de perrito faldero del imperio y, al mismo tiempo, con la siempre latente amenaza de ser engullida por Rusia.

El caso es que mientras la guerra entre Serbia y Turquía se desarrollaba a todo tren, en Rusia se «preocupaban» mucho por los héroes serbios. Fue precisamente para celebrar a estos héroes serbios que Tchaikovsky compuso en 1876 la *Marcha eslava*, y el estreno de la obra se llevó a cabo en un concierto organizado a beneficio de los soldados de Serbia. No se tiene noticia exacta de cuántos rublos y cuántos kopeks se recaudaron en el benéfico concierto, ni tampoco se sabe a ciencia cierta si los fondos obtenidos fueron a dar en efecto a manos de los heroicos y esforzados serbios, o a los bolsillos de algún infame burócrata ruso. El hecho es que en la *Marcha eslava*, Tchaikovsky utiliza como materia prima el himno ruso, *Dios salve al zar*, compuesto por Alexis Feodorovich Lvov. Las melodías

del himno son complementadas con diversas melodías folclóricas serbias y eslavas; en particular, el compositor ruso utiliza una canción serbia de amor titulada *Dime, mi amado, ¿por qué tan triste esta mañana?* La intención primordial de la *Marcha eslava* era la de fomentar los sentimientos patrióticos de los serbios. Ahora bien, si los serbios ganaban la guerra y declaraban su independencia de Turquía, los rusos podían intentar recuperar algunos de los territorios que habían perdido en la Guerra de Crimea. Como ocurre también en otras piezas musicales que se refieren a guerras o batallas, Tchaikovsky define con claridad, a base de melodías, a los dos bandos oponentes. Y como es más fácil ganar una guerra en una hoja de papel pautado que en un campo de batalla, el ejército triunfador en la *Marcha eslava* es precisamente el ejército serbio. (Otros ejemplos importantes de batallas musicales claramente resueltas son *La victoria de Wellington* de Beethoven y la *Obertura 1812* del propio Tchaikovsky).

Para los interesados en el desenlace de la situación política de Serbia, hay que recordar que después de mil vicisitudes que tuvieron su culminación después de la Primera Guerra Mundial, Serbia pasó a ser una de las repúblicas federales que conformaron lo que fue Yugoslavia, junto con Bosnia-Herzegovina, Montenegro, Macedonia, Croacia y Eslovenia. Como todo mundo sabe, a finales del siglo XX los serbios se sintieron de pronto dueños del mundo, quisieron crear la Gran Serbia a base de balazos y limpieza étnica y... en fin, el resto es una trágica y bien conocida historia. No está de más saber, por cierto, que el himno ruso *Dios salve al zar* que forma la médula de la *Marcha eslava* fue prohibido en Rusia después de la revolución de 1917. ¿Justicia poética, quizá?

Antonín Dvořák (1841-1904)

Canción de la luna, de Rusalka

Si consulta usted un texto introductorio a la ópera redactado en inglés, es muy probable que encuentre ahí, como uno de los subgéneros operísticos, algo llamado *fairy tale opera*. La traducción es muy sencilla: ópera de cuento de hadas. En efecto, hay un buen número de óperas famosas cuyo argumento proviene de un cuento de hadas, o cuyo libreto original está escrito en este género narrativo. Una de las más notables óperas de cuento de hadas es, sin duda, *Rusalka*, de Antonín Dvořák, su ópera más conocida y difundida. El cuento de hadas en cuestión es el siguiente:

Una pradera junto a un lago, en tiempos remotos. La ninfa acuática Rusalka está tristemente sentada junto al agua mientras las ninfas del bosque cantan y bailan. Cuando su padre, el Gnomo del Agua, le pregunta la causa de su tristeza, ella le dice que se ha enamorado de un humano, el Príncipe, cuando él vino a nadar en el lago. Ahora ella quiere volverse humana y vivir en la tierra para estar con él. Horrorizado, el Gnomo del Agua le dice a su hija que los humanos son malos y llenos de pecado. Cuando Rusalka insiste diciendo que los humanos

están llenos de amor, su padre decide que debe pedir ayuda de la bruja Jezibaba, y se hunde, mortificado, en el lago. Rusalka le pide a la luna que le comunique al Príncipe su amor. Llega Jezibaba y accede a convertir a Rusalka en un ser humano, pero le advierte que si no encuentra el amor estará condenada, y el hombre que ama morirá. Además, al volverse mortal, Rusalka perderá el don del habla. Convencida de que su amor por el Príncipe puede superar cualquier encantamiento, Rusalka acepta y Jezibaba le hace beber una poción. Al llegar el alba aparece el Príncipe con una partida de caza y encuentra a Rusalka junto al lago. Aunque ella no le habla, el Príncipe queda cautivado por su belleza y se la lleva a su castillo. Desde el lago, se escuchan las voces del Gnomo del Agua y las ninfas acuáticas, que lamentan la pérdida de Rusalka.

En el castillo del Príncipe, el guardabosque y el ayudante de cocina hablan sobre la inminente boda del Príncipe con su extraña novia, cuyo nombre nadie conoce. Entra el Príncipe con Rusalka, preguntándose por qué la muchacha se muestra tan fría hacia él, y decidido a conquistarla. Una Princesa extranjera invitada a la boda se burla del silencio de Rusalka y le reprocha al Príncipe por ignorar a sus invitados. El Príncipe envía a Rusalka a vestirse para el baile y escolta a la Princesa al interior del castillo para el inicio de las festividades.

En un jardín desierto, aparece el Gnomo del Agua en un estanque. Rusalka, cada vez más intimidada por su entorno, se aleja llorando del castillo. De pronto recobra la voz y le suplica al Gnomo del Agua que la ayude, diciéndole que el Príncipe ya no la ama. Llegan al jardín el Príncipe y la Princesa, y él le declara su amor. Rusalka interviene arrojándose en brazos del Príncipe, pero él la rechaza. El Gnomo del Agua advierte al Príncipe del destino que le espera, y desaparece en el estanque con Rusalka. El Príncipe pide ayuda a la Princesa pero ella se burla y le dice que debe seguir a su novia al infierno.

De nuevo, Rusalka está sentada junto al lago, lamentando su suerte. Aparece Jezibaba y se burla de ella; después le entrega un cuchillo y le dice que hay una manera de salvarse, matando al Príncipe. Rusalka se rehúsa, arrojando el cuchillo al agua. Cuando sus hermanas también la rechazan, Rusalka se hunde en el lago presa de la desesperación. Llegan el guardabosque y el ayudante de cocina a pedir ayuda a Jezibaba. Le dicen que el Príncipe ha sido hechizado por una extraña muchacha del bosque con la que se iba a casar. Enfurecido, el Gnomo del Agua surge del lago diciendo que fue el Príncipe el que engañó a Rusalka. Aterrados por esta visión sobrenatural, huyen despavoridos. Entran las ninfas del bosque cantando y bailando, pero cuando el Gnomo del Agua les explica lo que ha sucedido a Rusalka, se callan y desaparecen.

El Príncipe, desesperado y enloquecido por el remordimiento, busca a Rusalka en el bosque llamándola para que vuelva a él. Rusalka surge del agua reprochándole su infidelidad y le explica que ahora un beso de ella le causaría la muerte. El Príncipe acepta su destino y le pide a Rusalka que lo bese para concederle la paz. Rusalka besa al Príncipe, quien muere en sus brazos. Rusalka pide misericordia para el alma de su amado y desaparece en el agua.

El libreto de esta hermosa ópera de Dvořák fue redactado en checo por Jaroslav Kvapil, y está basado en la novela *Undine*, de Friedrich de la Motte Fouqué. Además, Kvapil aludió en su texto a fuentes secundarias como *La sirenita* de Hans Christian Andersen y *La campana sumergida* de Gerhart Hauptmann. Es interesante notar que los personajes fantásticos de esta ópera están más sólidamente caracterizados, tanto en lo literario como en lo musical, que los personajes humanos. Dvořák compuso la música para *Rusalka* en 1900, y la ópera fue estrenada el 31 de marzo de 1901 en el Teatro Nacional de Praga, convirtiéndose desde entonces en una de las óperas favoritas de los públicos eslavos, por su música de claro sabor local y por su historia derivada de un cuento de hadas. *Rusalka*, la más querida de las óperas de Dvořák, es su penúltima composición en este género, y es posible hallar en ella una concepción sonora cabalmente sinfónica. La popularidad de la *Rusalka* de Dvořák es tal que pocos melómanos saben que casi medio siglo antes de su estreno se dio a conocer una ópera semejante, titulada también *Rusalka*, del compositor ruso Alexander Dargomizhsky (1813-1869), representada por vez primera en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo el 16 de mayo de 1856.

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)

Kuda, kuda, de Eugene Onegin

Eugene Onegin es, sin duda, la más popular de la docena de óperas compuestas por Tchaikovsky. Data de 1878, lo que la coloca, cronológicamente, entre las óperas *Vakula el herrero* (1875) y *La doncella de Orleans* (1879). No hay duda de que uno de los atractivos principales de *Eugene Onegin* es el hecho de que su libreto, escrito por el compositor en colaboración con Konstantin Shilovsky, está basado en un poema de Alexander Pushkin (1799-1837) que es más bien una novela en verso. En el desarrollo de *Eugene Onegin* es posible hallar no sólo un buen trazo de la historia individual de un personaje, sino también una interesante descripción de muchos aspectos de la vida en Rusia en los inicios del siglo XIX. En la adaptación de Tchaikovsky y Shilovsky, el libreto nos cuenta la historia del amor de Tatiana (epítome de la mujer rusa de su tiempo, idealización poética del carácter femenino) por Eugene (escéptico y dubitativo) quien al principio no le corresponde.

San Petersburgo, al inicio del siglo XIX. La noble dama Madame Larina tiene una joven y hermosa hija, Tatiana, quien se ha enamorado de Eugene Onegin, un hermoso joven que es amigo de Lensky. A su vez, Lensky es el novio de Olga, la hermana de Tatiana. Durante toda la noche, Tatiana escribe una larga carta a Onegin, en la que le confiesa sus sentimientos. Al día siguiente, Onegin se encuentra con Tatiana en el jardín. Le dice que las jovencitas como ella deben ser discretas y prudentes, que él no es merecedor de sus atenciones, y que debe olvidarlo.

Más tarde, se celebra una fiesta por el cumpleaños de Tatiana. Entre los asistentes a la fiesta comienzan a correr chismes sobre Tatiana y Onegin, quienes han

estado bailando. Molesto por las habladurías de la gente, Onegin decide bailar con Olga, quien había prometido bailar con Lensky. Enojado, Lensky le reclama a Olga y ella, más enojada todavía, le ofrece a Onegin bailar otra pieza con él. El tutor francés de la familia, Monsieur Triquet, canta una canción de alabanza para Tatiana. Cuando el baile se reanuda, Lensky discute con Onegin y lo reta a duelo. Temprano a la mañana siguiente, los dos caballeros se encuentran a la orilla de un arroyo, cerca de un viejo molino. Ninguno de los dos da el primer paso para reconciliarse y deciden llevar a cabo el duelo. Con su primer disparo, Onegin mata a Lensky.

Han pasado seis años, durante los cuales Onegin ha estado en el extranjero. El joven regresa a San Petersburgo. Se ofrece un baile en el palacio del príncipe Gremin, quien ahora es el esposo de Tatiana. Entre los invitados al baile está Onegin, quien al encontrarse de nuevo con Tatiana se da cuenta de que la ama. Le escribe una carta a la dama y le pide que se encuentre con él. Ella acepta la cita y cuando se encuentran, Onegin le declara de nuevo su amor y le pide que huya con él. Al principio, Tatiana no sabe qué decir. Después, le responde a Onegin con palabras de amor. Pero finalmente Tatiana le recuerda a Onegin que ella tiene un compromiso de esposa con el príncipe Gremin, y lo despide para siempre.

La merecida popularidad de que *Eugene Onegin* goza entre los públicos melómanos de todas las latitudes ha sido avalada en diversas ocasiones por músicos ciertamente exigentes. El gran compositor checo Antonín Dvořák (1841-1904) escribió estas palabras a Tchaikovsky después de haber asistido a una representación de *Eugene Onegin*:

Le confieso con placer que su ópera me dejó una muy profunda impresión, una impresión como la que espero de una verdadera obra de arte, y no dudo en afirmar que ninguna de sus composiciones me ha proporcionado tal placer. Se trata de una obra espléndida, llena de poesía y cálidos sentimientos y, a la vez, trabajada y desarrollada hasta su último detalle. En suma, esta música nos habla y penetra de manera tan profunda en nuestra alma que es inolvidable. Lo felicito, y nos felicito, y ruego a Dios que sea usted preservado para darle al mundo muchas composiciones como ésta.

Se dice que la intensidad dramática y musical lograda por Tchaikovsky en *Eugene Onegin* (sobre todo en su primer acto) tiene su raíz en las evidentes analogías que hay entre la narración de Pushkin y las circunstancias reales de la vida del compositor, quien en julio de 1877, un par de meses después de iniciar la composición de esta ópera, había tenido la pésima idea de casarse con una tal Antonina Milyukova, lo que ocasionó la crisis emocional más terrible de su vida. Quizá como reflejo de ello, destaca en *Eugene Onegin* la evidente simpatía con la que Tchaikovsky caracterizó a Tatiana. Es precisamente Tatiana la encargada de interpretar la más famosa y la más lograda de todas las escenas operísticas de Tchaikovsky, la escena de la carta del primer acto de Eugene Onegin.

Ésta, la más popular de las óperas del compositor ruso, recibió un estreno semi-profesional en el Conservatorio de Moscú el 29 de marzo de 1879, bajo la dirección de Nicolás Rubinstein, y fue recibida con cierta frialdad, debida probablemente a que a pesar de su intenso contenido expresivo, se trataba de una ópera con poca acción escénica. El estreno oficial ocurrió en el Teatro Bolshoi de Moscú, el 23 de enero de 1881, bajo la batuta de Enrico Bevignani.

Leoš Janáček (1854-1928)

Misa glagolítica

La *Misa glagolítica*, una de las obras más importantes y atractivas del catálogo de Leoš Janáček, tuvo su origen en un reto que el propio compositor, un tanto involuntariamente, se impuso a sí mismo. Se cuenta que en una ocasión el compositor se quejó con un prelado de la mala calidad de la música litúrgica de su tiempo. El arzobispo en cuestión le respondió, intencionadamente: «Entonces, ¿por qué no compone usted algo que valga la pena?» Tiempo después, el propio compositor narró la anécdota a otro sacerdote, expresando su deseo de hallar un texto eslavo adecuado a su proyecto. Pronto, como para presionar elegantemente a Janáček, este sacerdote puso en sus manos una copia de un texto litúrgico del siglo IX, en el que las palabras del latín original estaban traducidas al glagolítico, que es una forma de escritura introducida en las comunidades eslavoparlantes de los Balcanes al final del siglo IX, junto con la liturgia eslava de la Iglesia Católica Romana.

Más específicamente, el glagolítico es el más antiguo de los alfabetos eslavos que se conocen, y se ha trazado su origen hacia el siglo IX. La etimología del término «glagolítico» indica que sus raíces tienen que ver con los conceptos de la palabra, el verbo y el habla. Se atribuye la creación del alfabeto glagolítico a los Santos Cirilo y Metodio quienes, se dice, lo diseñaron para facilitar la introducción del cristianismo en diversas regiones de Europa Central y, quizá, más allá. Otras fuentes, en contradicción con esta teoría, indican que el alfabeto glagolítico pudo haber sido creado en el siglo IV por San Jerónimo. El caso es que, considerando estas referencias históricas a diversos santos, el glagolítico suele asociarse de manera primordial con textos sacros y litúrgicos.

El catálogo de obras de Leoš Janáček incluye una veintena de obras de música sacra, la mayoría de ellas para voces *a cappella*, y algunas para voces con algún acompañamiento instrumental. De toda su música de inspiración religiosa, la más importante es sin duda la *Misa glagolítica*, una de sus obras más tardías, y que en el *Diccionario Grove de la Música y los Músicos* está catalogada en la sección dedicada a las cantatas; al parecer, Janáček compuso únicamente otra misa además de esta, creada alrededor de 1870 y cuya partitura se perdió.

La *Misa glagolítica* de Janáček contiene las secciones tradicionales del ordinario de la misa católica: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*; además, el

compositor incluye dos potentes y expresivos trozos orquestales como introducción y conclusión a la misa. Antes del movimiento orquestal final, al que Janáček puso el aparentemente contradictorio título de *Entrada*, hay un robusto solo de órgano. Se dice que la idea de Janáček para su *Misa glagolítica* no era precisamente la de su ejecución en una iglesia en un contexto litúrgico, sino que tenía una imagen idealizada de su presentación en medio de la naturaleza. Decía el compositor:

La fragancia del húmedo bosque de Luhacovice era el incienso. La catedral surgía de la gigantesca magnitud del bosque y la bóveda del cielo con sus brumosas distancias. Las campanas eran el sonido de un rebaño de ovejas. Escucho a un arcipreste en el tenor solista; en la soprano, un ángel-doncella; en el coro, las voces de nuestro pueblo. Los cirios, altos abetos del bosque iluminados con estrellas; y durante la ceremonia contemplo la visión de San Wenceslao y escucho el idioma de los misioneros Cirilo y Metodio.

Janáček trabajó en la composición de esta partitura entre el 2 de agosto y el 15 de octubre de 1926. La *Misa glagolítica* se estrenó en la ciudad de Brno el 5 de diciembre de 1927, bajo la dirección de Jaroslav Kvapil, y se interpretó exitosamente en Berlín al año siguiente. Con motivo del estreno de la *Misa glagolítica*, un crítico escribió una reseña en la que comentaba que «el viejo creyente Janáček» había sentido la necesidad de dejar bien establecida su creencia en Dios a través de esta obra. Siempre lúcido y claro, Janáček le contestó que ni estaba viejo ni era un creyente. Y remató su respuesta con un contundente «hasta no ver no creer». Esto es perfectamente congruente con la actitud escéptica mostrada a lo largo de su vida ante el catolicismo y la iglesia como edificio y como concepto. Una sobrina suya afirmó que Janáček le había dicho en una ocasión estas palabras, citadas por Melvin Berger en su espléndido libro sobre obras maestras de la música coral: «Una iglesia es la muerte concentrada. Tumbas debajo del piso, huesos en el altar, imágenes que no muestran otra cosa que la tortura y la muerte. No quiero tener nada que ver con eso.»

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Concierto de clausura Festival Emilia Romagna
Teatro Ebe Stignani de Imola, 16 de septiembre de 2014





ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA 4

Sábado 08 de noviembre/20:00 horas • Domingo 09 de noviembre/12:00 horas

IVÁN LÓPEZ REYNOSO, *director asistente*

GIOACHINO ROSSINI
(1792-1868)

Obertura de Guillermo Tell

(Duración aproximada: 12 minutos)

FELIX MENDELSSOHNX
(1809-1847)

Concierto para violín y orquesta en mi menor, op. 64

I *Allegro molto appassionato*

II *Andante*

III *Allegro non troppo*

(Duración aproximada: 26 minutos)

ADRIÁN JUSTUS, *violín*

INTERMEDIO

LEONARD BERNSTEIN
(1918-1990)

Danzas sinfónicas de West Side Story

I *Prólogo*

II *En algún lugar*

III *Scherzo*

IV *Mambo*

V *Cha-Cha-Cha*

VI *Encuentro*

VII *Cool-Fuga*

VIII *Pelea*

IX *Final*

(Duración aproximada: 22 minutos)

PAUL DUKAS
(1865-1935)

El aprendiz de brujo

(Duración aproximada: 12 minutos)



Iván López Reynoso

Director asistente

Originario de Guanajuato, Iván López Reynoso estudió en el Conservatorio de las Rosas. Tomó clases con Gellya Dubrova, Alexander Pashkov, Jorge Medina, 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 Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica Gioachino Rossini, la Filarmónica de Jalisco, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Minería, la Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, la Sinfónica Juvenil Carlos Chávez y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, entre otras. Ha trabajado con Oxana Yablonskaya, Horacio Franco, Sebastian Kwapisz, Tambuco, Eugenia Garza, Lourdes Ambriz, 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 incluye óperas de Verdi, Rossini, Mozart, Puccini y otros compositores. Recientemente actuó por primera vez en el Festival de Ópera Rossini de Pesaro en Italia. Se ha presentado en la Sala Nezahualcóyotl, el Teatro de las Artes, el Teatro Degollado, el Teatro Bicentenario y el Palacio de Bellas Artes.



Adrián Justus

Violín

Nacido en la Ciudad de México, Adrián Justus comenzó su formación musical a temprana edad con Yuriko Kuronuma y Stanislaw Kawalla. Realizó sus estudios en la Escuela Eastman de Rochester con Zvi Zeitlin. Tomó cursos de perfeccionamiento con Glezarova y Anna Roznovsky en Tel Aviv. Trabajó en un programa de la Escuela de Música de Manhattan con Pinchas Zukerman y Patinka Kopec. Asimismo, estudió composición y escribió *cadenzas* originales para los conciertos de Mozart. Ganó una medalla de oro en el Concurso Internacional de Violín Henryk Szeryng, el Concurso Nacional de Violín de la UNAM y el Internacional de Artistas en Nueva York. Ha recibido apoyos por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y las becas Harold y Edith Smith y Frank Jempelis International. El Instituto Cultural Domecq le otorgó la Medalla Mozart. Adrián Justus se ha presentado en salas de Nueva York, Tokio, Tel Aviv, Praga, la Ciudad de México, Londres y otras ciudades. Interpretó el *Concierto para violín* de Ponce acompañado por la Orquesta Filarmónica de Tokio. Este año, tocó los *24 caprichos* de Paganini en el Festival Israel. Su discografía incluye el *Concierto para violín* de Sibelius con la Orquesta Philharmonia de Londres y el álbum *Tapstry* con música de cámara contemporánea.

Gioachino Rossini (1792-1868)

Obertura de Guillermo Tell

El bueno de Gioachino Rossini, mejor conocido por sus colegas como *Il signor crescendo* por razones que no hace falta explicar, era un hombre jovial, extrovertido, amante de la buena vida y tan hábil con las palabras como con las corcheas. Es muy posible que el aprecio del público por la música de Rossini se deba a que en sus composiciones aplicó fielmente los principios en los que creía con firmeza: «El deleite debe ser la base y la meta de este arte. Melodías simples y ritmos claros.»

Estos principios fueron aplicados por Rossini en más de 30 óperas, que forman la parte fundamental de su catálogo. Es ciertamente interesante el hecho de que si bien Rossini vivió hasta los 76 años de edad, su carrera como compositor de óperas terminó cuando tenía apenas 38 años, con la creación de *Guillermo Tell* en el año de 1829. Ello quiere decir que Rossini tuvo la facilidad y la inspiración para componer más de 30 óperas en el corto lapso de 20 años, para dedicarse los restantes 38 años de su vida a disfrutar de su fama, su prestigio y los placeres mundanos.

La ópera *Guillermo Tell* fue compuesta como parte de un plan a largo plazo a través del cual Rossini debía componer cinco óperas para la escena francesa. Sin embargo, la abdicación del rey Carlos X y la revolución de 1830 dieron al traste con los planes de Rossini a este respecto. La prolongada batalla legal que Rossini entabló para obtener el dinero que se le había ofrecido afectó sus nervios y su salud, y ya no habría de componer más óperas a partir de entonces. Este hecho se presta un poco a la especulación y la hipótesis, porque dada la facilidad con la que Rossini componía una ópera tras otra, es de suponerse que si sus planes no se hubieran visto abruptamente interrumpidos, pudo haber conformado un impresionante y enorme catálogo operístico, quizá comparable en dimensión al de Georg Friedrich Händel (1685-1759). Porque como decía el mismo Rossini: «Denme una lista de lavandería y yo le pondré música.»

