

Segunda Temporada **2025**

AGO | DIC

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



~~OS
UG~~

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO

RESONANCIAS DE LA **DUALIDAD**



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

RESONANCIAS DE LA DUALIDAD

www.cultura.ugto.mx

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

DRA. CLAUDIA SUSANA GÓMEZ LÓPEZ
Rectora General

DR. SALVADOR HERNÁNDEZ CASTRO
Secretario General

DRA. GRACIELA MA. DE LA LUZ RUÍZ AGUILAR
Secretaría Gestión y Desarrollo

DRA. DIANA DEL CONSUELO CALDERA GONZÁLEZ
Secretaría Académica

DR. JOSÉ OSVALDO CHÁVEZ RODRÍGUEZ
Director de Extensión Cultural

RESONANCIAS DE LA DUALIDAD

“La música vibra en el cuerpo, pero resuena en el alma.”

— Anónimo

En esta nueva temporada, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato invita al público a sumergirse en un viaje sonoro donde la dualidad se convierte en lenguaje: entre lo clásico y lo contemporáneo, lo íntimo y lo grandioso, lo terrenal y lo sublime. Cada obra elegida es un reflejo de los contrastes que habitan en el alma humana y en la historia de la música.

La pasión será el hilo conductor que enciende cada interpretación, desde los susurros de un solo hasta el estallido de toda la orquesta en pleno. Es una temporada que vibra con energía viva, con emociones que no se contienen, sino que se expanden.

Y en cada nota, en cada silencio, quedará la resonancia: ese eco que permanece en el corazón del oyente mucho después de que el último acorde se ha desvanecido. Porque la música no solo se escucha, se siente, se recuerda, y se transforma en parte de quienes la viven.





**DRA. CLAUDIA SUSANA
GÓMEZ LÓPEZ**

Rectora General
Universidad de Guanajuato

Con el comienzo del mes de agosto se inicia la segunda temporada 2025 de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, una extraordinaria oportunidad para que nuestra comunidad y la sociedad guanajuatense asista a sus presentaciones y disfrute de la reconocida calidad interpretativa de esta querida agrupación universitaria.

Como lo ha hecho durante más de siete décadas, la OSUG presenta en este ciclo semestral un nutrido programa que abarca dos siglos, autores nacionales y de otros países, y una diversidad de estilos musicales, bajo la inspiración del lema “Resonancias de la dualidad”.

Fiel a una vocación en la que se unen la tradición y la vanguardia, la OSUG realizará homenajes a compositores clásicos como George Bizet, Dimitri Shostakovich, Julián Carrillo y Arturo Márquez, y presentará programas en los que se incluyen estrenos locales, estatales y mundiales, en ciertos casos de obras comisionadas.

Siendo una agrupación atenta a la creación de nuevas audiencias, la OSUG tendrá nuevamente una participación destacada en citas consolidadas, como el Callejón del Ruido, la Universiada Cervantina y la 53ª edición del Festival Internacional Cervantino, feliz ocasión para explorar nuevos repertorios y reforzar la colaboración institucional con entidades estatales y federales.

Quince conciertos y seis presentaciones de los grupos de cámara formados por solistas de la agrupación dan forma a un programa en el que, caben todas las emociones humanas. Disfrutemos del honor de tener entre nosotros una orquesta como la nuestra.

Dra. Claudia Susana Gómez López
Rectora general



**DR. JOSÉ OSVALDO CHÁVEZ
RODRÍGUEZ**

Director de Extensión Cultural
Universidad de Guanajuato

A lo largo de 73 años de trayectoria la OSUG ha logrado la hegemonía de ser la Orquesta Sinfónica más reconocida de Guanajuato y una gran presencia en el país. Nacida en nuestra máxima casa de estudios, esta agrupación se reinventa ante una realidad y público que mutan, pero que convergen en el cálido arrobo de la filarmonía.

Durante el semestre agosto-diciembre 2025 nuestra orquesta tendrá presencia en diversos recintos con una temporada de conciertos cuidadosamente diseñada por el maestro Juan Carlos Lomónaco, la cual, además de admirar, acompañamos con total cuidado institucional. Se incluye nuevamente los ciclos de Solistas de la OSUG, así como un magnífico repertorio de afamados compositores como Bizet, José Pablo Moncayo, Carl Off, Mozart, Beethoven y Dvorak. Estoy seguro de que el talento de los integrantes de la OSUG tendrá un gran impacto a nivel internacional gracias a tres participaciones significativas en el 53° Festival Internacional Cervantino al integrar musicalmente a Veracruz y Reino Unido en el hermoso Teatro Juárez y acompañar al Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández y a la talentosa cantante y compositora Julieta Venegas en la legendaria Alhóndiga de Granaditas.

Nuestra Orquesta Sinfónica Universitaria enfrenta retos y oportunidades distintos a otras que no pertenecen a ámbitos académicos o educativos. La OSUG apoya en gran nivel, con profesionalismo y entrega, al compromiso de nuestra universidad con su entorno cultural. En la programación de esta temporada

se evidencia su propósito de fortalecer la colaboración intra e interinstitucional, por ejemplo, con el Departamento de Música y Artes Escénicas del Campus Guanajuato y la Secretaría de Cultura del Estado en la realización de la 20° edición del programa Callejón del Ruido, proyecto de creación y difusión de música contemporánea, así como en la edición del año 2025 de la Universiada Cervantina.

Su permanencia en el gusto del público constituye un merecido reconocimiento que, con arduo compromiso institucional y de difusión del arte, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato ha obtenido a lo largo de siete décadas de interpretaciones. En la Dirección de Extensión Cultural y en la entera colmena legendaria nos sentimos orgullosos de este gran proyecto universitario.

¡Larga vida a la OSUG!



JUAN CARLOS LOMÓNACO

Director Artístico de la Orquesta
Sinfónica de la Universidad
de Guanajuato

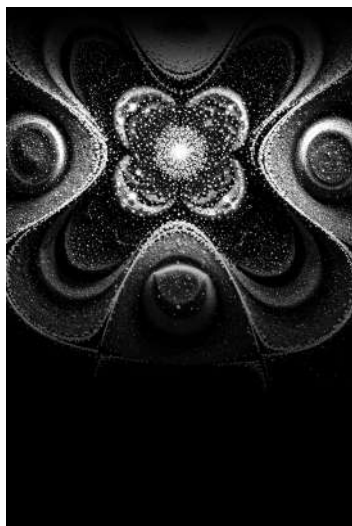
Es un gran placer darles la bienvenida a la segunda temporada del 2025 de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. En este segmento vamos a poder compartirles grandes compositores de la historia de la música como Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Rachmaninov, entre otros. Así mismo realizaremos varios homenajes de compositores que durante este año conmemoran fechas significativas, entre estos Dimitri Shostakovich, Georges Bizet, Arturo Márquez y Julián Carrillo.

La idea de la curaduría de esta temporada sigue las siguientes pautas: la interpretación constante del repertorio tradicional que requiere la alta calidad de la interpretación que cualquier orquesta en el mundo debe tener, así como la innovación por medio de estrenos mundiales y nacionales de obras emblemáticas principalmente de compositores mexicanos. De igual manera daremos continuidad al proyecto de los solistas de la OSUG que conforman diferentes grupos de música de cámara.

La OSUG es una de las agrupaciones sinfónicas más importantes del país que orgullosamente pertenece a la prestigiada Universidad de Guanajuato, con una historia de apoyo y difusión de la música de concierto por 73 años, por lo que la programación esta fuertemente vinculada con actividades académicas de esta gran institución.

Nos llena de emoción compartir con ustedes hermosos momentos en los emblemáticos teatros en donde nos presentaremos, el teatro Juárez, el del Bicentenario y el Principal serán los espacios donde se creará la magia de la música.