Lo curioso del caso con *Il signor crescendo*, compositor de óperas, es que no son precisamente sus óperas lo más popular de su catálogo, sino las oberturas de esas óperas. La indispensable visita al catálogo discográfico apoya claramente esta tesis. La única de las óperas de Rossini que ha sido grabada más de un par de veces es *El barbero de Sevilla*, que data de 1816, y de la que existen más de una docena de grabaciones. De las oberturas de sus óperas, en cambio, existen más de sesenta colecciones discográficas distintas; entre ellas, la obertura de la ópera *Guillermo Tell* ocupa siempre un lugar destacado. El personaje titular de esta ópera es un héroe de leyenda de la tradición suiza, similar al Robin Hood inglés. Las hazañas de Guillermo Tell son un símbolo de la resistencia suiza contra la dominación austríaca. He aquí la historia.

En los inicios del siglo XIV, Suiza se halla bajo el dominio de Austria. Un día, al pasar el patriota suizo Guillermo Tell por la villa de Altdorf en compañía de su hijo, se entera de que Gessler, el gobernador austríaco, ha hecho colocar en la plaza

del pueblo un sombrero austríaco en la punta de una pica, como símbolo de la dominación. Como muestra de sumisión, todo ciudadano suizo debe hacer una reverencia ante el sombrero. Guillermo Tell se rehúsa a hacerlo y como castigo es obligado por Gessler a probar su legendaria puntería con la ballesta, tirando a una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. Gracias a su habilidad, Tell sale airoso de la prueba pero es mantenido prisionero por Gessler, a quien ha amenazado antes de la prueba: «Mi segunda flecha será para vos.» Tell debe ser llevado al castillo de Gessler en la orilla norte del lago Lucerna. Durante el viaje, se desencadena una feroz tormenta y Tell, experto timonel, es librado de sus cadenas para guiar la nave. Lo hace y al llegar a tierra escapa de la nave y desaparece. Tiempo después, mata a Gessler en una emboscada y su acción incita al pueblo suizo a la rebelión.

Ésta es en síntesis la leyenda en la que está basada la ópera de Rossini. Su obertura, que por desgracia se ha convertido en un lugar común del humor musical (voluntario o involuntario, según quién sea el humorista) y ha sido identificada con la figura de otro héroe muy distinto, el Llanero Solitario de la televisión de antaño, narra escuetamente algunos de los episodios importantes de la acción. De hecho, la obertura de *Guillermo Tell* está estructurada como una pequeña sinfonía: una introducción lenta, un *allegro* que simboliza la tormenta, un *andante* y un *presto* final que describe el triunfo del héroe. No deja de ser irónico que siendo esta música tan popular, el público no conozca la ópera sino sólo la obertura, y de ella, solamente el final, mientras que el resto de la obertura y de la ópera es difícilmente identificable por la mayoría de los melómanos. Además de su final ciertamente brillante y llamativo, la obertura de *Guillermo Tell* tiene como una de sus características principales la belleza de los solos que Rossini encomendó a los instrumentos de aliento-madera a lo largo de la pieza. La furia tormentosa que Rossini evoca en esta obertura es claramente identificable con su ideología musical.

Decía Rossini: «La música es un arte sublime precisamente porque, incapaz de imitar la realidad, se levanta por sobre la naturaleza ordinaria, hacia un mundo ideal, y con armonías celestiales conmueve las pasiones terrenales.» ¿Y qué mejor pasión terrenal que el afán libertario simbolizado por el héroe suizo? La ópera *Guillermo Tell*, compuesta sobre un libreto de Etienne de Jouy, Hippolyte Bis y Armand Marast, inspirado en el drama de Friedrich Schiller, se estrenó en la Ópera de París el 3 de agosto de 1829. Casi un siglo y medio después (142 años, para ser exactos), el genial compositor ruso Dmitri Shostakovich (1906-1975) incluyó un par de sarcásticas citas de un conocido fragmento de la obertura de *Guillermo Tell* en su *Sinfonía no. 15*, que data de 1971. Dato relevante: el título original de la ópera es *Guillaume Tell*, y no *Guglielmo Tell* como podría suponerse, porque el libreto original de los señores Jouy, Bis y Marast fue escrito en francés.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Concierto para violín y orquesta en mi menor, op. 64

A estas alturas de la historia de la música ya resulta un lugar común el mencionar que Felix Mendelssohn es la excepción más clara a la regla que dice que la gran música debe ser necesariamente el producto de una mente atribulada, de pasiones retorcidas, de grandes dudas existenciales sin salida. Los detractores de esta regla gustan de mencionar la pureza, la perfección, la elegancia y el equilibrio de la música de Mendelssohn, cualidades evidentes en casi todas sus obras. Además de lo ya mencionado, es posible hallar en Mendelssohn algunos otros elementos: un singular poder evocativo, como en su obertura *Las Hébridas*, también conocida como *La gruta de Fingal*; interesantes acotaciones contrapuntísticas en sus juveniles sinfonías para cuerdas; buenas texturas polifónicas en su *Octeto*; un buen manejo de las grandes formas en su oratorio *Elías*. Sin embargo, parece que hasta la fecha nadie ha podido hallar una gran fuerza, intensidad o pasión en la música de Mendelssohn. Es quizá por ello que si bien la mayoría de las obras de Mendelssohn son bellas, correctas y accesibles, es probable que ninguna de ellas llegue a hacerle compañía a las creaciones musicales realmente grandes. Desde un punto de vista sicoanalítico, digamos que no existe catarsis en la música de Mendelssohn.

Solemos hablar del *Concierto para violín* de Mendelssohn como si fuera una obra única en su catálogo, cuando de hecho el compositor alemán escribió otro *Concierto para violín*, mucho menos conocido que el famoso *Concierto op. 64*, y del que existen incluso un par de grabaciones. Además, existen al menos un par de antecedentes juveniles al *Concierto op. 64*, una de las obras más populares de Mendelssohn. La gestación de la pieza se inició en 1838, año en que el compositor escribió a su amigo, el violinista Ferdinand David, sobre su intención de componer un concierto especialmente para él. La correspondencia subsecuente entre Mendelssohn y David hizo prosperar los planes del compositor y unos años más tarde el concierto estaba terminado. Mendelssohn compuso el concierto en Solden, cerca de Frankfurt, durante un período de reposo vacacional. La partitura quedó concluida el 16 de septiembre de 1844 y la obra se estrenó en Leipzig el 13 de marzo de 1845.

Parece ser que Ferdinand David era un violinista altamente competente, respetado y admirado por sus contemporáneos, de la misma manera que Joseph Joachim lo fue por los suyos. El aprecio de Mendelssohn por David era tal que cuando llegó a ser director de la famosa Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig insistió en que su amigo violinista fuera el concertino. En efecto, David tomó el cargo de primer violín en Leipzig en 1843 y lo ocupó hasta su muerte en 1873. Durante ese período fue también profesor en el Conservatorio de Leipzig y colaboró estrechamente en la composición del *Concierto op. 64* de Mendelssohn, de modo que muchos de los aciertos instrumentales de la obra se deben a él. Hoy en día este *Concierto para violín* de Mendelssohn está situado indiscutiblemente

a la cabeza del repertorio, junto con los conciertos de Ludwig van Beethoven (1770-1827), Johannes Brahms (1833-1897) y Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893).

Aunque el *Concierto op. 64* de Mendelssohn es totalmente ajeno a cualquier intención programática o narrativa, el ensayista Henry Brenner, quien tenía la imaginación muy viva, ideó una breve historia sugerida por el tercer movimiento de la obra. En su extrapolación narrativa, Brenner nos cuenta la historia de un rey que regaló a su reina, en el día de su cumpleaños, un diamante pulido con tal preciosismo que parecía una enorme perla, perfecta y deslumbrante. Al preguntar la reina quién era el artesano autor de tal joya, el rey contestó que no era la obra de un solo hombre sino de muchos personajes. Así, el rey dijo que primero estaba el Creador, que había dado existencia al diamante; después, el minero que lo había extraído de las entrañas de la tierra; luego, el joyero que lo había tallado con esmero; y finalmente, el generoso sol que lanzaba sus rayos sobre el diamante para hacerlo lucir más.

Es claro que esta historia nada tiene que ver con el *Concierto para violín op. 64*, y nunca sabremos si a Mendelssohn le hubiera gustado esta historia como anexo narrativo al tercer movimiento de su obra. Lo que sí sabemos es que a pesar del aprecio que se le tuvo en vida, Mendelssohn sufrió, casi cien años después de su muerte, la persecución de las hordas nazis de Adolfo Hitler. Se prohibió estrictamente tocar en Alemania la música del judío Mendelssohn, y los nazis llegaron al extremo de derribar una estatua suya que se hallaba frente a la sala de conciertos de la Gewandhaus en Leipzig, para luego fundirla. Al paso del tiempo, con la figura de Richard Wagner (1813-1883) como profeta, los proponentes del fascismo habrían de descubrir que la buena música es bastante más sólida y duradera que el bronce. Una de las mejores pruebas de ello es el *Concierto para violín* de Mendelssohn, que fue estrenado por Ferdinand David con un sensacional éxito de público.

Leonard Bernstein (1918-1990)

Danzas sinfónicas de West Side Story

El muy talentoso y muy controvertido músico estadounidense Leonard Bernstein dejó numerosas y profundas huellas en diversos campos de la actividad creativa. Si bien es cierto que hoy en día la mayoría de los melómanos lo recuerdan como un gran director de orquesta, lo cierto es que también tiene un lugar asegurado en la historia de la música y el teatro de su país gracias a sus indudables contribuciones en el campo de esa forma de arte escénico tan típicamente estadounidense que es el *musical*. A través de sus partituras para el teatro musical y para la danza, Bernstein estableció un estilo y una forma de pensar en música que habría de influir notablemente en su entorno. En estos campos vale la pena mencionar obras suyas como *Fancy Free*, *On the Town*, *Facsimile*, *Trouble in Tahiti*, *Wonderful Town*, *Candide*, *Dybbuk*, *1600 Pennsylvania Avenue* y *A Quiet Place*. Si

bien todas estas músicas escénicas de Bernstein valen la pena de ser escuchadas (de preferencia con su complemento teatral en vivo) por lo que reflejan de la evolución del compositor, lo cierto es que ninguna de sus partituras para el teatro musical ha tenido un éxito tan amplio y duradero como *West Side Story*.

No cabe duda que algunas de las muestras más contundentes de la estupidez humana provienen de quienes se dedican en nuestro país a traducir los títulos de las películas y obras de teatro que llegan del extranjero. El caso de la cinta *West Side Story* (Robert Wise, 1961) no fue la excepción: se le conoció en México como *Amor sin barreras*, título cursi, vago y complaciente que, evidentemente, puede aplicarse a otras 600 películas cuyo centro narrativo es una conflictiva relación de pareja. Antes de convertirse en un filme de merecido y universal éxito, *West Side Story* pasó brillantemente por Broadway como obra de teatro musical, en medio de circunstancias ciertamente azarosas.

El libretista Arthur Laurents había ideado un asunto al que iba a poner por título *East Side Story*, en el que la trama habría de desarrollarse entre una chica judía y un muchacho católico. Esta idea fue trabajada en un principio por Laurents, Leonard Bernstein y Stephen Sondheim, autor de las letras de las canciones. Pronto, sin embargo, el trío de creadores desechó el esquema original, se mudó al lado oeste de Nueva York y el conflicto fue asignado en cambio a puertorriqueños y americanos sajones. La historia misma no era más que una interesante actualización de la historia de los infortunados Romeo y Julieta, y en su tiempo la obra escandalizó a mucha gente por su violencia. Con sus nuevas características, *West Side Story* se estrenó en Broadway en la temporada 1957-1958 y resultó ser uno de los grandes éxitos de esa y muchas otras temporadas de teatro musical. En sus dos primeras series de representaciones, *West Side Story* alcanzó 980 funciones, y tanto la crítica como el público aclamaron no sólo la música de Bernstein y las canciones de Sondheim, sino también la coreografía de Jerome Robbins, que comunicó a la obra (y después a la película) una energía muy peculiar y contagiosa. A pesar del éxito de *West Side Story*, se impidió que la obra saliera de gira al extranjero porque algunas autoridades afirmaban que tal clase de conflictos raciales y violencia no eran materia de exportación. De ahí a los horrores de la Guerra Fría y el macartismo había un solo paso. Lo cierto es que al margen de esta prohibición la obra y la película alcanzaron gran fama, cabalmente merecida, y la suite sinfónica de Bernstein sobre su música original se convirtió en una de las piezas de concierto más populares en los Estados Unidos.

Respecto al asunto de la actualización de los afanes amorosos de Romeo Montesco y Julieta Capuleto, parece que alguien se lo tomó suficientemente en serio como para producir una grabación (con la Sinfónica de Atlanta) que incluye las danzas sinfónicas de *West Side Story* junto con el *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky. Para los cinéfilos amantes de la trivía, va este dato: la voz de la actriz Natalie Wood en la película *West Side Story* fue doblada en los números musicales por la soprano Marni Nixon, quien hizo el mismo trabajo con la voz de Audrey Hepburn en la versión filmica de *Mi bella dama* (George Cukor, 1964).

Paul Dukas (1865-1935)

El aprendiz de brujo

No cabe duda que ciertas músicas, a su paso por el cine, deben su rotundo éxito a la presencia intensa, comprometida y brillante de un excelente actor o actriz. Tal es el caso el *scherzo* sinfónico *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas, titulado en francés *L'apprenti sorcier*. El actor en cuestión comenzó su carrera siempre ascendente en el cine mudo, y su primer gran éxito lo obtuvo con su primera película sonora, titulada *Steamboat Willie* y producida en el año de 1929. A partir de ese año y esa película, el nombre de Mickey Mouse trascendió las fronteras de los Estados Unidos y se hizo famoso en el mundo entero. Y desde ese momento, el señor Mouse se volvió muy exigente y selectivo respecto a los proyectos filmicos que se le ofrecían.

Después de una temporada en la que rechazó varios guiones por no considerarlos dignos de su presencia en la pantalla, Mickey Mouse se puso a leer el guión de una cinta en que los estudios de Walt Disney le ofrecían el papel protagónico de uno de sus episodios. La mayor parte de los papeles principales del resto de la cinta ya habían sido asignados a famosos faunos, cocodrilos, hipopótamos y espíritus chocarreros, y Mickey Mouse vio la oportunidad de crear una caracterización memorable. La cinta, que habría de llevar al título de *Fantasia*, ofrecía grandes valores de producción, y entre ellos, el hecho de que el señor Disney había contratado a algunos de los más notables compositores de Hollywood para escribir la partitura de *Fantasia*: Johann Sebastian Bach (1685-1750), Modest Mussorgsky (1839-1891), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Amilcare Ponchielli (1834-1886), Franz Schubert (1797-1828), Igor Stravinsky (1882-1971) y Paul Dukas (1865-1935), quienes se dedicaban a componer a toda velocidad para cumplir con el plazo que les había asignado la compañía productora. El guión propuesto al señor Mouse estaba basado en una balada alemana titulada *Die Zauberlehrling* (*El aprendiz de brujo*), cuyo autor, si bien no muy conocido en Hollywood, tenía cierta reputación entre los fans de su natal Alemania: se llamaba Johann Wolfgang von Goethe. Una vez firmado el contrato en presencia de su agente, Mickey Mouse se reunió en varias ocasiones con Goethe y con Dukas, cuya música había sido elegida para acompañar su episodio en *Fantasia*, con el objeto de afinar algunos detalles del guión. Se dice que la relación de trabajo entre los tres personajes fue un tanto tensa, entre otras cosas porque ninguno hablaba el idioma de los otros dos. Ya durante la filmación de la película *Fantasia*, Mickey Mouse trató de hacer que Dukas modificara su partitura, ante lo que el compositor amenazó con renunciar y demandar al productor. Finalmente, la intervención del propio Walt Disney (acompañada por una buena dotación de queso gruyère) salvó la situación. La música de Dukas, sin embargo, sufrió varios cortes en la versión final de la película, y fue alterada sin la autorización del compositor para fines de edición. Hasta la fecha no queda claro si el compositor se quejó formalmente ante los tribunales y si llevó el caso a las cortes de Los Ángeles o no.

La filmación de *Fantasía* se terminó a tiempo, según el plan de trabajo, y el productor afirmó estar muy satisfecho de la espléndida actuación de Mickey Mouse en el papel del atribulado aprendiz de brujo. El mismo Leopold Stokowski, quien dirigió a la Orquesta de Filadelfia en la banda sonora de *Fantasía*, felicitó públicamente al talentoso actor. *Fantasía* fue exhibida en el año de 1940, mismo año en que se exhibieron películas como *Las viñas de la ira*, de John Ford; *El gran dictador*, de Charlie Chaplin; y *Pinocho*, también de Walt Disney. Gracias a la memorable actuación de Mickey Mouse en el papel del aprendiz de brujo, la música de Paul Dukas se hizo famosa y al paso del tiempo se convirtió en un número muy popular en las salas de conciertos. Dukas, como buen caballero francés, envió un mensaje de felicitación al gran actor que dio vida a su inolvidable música. El mensaje, de puño y letra del compositor, quedó bellamente enmarcado y cuelga de una de las paredes de la fastuosa residencia de Mickey Mouse en Beverly Hills. Dice así: «*Mon cher Monsieur Mouse: vous êtes un formidable apprenti sorcier. Mes congratulations. Paul Dukas, 1940.*» (Mi querido Señor Mouse: es usted un formidable aprendiz de brujo. Mis felicitaciones.)

A pesar de todo, Mickey Mouse no ganó el Oscar de 1940 a la mejor actuación; se dice que las envidiosas escobas que fueron sus coprotagonistas en *Fantasía* organizaron una campaña de chismes y rumores malintencionados en su contra entre los miembros de la Academia. Por su parte, Paul Dukas vivió muchos años con la esperanza de que su triunfo con *El aprendiz de brujo* en la película *Fantasía* le permitiera abrirse paso definitivamente en Hollywood, y esperó infructuosamente a que lo llamaran para componer las partituras de *La sirenita*, *El jorobado de Notre Dame*, *El rey león*, *La Bella y la Bestia*, *Pocahontas*, *Aladino* y *Hércules*, pero los estudios de Walt Disney nunca más se acordaron de él. Y así, Paul Dukas terminó su vida y su carrera convencido de que si bien *El aprendiz de brujo* era su partitura más famosa y conocida, era injusto que el público (dentro y fuera de Hollywood) desconociera e ignorara otras composiciones suyas. De hecho, hasta nuestros días, la mayoría de los melómanos que han escuchado *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas ignoran que compuso también, entre otras cosas, una sinfonía, una sonata para piano, la bucólica *Villanella* para corno y piano, el ballet *La péri*, la ópera *Ariadna y Barbazul*, un par de cantatas, una obertura, un preludio, unas variaciones sobre un tema de Rameau y un puñado de obras más. La historia señala que Dukas, muy exigente y autocrítico, compuso poco, y que destruyó un buen número de partituras suyas por no considerarlas dignas de su talento. Quizá todo ello se debió a su frustración al no ser contratado por Hollywood como compositor de cabecera de Mickey Mouse.

Notas: Juan Arturo Brennan



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
GALA PUCCINI

Viernes 14 de noviembre/20:00 horas • Domingo 16 de noviembre/12:00 horas

Gala Puccini

ENRIQUE PATRÓN DE RUEDA, *director huésped*

GIACOMO PUCCINI
(1858-1924)

Turandot Versión de concierto

1. *Acto I*
(Duración aproximada: 34 minutos)
2. *Acto II*
(Duración aproximada: 45 minutos)
3. *Acto III*
(Duración aproximada: 40 minutos)

Turandot	OTHALIE GRAHAM, <i>soprano</i>
Liù	MARÍA KATZARAVA, <i>soprano</i>
Calaf, príncipe desconocido	LUIS CHAPA, <i>tenor</i>
Timur	ROSENDO FLORES, <i>bajo</i>
Ping	JOSUÉ CERÓN, <i>barítono</i>
Pang	ANDRÉS CARRILLO, <i>tenor</i>
Pong	VÍCTOR HERNÁNDEZ, <i>tenor</i>
Emperador Altoum	FLAVIO BECERRA, <i>tenor</i>
Mandarín	CARLOS SÁNCHEZ, <i>barítono</i>

CORO DE MÉXICO

GERARDO RÁBAGO, *director coral*

NIÑOS Y JÓVENES CANTORES DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
PATRICIA MORALES, *directora coral*



Enrique Patrón de Rueda

Director huésped

Originario de Sinaloa, Enrique Patrón de Rueda estudió en el Conservatorio Nacional de Música, el Centro de Ópera de Londres, la Real Academia de Música y el Colegio Morely. Entre sus maestros, se puede mencionar a Tito Gobbi, Reri Grist, Geraint Evans y Peter Gelhorn, con quien completó sus cursos de dirección orquestal. Recibió becas de Gran Bretaña e Italia para especializarse en ópera en Londres y Siena. Ha sido director titular de la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, de la Compañía Nacional de Ópera, de la Temporada de Ópera Concierto de la Filarmónica de la Ciudad de México y del Festival Cultural Sinaloa. Junto con Juan Ibáñez, creó y dirigió el espectáculo musical *Juego mágico*. Ha dirigido a la Sinfónica de Houston, la Sinfónica de Bruselas, la Filarmónica de Santiago de Chile, la Filarmónica de Málaga, la Orquesta de Oviedo, la Orquesta Real de Sevilla, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, la Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, la Filarmónica de la UNAM y la Sinfónica Nacional. Desde su debut en 1979, destaca su actuación en *Tosca* con Plácido Domingo, conciertos y óperas con Gilda Cruz-Romo, Anna Netrebko, Eva Marton, Juan Pons, Ramón Vargas, Fernando de la Mora, Rolando Villazón y otros artistas. Su repertorio también incluye ballets, música sinfónica y oratorios. Grabó *Suor Angelica*, *La vida breve* y recitales con Gilda Cruz Romo. Participó en el Festival de Invierno de Campos de Jordao de Sao Paulo en Brasil.



Othalie Graham

Soprano

La soprano canadiense-estadounidense Othalie Graham es reconocida por el papel de Turandot en la ópera homónima de Puccini; lo ha interpretado en la Ópera de Arizona, el Teatro de la Ópera de Michigan, la Ópera de Columbus, la Ópera de Delaware, la Gran Ópera de Connecticut, la Ópera de Pensacola, la Ópera de Sacramento, el Coro Pro Música de Boston, el Festival de Ópera de Utah, la Orquesta Sinfónica de Westfield, la Sinfónica de Harrisburg y la Ópera de Nuevo León en Monterrey. Su repertorio también incluye los roles principales en *Tosca* y *La fanciulla del West* de Puccini, *Aída* de Verdi y *Tristán e Isolda* de Wagner, por mencionar algunas. También ha sido invitada a representar a Serena en *Porgy and Bess* de Gershwin y *el Requiem* de Verdi. Se ha presentado en la Ópera de Carolina, la Ópera de Toledo, el Festival Euro Mediterráneo en el Teatro Greco de Siracusa, la Ópera de Indianapolis, la Ópera de Nashville, la Orquesta Sinfónica de Jacksonville, la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la Sociedad Händel de Dartmouth y la ciudad de Zagreb en Croacia. Ha recibido críticas favorables por parte del *San Francisco Chronicle* y otros medios.



María Katarava

Soprano

Nacida en el seno de una familia georgiana-mexicana, María Katarava ganó el concurso Operalia en 2008, además de premios en los concursos Carlo Bergonzi, Francisco Viñas y Oscar Della Lirica en la Arena de Verona (2010). Recientemente fue nombrada mejor cantante de ópera en los Miami Life Awards. Se presentó por primera vez en Europa como Juliette en *Romeo et Juliette* de Gounod en St. Etienne en Francia en 2009. Desde entonces, ha recibido invitaciones para actuar en la Royal Opera House (Covent Garden) de Londres en Inglaterra, el Teatro alla Scala de Milán y otros foros en Italia, Suiza, México, Estados Unidos y China. Ha compartido el escenario con Plácido Domingo y Andrea Bocelli y ha cantado bajo la batuta de Daniel Oren. El Festival Internacional Cervantino la invitó a presentarse con la pianista Héléne Blanic. Su repertorio incluye papeles en *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, *La Traviata* y *Rigoletto* de Verdi, *Pagliacci* de Leoncavallo, *Turandot* de Puccini, *Manon* de Massenet, *Carmen* de Bizet, *Fausto* de Gounod, *La viuda alegre* de Lehár, *Gianni di Parigi* de Donizetti, entre otros.



Luis Chapa

Tenor

Originario de México, Luis Chapa estudió en el Real Colegio de Música del Norte en Manchester, Inglaterra. Ha actuado en producciones de la Ópera del Norte en Leeds, la Ópera Nacional de Gales y la Sala Reina Elizabeth en el Reino Unido, la Ópera Nacional Croata, el Teatro de la Ciudad de Berna en Suiza, la Ópera Nacional Polaca de Varsovia, el Teatro Comunal de Ferrara y el Teatro Verdi de Trieste en Italia, la Ópera de Seattle en Estados Unidos, y múltiples festivales y compañías en ciudades de Austria, Italia, China y Alemania. Ha sido actor de respaldo en la Ópera Metropolitana de Nueva York y ha cantado con la Orquesta Filarmónica de Stuttgart, la Filarmónica de Liverpool, la Filarmónica de Pamplona y la Sinfónica de Nuevo León. Ha trabajado bajo la guía de Donato Renzetti, Giulio Ciabatti, Marco Zambelli, Christopher Alden, Philipp Himmelman, Dietrich Hilsdorf, Christina Mielitz, Gustav Kuhn, Carl Davis y muchos otros directores musicales y de escena. Ha participado en producciones de *La forza del destino*, *El trovador*, *Otelo* y *Aída* de Verdi, *Mazeppa* y *La dama de picas* de Tchaikovsky, *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Il tabarro* y *Tosca* de Puccini, *El holandés errante* y *Tannhäuser* de Wagner, *Carmen* de Bizet, *Jenůfa* de Janáček, *Adriana Lecouvreur* de Cilea, *Norma* de Bellini, *Cavalleria rusticana* de Mascagni, *Pagliacci* de Leoncavallo, *El juramento* de Mercadante, además del *Requiem* de Verdi.



Rosendo Flores

Bajo

Rosendo Flores tuvo su debut en 1984 en el Palacio de Bellas Artes con el papel de Dulcamara en *El elixir de amor* de Donizetti. Fue finalista del concurso Operalia, lo que le brindó la oportunidad de trabajar con Plácido Domingo en las óperas de Los Ángeles y Washington. Su repertorio incluye más de cuarenta obras. Ha colaborado en producciones del Palacio de Bellas Artes en México, la Ópera Metropolitana y la Ópera de la Ciudad de Nueva York, las óperas de Pittsburgh, Nueva Orleans y Palm Beach en Estados Unidos; el Teatro Villamartha de Jerez de la Frontera, el Teatro La Arriaga y la Ópera de Bilbao en España; el Festival Internacional de Ópera de Manaus en Brasil; la Ópera de Montreal; el Teatro Teresa Carreño de Caracas en Venezuela; el Festival Internacional de Spoleto y el Teatro Carlo Felice de Génova en Italia, y el Teatro Colón de Buenos Aires en Argentina, por mencionar algunos. Ha recibido reconocimientos de la Unión de Críticos y Cronistas de Arte y Música de la Ciudad de México, además de la Medalla Mozart. Al cumplir 20 años de carrera recibió un homenaje en el Palacio de Bellas Artes con el coro y orquesta de la Compañía Nacional de Ópera. Participó en la primera grabación mundial de la ópera *Amaya* de Jesús Guridi.



Josué Cerón

Barítono

Josué Cerón estudió con Liliana Gómez en el Conservatorio Nacional de Música y tomó un taller de perfeccionamiento en la Sociedad Internacional de Valores de Arte Mexicano con Teresa Rodríguez. Ha tomado cursos en el Instituto de Interpretación de Ópera de Portland, el Instituto Internacional de Artes Vocales de Tel-Aviv, Artescénica de Saltillo y el programa Oberlin en Italia, en la ciudad de Arezzo, con Joan Dorneman, Shirley Verret, Tito Capobianco, Justino Díaz, César Ulloa, Corradina Caporello y Denisse Massé, entre otros. Es egresado de la Academia de Artes Vocales de Filadelfia, donde fue alumno de Carlos Serrano. Ganó un premio en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli. Desde su debut en el Palacio de Bellas Artes, se ha presentado en diversos escenarios de México. Ha sido solista con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la Sinfónica de Yucatán. Recientemente actuó por primera vez en Europa, con el papel de Enrico en *Il campanello* de Donizetti dirigida por Rolando Panerai y Valerio Galli en el Teatro Carlo Felice de Génova. Ha actuado en *La bohème*, *El elixir de amor*, *La flauta mágica*, *El barbero de Sevilla*, *Amahl and the Night Visitors*, *Manon Lescaut*, *Las bodas de Figaro*, *La scala di seta* y *Loccasione fa il ladro*, entre otras. Participó en los festejos oficiales del aniversario del Himno Nacional Mexicano con la Filarmónica de la Ciudad de México en el Teatro de la Ciudad.



Andrés Carrillo

Tenor

Originario de Mexicali, Andrés Carrillo comenzó su formación en el Conservatorio de Baja California con Ignacio Clapes. Estudió en la Escuela Superior de Canto de Mazatlán con Martha Félix y Enrique Patrón de Rueda. Ha ganado diversos premios en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli, el Premio Plácido Domingo y el segundo lugar en el Concurso Internacional de Canto de Sinaloa, el Premio Amigos de la Ópera y el Premio Enrique Patrón de Rueda, entre otros. Entre los maestros con los que ha tomado clases magistrales se puede mencionar a Joan Dorneman, Marioara Triffan, Teresa Rodríguez, Fernando de la Mora, Katherine Cezinski, Corradina Caporello, Rogelio Riojas, José Ángel Rodríguez, Peter Webster, Claude Corbeil, Maureen O'Flynn, André dos Santos y James Demster. Su repertorio incluye óperas y obras vocales de Leoncavallo, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Orff, Beethoven, Britten, Mozart y otros compositores. Ha compartido el escenario con María Katzarava, Rosendo Flores, Martha Félix, Javier Camarena, Larry Harrys, Paola Antonucci, Juan Carlos Valz y Alejandro Escobar, bajo la batuta de Enrique García Barrios, Enrique Patrón de Rueda, Ramón Shade, James Demster y Héctor Guzmán, entre otros.



Víctor Hernández

Tenor

Víctor Hernández comenzó sus estudios con Dolores Oropeza Domínguez. Tras titularse con mención honorífica de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, continuó su formación con Arturo Rodríguez en la Escuela Nacional de Música. También ha tomado clases con Heiner Hopfner, Yvonne Garza, René Velázquez y César Ulloa. Formó parte del Coro Expedía dirigido por Patricia Flores Gómez. Ganó el concurso Francisco Araiza, una beca en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli y el premio Pepita Serrano en el Internacional de Canto Sinaloa 2009. Ha recibido el apoyo de la Sociedad Internacional de Valores de Arte Mexicano. Entre las óperas que ha cantado, se pueden mencionar *Don Pasquale* de Donizetti, *El barbero de Sevilla*, *Le comte Ory* de Rossini, *Manon de Massenet*, *Rigoletto* y *La Traviata* de Verdi, bajo la batuta de Juan Maldonado Martínez, Carlos Spierer, Enrique Patrón de Rueda, Lucy Arner, Eduardo García Barrios, Guido Maria Guida, Marco Balderi, Jesús Medina, Gordon Campbell, Rodrigo Macías, Ramón Shade. Se ha presentado en diversos escenarios de México, Estados Unidos y China. Participó en el estreno en México de *La mujer sin sombra* de Richard Strauss.



Flavio Becerra

Tenor

Flavio Becerra comenzó su formación musical a los 6 años en el Coro de la Escuela Superior Diocesana de Guadalajara, su ciudad natal. Estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara y recibió una beca de la Academia de Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes. Ganó el Concurso de Canto J. Morales Esteves, el Manuel M. Ponce de la UNAM y el Francisco Viñas en Barcelona, donde también obtuvo premios otorgados por Plácido Domingo y Montserrat Caballé. La Asociación Mexicana de Críticos de Música y Teatro le dio un reconocimiento en 1992 y otro en 2000. Estudió dirección coral con Sergio Cárdenas, Rufino Montero, Luir Berber, Benjamín Juárez Echenique y Jorge Medina. En 2004, fue nombrado director del Coro Municipal de Zapopan. Ha actuado en *Lucia de Lamermoor* de Donizetti, *Rigoletto* y *Falstaff* de Verdi, *La bohème* y *Gianni Schichi* de Puccini, *Fausto* de Gounod, *El élixir de amor* de Donizetti, *El barbero de Sevilla* de Rossini, *Las bodas de Fígaro*, *La flauta mágica* y *Don Giovanni* de Mozart, además de obras de Beethoven, Blas Galindo, Orff, Haydn y música virreinal mexicana y muchas obras más. Se ha presentado en Estados Unidos, Suiza, Alemania y Austria.



Carlos Sánchez

Barítono

Carlos Sánchez estudió con Francisco Núñez en la Universidad Autónoma de Querétaro. Con el apoyo de la Sociedad Internacional de Valores de Arte Mexicano continuó su formación con Teresa Rodríguez, James Demster, César Ulloa y Denisse Masse y asistió a los programas de ópera del Instituto Internacional de Artes Vocales en Italia y Puerto Rico, donde tomó lecciones con Joan Dornemann, Bruno Rigacci, Paul Nadler, Maria Clea y Jorge Parodi, entre otros. También ha recibido enseñanzas de Sherrill Milnes, Ileana Cotrubas, Diana Soviero, Eugene Khon, Renata Scotta Jorge Vargas y José Caballero. Ganó el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli y otros premios en México y Canadá. Ha cantado con la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, la Orquesta de la Radio Polaca, la Filarmónica de Jalisco, la Sinfónica de San Luis Potosí, la Filarmónica de Querétaro y la Sinfónica de Puerto Rico, entre otras, bajo la dirección de Eugene Kohn, Paul Nadler, Héctor Guzmán, Niksa Bareza, Łukas Borowicz, Fernando Lozano, James Demster, Enrique Patrón de Rueda, José Miramontes, Román Revueltas y José Guadalupe Flores. Se ha presentado en escenarios de Canadá, Estados Unidos, Polonia, Corea y Puerto Rico. Ha interpretado óperas y música de Ricardo Castro, Verdi, Leoncavallo, Mascagni, Bizet, Donizetti, Mozart, Orff, Beethoven, Händel, Bach y Brahms.



Gerardo Rábago

Director coral

Gerardo Rábago fundó el ensamble Tomás Luis de Victoria, el Coro Nacional de México, el Coro Quinteto de México, el Coro de Cámara de México, el del Centro Nacional de las Artes, el Coro de México y el Coro de Cámara Juvenil de México. Entre 2008 y 2010 fue el director titular del Coro Filarmónico Universitario. Los conjuntos que ha dirigido han actuado con más de 20 orquestas y más de 40 directores mexicanos y extranjeros. Fue Coordinador Nacional de Coros del Sistema Nacional de Fomento Musical (1996-2000), formó parte del jurado del certamen internacional World Choral Games de la organización húngaro-alemana Interkultur, es representante de México en el Consejo Mundial de Coros de Interkultur, representó a México y fue integrante de la mesa directiva de la Federación Internacional de Música Coral. Recibió un premio de la Unión Mexicana de Críticos y Cronistas de Teatro y Música, ganó medallas de oro en el Festival de Kifissιά y en Atenas, Grecia, tres de plata en Busán, Corea del Sur y recibió el premio especial Marin Constantin en categoría *Magna cum Laude*. Se ha presentado en 18 países de América, Europa y Asia.



Patricia Morales

*Directora de Niños y Jóvenes Cantores
de la Escuela Nacional de Música*

Patricia Morales estudió educación musical en la Escuela Nacional de Música (ENM), donde se tituló con mención honorífica y la medalla Gabino Barreda. Realizó su maestría en la misma institución. Ha participado en numerosos cursos de pedagogía musical y dirección coral en México, Hungría, Venezuela, Japón y España. Entre los reconocimientos que ha recibido se pueden mencionar uno por su mérito docente, otorgado por la Asociación Nacional de Instituciones de Enseñanza de Música, el premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro, la presea Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM y el premio Pedro de Gante durante el Quinto Festival Internacional Cedros-UP en reconocimiento a su trayectoria. Es profesora de tiempo completo en la ENM, donde, además de dirigir a los Niños y Jóvenes Cantores de la Escuela Nacional de Música, coordina el área de canto infantil del ciclo de iniciación musical.

Giacomo Puccini (1858-1924)

Turandot

Ópera en tres actos, con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni, basado en el drama de Carlo Gozzi. Estreno: Teatro de La Scala, Milán, 25 de abril, 1926

No siempre suele suceder que las últimas obras de un compositor son las mejores de su producción. En el caso de Giacomo Puccini, *Turandot*, su última ópera, sí representa lo más avanzado de su lenguaje musical y lo más maduro de su concepción dramática. El tema de esta ópera le fue sugerido a Puccini por Renato Simoni, especialista en la obra del dramaturgo italiano Carlo Gozzi (1720-1806). La especialidad de Gozzi era transformar leyendas populares en textos dramáticos, y tenía una especial predilección por las historias con sabor oriental; se le considera con justicia como el gran revitalizador de la *commedia dell'arte*. Su versión de *Turandot* habría de dar origen a la ópera de Puccini, así como su versión de *El amor por tres naranjas* fue la base textual de la ópera homónima de Sergei Prokofiev (1891-1953). El libreto de *Turandot* fue redactado por Giuseppe Adami y el propio Simoni a partir del original de Gozzi.

Puccini no fue el primero en abordar operísticamente la historia de la cruel princesa Turandot: en 1917, en Zürich, se había estrenado una ópera con el mismo título compuesta por Ferruccio Busoni (1866-1924). A medida que Puccini trabajaba en *Turandot*, crecía en él la convicción de que estaba creando una obra plenamente original y única, a pesar de la existencia previa de la obra de Busoni. En su *Turandot*, Puccini logró una perfecta síntesis de las diversas facetas de su pensamiento musical, y supo imprimir en esta obra los cuatro elementos fundamentales de su arte: lo lírico y sentimental, lo heroico, lo cómico y lo exótico. Puccini incluyó en la partitura de *Turandot* algunos temas de origen chino y utilizó en varios momentos los motivos musicales pentafónicos típicos de las culturas orientales. Además, Puccini se aventuró más lejos que nunca en el empleo de recursos musicales modernos tales como las disonancias, la politonalidad y algunos efectos vocales y orquestales muy novedosos.

El 29 de noviembre de 1924 Puccini murió sin haber concluido *Turandot*. La partitura fue terminada por el compositor Franco Alfano (1876-1954) a sugerencia del director Arturo Toscanini. Fue el mismo Toscanini el encargado de dirigir el estreno de *Turandot*, en el Teatro de la Scala de Milán, el 25 de abril de 1926. Esa noche de estreno, la función terminó en el punto en que Puccini había escrito sus últimos compases, en la escena de la muerte de Liú. Al llegar a este punto, Toscanini bajó su batuta, se volvió hacia el público y dijo: «La ópera termina aquí porque en este momento murió el compositor.»

Seis meses antes de su muerte, Puccini ya estaba convencido de que *Turandot* habría de ser una obra excepcional. Decía el compositor: «Pienso en *Turandot* cada hora y cada minuto. Toda la música que he escrito anteriormente me parece una broma y ya no me gusta.»

En efecto, *Turandot* es considerada hasta la fecha como la obra maestra de Puccini y como una de las óperas más notables del repertorio. Para calibrar la importancia de Puccini en el contexto del desarrollo de la historia de la ópera, vale la pena mencionar que después de *Turandot*, ningún compositor ha escrito una ópera de fama trascendente y popularidad universal.

Acto I

Afuera del Palacio Imperial de Pekín, un mandarín lee un edicto a la multitud: cualquier príncipe que desee casarse con la princesa Turandot deberá resolver tres acertijos. Si fracasa, morirá. El más reciente pretendiente, el Príncipe de Persia, será ejecutado al salir la luna. Entre la multitud se encuentran la esclava Liú, su anciano amo y el joven Calaf, quien reconoce en el viejo a su padre perdido, Timur, rey de Tartaria que ha sido vencido. Cuando Timur revela que sólo Liú le ha permanecido fiel, Calaf pregunta el porqué. La esclava revela que, tiempo atrás, Calaf le había sonreído. La multitud exige sangre, pero a la salida de la luna se hace un misterioso silencio. Cuando el Príncipe de Persia es conducido a su ejecución, la multitud clama para que la princesa Turandot lo perdone. Aparece Turandot, y con un gesto de desprecio, ordena que el príncipe sea ejecutado. Mientras se escucha el grito de muerte de la víctima, Calaf queda impresionado con la belleza de la princesa Turandot y se acerca al gong con el que se anuncia a cada nuevo pretendiente. Aparecen los tres ministros de Turandot, Ping, Pang y Pong, para intentar disuadir a Calaf de su empeño. Timur y Liú le suplican que no arriesgue su vida, y Calaf trata de consolar a la muchacha. Calaf hace vibrar el gong y pronuncia el nombre de Turandot.

Acto II

Dentro del palacio, Ping, Pang y Pong lamentan el sangriento reinado de Turandot, y rezan para que el amor conquiste su corazón y la paz sea restablecida. Los pensamientos de los tres vagan hacia sus hogares, pero son regresados a la realidad por el clamor de la multitud que se reúne para escuchar a Turandot retar al nuevo pretendiente. El viejo emperador trata de convencer a Calaf de que desista del reto, pero no lo consigue. Aparece Turandot y cuenta cómo su lejana antecesora, la Princesa Lou-Ling, había sido raptada y asesinada por un príncipe conquistador. En venganza, se ha vuelto contra los hombres y ha decidido que ninguno la poseerá. Turandot enfrenta a Calaf y le plantea la primera pregunta: ¿qué es lo que nace cada noche y muere cada amanecer? Calaf responde correctamente que es la esperanza. Turandot continúa: ¿qué cosa es roja y caliente como una flama, pero no es una flama? Después de meditar un momento, Calaf responde atinadamente que es la sangre. Inquieta, Turandot propone el tercer acertijo: ¿qué es como el

hielo pero arde? Calaf hace una larga pausa y finalmente responde triunfal: «¡Turandot!» La multitud estalla gozosa pero la princesa suplica a su padre que no la entregue al extraño. Intentando ganar su amor, Calaf propone un reto a Turandot: si ella puede averiguar el nombre de él antes del amanecer, Calaf ofrecerá su vida.

Acto III

En los jardines imperiales, Calaf escucha la lectura de una proclama: bajo pena de muerte, nadie en Pekín debe dormir hasta que Turandot averigüe el nombre del extraño. Calaf está seguro de su victoria, aunque Ping, Pang y Pong tratan de sobornarlo para que abandone la ciudad. Mientras la multitud lo amenaza para saber su nombre, los soldados traen a Liú y a Timur. Entonces Calaf trata de convencer a la muchedumbre que ninguno de los dos conoce su nombre. Cuando aparece Turandot y ordena a Timur que hable, Liú afirma que sólo ella conoce el nombre del extraño y que nunca la revelará. Liú es torturada pero se rehúsa a hablar. Impresionada por su fortaleza, Turandot le pregunta por su secreto, y Liú responde que es el amor. Cuando los soldados aumentan el grado de tortura, Liú le dice a Turandot que ella también conocerá el amor. Entonces, Liú arrebatada una daga y se suicida. La muchedumbre forma una procesión fúnebre que se lleva el cuerpo de Liú. Turandot queda sola para enfrentar a Calaf, quien la besa impetuosamente. Turandot siente emoción por vez primera y llora. Calaf está seguro de ganar el amor de Turandot, y le revela su identidad. Ante el trono del emperador, Turandot declara saber el nombre del extraño: es Amor.

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Ensayo de la orquesta
Teatro Kursaal de Merano, 18 de septiembre de 2014



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA 5

Sábado 22 de noviembre/20:00 horas • Domingo 23 de noviembre/12:00 horas

LANFRANCO MARCELLETTI, *director huésped*

FELIX MENDELSSOHN
(1809-1847)

Obertura de Las bodas de Camacho, op. 10
(Duración aproximada: 7 minutos)

SERGEI RACHMANINOV
(1873-1943)

La isla de los muertos, op. 29
(Duración aproximada: 20 minutos)

INTERMEDIO

JOHANNES BRAHMS
(1833-1897)

Concierto para piano y orquesta no. 2
en si bemol mayor, op. 83

I *Allegro non troppo*

II *Allegro appassionato*

III *Andante*

IV *Allegretto grazioso*

(Duración aproximada: 46 minutos)

JORGE FEDERICO OSORIO, *piano*



Lanfranco Marcelletti

Director huésped

Originario de Brasil, Lanfranco Marcelletti es egresado en el Conservatorio Pernambucano de Recife. También estudió en la Universidad de Yale con Eleazar de Carvalho, la Escuela Superior de Música de Viena y la Academia de Música de Zurich. Tomó cursos con Kurt Masur, Sir Colin Davis, Julius Rudel y Znedek Macal. Ganó el concurso Jóvenes Solistas de Roma (1988), el II Concurso para Jóvenes Directores de la Sinfónica de Chile (1998), el premio a director revelación del año de la Asociación de Críticos de Arte de São Paulo (1996), el Premio Eleazar de Carvalho (1997) y el Premio del Decano otorgado por la Universidad de Yale (1996). Ha actuado en Argentina, Bélgica, Chile, España, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, México, Polonia y Rusia, al frente de la Sinfónica Brasileira, la Orquesta del Teatro Comunal de Bologna, la Orquesta del Estado de São Paulo, la Orquesta de Cámara Haydn y la Orquesta Nacional de Chile, entre otras. Es director de la Orquesta de Cámara Cayuga en Ithaca, Estados Unidos, y coordinador musical del proyecto Orquesta Criança Cidadã de Recife. Cada verano, participa en la Academia Rossiniana en el Festival de Ópera Rossini y en el Festival Musica&Musica en Mercatello sul Metauro, en Italia. Da clases en la Universidad de Massachusetts. Es director titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa.



Jorge Federico Osorio

Piano

Nacido en la Ciudad de México, Jorge Federico Osorio estudió en los conservatorios de México, París y Moscú con Luz María Puente, Bernard Flavigny y Jacob Milstein. En Nueva York, tomó clases con Nadia Reisenberg. Participó en cursos impartidos por Wilhelm Kempff en Positano, Italia. En 2012 recibió la Medalla Bellas Artes al mérito artístico por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes en México. A lo largo de su carrera, ha colaborado con las principales orquestas de su país y con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, la Filarmónicas de Israel, la Real Filarmónica de Londres, la Filarmónica de Varsovia, la Sinfónica de Chicago, la Filarmónica de Bogotá, la Orquesta Nacional de Francia, la Filarmónica Estatal de Moscú, la Sinfónica de Dallas, la Orquesta Philharmonia, la Filarmónica de Valencia en España y la Sinfónica Nacional de Perú, bajo la batuta de Bernard Haitink, Klaus Tennstedt, Lorin Maazel, Rafael Frühbeck de Burgos, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Carlos Miguel Prieto, Enrique Bátiz, Enrique Diemecke, Jesús López-Cobos, Zuohuang Chen, Michel Plasson, Manfred Honeck, Moshe Atzmon y Maximiano Valdés, entre otros. Ha ofrecido recitales en Reino Unido, Alemania, Holanda y Bélgica, con Yo-Yo Ma, Henryk Szeryng, Richard Markson, el Cuarteto Latinoamericano y otros artistas.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Obertura de Las bodas de Camacho, op. 10

Como mero aperitivo histórico, va el dato de que en el otoño de 1761 se estrenó en Hamburgo la ópera *Don Quijote en las bodas de Camacho* (título original, *Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho*) compuesta por Georg Philipp Telemann (1681-1767) sobre un libreto de Daniel Scheibler basado en uno de los episodios del *Quijote* de Cervantes. Estrictamente, esta obra de Telemann está designada como una ópera-serenata, y el propio compositor afirmó que se trataba de «un poema cantado para el teatro». Originalmente, el libretista había sugerido el título de *Basilio y Quiteria* para esta obra. Los mencionados Basilio y Quiteria son dos de los tres protagonistas de este episodio quijotesco; el otro, claro, es Camacho. Además, entre fines de 1770 y principios de 1771 se estrenó en el Burgtheater de Viena el divertimento teatral en dos partes *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, de Antonio Salieri (1750-1825), que trata del mismo asunto.