10	PROGRAMAS
28	OSUG
30	JUAN CARLOS LOMÓNACO
32	HOMENAJE A SHOSTAKOVICH 50 ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO
41	HOMENAJE A BIZET 150 ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO
50	CALLEJÓN DEL RUIDO XX
62	LA GUERRA Y LA MÚSICA
71	UNIVERSIADA CERVANTINA 1 MÁRQUEZ 75 RECONOCIMIENTO
80	UNIVERSIADA CERVANTINA 2
92	SOLISTAS DE LA OSUG 1 ENSAMBLE ATECOCOLLI
101	SOLISTAS DE LA OSUG 2 ENSAMBLE ZEPHYRUS
111	DEL CINE AL CONCIERTO
121	EN LA SALA DEL REY DE LA MONTAÑA
131	FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO 1
133	FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO 2 DE VERACRUZ AL REINO UNIDO
136	FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO 3 JULIETA VENEGAS SINFÓNICO
138	SOLISTAS DE LA OSUG 3 ENSAMBLE VIENTOS DEL BAJÍO
147	SOLISTAS DE LA OSUG 4 ENSAMBLE PEGASUS
156	DÍA DEL FERROCARRILERO HÉROE DE NACÓZARI
165	EL ARPA Y LA FLAUTA CONVERSAN
172	SOLISTAS DE LA OSUG 5 ENSAMBLE POLIFÓNICO GUANAJUATO
178	SOLISTAS DE LA OSUG 6 ENSAMBLE PULSAR, TRÍO DE PERCUSIONES
185	HOMENAJE A JULIÁN CARRILLO A 150 AÑOS DE SU NACIMIENTO
194	O FORTUNA



PROGRAMA 1

HOMENAJE A SHOSTAKOVICH 50 ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO

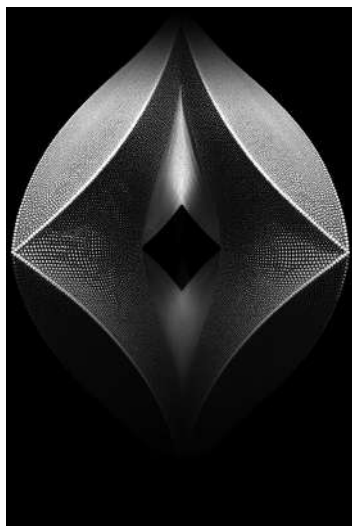
7 de agosto | 20 h | Teatro del Bicentenario RPS, León, Guanajuato

8 de agosto | 20 h | Teatro Juárez

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico
Edith **Peña**, piano

Dimitri Shostakovich

Obertura festiva,
Concierto para piano No. 2
Sinfonía No. 5



PROGRAMA 2

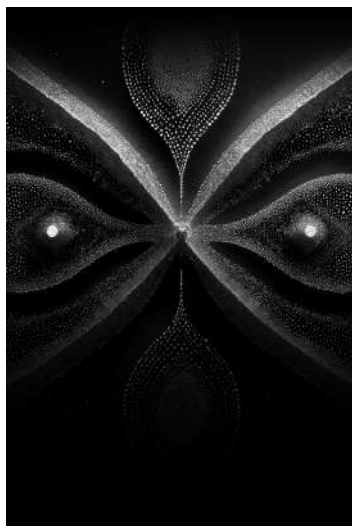
HOMENAJE A BIZET 150 ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO

15 de agosto | 20 h | Teatro Juárez

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico
Rodrigo **Garibay**, saxofón

Carlos Jiménez Mabarak	Balada del venado y la luna
Hebert Vázquez	Cartografía de la bruma*
Georges Bizet	L'Arlésienne, suite No. 1 L'Arlésienne, suite No. 2

*Estreno mundial



PROGRAMA 3

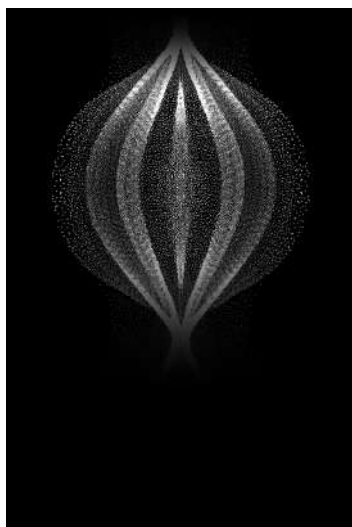
CALLEJÓN DEL RUIDO XX

22 de agosto | 20 h | Teatro Juárez

Ludwig Carrasco, director invitado

Roberto Morales	Nostalgia de lo intangible* Obra realizada como parte del proyecto del Sistema Nacional de Creadores 2022- 2025
Francisco García Ledesma	Sinfonía No. 1*
Manuel de Elías	Sonante No. 9**
Béla Bartók	El mandarín milagroso