La historia de esta peculiar ceremonia matrimonial es narrada por Cervantes en los capítulos XIX, XX y XXI de la segunda parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Se prepara el lujoso ceremonial de la boda entre Quiteria la Hermosa y Camacho el Rico. Hasta allí llegan Don Quijote y Sancho Panza, atraídos por el olor del banquete en ciernes. Fiel a su costumbre, Sancho busca comida, y la encuentra gracias a la generosidad de uno de los cocineros de la boda. Cuando está por consumarse el ritual del casamiento, aparece Basilio, antiguo enamorado de Quiteria y, a diferencia de Camacho, hombre pobre. Después de lamentar el que Quiteria haya preferido las riquezas de Camacho a la pureza de su amor, Basilio se atraviesa con un estoque. Moribundo, le pide a Quiteria que en ese trance postrero le otorgue su mano en matrimonio. Quiteria piensa que como Basilio se va a morir, bien puede concederle ese último deseo y, con Basilio ya muerto, podrá proceder a casarse con Camacho. Así, el cura bendice rápidamente el matrimonio de Quiteria con Basilio. De inmediato y para sorpresa de todos, Basilio se levanta fresco y rozagante y confiesa que todo ha sido un truco y que no está ni herido ni moribundo, y dice a todos que su matrimonio con Quiteria será para siempre. Burlados y exhibidos, Camacho y sus seguidores sacan sus espadas; Basilio y los suyos hacen lo mismo. Entonces, Don Quijote se lanza entre los rijosos blandiendo su lanza y dando un discurso en el que apoya Basilio y Quiteria, que puede resumirse en la frase «En la guerra y en el amor todo se vale». Ante la arremetida de Don Quijote, Camacho se resigna a su suerte, todos guardan sus espadas, y Basilio y Quiteria regresan con sus seguidores a su pueblo para la fiesta matrimonial. Don Quijote y Sancho los siguen; el escudero del caballero se va mortificado pensando en el fastuoso banquete que se ha perdido, banquete que Camacho y los suyos se disponen a disfrutar.

Ésta es la narración sobre la que Karl Klingemann escribió su libreto para la ópera en dos actos titulada *Las bodas de Camacho*, cuya música habría de componer Felix Mendelssohn. Antes de abordar la creación de esta obra, Mendelssohn

había compuesto un puñado de obras de música escénica, entre ellas un *Singspiel* y tres óperas cómicas. El compositor terminó la partitura de *Las bodas de Camacho* el 10 de agosto de 1825. No es extraño que esta sencilla y picaresca historia cervantina haya llamado la atención de más de un compositor, ya que en ella hay ricas descripciones de la música, la danza y la poesía que anteceden a la celebración nupcial. Dice el musicólogo Karl-Heinz Köhler:

La última de las óperas tempranas de Mendelssohn, *Las bodas de Camacho*, fue estrenada en el Schauspielhaus de Berlín el 29 de abril de 1827. Se urdieron intrigas en contra de la representación. La elección del tema, una sátira socio-crítica basada en episodios de las aventuras de Don Quijote, no era adecuada para el público berlinés y la obra misma tenía debilidades, entre ellas la construcción dramática del libreto de Klingemann; el resultado no fue más que un *succès d'estime*.

Con la última frase, Köhler indica que el estreno de *Las bodas de Camacho* tuvo un éxito menor debido más al prestigio de Mendelssohn que a la calidad de la ópera. Es evidente que tanto Klingemann como Mendelssohn quisieron aprovechar lo que se narra en esos tres capítulos del *Quijote* para proponer una crítica social sobre un tema tan claro como la lucha de clases entre los ricos (Camacho y sus seguidores) y los pobres (Basilio y los suyos). Fue precisamente este elemento el que suscitó las manifestaciones y las críticas en contra de *Las bodas de Camacho* desde el día mismo de su estreno. En lo que se refiere a su estructura, esta ópera de Mendelssohn guarda puntos de contacto con el *Singspiel*, por cuanto contiene algunas escenas dialogadas y no cantadas. (En el artículo correspondiente en el *Diccionario Grove* se afirma que los diálogos escritos por Klingemann se perdieron). El musicólogo Köhler, arriba citado, afirma que entre las debilidades dramáticas de esta ópera de Mendelssohn destaca el hecho, por ejemplo, de que una de sus escenas culminantes, la falsa muerte de Basilio, no lleva música.

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

La isla de los muertos, op. 29

La historia de las artes plásticas en Occidente abunda en ejemplos de pintores, escultores, dibujantes y grabadores que encontraron en la cálida luz de Italia la mejor fuente de inspiración para su trabajo, y en la historia del arte italiano los mejores puntos de referencia y comparación. Uno de estos artistas enamorados de Italia fue el pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901), quien pasó varias temporadas en distintas regiones italianas, incluyendo los últimos años de su vida, y murió en San Domenico, una pequeña localidad cercana a Florencia. Antes de descubrir las riquezas incomparables de Italia, Böcklin hizo sus estudios artísticos en Düsseldorf, Amberes, Bruselas y París, y tuvo su primer gran éxito con la exhibición de su pintura *El gran Pan* en Munich en 1856. De hecho, esta obra suya fue

adquirida por la Pinacoteca de Munich, una institución de una enorme reputación internacional. Entre 1858 y 1861, Böcklin fue profesor en la Academia de Weimar, y dedicó una buena parte de su producción a la pintura de paisajes. Uno de sus trabajos más importantes fue, sin embargo, la creación de una serie de frescos sobre temas mitológicos para una galería en Basilea, su ciudad natal. En estos y otros trabajos suyos basados en asuntos de la mitología, Böcklin «buscó expresar el alma del paisaje en las figuras a las que daba origen». (*Enciclopedia Británica*). Además de su vena paisajista y de sus referencias mitológicas, es posible detectar en la obra de Böcklin un gusto por lo fantástico y lo mórbido, cualidades que sin duda incidieron en el espíritu romántico del compositor ruso Sergei Rachmaninov cuando éste eligió una de las pinturas de Böcklin como fuente de inspiración para uno de sus poemas sinfónicos más extraños, *La isla de los muertos* op. 29.

En el año de 1906, preocupado por el hecho de que el fermento político que agitaba a su tierra natal no le permitía trabajar en condiciones ideales, Rachmaninov decidió pasar una temporada fuera de Rusia. Primero, se mudó a Italia, y se instaló en un pueblo cercano a Pisa. Sin embargo, pronto tuvo que regresar a Rusia a atender algunos asuntos familiares, y al salir de nuevo se dirigió a Alemania, donde se instaló en la ciudad de Dresde. Tiempo después de su llegada a Alemania, Rachmaninov visitó la ciudad de Leipzig, y fue ahí donde pudo asistir a una exposición pictórica donde vio *La isla de los muertos* de Böcklin. Fascinado ante la extraña imagen creada por el pintor suizo, Rachmaninov comenzó poco después a componer su poema sinfónico homónimo. Böcklin pintó el cuadro en cuestión en el año de 1880, y la imagen que ofrece al espectador es descrita con estas palabras por Matthew Naughtin: «El cuadro retrata una escena siniestra. Una isla brumosa, con fantasmales cipreses y amenazadores acantilados que se alzan sobre las aguas oscuras en las que un barquero ataviado con una capa negra transporta un ataúd y a un deudo solitario.» ¿De qué isla se trata? La mayoría de los textos al respecto hacen suponer que es una isla ficticia, surgida íntegramente de la imaginación de Böcklin. Sin embargo, algunas fuentes informan que se trata de una isla específica, cercana a Nápoles, que el pintor visitó personalmente.

A la manera típicamente romántica, Rachmaninov intentó describir con precisión el contenido del cuadro de Böcklin; en ese sentido, se dice que el desasosegado compás de 5/8 que se establece al inicio de la pieza es una descripción del oleaje del mar que rodea a la isla. Más adelante en el texto citado arriba, Matthew Naughtin proporciona una descripción visual de la pieza de Rachmaninov, especialmente interesante porque apunta hacia el hecho de que el compositor no se concretó a pintar en sonidos la imagen estática de Böcklin sino que propuso una narración dinámica y anecdótica que se mueve en el tiempo. Dice Naughtin:

A medida que la barca se aproxima a la ominosa isla, la música se eleva en un apasionado adiós al mundo, hay un poderoso clímax, las heladas manos del barquero depositan su carga en la orilla y el bote desaparece de nuevo entre la bruma. Esta extraña, impactante obra, debe mucho al *Tristán e Isolda* de Wagner, tanto en su intenso cromatismo melódico como en su descripción de un anhelo cósmico por liberarse del mundo.

Es probable que el elemento sonoro más destacado de *La isla de los muertos* sea el empleo del famoso tema del *Dies irae* de la misa de réquiem del canto llano, utilizado una y otra vez por numerosos compositores. Entre ellos, Rachmaninov fue el más asiduo, utilizando el *Dies irae* en tres de sus obras importantes: la *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, las *Danzas sinfónicas*, y *La isla de los muertos*. Hay quienes dicen que esta insistencia de Rachmaninov en el *Dies irae* no es más que su forma de enfatizar su propio carácter romántico, aludiendo una y otra vez a la muerte en su música. Sin embargo, algunos biógrafos del compositor ruso afirman que en realidad Rachmaninov padecía una necrofilia de tintes patológicos... lo cual también puede ser considerado como un aspecto típicamente romántico de su personalidad. Rachmaninov compuso *La isla de los muertos* (cuyo título original en ruso es *Ostrov myortvikh*) en 1908, y él mismo se encargó de dirigir el estreno en Moscú, el primero de mayo de 1909.

Adenda: En el año de 1913, el compositor alemán Max Reger (1873-1916) compuso sus *Cuatro poemas sinfónicos sobre Arnold Böcklin op. 128*, basados en otras tantas pinturas del artista suizo. El tercero de estos poemas sinfónicos es, precisamente, *La isla de los muertos*.

Johannes Brahms (1833-1897)

Concierto para piano y orquesta no. 2 en si bemol mayor, op. 83

Quizá resultaría un poco temerario afirmar que el concierto para piano y orquesta es una invención germana, o que la composición de conciertos para piano ha sido una provincia estrictamente germana. Sin embargo, la estadística, los catálogos y las discografías parecen dejar bien claro que la música concertante para piano ha sido especialmente atractiva para los compositores alemanes y austríacos. Sin hacer una contabilidad exhaustiva ni completa, a primera vista se pueden citar algunos nombres significativos: C. P. E. Bach (1714-1788), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Felix Mendelssohn (1809-1847), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Robert Schumann (1810-1856), Franz Joseph Haydn (1732-1809), Carl Maria von Weber (1786-1826) y, evidentemente, Johannes Brahms. La producción musical de estos señores incluye alrededor de 60 conciertos para piano y orquesta que todavía están firmes en los programas de concierto y los catálogos de grabaciones. Y ya que se hace mención a los catálogos de discos, se hace necesario mencionar un hecho bien sabido: no

todos estos conciertos para piano gozan de la misma popularidad ni pueden presumir de la misma cantidad de grabaciones. En el caso de Beethoven, por ejemplo, los conciertos números 4 y 5 de su catálogo son especialmente predilectos. En el caso de Mozart, el 20 y el 21 parecen ir a la cabeza de la lista. Los de Haydn, Hummel y Mendelssohn no son muy conocidos en las salas de concierto, y tienen pocas grabaciones. El caso de Brahms, sin embargo, es distinto; sus dos conciertos para piano gozan de gran popularidad y existen más de una veintena de grabaciones de cada uno de ellos. La aparición de cualquiera de estas dos *montañas de música* en un programa sinfónico es siempre un acontecimiento, y con razón.

Hagamos entonces una somera aproximación a la obra que hoy nos ocupa. Después de su *Primer concierto para piano* (1854-1858), Brahms tardó más de veinte años en iniciar la composición del segundo. En este lapso, el compositor hamburgués compuso sus dos primeras sinfonías, su *Concierto para violín* y una buena cantidad de música de cámara con piano. Así pues, en el monumental *Segundo concierto para piano* (1878-1881) de Brahms están integrados tres aspectos importantes de su pensamiento musical que fueron desarrollados en esos veinte años, y que aparecen sólidamente trabajados en la obra: la visión sinfónica, la escritura concertante y la técnica pianística. El hecho mismo de que el concierto tenga cuatro movimientos añade credibilidad a una afirmación que alguien hizo en el sentido de que los conciertos para piano de Brahms son en realidad sinfonías disfrazadas. Esto es notable, por ejemplo, en el *Allegro appassionato* en el que el piano lleva una parte más propia de un *obbligato* que de un solista. Este movimiento sirve como un puente hacia el *Andante*, en el que el violonchelo solo parece ser el protagonista, presentando un tema que el piano luego desarrolla como en una improvisación. El último movimiento, estructurado como un rondó, nos presenta a un piano que más que antagonista parece ser cómplice de la orquesta. Quizá sólo el primer movimiento de esta obra nos deje la idea de una escritura concertante en el sentido mozartiano o beethoveniano del término. De más está decir que esta clase de fusión entre el solista y la orquesta le produjo a Brahms igual número de admiradores que de detractores, al igual que el resto de sus conceptos musicales. Algunas acotaciones interesantes a este respecto se encuentran en dos cartas de Edouard Lalo (1823-1892) a Pablo de Sarasate (1844-1908). En la segunda de estas cartas, Lalo ofrece una interesante visión de la particular escritura concertante de Brahms; se refiere no al *Segundo concierto* sino al *Primero*, pero el comentario es igualmente válido para la obra que hoy ocupa nuestra atención. En su carta, fechada en 1879, Lalo escribe lo siguiente:

Esta es la quinta vez que he escuchado este concierto y cada vez me produce la misma impresión. Es siempre muy interesante, el primer movimiento es muy bello, pero yo sostengo que cuando un solista se presenta en el escenario debe tener un papel protagonista y no ser un simple instrumento de la orquesta. Si el género solista le disgusta al compositor, que escriba sinfonías o alguna otra cosa para orquesta sola, pero que no me aburra con fragmentos de solos constantemente interrumpidos por la orquesta y, por supuesto, mucho menos interesantes que lo que la orquesta acaba de decir. El concierto de Brahms es una gran pieza orquestal, pero cuando el piano interrumpe a la orquesta, me irrita. Los conciertos de Beethoven y Mendelssohn están escritos tan sinfónicamente como éste de Brahms y sin embargo, en aquéllos el solista me interesa, mientras que en éste me molesta.

Como complemento ideal para estos conceptos de Lalo, se puede citar una carta de Max Reger a Adalbert Lindner, fechada en Wiesbaden en 1894, y que dice así:

En su tratamiento del piano, Brahms es único. En sus manos el piano toma un color completamente orquestal. No utiliza pasajes, escalas cromáticas, etcétera, pero lo suple con una polifonía pura y con las más nobles líneas melódicas. Por ello, sus detractores lo acusan de ignorar el sonido sensual. Pero primero es necesario sumergirse en el poder altamente expresivo de su línea melódica.

A la luz del contenido de estos textos, sus respectivos autores y las fechas en que fueron escritos, parece quedar bien fundamentada la añeja polémica tejida alrededor de Brahms y su música. Al parecer todavía no queda claro si Brahms fue más clásico que romántico o más romántico que clásico. O todo lo contrario...

El *Segundo concierto para piano* de Brahms fue estrenado en Budapest el 9 de noviembre de 1881 con el compositor al piano. Días más tarde, Brahms repitió su actuación, esta vez con la famosa Orquesta de la Corte de Meiningen, bajo la dirección de Hans von Bülow.

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Concierto Semanas Musicales
Teatro Kursaal de Merano, 18 de septiembre de 2014



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
EL NIÑO Y LA MÚSICA

Sábado 29 de noviembre/18:00 horas • Domingo 30 de noviembre/12:00 horas

IVÁN LÓPEZ REYNOSO, *director asistente*

LEROY ANDERSON
(1908-1975)

El reloj sincopado

(Duración aproximada: 3 minutos)

Home Stretch

(Duración aproximada: 3 minutos)

La máquina de escribir

(Duración aproximada: 2 minutos)

TRISTAN SCHULZE
(1964)

El oso, op. 38

(Duración aproximada: 45 minutos)

JOAQUÍN COSÍO, *narrador*

ÁNGEL ENCISO, *actor*

ARACELIA GUERRERO, *directora de escena*

ERNESTO MURRIETA, *diseño del oso para Schulze*



Iván López Reynoso

Director asistente

Originario de Guanajuato, Iván López Reynoso estudió en el Conservatorio de las Rosas. Tomó clases con Gellya Dubrova, Alexander Pashkov, Jorge Medina, 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 Filarmónica de la Ciudad de México, la Filarmónica Gioachino Rossini, la Filarmónica de Jalisco, la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Minería, la Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, la Sinfónica Juvenil Carlos Chávez y la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, entre otras. Ha trabajado con Oxana Yablonskaya, Horacio Franco, Sebastian Kwapisz, Tambuco, Eugenia Garza, Lourdes Ambriz, 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 incluye óperas de Verdi, Rossini, Mozart, Puccini y otros compositores. Recientemente actuó por primera vez en el Festival de Ópera Rossini de Pesaro en Italia. Se ha presentado en la Sala Nezahualcóyotl, el Teatro de las Artes, el Teatro Degollado, el Teatro Bicentenario y el Palacio de Bellas Artes.



Joaquín Cosío

Narrador

Joaquín Cosío nació en Nayarit. Estudió comunicación y actuación. Participó también en *El dragón dorado*. Entre las películas recientes en las que ha participado se pueden mencionar *Savages* de Oliver Stone, *El mar muerto* de Ignacio Ortiz, *Salvando al soldado Pérez* de Beto Gómez, *Pastorela: Batalla épica entre el bien y el mal* de Emilio Portes y *El infierno* de Luis Estrada. Ha interpretado el papel de Blas en la serie *Kdabra* de un canal internacional de televisión. La carrera de Joaquín Cosío en el cine abarca más de veinte largometrajes, entre los que destacan *007: Quantum of Solace*, *Backyard*, *Rudo y cursi*, *Arráncame la vida*, *Un mundo maravilloso*, *La sangre iluminada*, *Efectos secundarios*, *Seguridad nacional*, *Un hombre ejemplar*, *Matando cabos*, *Sin ton ni Sonia*, *La habitación azul*, *El Tigre de Santa Julia* y *Una de dos*, entre otras. Como actor de teatro, ha participado en más de veinte puestas en escena, como *El dragón dorado*, *Emigrados*, *Los baños*, *La excepción y la regla*, *Yamaha 300*, *Peer Gynt*, *Tatuaje*, *Clipperton*, *Los hermosos gitanos*, *De la mañana a la medianoche*, *El diccionario sentimental*, *Belice*, *El atentado* y *Felipe Ángeles*. En 2011, ganó un premio Ariel por la mejor coactuación masculina en el filme *El infierno*.



Ángel Enciso

Actor

Ángel Enciso se ha preparado en México y el extranjero en diversas disciplinas artísticas con Enrique Pardo, Miguel Peña, María Eugenia Guzmán, Linda Wise, Esteban Roel, Martha Zavaleta, Juan Carlos Vives, Ana Francis Mor, Antonio Salinas, y Héctor Riveroll. A lo largo de 26 años de trayectoria, ha participado en diversas obras, entre las que se pueden mencionar *Pinocho* y *Marcelo*, *Match de improvisación*, *La trattaria de improvizzo*, *Opus sí*, *El solitario de Pessoa*, *Sólo un hombre*, *Titus Andronicus*, *Las referencias a Dalí me excitan*, *Adiós querido Cuco*, *Lejos del corazón*, *Cállate Josefa*, *La paz*, *Cuerdas* y otras más. Se ha presentado en el Centro Cultural Helénico, el Centro Cultural del Bosque, la Sala Nezahualcóyotl y ha participado en la Muestra Nacional de Teatro, el Festival Internacional Cervantino, el Iberoamericano de Teatro en Mar del Plata en Argentina, el Internacional de Teatro de Miami y el Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes de Bogotá en Colombia. Participó en el Concurso Valores Bacardí. Con el grupo Amigo hizo giras por Estados Unidos. Ha colaborado en proyectos de acid jazz, rock pop y producciones de sus propios temas. Actualmente trabaja en el espectáculo musical *Los Papá Nicolao*. En 2013, debutó como autor y director con el espectáculo *Cápsulas de vida*.



Aracelia Guerrero

Directora de escena

Originaria de Puerto Ángel, Oaxaca, Aracelia Guerrero estudió literatura dramática y teatro en la UNAM. Comenzó su carrera teatral en 1988 con *La mujer por fuerza*, de Tirso de Molina, por la que recibió un premio como mejor actriz de reparto en el Festival Internacional del Drama del Siglo de Oro, en Texas. Ha actuado en más de 25 puestas en escena. Su primera obra como directora de escena fue *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, que le valió una nominación a mejor directora de arte por parte de la Unión de Críticos Teatrales. Ha participado en varios proyectos de Assitej Internacional. Ha dirigido las obras *¿Sabes silbar?*, *Príncipe y Príncipe*, *La guerra de Klammm* y *¿Cuál es la mejor droga para mí?*, en las aborda las relaciones entre niños y ancianos, la muerte, el sistema educativo, la diversidad sexual y las adicciones, entre otros temas. Recibió el premio Lunas del Auditorio Nacional por la presentación del disco *La luna grande*. Ha participado en encuentros en Japón y Polonia. Ha colaborado en conciertos infantiles de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la Filarmónica de la UNAM. En 2010, ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Leroy Anderson (1908-1975)

El reloj sincopado

Home Stretch

La máquina de escribir

Leroy Anderson fue hijo de inmigrantes suecos, y con el paso del tiempo se convirtió en un popular y muy difundido autor de piezas de música ligera. Estudió en Harvard con Walter Piston y Georges Enesco, y después de graduarse realizó muy diversos trabajos, entre ellos algunos para el servicio de inteligencia militar de los Estados Unidos. Anderson escribió la mayor parte de sus piezas para orquesta, transcribiéndolas más tarde para banda. Fue arreglista de la orquesta Boston Pops, y aunque la mayor parte de su producción se concentra en piezas cortas, también abordó las formas clásicas más ambiciosas, como lo demuestra su *Concierto para piano y orquesta*, estrenado en 1954 con Eugene List como solista y el propio Anderson dirigiendo. Fue director huésped de varias orquestas, y sus piezas han sido tocadas y grabadas por intérpretes de muy diversos géneros y estilos. Es interesante notar que en varios textos biográficos sobre Anderson se le define como «compositor estadounidense de música ligera de concierto». Por otra parte, es posible encontrar numerosas muestras de la estima que se le tiene en el mundo musical de los Estados Unidos, entre las cuales ésta es particularmente interesante por los personajes con quienes se le compara: «Leroy Anderson es considerado por muchos como uno de los cuatro más importantes compositores de música instrumental de los Estados Unidos en el siglo XX, junto con George Gershwin, Aaron Copland y Charles Ives. (Mark Azzara, en el diario *Waterbury Republican* de Connecticut).»

El talento musical de Anderson tiene raíces evidentes en el hecho de que su padre, empleado postal, tocaba la mandolina, y su madre era organista en la Iglesia Sueca de Cambridge, Massachusetts. Estudió en el Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra y fue aceptado en la Banda de Harvard, donde tocó el trombón y de la cual llegó a ser director. En 1929 se graduó *magna cum laude* y al año siguiente obtuvo su maestría en música. No contento con ello, decidió estudiar un doctorado en idiomas, y con el paso del tiempo llegó a dominar el danés, el noruego, el islandés, el alemán, el francés, el italiano y el portugués, además del sueco que había heredado de sus padres. En 1936, realizó su primer arreglo para la Orquesta Boston Pops, y dos años después, el famoso director de este conjunto, Arthur Fiedler, estrenó su primera composición original, *Jazz Pizzicato*. Durante la Segunda Guerra Mundial, utilizó su habilidad lingüística para trabajar como intérprete y traductor en el ejército de su país, con tal éxito que le fue ofrecido el cargo de agregado militar en Suecia, mismo que rechazó para dedicarse por entero a la música. En los años siguientes, Fiedler y la Boston Pops estrenaron varias de las composiciones más conocidas de Anderson, entre ellas *Fiddle-Faddle*, *Paseo en trineo* y *El arrullo del trompetista*, y Anderson comenzó a labrar un sólido prestigio

internacional. En la década de los sesenta, Anderson estuvo asociado con varias orquestas de Nueva Inglaterra, de las que fue director huésped y asesor. En el año de 1972 (tres años antes de su muerte), la Boston Pops le ofreció un tributo con un concierto televisado en el cual Anderson dirigió una de sus composiciones. Entre los honores póstumos que recibió destaca la estrella que lo recuerda en el Paseo de la Fama en Hollywood, así como su inducción al Salón de la Fama de los Compositores, en 1988.

Una buena muestra del sitio que ocupa Leroy Anderson en la cultura de los Estados Unidos está en el hecho de que sus obras suelen ser tocadas para los dignatarios extranjeros que visitan la Casa Blanca, y son usadas también para recibir a los presidentes de los Estados Unidos cuando viajan a otros países. Asimismo, sus piezas populares han sido utilizadas en numerosas ocasiones en comerciales y programas de televisión. La percepción que se tiene de Leroy Anderson y su música en los Estados Unidos puede resumirse en esta frase del compositor y director de orquesta John Williams: «La música de Leroy Anderson permanece hoy tan joven y fresca como el día en que fue escrita.»

Tristan Schulze (1964)

El oso, op. 38

En 1886, el compositor francés Camille Saint-Saëns (1835-1921) compuso una divertida obra para dos pianos y pequeño conjunto instrumental (que también se puede tocar con una orquesta completa) titulada *El carnaval de los animales*. Este carnaval musical tuvo un estreno privado en el mismo año de 1886, pero Saint-Saëns, que era persona muy seria, no quiso que esta divertida pieza se volviera a tocar mientras él viviera. Así, el estreno público de *El carnaval de los animales* ocurrió sólo hasta febrero de 1922, unos meses después de la muerte del compositor. Esta obra es como un paseo musical por un zoológico. Con distintos instrumentos y combinaciones de instrumentos, Saint-Saëns pinta retratos musicales de diversos animales: el león, gallos y gallinas, *hémiones* (conocidos en castellano como onagros), tortugas, el elefante, canguros, los peces de un acuario, los burros (llamados «personajes de orejas largas»), el cucú, los pájaros de un aviario, el cisne, y dos especies de animales muy chistosos, que no se encuentran en ningún zoológico: los pianistas y los fósiles.

Muchos años después de la composición y el estreno de *El carnaval de los animales*, al compositor alemán Tristan Schulze se le ocurrió que en ese paseo que propone Saint-Saëns por el imaginario zoológico, falta un animal muy importante: el oso. Entonces, Schulze decidió escribir su propio cuento musical en el que el héroe es precisamente el oso. Schulze nació en Annaberg-Buchholz en el estado alemán de Sajonia. Desde muy niño, estudió primero el piano, después el violonchelo y más tarde el órgano. También estudió en la Escuela Superior de Música de Dresde y trabajó como miembro de varias orquestas. Estudió dirección de orquesta

y composición en Viena y realizó varios viajes de aprendizaje musical por países como Senegal, Argentina y la India. Con sus colegas Daisy Jopling y Aleksey Igudesman fundó un trío llamado Triology, para el que escribe mucha música que tocan juntos. Entre las cosas divertidas que hace Tristan Schulze está el tocar al mismo tiempo el violonchelo y el piano... y a veces añade una melódica para que el espectáculo sea más completo. También ha realizado experimentos para tocar al mismo tiempo el piano y la guitarra eléctrica, o el órgano y la guitarra.

El cuento musical de Tristan Schulze titulado *El oso* está escrito para narrador y orquesta; el narrador nos cuenta la historia del oso a través de un texto que escribió Marcus Davy. ¿De qué se trata la historia de este oso? Pues resulta que el oso vive muy tranquilo en el bosque, hasta que un día se le ocurre que quiere ser famoso. Para lograrlo, viaja a la ciudad y consigue trabajo en un circo. En el circo, en vez de hacer los trucos y piruetas que hacen todos los osos de circo, aprende a tocar varios instrumentos. Y mientras aprende y trabaja en el circo, el oso conoce a Phile, una chica de ojos claros y cabello azul. Después de volverse famoso, el oso quiere regresar a su tranquila vida en el bosque. Pero, para su sorpresa, regresar al bosque es mucho más difícil de lo que él cree.

El cuento musical *El oso* de Tristan Schulze fue interpretado por primera vez en la ciudad de Viena, en la Konzerthaus o Casa de Conciertos. Más tarde se ha interpretado en ciudades como Zürich, Bern, Munich, Mainz, Graz, Linz y muchas otras en diversos países del mundo. Por cierto, parece que a Tristan Schulze le gusta mucho continuar los cuentos musicales escritos por otros compositores, porque también compuso *El lobo de Pedro en el zoológico*, en el que se pregunta qué pasó con el pato que el lobo se había tragado vivo, y se imagina lo que pudo ocurrir después.

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Ensayo de la orquesta
Auditorio Oscar Niemeyer de Ravello, 20 de septiembre de 2014



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA 6

Sábado 06 de diciembre/20:00 horas • Domingo 07 de diciembre/12:00 horas

JAN LATHAM-KOENIG, *director artístico*

GEORGES BIZET
(1832-1875)

Selecciones de Carmen

1. *Aragonesa*
2. *Los dragones de Alcalá*
3. *Intermezzo*
4. *Los toreadores*

(Duración aproximada: 10 minutos)

FRANCIS POULENC
(1899-1963)

Concierto para dos pianos y orquesta en re menor

- I *Allegro ma non troppo*
- II *Larghetto*
- III *Allegro molto*

(Duración aproximada: 20 minutos)

KATIA APEKISHEVA, *piano*

CHARLES OWEN, *piano*

INTERMEDIO

GEORGE GERSHWIN
(1898-1937)

Rhapsody in Blue

(Duración aproximada: 16 minutos)

FRANCIS POULENC

Suite de Las ciervas

- I *Rondo*
- II *Adagietto*
- III *Rag - Mazurca*
- IV *Andantino*
- V *Final*

(Duración aproximada: 16 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, Berlín, Praga, Santiago de Chile, 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, *Otelo* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio y una gira por Italia con la Filarmónica de la UNAM. Este año 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.



Katia Apekiševa

Piano

Originaria de Moscú, Katia Apekiševa nació en una familia de músicos. Comenzó su formación en la Escuela Gnessin para Niños Dotados bajo la guía de Anna Kantor. Posteriormente estudió con Irina Berkovich en la Academia de Música Rubin de Jerusalén, donde obtuvo una beca de la Fundación América-Israel. Después se trasladó a Londres para tomar clases con Irina Zaritskaya en el Real Colegio de Música. Ganó el segundo lugar en el Concurso de Jóvenes Talentos de Jerusalén, los concursos de piano de Leeds y Escocia, fue nombrada solista del año por la Filarmónica de Londres y obtuvo el Premio Terence Judd, entre otros reconocimientos. Ha sido solista con la Orquesta Philharmonia, la Orquesta Hallé, la Filarmónica de Moscú, la Sinfónica de Jerusalén, la Orquesta de Cámara Inglesa, la Real Filarmónica de Londres, la Filarmónica de Santiago y la Orquesta de Wiesbaden bajo la batuta de Simon Rattle, David Shallon, Jan Latham-Koenig y Alexander Lazarev. Con frecuencia forma un dueto de pianos con Charles Owen. Se ha presentado en Holanda, Italia, Reino Unido, Noruega, Alemania, Sudáfrica y otros países. Ha grabado música de Grieg, Mussorgsky, Shostakovich y Dvorák, entre otros.



Charles Owen

Piano

Charles Owen estudió con Irina Zaritskaya en la Escuela de Música Yehudi Menuhin del Real Colegio de Música. Continuó su formación con Imogen Cooper y Valeria Szervánszky. Entre los premios que ha ganado se puede mencionar la medalla de plata en el Concurso Internacional de Piano de Escocia (1995) y el Premio Parkhouse (1997) con la violinista Katharine Gowers. Se ha presentado en el Barbican Centre, la Sala Wigmore, la Sala Reina Elizabeth y el Kings Place de Londres, el Lincoln Center y el Carnegie Hall de Nueva York, la Sala Brahms del Musikverein de Viena, el Museo d'Orsay en París, el Conservatorio de Moscú. Ha tocado música de cámara con Nicholas Daniel, Adrian Brendel, Augustin Hadelich, Chloë Hanslip, Julian Rachlin, Augustin Hadelich, Mark Padmore y los cuartetos Carducci, Elias, Takács y Vertavo. Asimismo, forma un dúo de piano con Katia Apekiševa. Es un invitado regular de los festivales de Bath, Aldeburgh, Cheltenham, Leicester y West Cork. Asimismo, ha sido solista con la Orquesta Philharmonia, la Real Orquesta Nacional Escocesa, la Filarmónica de Londres, la Sinfónica Estatal Académica de Moscú. Ha grabado música de Janáček, Poulenc, Fauré, Brahms, Schubert, Rachmaninov y Chopin. Actualmente es maestro de piano en la Escuela Guildhall de Música y Drama en Londres.

Georges Bizet (1832-1875)

Selecciones de *Carmen*

No deja de ser interesante saber que *Carmen*, una de las óperas más queridas y populares del repertorio, fue recibida fríamente la noche de su estreno en la Ópera Cómica de París el 3 de marzo de 1875. De hecho, este fracaso parcial de su ópera afectó tanto a Georges Bizet (1832-1875) que su salud se deterioró rápidamente y murió tres meses después, a la tierna edad de 36 años.

El libreto de *Carmen* fue escrito por Henri Meilhac y Ludovic Halévy, y estuvo basado en una muy buena novela corta de Prosper Mérimée. La acción se lleva a cabo en Sevilla, alrededor de 1820. De un lado de la plaza, una fábrica de cigarros, y del otro, un cuartel militar. Soldados y transeúntes esperan la salida de las jóvenes mujeres que trabajan fabricando cigarros. La joven campesina Micaela busca al cabo de los dragones, Don José, que no llega. Entre las cigarreras se encuentra una hermosa mujer gitana, Carmen, quien admira la gallardía del recién llegado Don José. Carmen, coqueta y seductora, arroja una flor a Don José, quien a pesar de su frialdad no puede sino reconocer los encantos de la cigarrera Carmen. Vuelve Micaela y le da noticias de su madre a Don José. El soldado promete casarse con la joven Micaela, de acuerdo a los deseos de su madre. Se inicia una pelea en la fábrica de cigarros, y Carmen es detenida por lastimar a una de sus compañeras. Ella debe ser llevada a la cárcel por Don José, pero el soldado, seducido por la belleza de la mujer, la deja escapar.

En la posada del tabernero Lilas Pastia, Carmen baila, feliz por estar libre. Llega entonces un apuesto torero, Escamillo, que queda prendado de la belleza de Carmen. Ella, sin embargo, no le hace caso, pues espera a que llegue Don José en cuanto lo liberen de prisión, donde lo han metido por dejar escapar a Carmen. Unos bandoleros piden a Carmen que participe en una expedición esa noche, pero ella los rechaza porque debe esperar a Don José. Poco después, llega Don José a la posada, y después de pasar un rato con Carmen, desde el cuartel suena la corneta que toca retreta, y Don José debe regresar. Carmen intenta convencer a Don José de irse con ella y, después de varias dudas y el inútil intento del Capitán Zúñiga por llevarse a Don José, el soldado decide quedarse con Carmen.

En la guarida de los bandoleros en las montañas, Don José siente la culpa y empieza a dudar de Carmen, mientras que Carmen comienza a cansarse de Don José, porque ahora recuerda al guapo torero Escamillo. Carmen lee su fortuna en las cartas, que predicen la muerte de todos, pero a sus amigas Mercedes y Frasquita, las cartas les anuncian riquezas y esposos fieles. Llega Escamillo y se inicia una pelea entre él y Don José, quienes son separados por Carmen. Aparece Micaela, quien informa a Don José que su madre se muere, y que debe visitarla. Don José se marcha, advirtiendo a Carmen que muy pronto volverán a verse.

Cerca de la plaza de toros de Sevilla, la multitud aplaude a Escamillo, quien se dirige a torear en una corrida, acompañado de Carmen, quien ahora es su novia. Sus amigos advierten a Carmen que Don José está cerca de ahí. Carmen no tiene

miedo del soldado, y se queda a esperarlo. Llega Don José y le ruega a Carmen que vuelva con él. Carmen se niega, y arroja al suelo el anillo que Don José le había regalado. Desde la plaza de toros se escucha el rugido de la multitud que aclama a Escamillo por su triunfo en la corrida de toros. Los celos por su rival enloquecen a Don José, quien mata a Carmen de una puñalada. Luego, sin oponer resistencia, Don José se deja arrestar por los soldados.

La afortunada invención melódica que Bizet aplicó en la creación de *Carmen* ha hecho que los numerosos arreglos, transcripciones, variaciones, glosas y fantasías que sobre sus temas se han hecho, incluyendo las dos suites originales de la ópera, sigan siendo muy populares en las salas de concierto. Igualmente popular es, por ejemplo, la *Fantasia sobre Carmen*, para violín y orquesta, escrita por el violinista español Pablo de Sarasate. Y existe también una extrovertida serie de *Variaciones sobre un tema de Carmen*, realizada por el gran pianista Vladimir Horowitz. Entre todas estas transformaciones de la música original de *Carmen*, una es especialmente atractiva: la partitura de ballet escrita por Rodion Shchedrin (1932) para un ensamble de cuerdas y percusiones, estrenada en 1967 en el Teatro Bolshoi con la legendaria bailarina Maya Plisetskaya en el papel de Carmen. Y como una muestra más de la enorme y trascendente popularidad de la música original de *Carmen*, habría que mencionar que entre los muchos arreglos y versiones que de ella existen, hay un ballet sobre hielo, realizado especialmente para la hermosa y ya legendaria patinadora alemana Katarina Witt. La famosa y popular música de *Carmen* es, además, una de las numerosas muestras de la buena música española escrita por compositores franceses.

Francis Poulenc (1899-1963)

Concierto para dos pianos y orquesta en re menor

Por desgracia, la estupenda música de Francis Poulenc no suele interpretarse con la frecuencia que sin duda merece, y ello se debe quizá al peculiar sentido del humor que es parte importante de su pensamiento creativo. Sin embargo, antes de dar voz al propio Poulenc, vale la pena escuchar a Aaron Copland, en este fragmento de su famoso ensayo sobre la música moderna, en el que cataloga a los compositores como muy fáciles, fáciles, difíciles y muy difíciles, dependiendo de su presunta accesibilidad para el público melómano. Decía Copland: «Entre los muy fáciles están Shostakovich y Khachaturian, Erik Satie, Francis Poulenc, Schönberg y Stravinsky en sus obras tempranas, Vaughan Williams y Virgil Thomson.» Así pues, de entrada resulta que en la opinión de un especialista indiscutible, la música de Francis Poulenc es de fácil audición. Ahora sí, es hora de dar paso a la voz del propio Poulenc, quien en 1950 hizo esta declaración a Roland Gelatt:

Es posible hallar dolor y sobriedad en la música francesa tanto como en la música alemana o en la rusa. Pero los franceses tienen un mejor sentido de la proporción. Nos damos cuenta de que lo sombrío y el buen humor no se excluyen mutuamente. Nuestros compositores también escriben música profunda, pero cuando lo hacen, la sazonan con esa ligereza de espíritu sin la cual la vida sería intolerable.

En este breve texto es posible hallar una de las claves, quizá la más importante, de la visión creativa de Poulenc; de hecho, esa ligereza de espíritu que es cualidad fundamental en su música, llegó a ser catalogada como superficialidad por algunos críticos serios y solemnes. Es probable que tales críticos hayan olvidado que Francis Poulenc no sólo fue un músico básicamente autodidacta, sino que una parte importante de su aprendizaje ocurrió bajo la influencia de las músicas de cabaret y de las obras del *music hall*. La combinación de estos y otros elementos dio como resultado un estilo musical muy personal, que ha sido definido así por Lionel Salter: «Poulenc combinó el espíritu bromista de Satie con una lucidez casi clásica (como reacción contra el impresionismo), una delicada vena de sentimentalismo y una pizca de armonía stravinskiana.»

Aunque estos y otros textos pudieran dar la impresión de que el estilo de Poulenc no es más que un *collage* de influencias, lo cierto es que su música presenta cualidades altamente individuales. En el catálogo de obras de Poulenc destacan de manera importante sus cuatro conciertos: uno para clavecín y orquesta que data de 1927-1928; uno para dos pianos y orquesta, de 1932; uno para órgano, cuerdas y timbales, escrito en 1941; y uno para piano, de 1949.

En los primeros meses de 1932, Poulenc tuvo la fortuna de ser requerido por la princesa Edmond de Polignac para la realización de una nueva partitura. Aquellos eran tiempos en los que todavía existían ricos patrocinadores musicales que no dudaban en abrir sus bolsillos para permitir un respiro en las finanzas casi siempre azarosas de los atribulados compositores. La princesa encargó específicamente a Poulenc un concierto con dos pianos solistas, reto que pareció fascinar de inmediato al compositor, ya que la partitura quedó terminada en apenas tres meses. El primer movimiento de la obra está claramente habitado por la influencia del *music hall* y las canciones de los cafés parisinos, mientras que en el segundo, Poulenc muestra su vena neoclásica y parece referirse en sus propios términos al mundo sonoro de Joseph Haydn (1741-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Para el movimiento final, Poulenc retoma el ambiente festivo de cabaret del primer movimiento y lo interrumpe a la mitad con un interludio lánquido y sentimental para finalizar de una manera brillante y extrovertida.

Ante la sola mención de una obra para dos pianos, muchos melómanos hacen cara de sorpresa, suponiendo que se trata de una dotación poco común. La verdad, sin embargo, es otra, como lo demuestra esta breve e incompleta lista de compositores ilustres que han escrito buena música para dos pianos: Mendelssohn, Mozart, Schumann, Brahms, Chabrier, Fauré, Ravel, Saint-Saëns, Debussy, Milhaud, Stravinsky, Messiaen, Bartók, Hindemith y Rachmaninov, entre muchos otros. Es

decir, que esta divertida y fresca obra de Poulenc no es una rareza musicológica ni mucho menos; por el contrario, se halla en muy buena compañía histórica.

El *Concierto para dos pianos y orquesta* de Poulenc fue estrenado el 5 de septiembre de 1932 en el Festival Internacional de Música de Venecia. Los solistas fueron Jacques Février y el propio Poulenc, y la Orquesta del Teatro de La Scala de Milán fue dirigida por Desiré Defauw.

George Gershwin (1898-1937)

Rhapsody in Blue

La palabra *rapsodia* es uno de los términos que más abusos han sufrido al paso del tiempo, a manos de los cursis incorregibles, los poetas de tercera y las tías solteronas que tienen el alma en un hilo con cada subsecuente capítulo de una telenovela. Pregunte usted por ahí qué es una rapsodia y probablemente reciba una respuesta como alguna de éstas: «Es una poesía espiritual. Es una melodía etérea e infinita. Es una expresión del alma.» Lo curioso es que ninguna de las rapsodias musicales famosas parece concordar con estas románticas percepciones. El señor Larousse, que mucho sabe de palabras y sus definiciones, indica en su diccionario que una rapsodia era, originalmente, un trozo de los poemas de Homero, que eran cantados por los rapsodas. Esto invita de inmediato a investigar quiénes eran los rapsodas. Eran, ni más ni menos, los recitadores profesionales de poemas, que iban de pueblo en pueblo recitando, principalmente, a Homero. En alguna otra fuente de referencia es posible encontrar otras aproximaciones a la definición de la rapsodia; entre ellas, la que dice que una rapsodia es un centón, una obra literaria hecha con diversos materiales ajenos. Esto lleva, finalmente, a la definición de la rapsodia como forma musical: composición constituida por fragmentos de otras varias. ¿Un popurrí, quizá? Puede ser, si uno se atiene a lo que dice Felipe Pedrell en su *Diccionario Técnico de la Música*:

Rapsodia Dícese de los versos malos y de la mala prosa. Pieza de música compuesta de reminiscencias de melodías tradicionales de una nación. Es de forma libre. Liszt fue el creador de este género de composiciones. Sus rapsodias húngaras son la voz de un pueblo, su alma.

Leyendo esto, se puede pensar que las tías solteronas, después de todo, tienen algo de razón respecto a esto de las rapsodias. Un diccionario musical más reciente que el arriba citado indica que una rapsodia es más bien un título que una forma musical por sí misma. Por lo general, suele ser una composición de un solo movimiento que se refiere, de manera implícita o explícita, a alguna clase de «inspiración romántica». Las rapsodias suelen componerse sobre temas existentes, como en el caso famoso de la rapsodia que Sergei Rachmaninov (1873-1943) compuso sobre uno de los caprichos para violín de Nicolò Paganini (1782-1840).

Con cierta frecuencia, los temas originales empleados en las rapsodias suelen tener alguna relación con la música popular. Por otro lado, existen también las rapsodias en las que la música es más pura, y en las que no hay tal referencia a lo popular o a melodías previamente existentes.

Así pues, rapsodias van y rapsodias vienen, y llegamos al hecho de que en los primeros días del año de 1924, George Gershwin se dedicaba a la composición de su famosa *Rapsodia en azul* para piano y orquesta, obra que iba a ser incluida en un concierto de la orquesta de Paul Whiteman. La creación de esta partitura va acompañada de una anécdota musical realmente interesante. Tiempo después del estreno de la obra, Gershwin afirmó que la estructura de la *Rapsodia en azul* le había venido a la mente durante un viaje en tren a Boston. Los ritmos y los sonidos del ferrocarril pusieron a trabajar la imaginación de Gershwin, quien, en sus propias palabras, al llegar a Boston tenía ya la partitura completa en la cabeza. La verdad es que tenía la parte del piano y la idea general del acompañamiento. La carga de trabajo que Gershwin tenía por aquellas fechas le impidió orquestar el acompañamiento de su *Rapsodia en azul*, y la orquestación fue realizada finalmente por Ferde Grofé (1892-1972), compositor y arreglista de sólida reputación en su tiempo.

A estas alturas de la historia musical ya no es noticia afirmar que la *Rapsodia en azul* es sin duda la obra más importante en lo que se refiere a la fusión del jazz con la música de concierto. Este hecho invita a considerar un pequeño problema semántico. Para aquellos que se preguntan por qué la *Rapsodia* de Gershwin es de color azul, bien vale la pena apuntar que el título se entiende mejor en su versión original en inglés, *Rhapsody in Blue*, en donde el término *blue* (que puede ser azul o triste, según el contexto) se refiere a un tipo de canción lenta y melancólica de los negros de los Estados Unidos, que se popularizó al inicio del siglo XX y que es uno de los componentes fundamentales del jazz, el *blues*. Por otra parte, se conoce como *blue note* (nota azul, o nota triste para ser más exactos) a una nota de la escala musical (la tercera y la séptima, por lo general) a la que se aplica un bemol, o sea un descenso de un semitono, para producir el fundamento del lenguaje armónico propio del jazz. Es decir, no queda duda de que el jazz estuvo siempre en la mente de Gershwin al componer su *Rapsodia en azul*, o para decirlo con más propiedad, la *Rapsodia en blue*. La obra fue estrenada el 12 de febrero de 1924, con Gershwin al piano y Paul Whiteman al frente de su orquesta. Gershwin no había terminado de escribir del todo la parte del piano, así que improvisó buena parte de la obra en la noche del estreno, acercándose de ese modo aun más al espíritu del auténtico jazz, en el que la improvisación juega un papel de gran importancia. Más tarde, Gershwin terminó de poner en papel pautado el resto de esta música que le dio fama imperecedera y que, según dicen, es la mejor descripción musical que se ha hecho de la ciudad de Nueva York. Para más señas: tanto el público como la crítica coinciden en que el mejor segmento de la película de dibujos animados *Fantasia 2000* es precisamente el que, con el fondo de la *Rapsodia en azul* de Gershwin y las imágenes inspiradas en el genial cartonista

Al Hirschfeld, narra una serie de historias inconfundiblemente neoyorquinas.