*Estreno mundial | **Estreno en Guanajuato



PROGRAMA 4

LA GUERRA Y LA MÚSICA

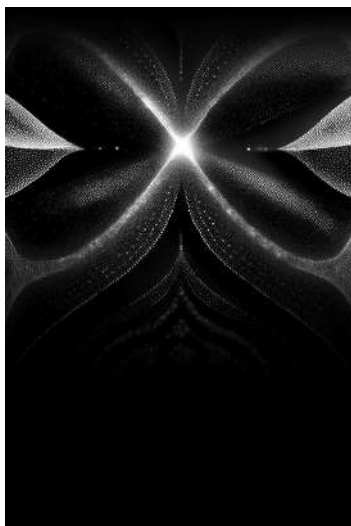
28 de agosto | 18 h | Teatro de la Ciudad Irapuato
50 aniversario de la DICIVA

29 de agosto | 20 h | Teatro Juárez

Ramón **Shade**, director invitado
Hugo **Manzanilla**, clarinete

Franz Liszt	Marcha militar húngara**
Dirk Brossé	War Concerto*
Franz Joseph Haydn	Sinfonía No. 100, "Militar"

*Estreno en Latinoamérica | **Estreno en México



PROGRAMA 5

UNIVERSIADA CERVANTINA 1

MÁRQUEZ 75 | RECONOCIMIENTO

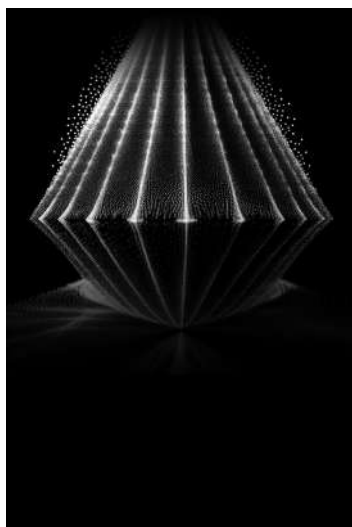
5 de septiembre | 20 h | Teatro Juárez

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico

Miguel Ángel **Villeda**, violonchelo

Silvestre Revueltas	Janitzio
Arturo Márquez	Espejos en la Arena*
Piotr Ilych Tchaikovsky	Sinfonía No. 4

*Estreno en Guanajuato



PROGRAMA 6

UNIVERSIADA CERVANTINA 2

11 de septiembre | 20 h | Teatro Juárez

12 de septiembre | 20 h | Teatro del Bicentenario RPS, León, Guanajuato

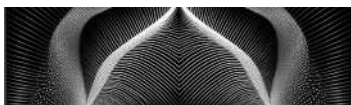
Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico

Mikyung **Sung**, contrabajo

En colaboración con el Festival Académico ContraRedes 2025 – Quinta Edición

	Miniaturas* ganadoras para la OSUG 2025
Nino Rota	Divertimento Concertante per Contrabbasso e Orchestra**
Carlos Chávez	Sinfonía No. 2, «Sinfonía india»
José Pablo Moncayo	Sinfonietta Huapango

*Estreno mundial | **Estreno en Guanajuato



SOLISTAS DE LA OSUG 1

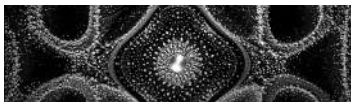
ENSAMBLE ATECOCOLLI

18 de septiembre | 19 h | Salón de H. Consejo General Universitario

Laura **Gracia**, flauta | Lydia **Bunn**, viola | Rodrigo **Mata**, contrabajo

Johannes Matthias Sperger	Trío en Re Mayor
Erwin Schulhoff	Concertino para flauta, viola y contrabajo
Craig Bakalian	Death Potion, para flauta, viola y contrabajo
Lukas Florczac	Trío para flauta, viola y contrabajo
Rodrigo Mata	Danzas de Xibalbá* para flauta, viola y contrabajo

*Estreno mundial



SOLISTAS DE LA OSUG 2

ENSAMBLE ZEPHYRUS

19 de septiembre | 19 h | Teatro Principal

Victor **Frausto**, flauta | Héctor E. **Fernández**, oboe | Hugo **Manzanilla**, clarinete | Michelle **Pettit**, corno francés | Ariel **Rodríguez**, fagot

Paul Hindemith	Kleine Kammermusik für fünf Bläser
Andrey Rubtsov	Four Bagatelles for woodwind quartet
Jean Françaix	Quatuor a Vents
Maurice Ravel	Le Tombeau de Couperin



PROGRAMA 7

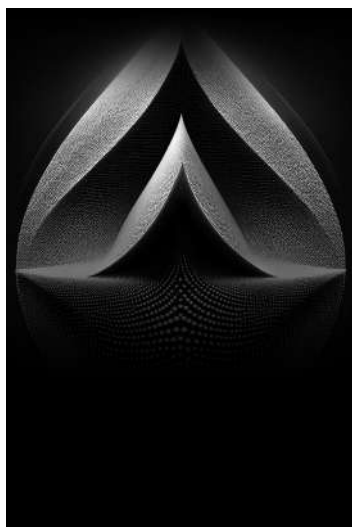
DEL CINE AL CONCIERTO

26 de septiembre | 20 | Teatro Principal

Carlos Domínguez-Nieto, director invitado
José Cayetano Hernández, trompeta

John Williams	Marcha de Superman Concierto para trompeta*
Sergei Rachmaninov	Danzas sinfónicas

*Estreno en México



PROGRAMA 8

EN LA SALA DEL REY DE LA MONTAÑA

3 de octubre | 20 h | Teatro Juárez

Gabriela **Díaz** Alatríste, directora invitada
Ismael **Estevané**, violín

W.A. Mozart	La clemenza di Tito Concierto para violín No. 5, «Turco»
Edvard Grieg	Peer Gynt: Suite No. 2 Peer Gynt: Suite No. 1



PROGRAMA 9

FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO 1

13 de octubre | 20 h | Alhóndiga de Granaditas

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico
Ballet Folklórico de México de Amalia **Hernández**

Carlos Chávez	Sinfonía india
Silvestre Revueltas /S. López	Mayas
Genaro Codina	Marcha de Zacatecas
Blas Galindo	Sones de mariachi
Amador Pérez Torres “Dimas”	Nereidas
José Pablo Moncayo	Huapango



PROGRAMA 10

FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO 2 DE VERACRUZ AL REINO UNIDO

16 de octubre | 21 h | Teatro Juárez

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico
Alexéi **Volodin**, piano

Raúl Ladrón de Guevara	Obertura veracruzana
Piotr I. Tchaikovsky	Concierto para piano, No.1,
Edward Elgar	Variaciones enigma, op.36



PROGRAMA 11

FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO 3 JULIETA VENEGAS SINFÓNICO

23 de octubre | 20 h | Alhóndiga de Granaditas

Inés **Rodríguez**, directora invitada
Julieta **Venegas**, cantante-compositora



SOLISTAS DE LA OSUG 3

ENSAMBLE VIENTOS DEL BAJÍO

30 de octubre | 19 h | Salón de H. Consejo General Universitario

Juan **Cruz**, trompeta | David **Rivera**, trompeta | Apolinar **Alavez**, corno |
Gil **Martínez**, trombón | Salvador **Pérez**, tuba

John Cheetham	Scherzo
Gustav Holst	Second Suite in F for military band
Enrique Crespo	Suite Americana
Anónimo	Tarantella
Irving Berlin	Puttin' on the Ritz
Carlos Gardel	Por una cabeza
Narciso Lico	El Becerro
Amador Pérez	Nereidas
Ray Santos	Sunny Ray