Finalmente, para aquellos que ven (correctamente) un elemento subversivo en el jazz, al margen de Gershwin, se ofrece esta cita que refleja el sentir visceral de los hacedores del jazz de todos los tiempos y todos los estilos; la cita es de Norman Mailer y afirma, simplemente, «el jazz es un orgasmo.»

Francis Poulenc (1899-1963)

Suite de Las ciervas

En su muy ilustrativo texto sobre la vida y la obra de Francis Poulenc, el musicólogo Roger Nichols afirma que casi todas las obras escénicas del compositor francés tratan temas triviales, cuando no francamente absurdos. Enseguida, Nichols procede a mencionar brevemente algunas de las primeras partituras de Poulenc para la escena (*El gendarme incomprendido* y *Los casados de la Torre Eiffel*) descartándolas como piezas superficiales, y de inmediato escribe esto:

Por contraste, *Les biches*, estrenado en 1924, aún es una de sus obras más conocidas. La ausencia de un simbolismo profundo (o no tan profundo) es acentuada por un pasaje pseudo-wagneriano en los metales, con todo y sus emotivos acordes de novena menor, en una partitura que es ante todo clara y melodiosa, muy a tono con el azul pálido de los decorados de Marie Laurencin.

El origen de esta obra se encuentra en un encargo del famoso empresario Serge Diaghilev, quien pidió a Poulenc un ballet vagamente basado en *Las sílfides*, ballet del compositor ruso Alexander Glazunov (1865-1936) que consiste en arreglos de música de Fryderyk Chopin (1810-1849). Sin embargo, Poulenc siguió su propio camino para cumplir el encargo, y prefirió tomar como punto de partida las pinturas de Antoine Watteau que describen al rey Luis XIV retozando con diversas damas en el llamado *Parc des biches*. El propio Poulenc describió esta peculiar obra suya diciendo que se situaba en «una fiesta en salón contemporáneo, sumida en una atmósfera de disipación que uno percibe si está corrompido, pero de la cual no estaría consciente una jovencita inocente».

Como muchos otros ballets y piezas de música escénica de esa época, *Las ciervas* (*Les biches*) ofrece al oyente un estilo ecléctico y polifacético en el que, si bien la ironía y el sarcasmo de Poulenc están muy presentes, también es posible encontrar reminiscencias estilísticas de compositores como Scarlatti, Mozart, Tchaikovsky y Stravinsky. El argumento de *Las ciervas* es de cualidades surrealistas, rayando incluso en el absurdo, y se aparta de los ballets tradicionales en el sentido de que es más una fantasía que un intento de narrar o describir. Los jóvenes invitados a una fiesta charlan y flirtean. Tres atletas son admirados por las jovencitas. Una chica vestida de azul, de sexualidad ambigua, aborda a uno de los atletas y se lo lleva a otro sitio; otras chicas intentan seducir a los otros dos atletas. Ellos, sin

embargo, prestan más atención a la anfitriona de la fiesta, ya no muy joven, pero atractiva y elegante. El primer atleta continúa cortejando a la chica de azul. Dos muchachas bailan juntas, como intentando seducirse, hasta que llegan los demás invitados y el salón comienza a llenarse para el inicio de la fiesta.

Se dice que el título del ballet se le ocurrió a Poulenc en un taxi mientras daba rienda suelta al automatismo creativo típico de los surrealistas. Aunque la palabra francesa *biche* puede tener varias acepciones coloquiales, su significado primario es el de «cierva» o «corza», y al parecer este término era usado allá por los veinte para describir, de manera peyorativa, a las muchachas coquetas y seductoras. Respecto al decorado de Marie Laurencin mencionado arriba, hay testimonios que lo describen como un enorme fondo blanco, tenuemente matizado de azul, y un gran sofá azul, que a lo largo del ballet es tratado como un personaje más. Se dice, asimismo, que la componente visual de la producción original de *Las ciervas* guardaba puntos de contacto con la pintura de René Magritte. Musicalmente, la partitura de Poulenc presenta una variedad de estilos, citas y referencias a géneros y formas del pasado, con algunos toques de jazz aquí y allá.

Francis Poulenc compuso el ballet *Las ciervas* (originalmente para coro y orquesta) en 1923, poco antes de concluir sus estudios de composición con Charles Koechlin (1867-1950). La pieza, coreografiada por Bronislava Nijinska, se estrenó exitosamente en Monte Carlo el 6 de enero de 1924, en una producción del famoso empresario Serge Diaghilev y sus Ballets Rusos. En 1939, el compositor reorquestó el ballet, omitió los números que llevan las partes corales, y produjo la suite que se interpreta en las salas de conciertos. Varios analistas afirman que *Las ciervas* fue la obra que lanzó a Poulenc a la fama, y que esta partitura fue comparada en su tiempo con el *Pulcinella* de Igor Stravinsky (1882-1971).

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
Concierto de clausura Festival de Ravello
Auditorio Oscar Niemeyer de Ravello, 20 de septiembre de 2014



ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM

Jan Latham-Koenig, *director artístico*

TERCERA TEMPORADA 2014
PROGRAMA 7

Sábado 13 de diciembre/20:00 horas • Domingo 14 de diciembre/12:00 horas

JAN LATHAM-KOENIG, *director artístico*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL *El Mesías*

(1685 -1759)

Primera parte

1. *Sinfonía*
2. *Comfort ye*
3. *Every valley*
4. *And the glory*
5. *Thus saith the Lord*
6. *But who may abide*
7. *And He shall purify*
8. *Behold, a Virgin shall conceive*
9. *O thou that tellest*
10. *For behold*
11. *The people that walked in the darkness*
12. *For unto us*
13. *Pifa*
14. *There were shepherds*
15. *Glory to God*
16. *Rejoice*
17. *Then shall the eyes of the blind*
18. *He shall feed his flock*
19. *His yoke is easy*

Segunda parte

20. *Behold, the lamb of God*
21. *He was despised*
22. *Surely He hath borne our griefs*
23. *And with His stripes*
24. *All we like sheep*
25. *All they that see Him*
26. *He trusted in God*
27. *Thy rebuke has broken His heart*
28. *Behold, and see*
29. *He was cut off*
30. *But Thou did'st not leave His soul in hell*
31. *Lift up our heads*

32. *Unto which of the angels*
33. *Let all the angels of God worship him*
34. *Thou art gone up*
35. *The Lord gave the word*
36. *How beautiful are the feet*
37. *Their sound is gone out*
38. *Why do the nations*
39. *Let us break their bonds*
40. *He that dwelleth in heaven*
41. *Thou shalt break them*
42. *Hallelujah*

Tercera parte

42. *I know that my Redeemer liveth*
43. *Since by man came death*
44. *Behold, I tell you a mystery*
45. *The trumpet shall sound*
46. *Then shall be brought to pass*
47. *O death, where is thy sting?*
48. *But thanks be to God*
49. *If God be for us*
50. *Worthy is the Lamb*
51. *Blessing, and honour*
52. *Amen*

(Duración aproximada: 90 minutos)

ANABEL DE LA MORA, *soprano*
IVÁN LÓPEZ REYNOSO, *contratenor*
ERNESTO RAMÍREZ, *tenor*
JOSUÉ CERÓN, *barítono*

ENSAMBLE FILARMONÍA
JOHN DALY GOODWIN, *director coral*



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*, *Thais*, *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, Berlín, Praga, Santiago de Chile, Génova, Lisboa, Chicago y otras ciudades. Ha colaborado con artistas como Grace Bumbry, Franco Bonisolti 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 *Thais* en la Ópera Nueva de Moscú, *Orfeo y Eurídice* en Praga, *Otelo* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio y una gira por Italia con la Filarmónica de la UNAM. Este año 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.



Anabel De la Mora

Soprano

Originaria de Guadalajara, Anabel De la Mora comenzó su formación musical a temprana edad. En 2008, recibió la beca Plácido Domingo de la Sociedad Internacional de Valores de Arte Mexicano. Tomó un curso en la Escuela de Música Juilliard. Ha tomado clases magistrales con Kiri Te Kanawa y Sherrill Milnes. Ganó el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli 2010 y el Concurso de Canto Iberoamericano Irma González 2012. Ha sido solista con la Orquesta Filarmónica de Jalisco, la Filarmónica de la UNAM, la Filarmónica de Toluca y la Sinfónica de Xalapa, con directores como Jan Latham-Koenig y Guido Maria Guida. Ha cantado el *Réquiem* de Fauré, la *Cuarta sinfonía* de Mahler, la *Gran misa en do mayor*, la *Misa de coronación* y el *Exsultate jubilate* de Mozart, *Carmina Burana* de Orff, el *Stabat Mater* de Pergolesi, *Jephte* de Carissimi, *El Mesías* de Händel y el *Concierto para soprano coloratura y orquesta* de Glière. Su repertorio incluye papeles en *El conde Ory* de Rossini, *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, *El murciélago* de Johann Strauss, *La mujer sin sombra* de Richard Strauss, *El elixir de amor* de Donizetti, *El niño y los sortilegios* de Ravel y *Hänsely Gretel* de Humperdinck. Participó en una producción de *Lakmé* de Delibes en el Festival de Ópera del Amazonas en Manaus, Brasil.



Iván López Reynoso

Contratenor

Iván López Reynoso nació en Guanajuato y realizó sus estudios musicales de violín, piano, canto y dirección coral en el Conservatorio de las Rosas. Cursó la licenciatura en dirección de orquesta en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, donde se tituló con mención honorífica. Ha tomado lecciones de canto con Thusnelda Nieto, Armando Gama y Héctor Sosa, con quien continúa trabajando su actual tesitura de contratenor. Su debut fue con el rol de Monostatos (tenor) en *La flauta mágica* de Mozart en el Festival Internacional de Música de Morelia. También ha interpretado los papeles del Sombrero Loco en *Alicia* de Federico Ibarra, Don Basilio y Don Curzio en *Las bodas de Fígaro* de Mozart. Ha actuado bajo la batuta de Jean Paul Penin, Lucy Arner y José Luis Castillo, y ha compartido el escenario con Lourdes Ambriz, Encarnación Vázquez y Rosendo Flores, entre otros cantantes. En su primera presentación como contratenor, cantó *Carmina Burana* de Orff, y posteriormente interpretó el rol protagónico en *El pequeño príncipe* de Federico Ibarra, de la cual realizó la primera grabación discográfica. En su carrera de director de orquesta, ha trabajado con diversos solistas y orquestas del país. Actualmente es director asistente de la Orquesta Filarmónica de la UNAM.



Ernesto Ramírez

Tenor

Originario de Guadalajara, Ernesto Ramírez estudió clarinete en la Universidad de Guadalajara y en la Escuela Superior de Música en la Ciudad de México. Fue solista con la Orquesta Filarmónica de Jalisco y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes. En el Instituto de Ópera de la Universidad de Boston fue alumno de Sharon Daniels. También ha tomado clases con Francisco Araiza, Raúl Giménez, Jaume Aragall y Ramón Vargas. Ha recibido reconocimientos en las Audiciones del Consejo Metropolitano de Ópera de Los Ángeles, el Concurso Jaume Aragall y el Premio New West Symphony Young Artist, entre otros. Se ha presentado con la Compañía de Ópera Canadiense, la Ópera de Angers-Nantes y el Teatro del Bicentenario de León, entre otros escenarios de Canadá, Estados Unidos, México, Francia, Alemania y Suiza. Ha interpretado papeles en *Armida*, *El barbero de Sevilla* y *La Cenerentola* de Rossini, *L'elisir d'amore*, *Maria Stuarda* y *Roberto Devereux* de Donizetti, *La Traviata* y *Falstaff* de Verdi, *Los pescadores de perlas* de Bizet, *Gianni Schicchi* y *La bohème* de Puccini, *Los hugonotes* de Meyerbeer, *La vestale* de Mercadante y *Los puritanos* de Bellini. Cantó en el estreno mundial de *Before Night Falls* de Jorge Martín e hizo su debut en el Palacio de Bellas Artes con el papel de Tamino en *La flauta mágica* de Mozart.



Josué Cerón

Barítono

Josué Cerón estudió con Liliana Gómez en el Conservatorio Nacional de Música y tomó un taller de perfeccionamiento en la Sociedad Internacional de Valores de Arte Mexicano Teresa Rodríguez. Ha tomado cursos en el Instituto de Interpretación de Ópera de Portland, el Instituto Internacional de Artes Vocales de Tel-Aviv, Artescénica de Saltillo y el programa Oberlin en Italia, en la ciudad de Arezzo, con Joan Dorneman, Tito Capobianco, Justino Díaz, Shirley Verret, César Ulloa, Denisse Massé y Corradina Caporello, entre otros. Es egresado de la Academia de Artes Vocales de Filadelfia, donde fue alumno de Carlos Serrano. Ganó un premio en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli. Desde su debut en el Palacio de Bellas Artes, se ha presentado en diversos escenarios de México. Ha sido solista con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México y la Sinfónica de Yucatán. Recientemente actuó por primera vez en Europa, con el papel de Enrico en *Il campanello* de Donizetti dirigida por Rolando Panerai y Valerio Galli en el Teatro Carlo Felice de Génova. Ha actuado en *La bohème*, *El elixir de amor*, *La flauta mágica*, *El barbero de Sevilla*, *Amahl and the Night Visitors*, *Manon Lescaut*, *Las bodas de Figaro*, *La scala di seta* y *L'occasione fa il ladro*, entre otras. Participó en los festejos oficiales del aniversario del Himno Nacional Mexicano con la Filarmónica de la Ciudad de México en el Teatro de la Ciudad.



John Daly Goodwin

Director coral

Durante treinta y dos años de carrera, John Daly Goodwin ha actuado en el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, la Sala Nezahualcóyotl, Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, la Catedral de Notre Dame en Francia, la Basílica de San Marco en Venecia y otros escenarios en Israel, China, la República Checa, Austria, Francia, Italia y Grecia. Ha dirigido a la Sociedad Coral de Nueva York, la Coral de Hartford, el Coro Filarmónico Universitario, la Sinfónica de Shanghai, la Sinfónica del Collegium Ducale en Venecia, la Sinfónica Nacional de México, la Sinfónica de Minería, la Filarmónica de Brooklyn y otros conjuntos. Ha preparado coros para conciertos dirigidos por Leonard Bernstein, Yehudi Menuhin, Carlos Miguel Prieto, Leonard Slatkin, Lukas Foss, Fabio Luisi y Robert Shaw, entre muchos otros. Durante veinticinco años fue director musical de la Sociedad Coral de Nueva York. Ha sido integrante del jurado del concurso Ópera de San Miguel de Allende y del Festival Coral de Nueva Jersey. Ha sido profesor de música en la Universidad de Nueva York y de Pace. Ha dirigido a la Sociedad Coral de los Hamptons, a los Cantantes de Concierto de Westchester y a la Sociedad Coral Richmond.

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

El Mesías

Si bien el catálogo de Georg Friedrich Händel contiene obras en numerosos y variados géneros y formas, puede decirse que este compositor alemán adoptado por Inglaterra dedicó la mayor parte de su trabajo a dos expresiones musicales especialmente importantes: la ópera y el oratorio. Y aunque algunas óperas y oratorios conviven cronológicamente en el catálogo de Händel, puede decirse para efectos analíticos que, después de haber sido un importante y exitoso compositor de óperas durante muchos años, Händel prácticamente abandonó este género para concentrarse en el oratorio. Este cambio fue propiciado, al parecer, no sólo por las crecientes dificultades económicas y administrativas que representaba el componer y producir óperas, sino también por la competencia de sus contemporáneos y por las feroces intrigas que ocurrían en el medio operístico de su tiempo. En términos generales, Händel se dedicó a la composición de óperas en el período que va de 1705 hasta 1741, con alrededor de 40 obras de este género. Y aunque algunos de sus oratorios datan de una época temprana de su vida, los más importantes son los que compuso después de abandonar la ópera como su principal interés profesional. De entre los oratorios compuestos por Händel, suelen citarse seis de ellos como obras maestras del género: *Israel en Egipto*, *El Mesías*, *Sansón*, *Judas Macabeo*, *Salomón* y *Jefté*. Otros oratorios importantes en su catálogo son *Saúl*, *Baltazar*, *Josué* y *Teodora*.

El más famoso de los oratorios de Händel, *El Mesías*, fue compuesto en Londres entre el 22 de agosto y el 14 de septiembre de 1741, sobre una selección de textos bíblicos realizada por Charles Jennens, un próspero amigo y admirador de Händel que era además poeta aficionado. Al parecer, el oratorio fue escrito con una intención especial, la de ser interpretado en un concierto a beneficio de diversas obras caritativas en la ciudad de Dublín, a donde Händel había sido invitado oficialmente. En el camino de Londres a Dublín, obligado a detenerse por el mal tiempo, Händel tuvo ocasión de ensayar algunos de los coros del nuevo oratorio con agrupaciones corales de Chester. El compositor llegó a Dublín el 8 de noviembre de 1741 y de inmediato se insertó plenamente en la vida musical de la ciudad, presentando sus obras en varios conciertos durante una extensa temporada. El 9 de abril de 1742, se realizó un ensayo público de *El Mesías*, y el estreno oficial ocurrió el día 13 del mismo mes, bajo la dirección del propio Händel. El oratorio, cantado ante un público de alrededor de 700 personas, resultó un éxito inmediato, y las obras caritativas a las que estuvo dedicada la función recaudaron alrededor de 400 libras esterlinas de aquel entonces. El éxito de *El Mesías* en su primera audición dio como resultado una segunda ejecución, realizada el 3 de junio.

Por más de 250 años, *El Mesías* se ha mantenido como la obra sinfónico-coral interpretada con más frecuencia en el mundo occidental. Es interesante saber que, a diferencia de lo que pudiera pensarse, Händel acostumbraba interpretar *El Mesías*

en la época de Pascua y no en la temporada navideña. Además, en aquel entonces el compositor utilizaba un coro más pequeño y una orquesta mayor en comparación con la costumbre actual. Hoy en día, cuando se pone tanto énfasis en la autenticidad de las ejecuciones de la música antigua, se suelen presentar discrepancias en cuanto al número ideal de cantantes e instrumentistas necesarios para interpretar *El Mesías*. Más aun: la obra existe en distintas versiones, todas ellas consideradas auténticas, entre las cuales hay diferencias que deben ser consideradas al momento de preparar la obra. Muchos de los cambios que hay entre unas versiones y otras fueron realizados por el propio Händel para adaptar su oratorio a circunstancias e intérpretes particulares. En general, los musicólogos coinciden en que buena parte del impacto y atractivo de *El Mesías* radica en la habilidad de Händel para aplicar principios de música escénica a un texto de origen sacro. Es posible que la mejor descripción abreviada de *El Mesías* sea la ofrecida por Jens Peter Larsen, un importante estudioso de la obra de Händel:

El Mesías no es, como suele suponerse, una serie de escenas de la vida de Jesús unidas para formar un todo dramático, sino una representación de la Redención a través del Redentor, el Mesías. El oratorio está dividido en tres partes, cuyo contenido se puede resumir de esta manera: I- La profecía y la realización del plan de Dios para redimir a la humanidad con el advenimiento del Mesías. II- El logro de la redención por el sacrificio de Jesús, el rechazo del ofrecimiento de Dios por parte del hombre y la total derrota del hombre al tratar de oponerse al poder del Todopoderoso. III- Un himno de gracias por la derrota final de la muerte.

Cabe mencionar que con sus oratorios Händel logró una auténtica innovación en un género que en nada se parecía a las variedades de oratorio que se practicaban en la Europa continental; esas innovaciones, como se ha mencionado antes, radican sobre todo en la incorporación de elementos teatrales en la música religiosa. El musicólogo Winton Dean explica con estas palabras la trascendencia del más famoso de los oratorios de Händel:

La grandeza de *El Mesías* —el único oratorio sacro de Händel en toda la extensión de la palabra y, por ello, atípico— deriva por una parte de su singular fusión de las tradiciones de la ópera italiana, el himno religioso inglés y la pasión alemana, y por la otra, de la coincidencia de la fe personal de Händel y su genio creativo para expresar, más que ninguna otra obra de arte, las más profundas aspiraciones del espíritu religioso anglicano.

Finalmente, es interesante mencionar que Charles Jennens, quien realizó la selección de textos para *El Mesías*, solía decir que la obra era finalmente un entretenimiento artístico y no un acto de adoración religiosa.

Notas: Juan Arturo Brennan



OFUNAM • Jan Latham-Koenig, *director artístico* • Gira por Italia
24 de septiembre de 2014

Vigencia actual de las recomendaciones discográficas

En estos tiempos de crisis económicas y de serias transformaciones en los valores humanos y en los gustos culturales, las recomendaciones discográficas adquieren parámetros distintos a los acostumbrados.

El mundo del disco vive tiempos aciagos: el futuro apocalíptico se veía venir desde hace al menos una década; algunas voces de Casandra, como la de Norman Lebrecht, lo pronosticaron; pero él hablaba de un «asesinato de la música clásica» que nadie quiso ver. Nunca se pensó que si ocurría, fuera tan pronto y casi de repente. Estas son las causas:

- La oferta de grabaciones novedosas que superaba la verdadera demanda de compra: compositores impensables, obras inéditas de autores conocidos, reiteración simultánea de las mismas obras de siempre con cada nuevo artista que aparecía en las grandes empresas discográficas.
- La aparición de las nuevas tecnologías cibernéticas que permitieron tanto la compra de discos a través de internet, en tiendas virtuales o reales y con la posibilidad de recibir los productos a domicilio, como las llamadas «bajadas» de música, discos parciales o completos, a lo cual contribuyeron las propias compañías fabricantes de discos, como Deutsche Grammophon, Naxos, etcétera.
- Las grandes cadenas de tiendas de discos quebraron debido a la caída de las ventas de la música popular. Los compradores potenciales, predominantemente jóvenes cuyas preferencias y gustos dominan los lugares de diversión, cines, plazas comerciales y los productos y comercios manejados mercadotécnicamente, prefirieron adoptar las nuevas tecnologías para la adquisición de discos. El fenómeno arrastró consigo las ventas de la música clásica, propiciando cambios en la producción discográfica de la misma y la eventual desaparición de las pequeñas tiendas especializadas. En Europa, este tipo de tiendas aún resisten con perseverancia; en Estados Unidos se vuelven nichos elitistas con cierta especialización, por ejemplo, en discos de vinil, discos compactos usados, videos; en México, ese tipo de tiendas... desaparecen.

Sin embargo, el objetivo de estas recomendaciones es mencionar qué grabaciones podrían ser las más idóneas de las obras interpretadas, siguiendo el consenso de la crítica internacional, de melómanos especializados y del autor de las mismas; pero hay que tener en cuenta que las opiniones expresadas son totalmente subjetivas, como toda opinión sobre música.

Nuestra esperanza es que siempre deberá haber una oportunidad de obtener las grabaciones señaladas, ya sea mediante encargos personales en las tiendas que aún subsisten, obteniéndolas en viajes a Europa (Estados Unidos ya perdió la batalla) o a través de los actuales medios de adquisición cibernética. En cualquiera de esas circunstancias, estas recomendaciones mostrarán su vigencia y su utilidad como guía.

Luis Pérez Santoja

MÁRQUEZ

Goyas

- ENRIQUE BARRIOS / Filarmónica de la UNAM
Esta grabación fue realizada este año. Esperamos su próxima aparición pues contiene algunas obras recientes de Arturo Márquez que no pertenecen a su serie de danzones sinfónicos, que también fueron grabados en su versión orquestal.

BRAHMS

Obertura académica festiva

- OTTO KLEMPERER / Orquesta Philharmonia
Un concepto imponente, austero, y por lo mismo menos alegre de lo que exige la obra. Muestra ideal del control que imponía este gran director.
- BRUNO WALTER / Sinfónica Columbia
- LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Viena
A diferencia de Klemperer, el concepto ultra expresivo y «teatral» de Bernstein logra a pesar de sus *tempi* una versión muy contrastada y extrovertida donde debe serlo.
- EUGEN JOCHUM / Filarmónica de Londres
- BERNARD HAITINK / Concertgebouw de Ámsterdam
- NIKOLAUS HARNONCOURT / Filarmónica de Berlín
- CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Berlín
- GEORG SOLTI / Sinfónica de Chicago
- GEORG SZELL / Orquesta de Cleveland
- RICCARDO CHAILLY / Gewandhaus de Leipzig
La grabación de Chailly de toda la obra orquestal de Brahms (que incluye una versión original del primer movimiento de la *Sinfonía no. 1*, aparentemente inédito en discos) acaba de ser premiada por la revista *Gramophone* como la mejor grabación orquestal y como el mejor disco del año.