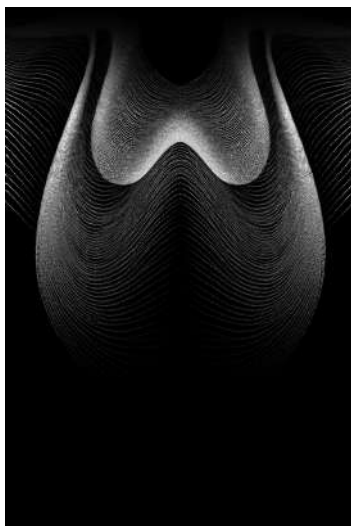
SOLISTAS DE LA OSUG 4

ENSAMBLE PEGASUS

31 de octubre | 19 h | Teatro Principal

Sergio Andrés **González**, violín | Heather Ann **Millette**, clarinete |
Cintia **Presa**, chelo | Iván **Figueroa**, piano

Olivier Messiaen	<i>Quatuor pour la fin du Temps</i>
-------------------------	-------------------------------------



PROGRAMA 12

DÍA DEL FERROCARRILERO | HÉROE DE NACOZARI

7 de noviembre | 20 h | Teatro Juárez

Román **Revueltas**, director invitado

Arthur Honegger	Pacific 231
Javier González Compeán	Máquina 501, el héroe de Nacozari
Ludwig van Beethoven	Sinfonía No.4



PROGRAMA 13

EL ARPA Y LA FLAUTA CONVERSAN

14 de noviembre | 20 h | Teatro Juárez

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico

Laura **Gracia**, flauta

Betuel **Ramírez**, arpa

W. Amadeus Mozart	Concierto para flauta y arpa, en do mayor K.299
--------------------------	--

César Franck	Sinfonía en re menor
---------------------	----------------------



SOLISTAS DE LA OSUG 5

ENSAMBLE POLIFÓNICO GUANAJUATO

20 de noviembre | 19 h | Salón de H. Consejo General Universitario

Héctor **Hernández**, violín | Urpi **Holguín**, violín | Augusto **Mirón**, viola |
Michael **Severens**, violonchelo | Jorge **Preza**, contrabajo

Antonin Dvorak	Quinteto para cuerdas No. 2
Jaani Helander	Inner Life*

*Estreno en México



SOLISTAS DE LA OSUG 6

ENSAMBLE PULSAR, TRÍO DE PERCUSIONES

21 de noviembre | 19:00 h | Teatro Principal

Oscar **Esqueda** | Ulises **Hernández** | Emmanuel **Campos**

Andy Harnsberger	Dark Passenger
Toru Takemitsu	Rain Tree
Reynaliz Herrera	Tres de tres para tres
Pius Cheung	Nian 3
Oscar Esqueda	Púlsar* Estreno mundial
Ivan Trevino	Catching Shadows



PROGRAMA 14

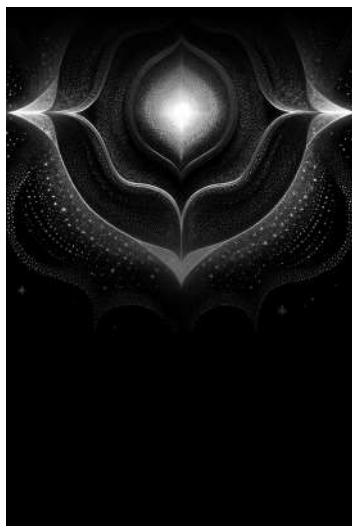
HOMENAJE A JULIÁN CARRILLO

A 150 AÑOS DE SU NACIMIENTO

28 de noviembre | 20 h Teatro Juárez

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico

Johannes Brahms	Obertura festival académico
Robert Schumann	Obertura, Scherzo y Finale
Julián Carrillo	Sinfonía No.1



PROGRAMA 15

O FORTUNA

4 de diciembre | 18 h | Teatro Juárez |
Exclusivo comunidad UG**

5 de diciembre | 20 h | Teatro Juárez |
Público en general

Juan Carlos **Lomónaco**, director artístico

Anabel de la **Mora**, soprano | Alan **Pingarrón**, tenor | Alberto **Albarrán**, barítono
Ensamble Coral de la Universidad de Guanajuato, José Francisco **Martínez** y Félix
Benjamín **Torres**, directores | Coro ópera Guanajuato, Cristina **Cendejas**, directora
| Coro Infantil de Valle de Señora, Jaime **Castro**, director

José **Pomar**

Balada de Navidad

Carl **Orff**

Cármina Burana
«FORTUNA
IMPERATRIX
MUNDI»



OSUG: **TRADICIÓN QUE RESUENA, VANGUARDIA QUE ILUMINA**

En el corazón de Guanajuato, donde la historia se entreteje con la música, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato (OSUG) se alza como un faro sonoro que ha sabido conjugar, con maestría, la herencia de lo clásico con la audacia de lo contemporáneo. Desde su fundación en 1952, bajo la batuta visionaria de José Rodríguez Frausto, la OSUG ha sido más que un ensamble: ha sido un testimonio vivo del alma cultural de México.