BEETHOVEN

Sinfonía no. 3 Heroica

- OTTO KLEMPERER / Orquesta Philharmonia
Dos grabaciones. Con el férreo control de *tempi* y de fraseo que siempre mostró este gran director, así como esa especie de estoicismo (como él mismo lo denominaba) de gran musicalidad pero exento de todo sentimentalismo, Klemperer logra momentos verdaderamente épicos; la coda de la sinfonía es la más solemne y monumental que hemos escuchado en discos. La grabación monofónica de 1955 también fue digitalizada y ahí tenemos un Klemperer diferente, espontáneo y ágil, que sorprende a sus seguidores habituales. Excelente versión pero le falta esa grandiosa coda, como a casi todos los directores.

- LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Viena
Expresividad y «teatralidad», le llaman, un defecto para unos, una cualidad para otros. Pero la profundidad que logra Bernstein en la *Marcha fúnebre* y la intensidad y dramatismo de los momentos culminantes son inigualables. Las variaciones finales son de antología.
- CARLO MARIA GIULINI / Filarmónica de Los Angeles
Una de las *Heroicas* más singulares que se hayan grabado: no sólo porque Giulini hace múltiples hallazgos y matices personales que nunca «desfiguran» la obra, sino porque hace todas las repeticiones que indica la partitura y que todos los directores recortan parcial o totalmente, lo cual, aunado al característico *tempo* pausado de este director y su elegante y refinado fraseo, hacen de ésta una versión «interminable» pero nunca cansada, extensa pero maravillosa.
- KARL BÖHM / Filarmónica de Viena
- BERNARD HAITINK / Filarmónica de Londres
- BERNARD HAITINK / Concertgebouw Ámsterdam
- SERGIU CELIBIDACHE / Filarmónica de Munich
- CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Berlín
- CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Viena
La musicalidad italiana al servicio del ímpetu de Beethoven y la hace sonar «clásica» y lógica. Pero así debió sonar al principio, aun sin la impetuosidad romántica y la expresividad moderna. Mejor la versión con Berlín que existe tanto en CD como en DVD, filmado en concierto en Roma.
- COLIN DAVIS / Staatskapelle de Dresde
- WILHELM FURTWÄNGLER / Filarmónica de Viena
- WILHELM FURTWÄNGLER / Filarmónica de Berlín
Varias grabaciones. La inevitable limitación sonora de estas grabaciones no impide apreciar la grandeza de este director, quien daba a cada pasaje, prácticamente «a cada compás» su máxima importancia y expresividad, logrando por ello versiones electrizantes. Tal vez sea preferible entre todas la grabación de estudio para la EMI, en 1952, por su mejor sonido, aunque las versiones en conciertos tengan mayor emotividad, como la de Viena en 1944 y la de Berlín, también de 1952.
- EUGEN JOCHUM / Filarmónica de Berlín
- EUGEN JOCHUM / Concertgebouw Ámsterdam
- EUGEN JOCHUM / Sinfónica de Londres
- NIKOLAUS HARNONCOURT / Orquesta de Cámara de Europa
- FRANS BRÜGGEN / Orquesta del Siglo XVIII
De todas las grabaciones que hasta ahora se han hecho de esta obra dentro del concepto denominado «historicista», con instrumentos y técnica de interpretación de la época del estreno, ésta es tal vez la única que merece destacarse de manera excepcional y junto a las versiones tradicionales: la fresca, transparencia, musicalidad y algo que habitualmente falta, el gran *pathos beethoveniano*, además de, para quienes hemos podido ver el video de su interpretación, el

compromiso y fidelidad de los jóvenes músicos con su venerado director. Ahora que la hemos escuchado de nuevo para esta relación, lamentamos con mayor tristeza el fallecimiento reciente de este gran músico, primero uno de los grandes flautistas de la «nueva» escuela «a la antigua» y después un inspirado y deslumbrante director.

- GUNTER WAND / Sinfónica de la Radio del Norte de Alemania
- FERENC FRICSAY / Sinfónica de Radio Berlín (RIAS)
- ERICH KLEIBER / Concertgebouw Ámsterdam
- HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín

Tres grabaciones. Si hay una sinfonía de Beethoven que vale la pena conocer con este polémico director es la *Tercera*, su mejor logro en Beethoven, junto con la *Novena*. Karajan realizó al menos cuatro grabaciones de estudio de la misma y exceptuando la primera en la EMI, las otras versiones son preferibles en orden de aparición, desde la frenética y deslumbrante de los años sesenta. En todo caso, pocos podrían discutir que esta era una sinfonía a la que le tenía tomada la medida.

- KURT MASUR / Gewandhaus de Leipzig
- ARTURO TOSCANINI / Sinfónica de la NBC
Grabación de 1953.

Programa 2

RESPIGHI

Arias y danzas antiguas

- NEVILLE MARRINER / Orquesta de Cámara de Los Ángeles
- JESÚS LÓPEZ-COBOS / Orquesta de Cámara de Lausana
- JESÚS LÓPEZ-COBOS / Filarmónica de Londres
- I Musici
- HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
- RICHARD HICKOX / Sinfonía 21
- SEIJI OZAWA / Sinfónica de Boston
- ANTAL DORATI / Philharmonia Hungarica
- ANTAL DORATI / Sinfónica de Londres
- Orquesta de Cámara Orpheus

HOLST

Los planetas

- HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
- CHARLES DUTOIT / Sinfónica de Montreal
- GEORG SOLTI / Filarmónica de Londres
- ANDRÉ PREVIN / Sinfónica de Londres
- BERNARD HAITINK / Filarmónica de Londres
- EDUARDO MATA / Sinfónica de Dallas

- JOHN ELIOT GARDINER / Orquesta Philharmonia
- LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Nueva York
- ADRIAN BOULT / Filarmónica de Londres
Boult realizó varias grabaciones de esta obra que invariablemente la crítica considera «la versión clásica», la mejor tal vez sea la de 1945, con un sonido que hoy consideramos deficiente.

Versión para dos pianos:

- SUSAN BRADSHAW y RICHARD RODNEY BENNETT

Las siguientes versiones incluyen el nuevo movimiento *Plutón, el renovador*, compuesto por Colin Matthews para complementar la obra de Holst con «el otro» planeta (Cuando Holst compuso su obra aún no se descubría Plutón y después no le interesó o no estaba muy seguro del nuevo pseudoplaneta, que recientemente fue «sacado de la jugada» o, más bien, de la lista de planetas de nuestro Sistema Solar). La pieza está pensada para ser unida al último movimiento, *Neptuno, el místico*, tomando como base una idea del propio Holst en su primer concepto original, con una nota sostenida en un violín, final que, afortunadamente, Holst desechó para dejar *a capella* el final coral. Ahora Matthews lo aprovecha como línea de unión entre ambos movimientos, el de Holst y el suyo. La versión de Mark Elder incluye dos veces el movimiento *Neptuno* para que la obra de Matthews, que no es una mala obra se escuche, si se desea, como una obra independiente, o si se quiere escuchar el nuevo concepto —en el que *Plutón* prácticamente ya comenzó antes de que termine *Neptuno*— también están las dos piezas unidas. Vale la pena mencionar que el nuevo movimiento es ajeno musicalmente a la obra de Holst, excepto en que conserva el carácter etéreo y que al final, pareciera recuperar la atmósfera de *Neptuno*.

- DAVID LLOYD-JONES / Orquesta Real Nacional de Escocia
- MARK ELDER / Orquesta Hallé

Programa 3

CASTRO

Minuetto

- LUIS HERRERA DE LA FUENTE / Filarmónica de la Ciudad de México
- BENJAMÍN JUÁREZ ECHENIQUE / Orquesta de las Américas

CASTRO

Concierto para piano

Finalmente ha podido ser llevado al disco (o al formato grabado que el futuro disponga) esta gran obra de Castro, después de que varios pianistas concibieron el propósito de grabarla, pero infructuosamente, por diversos obstáculos, incluyendo el estado que guardaban las partituras. El maestro Rodolfo Ritter no ha

podido pasarnos aún la información sobre las características de su proyecto de grabaciones (orquesta, director, compositores) pero ésta forma parte de una ambiciosa colección con una importante cantidad de conciertos para piano de compositores mexicanos.

R. STRAUSS

Una vida de héroe

- RUDOLF KEMPE / Staatskapelle de Dresde
- GIUSEPPE SINOPOLI / Staatskapelle de Dresde
- HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
Grabaciones de 1985, 1974 y 1959.
- BERNARD HAITINK / Concertgebouw de Ámsterdam
- KARL BÖHM / Staatskapelle de Dresde
- SEMYON BYCHKOV / Sinfónica de la Radio de Colonia
- JOHN BARBIROLI / Sinfónica de Londres
Gran interpretación desmesurada, muy expansiva, pero monumental y emotiva.
- ZUBIN MEHTA / Filarmónica de Los Ángeles
- LORIN MAAZEL / Sinfónica de la Radio Bávara
- CHRISTIAN THIELEMANN / Filarmónica de Viena
- THOMAS BEECHAM / Filarmónica Real de Londres
- GEORG SOLTI / Filarmónica de Viena
- GERHARD MARKSON / Sinfónica Nacional de Irlanda
- FRITZ REINER / Sinfónica de Chicago

Programa fuera de temporada

TCHAIKOVSKY

Marcha eslava

- HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
- ANTAL DORATI / Sinfónica de Minneapolis
- LEOPOLD STOKOWSKI / Sinfónica de Londres
- MIKHAIL PLETNEV / Sinfónica Nacional de Rusia
- TEODORE KUCHAR / Sinfónica Nacional de Ucrania
- CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Berlín
- GENNADY ROZHDESTVENSKY / Sinfónica de Londres

TCHAIKOVSKY

Kuda, kuda de Eugenio Onegin

Además de las grabaciones de la ópera completa (Levine, Bychkov, Gergiev, Jaikin, Ozawa y Solti, entre otras), hacer una relación de los tenores que han grabado esta aria (por ejemplo, Enrico Caruso, Giovanni Martinelli, Julius Patzak, Richard Patzak, Plácido Domingo, Richard Tauber) resultaría una tarea inacabable. Mencionemos sólo unas pocas, representativas por diversas razones:

- NICOLAI GEDDA / ALCEO GALLIERA / Orquesta Philharmonia
- RAMÓN VARGAS / MARCELO VIOTTI / Orquesta de Radio Munich
- ROLANDO VILLAZÓN / MICHEL PLASSON / Orquesta Radio Munich
- FRITZ WUNDERLICH / M. VON ZALLINGER / Opera Estatal Bávara

JANÁČEK

Misa glagolítica

- CHARLES MACKERRAS / ELISABETH SÖDERSTRÖM, DRAHOMÍRA DROBKOVÁ, TRANTIŠEK LIVORA, RICHARD NOVÁK / JAN HORA / Coro Filarmónico Checo, Filarmónica Checa
- MICHAEL TILSON THOMAS / GABRIELA BEŇAČKOVÁ, FELICITY PALMER, GARY LAKES, ANATOLY KOTCHERGA / JOHN SCOTT / Coro y Orquesta Sinfónica de Londres
- RICCARDO CHAILLY / EVA URBANOVÁ, MARTA BEŇAČKOVÁ, VLADIMIR BOGACHOV, RICHARD NOVÁK / THOMAS TROTTER / Coro Filarmónico Eslovaco, Filarmónica de Viena
- RUDOLF KEMPE / TERESA KUBIAK, ANNE COLLINS, ROBERT TEAR, WOLFGANG SCHÖNE / JOHN BIRCH, Coro del Festival de Brighton, Filarmónica Real de Londres
- KAREL ANČERL / LIBUŠE DOMANIŇSKÁ, VĚRA SOUKPOVÁ, BENO BLACHUT, EDUARD HAKEN / JAROSLAV VODRÁŽKA / Coro y Filarmónica Checa
- RAFAEL KUBELIK / EVELYN LEAR, HILDE RÖSSEL-MAJDAN, ERNST HAEFLIGER, FRANZ CRASS / BEDŘICH JANÁČEK / Coro y Orquesta de la Radio Bávara
- LEONARD BERNSTEIN / HELGA PILARCZYK, JANIS MARTIN, NICOLAI GEDDA, GEORGE GAYNES / BRUCE PRINCE-JOSEPH / Coro de Westminster, Filarmónica de Nueva York
- KURT MASUR / VENČESLAVA HRUBA, ROSEMARIE LANG, JOHN MITCHINSON, THEO ADAM / MICHAEL SCHÖNHEIT / Coro de la Radio Checa de Praga, Gewandhaus de Leipzig

Programa 4

ROSSINI

Obertura de Guillermo Tell

- HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
- CARLO MARIA GIULINI / Orquesta Philharmonia
- FRITZ REINER / Sinfónica de Chicago
- RICCARDO CHAILLY / Filarmónica Nacional de Londres
- RICCARDO CHAILLY / Scala de Milán
- CLAUDIO ABBADO / Orquesta de Cámara de Europa
- ROGER NORRINGTON / London Classical Players

- ROY GOODMAN / The Hanover Band
- NEVILLE MARRINER / Academy of St. Martin in the Fields
- PAUL PARAY / Sinfónica de Detroit

Como parte de la ópera completa:

- RICCARDO MUTI / Scala de Milán
- RICCARDO CHAILLY / Filarmónica Nacional de Londres
- LAMBERTO GARDELLI / Filarmónica Real de Londres

MENDELSSOHN

Concierto para violín

- NATHAN MILSTEIN / CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Viena
- ANNE SOPHIE MUTTER / HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
- ITZHAK PERLMAN / BERNARD HAITINK / Concertgebouw de Ámsterdam
- ITZHAK PERLMAN / DANIEL BARENBOIM / Sinfónica de Chicago
- ITZHAK PERLMAN / ANDRÉ PREVIN / Sinfónica de Londres
- KYUNG-WHA CHUNG / CHARLES DUTOIT / Sinfónica de Montreal
- ZINO FRANCESCATTI / DIMITRI MITROPOULOS / Orquesta Sinfo-Filarmónica de Nueva York
- JASCHA HEIFETZ / CHARLES MUNCH / Sinfónica de Boston
- YEHUDI MENUHIM / WILHELM FURTWÄNGLER / Filarmónica de Berlín
- YEHUDI MENUHIM / FRÜHBECK DE BURGOS / Sinfónica de Londres
- YEHUDI MENUHIM / EFRÉN KURTZ / Orquesta Philharmonia
- HENRYK SZERYNG / BERNARD HAITINK / Concertgebouw de Ámsterdam
- ARTHUR GRUMIAUX / BERNARD HAITINK / Concertgebouw de Ámsterdam
- GIL SHAHAM / GIUSEPPE SINOPOLI / Orquesta Philharmonia
- EUGENE FODOR / PETER MAAG / Orquesta Philharmonia
- SARAH CHANG / MARISS JANSONS / Filarmónica de Berlín
- VIKTORIA MULLOVA / JOHN ELIOT GARDINER / Orquesta Revolucionaria y Romántica
- AKIKO SUWANAI / VLADIMIR ASHKENAZY / Filarmónica Checa
- HILLARY HAHN / HUGH WOLFF / Filarmónica de Oslo
- MAXIM VENGEROV / KURT MASUR / Gewandhaus de Leipzig
- JOSHUA BELL / NEVILLE MARRINER / Academy of St. Martin in the Fields

Y por supuesto, las grandes grabaciones históricas:

Szigeti con Beecham, Kreisler con Blech, Kreisler con Ronald, Campoli con Boult, Menuhim con Enescu, Gioconda de Vito con Furtwängler, Heifetz con Toscanini y no digamos! con Beecham!

BERNSTEIN

Danzas sinfónicas de West Side Story

- LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Los Ángeles
- LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Nueva York
De esta especie de suite estructurada con una continuidad sinfónica, hay un cierto número de grabaciones, casi siempre excelentes como las mencionadas en esta relación. Pero, probablemente ninguna supera las dos versiones del propio autor, sobre todo la electrizante y profunda de Los Ángeles.
- MARIN ALSOP / Sinfónica de Bournemouth
- SEIJI OZAWA / Sinfónica de San Francisco
- MICHAEL TILSON THOMAS / Sinfónica de Londres
- DAVID ZINMAN / Sinfónica de Baltimore
- DANIEL BARENBOIM / Sinfónica de Chicago
- JAMES JUDD / Filarmónica de Florida
- CARL DAVIS / Filarmónica Real de Londres

DUKAS

El aprendiz de brujo

- JAMES LEVINE / Filarmónica de Berlín
Puede sorprender que esta versión encabece las recomendaciones (aunque en realidad, casi nunca tienen un verdadero orden «decreciente, la mejor es la primera, etcétera»). Pero la lectura de Levine es de una vitalidad, de un carácter «teatral» en el mejor sentido (cinematográfico, debía decir) y con el sonido perfecto y suculento de la gran orquesta berlinesa, el resultado es redondo.
- LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Nueva York
- EDUARDO MATA / Sinfónica de Dallas
Como era costumbre, Mata ofrece una versión personalísima, que busca mostrar, precisamente, las riquezas musicales de la obra sin intentar hacer una música que nos recuerde sin falta los acontecimientos del modelo que nos legó Disney. Por supuesto, que no se pierde tampoco el sentido del humor y la intención descriptiva del original.
- ENRIQUE BÁTIZ / Sinfónica del Estado de México
- CHARLES DUTOIT / Sinfónica de Montreal

Gala Puccini

PUCCINI

Turandot

- ZUBIN MEHTA / JOAN SUTHERLAND, LUCIANO PAVAROTTI, MONSERRAT CABALLÉ, NICOLAI GHIAUROV, PETER PEARS (Emperador Altoum) / Filarmónica de Londres, Coro John Aldis, Wandsworth School Boys
El impresionante reparto, desde una Sutherland que hace dudar de su designación para este papel y convence más que muchas «idóneas»; un Pavarotti en su

máximo nivel haciendo la mejor interpretación en discos del *Nesum dorma*, antes de su comercialización mediática; y la gloriosa sensibilidad de Caballé. Pero además, por no decir, sobre todo, la inspiradísima dirección de Mehta, gran pucciniano, si los hay, que asimila el don melódico de Puccini, con sus avances armónicos y tímbricos y con la intensidad dramática, haciendo brillar como nunca las numerosas escenas corales que, como ninguna otra versión nos hace sentir que estamos ante el gran oratorio escénico que Puccini no se atrevió a componer.

- ERICH LEINSDORF / BIRGIT NILSSON, JUSSI BJÖERLING, RENATA TEBALDI GIORGIO TOZZI / Orquesta y Coro de la Ópera de Roma
- FRANCESCO MOLINARI PRADELLI / BIRGIT NILSSON, FRANCO CORELLI, RENATA SCOTTO, BONALDO GIAOTTI / Orquesta y Coro de la Ópera de Roma
- LORIN MAAZEL / EVA MARTON, JOSÉ CARRERAS, KATIA RICCIARELLI, JOHN PAUL BOGART / Ópera Estatal de Viena, Niños Cantores de Viena
- TULLIO SERAFIN / MARIA CALLAS, EUGENIO FERNANDI, ELISABETH SCHWARZKOPF, NICOLA ZACCARIA / Orquesta y Coro de La Scala de Milán
- ALBERTO EREDE / INGE BORKH, MARIO DEL MONACO, RENATA TEBALDI, NICOLA ZACCARIA, FERNANDO CORENA (PING) / Academia de Santa Cecilia
- HERBERT VON KARAJAN / KATIA RICCIARELLI, PLÁCIDO DOMINGO, BARBARA HENDRICKS, RUGGERO RAIMONDI, FRANCISCO ARAIZA (PONG) / Filarmónica de Viena, Opera Estatal de Viena, Niños Cantores de Viena

Filmaciones en DVD:

- JAMES LEVINE / MARTON, DOMINGO, MITCHEL, PLISHKA, HUGUES CUENOD (legendario Altoum) / Metropolitan Opera de Nueva York
 - ANDRIS NELSONS / MARIA GULEGHINA, MARCELLO GIORDANI, MARINA POPLAVSKAYA, SAMUEL RAMEY / Metropolitan Opera de Nueva York
- Ambas filmaciones usan la deslumbrante puesta en escena de Franco Zeffirelli. Cuando la interpretación vocal es irregular —Guleghina es extraordinaria y grita menos que Marton; Giordani tiene más opciones de agudos pero Domingo es un monstruo escénico; Mitchel es enorme, pero Poplavskaya conmueve con más naturalidad; Ramey y Cuenod están igualmente acabados, pero todo sea por sus gloriosas carreras; Nelsons es correcto, «va que chuta» para gran carrera, pero Levine es un gran director, no sólo de ópera, que muchos ningunean inexplicablemente (o tal vez si nos lo explicamos)— la puesta en escena domina a tal grado en video que ambas versiones son muy disfrutables.
- HENRIK NÁNÁSI / LISE LINDSTROM, MARCO BERTI, ERI NAKAMURA, RAYMOND ACETO / Royal Opera House del Covent Garden
- Extraordinaria filmación de alta definición, aunque como ésta es más importante que la música, el canto y la dirección de escena (de Andrei Serban), el director fílmico decide ocultar mucho del espectáculo escénico con un fondo negro, que por otro lado, funciona muy bien en las escenas de pocos cantantes. Lindstrom es la mejor Turandot en video, Nakamura también es excepcional y Berti cumple sin llegar al mismo nivel, pero no hace que la interpretación

general se caiga. Si se pueden tener fácilmente más de una versión de *Turandot*, ésta vale mucho la pena.

- ZUBIN MEHTA / GIOVANNA CASOLLA, SERGEI LARIN, BARBARA FRITTOLO / Maggio Musicale Fiorentino.

Ni la espectacular y multitudinaria utilización como escenario natural de la gran entrada a la Ciudad Prohibida de Pekín, ni la puesta en escena del gran director de cine Zhang Yimou, lograron hacer totalmente redonda esta producción, cantada correctamente y dirigida con corrección por Mehta que nunca logró otra incandescente versión como la de sus primeros años, hoy en disco compacto.

Programa 5

MENDELSSOHN

Obertura de Las bodas de Camacho

- NEVILLE MARRINER / Academy of St. Martin in the Fields
Grabación en Capriccio.
- CLAUD PETER FLOR / Sinfónica de Bamberg

Como parte de la ópera completa:

- JOS VAN IMMERSSEEL / Anima Eterna
- BERNHARD KLEE / Sinfónica de la Radio de Berlín

RACHMANINOV

La isla de los muertos

- VLADIMIR ASHKENAZY / Concertgebouw Ámsterdam
- EVGENY SVETLANOV / Sinfónica de la URSS
- VALERY POLYANSKY / Sinfónica Estatal de la URSS
- MARISS JANSONS / Filarmónica de San Petersburgo
- WLADIMIR JUROWSKI / Filarmónica de Londres
- ENRIQUE BÁTIZ / Filarmónica Real de Londres
- LORIN MAAZEL / Filarmónica de Berlín
- MIKHAIL PLETNEV / Orquesta Nacional de Rusia
- ERNEST ANSERMET / Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París
- SERGEI RACHMANINOV / Orquesta de Filadelfia
Grabación de 1929.

BRAHMS

Concierto para piano no. 2

- EMIL GILELS / EUGEN JOCHUM / Filarmónica de Berlín
Grandiosa interpretación, granítica, intensa, de gran sonoridad pianística, pero simultáneamente, reflexiva y misteriosa. El movimiento lento es reposado y apacible como pocos. El posible que el *Primer concierto* de ambos músicos sea el más logrado de todos, pero este *Segundo* también es una referencia indiscutible.

- CLAUDIO ARRAU / CARLO MARIA GIULINI / Orquesta Philharmonia
- CLAUDIO ARRAU / BERNARD HAITINK / Concertgebouw de Ámsterdam
Arrau fue un intérprete magistral de Brahms, profundo, expresivo, con una sonoridad plena y un gran sentido romántico y poético. Y Giulini no podía ser más inspirado. La versión con Haitink, de unos años después, repite las cualidades de Arrau pero la emotividad y la pasión romántica parecieran haber cedido algo. Casi podríamos apostar que Brahms compuso su obra para piano pensando en pianistas como Arrau.
- SVIATOSLAV RICHTER / ERICH LEINSDORF / Sinfónica de Chicago
- SVIATOSLAV RICHTER / LORIN MAAZEL / Orquesta de París
Estas dos formidables grabaciones no podían ser más opuestas: la primera de gran ímpetu y espíritu juvenil; la segunda más reposada y melancólica.
- KRYSZTOF ZIMMERMAN / LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Viena
- WILHELM BACKHAUS / KARL BÖHM / Filarmónica de Viena
Grabación de 1967. Esta monumental grabación es de esas que compiten por «la mejor de todas las versiones». Ambos músicos grabaron esta obra antes, en 1939, con Orquesta Estatal de Sajonia y Backhaus también la grabó en 1952, con Carl Schuricht y la Filarmónica de Viena.
- RUDOLF SERKIN / GEORG SZELL / Orquesta de Cleveland
- NELSON FREIRE / RICCARDO CHAILLY / Gewandhaus de Leipzig
Grabación del Año 2007 y Mejor Disco Concertante para la revista *Gramophone*
- MARC-ANDRÉ HAMELIN / ANDREW LITTON / Sinfónica de Dallas
- DANIEL BARENBOIM / JOHN BARBIROLI / Orquesta Philharmonia
El entonces muy joven Barenboim recibiendo el espaldarazo del viejo lobo de mar Barbirolli; y con razón: el principiante respondía con espontaneidad y frescura, pero también con la gran madurez que desde entonces poseía. *Tempi* lentos, pero también harta gracia e intensidad.
- MAURIZIO POLLINI / CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Viena
- MAURIZIO POLLINI / CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Berlín
La versión de Viena es de estudio y la de Berlín en concierto.
- STEPHEN KOVACEVICH / COLIN DAVIS / Sinfónica de Londres
- STEPHEN KOVACEVICH / WOLFGANG SAWALLISCH / Filarmónica de Londres
Muchos consideran las versiones de Bishop o Kovacevich o Bishop Kovacevich (según la época) entre las mejores grabadas, incluso junto a la de Gilels.
- HANS RICHTER-HAASER / HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
- GEZA ÁNDA / FERENC FRICSAY / Filarmónica de Berlín
- GEZA ÁNDA / HERBERT VON KARAJAN / Filarmónica de Berlín
- JORGE FEDERICO OSORIO / MAXIMIANO VALDÉS / Sinfónica del Principado de Asturias
- IVAN MORAVEC / Jiří BELOHLAVEC / Filarmónica Checa
- EDWIN FISCHER / WILHELM FURTWÄNGLER / Filarmónica de Berlín
- ADRIAN AESBACHER / WILHELM FURTWÄNGLER / Filarmónica de Berlín
- VLADIMIR HOROWITZ / ARTURO TOSCANINI
Se conservan al menos dos grabaciones en concierto de ambos músicos, la del Festival de Lucerna en 1939 y con la Sinfónica de la NBC en 1948.

- SOLOMON / YSSAY DOBROWEN / Orquesta Philharmonia
Otro clásico indiscutible entre los pianistas de la «vieja guardia».
- ARTUR RUBINSTEIN / CHARLES MUNCH / Sinfónica de Boston
Grabación de 1952.
- ARTUR RUBINSTEIN / JOSEF KRIPS / Sinfónica del Aire
Grabación en RCA de 1958.
- ARTUR RUBINSTEIN / EUGENE ORMANDY / Orquesta de Filadelfia
Grabación de 1971.
- ARTUR RUBINSTEIN / ALBERT COATES / Sinfónica de Londres
Grabación de 1929.
- RUDOLF BUCHBINDER / NIKOLAUS HARNONCOURT / Concertgebouw de
Ámsterdam
- LEON FLEISCHER / GEORG SZELL / Orquesta de Cleveland
- HORACIO GUTIÉRREZ / ANDRÉ PREVIN / Filarmónica Real de Londres
- ALFRED BRENDEL / BERNARD HAITINK / Concertgebouw de Ámsterdam
- ALFRED BRENDEL / CLAUDIO ABBADO / Filarmónica de Berlín
- EMANUEL AX / BERNARD HAITINK / Sinfónica de Boston

Hay un cierto prejuicio de que pocas mujeres pianistas tocan con frecuencia los conciertos de Brahms. En una entrevista televisiva, en una de sus otrora frecuentes visitas a México, la pianista rusa Valentina Lisitsa afirmaba que ella era la primera mujer que tocaba o grababa este concierto. ¿Falta de respeto a sus colegas o falta de «desinformación»? En 1939 ya existía una grabación de este concierto con la legendaria Elly Ney, y nuestra compatriota Angélica Morales lo tocaba con frecuencia con todo carácter y dominio (Recuerdo que se lo escuché en 1969, en uno de mis primeros conciertos, con la Sinfónica de la Universidad, hoy Filarmónica UNAM, bajo la batuta de Eduardo Mata en el antiguo Cine Metropolitan). A continuación algunos ejemplos de excelentes grabaciones femeninas. Para los dos últimos discos, que no conocía con anterioridad, recibí la asesoría, recomendación y, por supuesto, la infaltable copia casera, del crítico de música Lázaro Azar:

- GINA BACHAUER / STANISLAW SKROWACZEWSKI / Sinfónica de Londres
- GINA BACHAUER / ANTAL DORATI / Sinfónica de Londres
- IDIL BIRET / ANTONI WIT / Sinfónica de la Radio Polaca en Katowice
- ELISABETH LEONSKAJA / KURT MASUR / Gewandhaus de Leipzig
- ELLY NEY / MAX FIEDLER / Filarmónica de Berlín
- CECILE OUSSET / KURT MASUR / Gewandhaus de Leipzig
- DUBRAVKA TOMŠIČ / ANTON NANUT / Sinfónica de Liubliana
- VERONIKA POSTNIKOVA / GENNADY ROZHDESTVENSKY / Orquesta del Ministerio de
Cultura de la URSS

Esta última es, por cierto, la grabación más lenta que se haya realizado de esta obra, pero se debe al estilo tradicional de la pianista y no a su enfrentamiento con la obra.

Asimismo, son asiduas intérpretes de este concierto y de quienes podríamos esperar una grabación futura, pianistas como Helene Grimaud, Zhang You-You y June de Toth (esta última, por cierto, la primera mujer que graba toda la obra de Béla Bartók).

Programa 6

POULENC

Concierto para dos pianos

- FRANCIS POULENC y JACQUES FÉVRIER / PIERRE DERVAUX / Orquesta del Conservatorio de París
Poulenc y Février, amigos muy cercanos, grabaron dos veces, con excelentes resultados, este optimista y bello concierto. La más antigua, de 1957, es la mencionada arriba sólo por una personal deferencia con Dervaux; en 1962 los dirigió Georges Prêtre, otra feliz interpretación, que ahora existe también en DVD.
- PASCAL ROGÉ y SYLVIANE DEFERNE / CHARLES DUTOIT / Orquesta Philharmonia
- SÜHER y GÜHER PEKINEL / MAREK JANOWSKI / Filarmónica de la Radio Francesa
- KATIA y MARIELLE LABÉQUE / SEIJI OZAWA / Sinfónica de Boston
- LYUBOV BRUK y MARK TAIMANOV / ARNOLD KATZ / Filarmónica de Londres
Extraordinario dueto de pianistas rusos, lamentablemente olvidados y que fueron «rescatados» por la serie de Grandes pianistas del siglo XX, hoy también un tesoro para coleccionistas amantes del piano, que los cibernéticos de iPods y bajadas se perderán y ni se enterarán.
- FRANÇOIS-RENÉ DUCHABLE y JEAN-PHILIPPE COLLARD / JAMES CONLON / Filarmónica de Rotterdam
- GABRIELLE TACCHINO y BERNARD RINGEISSEN / GEORGES PRÊTRE / Filarmónica de Monte-Carlo
- ARTHUR GOLD y ROBERT FIZDALE / LEONARD BERNSTEIN / Filarmónica de Nueva York
- ROLAND PÖNTINEN y LOVE DERWINGER / Osmo Vänskä / Sinfónica de Malmö
- BRACHA EDEN y ALEXANDER TAMIR / SERGIU COMISSIONA / Orquesta de la Suisse Romande

GERSHWIN

Rhapsody in Blue

- LEONARD BERNSTEIN, *pianista* y *director* / Filarmónica de Los Ángeles
- LEONARD BERNSTEIN, *pianista* y *director* / Filarmónica de Nueva York
Es una obra tan popular y con más de un centenar de grabaciones que hasta incluyen al propio compositor tocándola en una pianola y a numerosos arreglos de todo tipo: ¡¡ya existe una versión con trompeta solista en lugar del piano!! Por ello es sorprendente que se pueda afirmar, casi sin reservas subjetivas, que la interpretación lograda por Bernstein con la Filarmónica de Los Ángeles sí

es la muestra más depurada y lograda de la misma; Bernstein aporta virtuosismo, sentido del *swing*, picardía y humor, sensación de juego y de improvisación aunque, como se sabe todo está escrito en la obra, gran vitalidad, musicalidad permanente y, aunque parezca increíble, profundidad. En la edición original Bernstein, que sólo trae las *Danzas sinfónicas de Wets Side Story*, Bernstein ofrece como *encore* uno de los *Preludios para piano* del compositor, tocado con toda su sabiduría y sabor. No sé cuál sea el caso si se «baja» por internet. La grabación anterior, en Nueva York, aunque más difundida, es apenas como una preparación para la segunda, aunque también posee importantes cualidades.

- HOWARD SHELLEY / YAN PASCAL TORTELIER / Orquesta Philharmonia
- PETER DONOHOE / SIMON RATTLE / London Sinfonietta
- EARL WILD / ARTHUR FIEDLER / Boston Pops
- EARL WILD, BENNY GOODMAN, *clarinete* / ARTURO TOSCANINI / Sinfónica de la NBC
- WERNER HAAS / EDO DE WAART / Orquesta de la Opera de Monte-Carlo
Para quienes prefieren una versión más lírica y sutil, algo así como «jazz a la francesa», como si la hubiera compuesto Ravel, a quien Gershwin le pidió que «lo enseñara a componer» y el francés, según una antigua anécdota, le respondió, «¿para qué querer ser un Ravel de segunda si ya era un Gershwin de primera?»
- ANDRÉ PREVIN, *pianista y director* / Sinfónica de Londres
- ANDRÉ PREVIN, *pianista y director* / Sinfónica de Pittsburgh
Todas las grabaciones de Previn en su doble papel de pianista y director (tras los pasos de Bernstein) son muy recomendables; es un director meticuloso y serio aunque pocas veces realmente brillante; excelente pianista y compositor con oficio, antes en el cine y después en conciertos y óperas. Probablemente la mejor de sus versiones de esta obra sea la que hizo en sus inicios como pianista, dirigida por André Kostelanetz, que inexplicablemente nunca apareció en CD y quién sabe si ahora exista en alguna red que permita escucharla.
- KATIA y MARIELLE LABÈQUE / RICCARDO CHAILLY / Orquesta de Cleveland
Versión para dos pianos y orquesta y con estas pianistas existe también en transcripción para dos pianos solamente.
- STANLEY BLACK, *pianista y director* / Orquesta del Festival de Londres
- LEONARD PENARIO / FELIX SLATKIN / Sinfónica del Hollywood Bowl
- GEORGE GERSHWIN / PAUL WHITEMAN / Orquesta de Conciertos de Paul Whiteman
Existe también una edición apócrifa en la que sobre la grabación original de Gershwin se ha agregado el sonido moderno de la Columbia Jazz Band dirigida por Michael Tilson Thomas.

POULENC

Suite de Las ciervas

- GEORGES PRÊTRE / Orquesta del Conservatorio de París
- YAN PASCAL TORTELIER / Orquesta del Ulster
- CHARLES DUTOIT / Orquesta Nacional de Francia
- LOUIS FREMAUX / Sinfónica de Birmingham

- ROGER DESORMIÈRE / Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París
- JUN'ICHI HIROKAMI / Filarmónica Real de Liverpool
- ANATOLE FISTOULARI / Sinfónica de Londres

Ballet completo para coro y orquesta:

- GEORGES PRÊTRE / Cantantes Ambrosianos, Orquesta Philharmonia
- STÉPHANE DENÈVE / Ensemble Vocal de la Radio de Stuttgart, Coro de la Radio del Norte de Alemania en Hamburgo, Sinfónica de la Radio de Stuttgart

Programa 7

HÄNDEL

El Mesías

Existen numerosas opciones para este oratorio, no sólo por la diferenciación actual entre el concepto historicista con instrumentación y técnica interpretativa de la época, sino por la edición misma. Desde los tiempos de Händel, se daban las variantes por la sustitución de arias y fragmentos por las razones habituales de la época: por ejemplo, ante la ausencia del tenor, sustituir su aria por otra para bajo o un número extra para el coro. En tiempos de Händel hubo ¡hasta once partituras originales! (la versión del Orfanato, la del Covent Garden, la de la partitura personal en uso del autor, etcétera).

Con instrumentos y técnica interpretativa de la época original (Concepto antiguo):

- JOHN ELIOT GARDINER / MARGARET MARSHALL, SAUL QUIRKE, CATHERINE ROBBIN, CHARLES BRETT / Coro Monteverdi, English Baroque Soloists
 - NIKOLAUS HARNONCOURT / ELISABETH GALE, MARJANA LIPOVŠEK, WERNER HOLWEG, RODERICK KENNEDY / Coro de Cámara de Estocolmo, Concentus Musicus de Viena
 - NIKOLAUS HARNONCOURT / CHRISTINE SCHÄFER, ANNA LARSSON, MICHAEL SCHADE, GERALD FINLEY / Coro Arnold Schönberg, Concentus Musicus de Viena
 - NICHOLAS MCGEGAN / LORRAINE HUNT, JANET WILLIAMS, PATRICIA SPENCE, DREW MINTER, JEFFREY THOMAS, WILLIAM PARKER / Coro de Cámara de la Universidad de California en Berkeley, Philharmonia Baroque Orchestra
- Única grabación que incluye casi todas las arias y fragmentos alternativos de las diversas ediciones, presentadas de tal manera que el escucha puede «programar» qué versión se desea escuchar, quitando y agregando partes, como lo haría un director; (por ello también el número mayor de solistas). Aunque es muy correcta la interpretación debe tomarse como una grabación suplementaria, más no la única a tener.
- PAUL MCCREESH / SUSAN GRITTON, BERNARDA FINK, DOROTHEA ROSCHMANN, CHARLES DANIELS, NEAL DAVIES / Gabrieli Consort and Players

- WILLIAM CHRISTIE / BARBARA SCHLICK, SANDRINE PIAU, ANDREAS SCHOLL, MARK PADMORE, NATHAN BERG / Les Arts Florissants
- CHRISTOPHER HOGWOOD / EMMA KIRKBY, JUDITH NELSON, CAROLYN WATKINSON, PAUL ELLIOT, DAVID THOMAS / Coro de la Iglesia Católica de Cristo, Academy of Ancient Music
- TREVOR PINNOCK / ARLEEN AUGER, ANNE-SOPHIE VON OTTER, MICHAEL CHANCE, JOHN TOMLINSON / The English Concert

«Chapadas a la antigua» (El concepto moderno):

- THOMAS BEECHAM / JENNIFER VYVIAN, MONICA SINCLAIR, JON VICKERS, GIORGIO TOZZI / Sociedad Coral Beecham, Filarmónica Real de Londres
- MALCOLM SARGENT / ISOBEL BAILLIE, GLADIS RIPLEY, JAMES JOHNSTONS, NORMAN WALKER / Sociedad Coral de Huddersfield, Filarmónica Real de Liverpool Grabación de 1946.
- MALCOLM SARGENT / ELSIE MORRISON, MARJORIE THOMAS, RICHARD LEWIS, JAMES MILLIGAN Grabación de 1959.

Estas tres grabaciones históricas nos recuerdan el concepto que imperó durante décadas para interpretar esta obra, con más cortes de los necesarios, con *tempi* lentos y, en estos casos, con una orquestación suntuosa y monumental realizada por el propio Sargent o por Eugene Goossens en la grabación de Beecham, quien a su vez le agrega de su cosecha. Esta última, también de 1959, es casi «hollywoodense» en su espectacularidad orquestal y coral. ¡¡Imagínense la sonoridad de bandas de metales, platillos, triángulos y hasta yunques!! Pero, dirán algunos, «¿Por qué no, si el propio Händel dirigió su música con orquestas gigantes y fuegos artificiales?» Y no podemos negar que el sentido de la obra va más con el concepto de Beecham que con los pequeños ensambles actuales. Lástima que no haya una grabación moderna que le haga justicia a estas orquestaciones, que para bien o para mal, fue descartada por los intérpretes «a la moderna», aún antes de que aparecieran los conceptos historicistas. A lo más que se ha llegado es a las grabaciones con la orquestación más o menos reforzada que hizo Mozart.

- KARL RICHTER / HELEN DONATH, ANNA REYNOLDS, BRIAN BURROWS, DONALD MCINTYRE / Coro John Aldiss, Filarmónica de Londres
- NEVILLE MARRINER / LUCIA POPP, BRIGITTE FASSBAENDER, ROBERT GAMBILL, ROBERT HOLL / Coro y Sinfónica de la Radio de Stuttgart
- COLIN DAVIS / HEATHER HARPER, HELEN WATTS, JOHN WAKEFIELD, JOHN SHIRLEY-QUIRK / Coro y Sinfónica de Londres
- GEORG SOLTI / KIRI TE KANAWA, ANNE GJEVANG, KEITH LEWIS, GWYNNE HOWELL / Coro y Sinfónica de Chicago

Orquestación de Mozart:

- CHARLES MACKERRAS / EDITH MATHIS, BIRGIT FINNILÄ, PETER SCHREIER, THEO ADAM / Coro y Orquesta de la Radio de Austria
- HELMUT RILLING / DONNA BROWN, CORNELIA KALLISCH, ROBERTO SACCA, ALASTAIR MILES / GÄCHINGER KANTOREI STUTTGART, Bach Collegium Stuttgart

Las dos últimas grabaciones son de las pocas que nos permiten conocer la orquestación que realizó Mozart por encargo del Baron van Swieten, además de estar cantada en alemán, a diferencia de la casi totalidad de interpretaciones que está cantada en inglés.

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

Jan Sosnowski Tabero

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

Alma Deyci Osorio Miguel

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

René Fernando Torres Bustillos

Miguel Ángel Urbietta Martínez

María Cristina Mendoza Moreno

Oswaldo Ernesto Soto Calderón

Evguine Alexeev Belin

Mariana Valencia González

Myles Patricio McKeown Meza

Violas

Francisco Cedillo Blanco*

Gerardo Sánchez Vizcaíno*

Patricia Hernández Zavala

Jorge Ramos Amador

Luis Magaña Pastrana

Thalía Pinete Pellón

Érika Ramírez Sánchez

Juan Cantor Lira

Miguel Alonso Alcántara Ortigoza

José Adolfo Alejo Solís

Roberto Campos Salcedo**

Aleksandr Nazaryan

Violonchelos

Valentín Lubomirov Mirkov*

Beverly Brown Elo*

Ville Kivivuori

José Luis Rodríguez Ayala

Meredith Harper Black

Marta M. Fontes Sala

Carlos Castañeda Tapia

Jorge Amador Bedolla

Rebeca Mata Sandoval

Lioudmila Beglarian Terentieva

Ildelfonso Cedillo Blanco

Vladimir Sagaydo

Contrabajos

Alexei Dioditsa 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

Flautín

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*

Trombón bajo

Emilio Franco Reyes

Tuba

Héctor Alejandro 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

Raúl Neri Chaires

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

Secretarías

María Alicia González Martínez
Ana Beatriz Peña Herrera



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 Tercera Temporada 2014. 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



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*
Sylvia Macotela *In memoriam*
y Rodolfo E. Gutiérrez
Alfonso y Miriam Mondragón
René y Martha Solís
Josefina y Gregorio Walerstein *In memoriam*

Vivace

Anónimo (1)
Rosanety Barrios y Carlos Sámano
Luis J. Echarte y Claudia Echarte
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
CPC Armando Nuricumbo
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*

Vivace

Carmen Silva Fernández del Campo
Elena e Ivo Stern
L.A.E. y C.P. Manuel Suárez y Santoyo
Maricarmen Uribe Aranzábal

Allegro

Anónimo (13)
Dr. Alfredo Adam Adam
y Ma. Cristina Dájer
Ing. Rafael Beverido Lomelín
Julio y Dolly Botton
Familia Cantú Ramírez
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
Dr. Gerardo Gamba
María Luisa García Lozano
y Yolanda Mireya y Luis Carrasco García
Pedro García y Marsá
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
Dr. Manuel Peimbert Sierra
Proveedora 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 Maripi Diéguez de Rojo
Xavier Rubio de Silva
María Teresa y Francisco Sekiguchi
Antonio Serrano Pueyo
Dra. Gloria Eugenia Torres
Dra. Silvia Linda Torres

Andantino

Anónimo (20)
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
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
Alí Arturo Cotero
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
Ana María Fernández Perera
Dr. Leonel Fierro Arias y familia
Victoria Flores Cruz
Dr. Mauricio Fortes
Manuel Garnica Fierro *In memoriam*
Ing. S. Francisco Garnica Ramones
Dr. Emilio Garzón e hijos
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
Dr. Mario Magaña García
y Mtra. Victoria Mainero del Paso
Martes de Ópera, A.C.
Martha Inés Mariela Marino
Arq. Bárbara Montoya Escobar
Patricia Morales Hernández
Ricardo Carlos Moyssén
Mtro. Leonardo Nierman
Lic. Jesús Nieto Gómez
Q. Raquel Pérez Ríos
Beatriz Plata Cortes y Miguel Durán Robles
Abraham Podgursky *In memoriam*
Luis y Clarisse Porteny
Marcos y Ángeles Posternak

Andantino

James Pullés Güitrón
Quím. Arcelia Ramírez
Carlos Ríos Espinosa
M. en Arq. Carlos Romo Zamudio
Elena Sandoval Espinosa
Dr. Raúl Simancas P.C.
Daniel Slomianski *In memoriam*
Sra. Vicky Tanus
Hugo Torrens Miquel
Eva Edith Trigos
Sr. Daniel Unikel *In memoriam*
Nora Vega y Edgar Valencia
Lupita y Óscar Vega Roldán
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 Renéé Darwich
Raquel y Samuel Eidels
Carmen Giral Barnes
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
Leticia Kalb
Monique Landesmann
Profra. Judith Lima Sánchez
y Dra. Ma. Teresa Lima Sánchez
Ing. Javier Lozano Fernández
Juan José Lozano Pereda
Fabián Olivensky
Luz María Ortiz Marco
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.
Arturo Soní

Andante

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

Larghetto

Anónimo (1)
Anton Bachvaroff Engel
Dr. Nathan Baran y Sra.
Jack Berge *In memoriam*
Dora Ma. Juárez García
Carlos López/Editorial Praxis
B.E. Martínez Hernández
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
Lic. Mauricio Tishman
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
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
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
Dirección General de Música
Orquesta Filarmónica de la UNAM

Programa General Tercera Temporada 2014

Se terminó de editar en el mes de octubre de 2014
en los talleres de Editores Buena Onda, S.A. de C.V.

Suiza 14, Col. Portales Oriente, México 03570, D.F.

Su composición se realizó con las familias tipográficas:

Myriad Pro 8.5:12; 9.5:12; 10:12; 10.5:13; 11:13; 11.5:13; 12.5:13

Palatino 11:12; 13:15; 11:12

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



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

LIC. LUIS RAÚL GONZÁLEZ PÉREZ
Abogado General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

DRA. MARÍA TERESA URIARTE CASTAÑEDA
Coordinadora de Difusión Cultural

MTRO. GUSTAVO RIVERO WEBER
Director General de Música