A lo largo de más de siete décadas, esta orquesta ha tejido una narrativa de excelencia, marcada por la presencia de figuras legendarias como Yuja Wang, Shlomo Mintz, Neeme Järvi y el Cuarteto Brodsky. Cada colaboración ha sido un capítulo brillante en una historia que no cesa de expandirse, como una sinfonía en perpetuo crescendo.

Residente del Festival Internacional Cervantino, la OSUG ha hecho de la innovación su estandarte. Ha llevado al público mexicano estrenos de obras monumentales —de Lutoslawski a Mahler, de Stravinsky a Lavista— con una valentía interpretativa que honra tanto la partitura como el espíritu del tiempo. Su repertorio, vasto y vibrante, es reflejo de una orquesta que no teme mirar hacia el futuro sin soltar la mano del pasado.



La OSUG no solo ha recorrido escenarios de México, China, Egipto, Estados Unidos, Italia, Francia y España; ha dejado en cada uno de ellos una estela de rigor, emoción y belleza. Su paso por la Sala Verdi de Milán, junto a solistas de renombre, es prueba de su estatura internacional y de su capacidad para dialogar con el mundo desde una raíz profundamente mexicana.

Cada director que ha tomado la batuta —de Héctor Quintanar a Enrique Bátiz, de José Luis Castillo a Roberto Beltrán— ha dejado una huella indeleble, ampliando horizontes, grabando memorias, sembrando futuro. Hoy, bajo la dirección artística del maestro Juan Carlos Lomónaco, la OSUG se prepara para nuevos vuelos, con la misma pasión que la vio nacer.

La OSUG no es solo una orquesta: es un símbolo. Es la voz de una universidad que cree en el arte como forma de conocimiento, de un estado que respira cultura, de un país que encuentra en la música su espejo más profundo. Tradición y vanguardia no son opuestos en su historia: son las dos alas con las que esta orquesta sigue elevándose.



JUAN CARLOS LOMÓNACO:

UN DIRECTOR CON VISIÓN GLOBAL Y ALMA UNIVERSITARIA

Director artístico

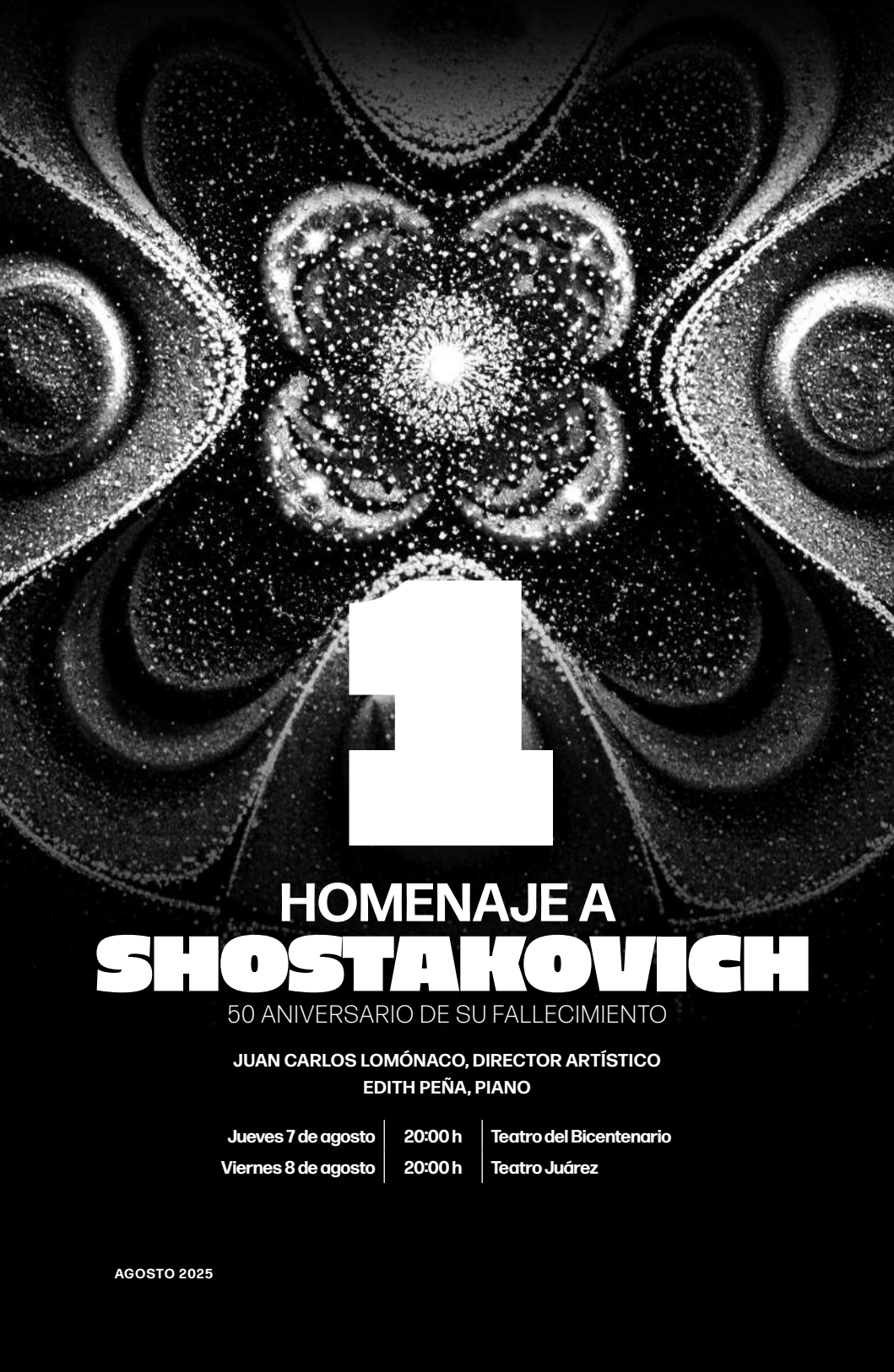
Con más de tres décadas de trayectoria internacional, el maestro Juan Carlos Lomónaco asume la dirección artística de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato en un momento clave de renovación y proyección. Su llegada a la OSUG, formalizada en octubre de 2024, marca el inicio de una nueva etapa para una de las agrupaciones más emblemáticas del país.

Formado en el prestigioso Curtis Institute of Music de Filadelfia, y con estudios complementarios en The Pierre Monteux School y la Universidad de Montreal, Lomónaco ha dirigido más de 60 orquestas en más de 20 países, incluyendo escenarios en Estados Unidos, Canadá, Francia, Rusia, Italia, Polonia y América Latina. Su debut profesional ocurrió a los 23 años con la Orquesta Sinfónica Nacional de México, y desde entonces ha sido un referente de excelencia, versatilidad y compromiso artístico.

Su vínculo con la OSUG no es nuevo: debutó con la orquesta en 1998 en el Teatro Juárez y ha sido invitado en múltiples ocasiones a lo largo de los años. Esta relación cercana y constante ha forjado un entendimiento profundo con la agrupación, lo que augura una etapa de gran sintonía artística.

Para la temporada 2025, el maestro Lomónaco ha delineado una programación que equilibra con sensibilidad y audacia el repertorio tradicional, la música mexicana, la creación contemporánea, así como incursiones en la ópera y el ballet. Su visión no solo es musical, sino también institucional: entiende a la OSUG como una orquesta universitaria con vocación académica, social y cultural, y busca fortalecer su vínculo con la comunidad estudiantil y el entorno guanajuatense.

Con una batuta que conjuga precisión técnica, profundidad interpretativa y una mirada humanista, Juan Carlos Lomónaco se presenta como un líder capaz de honrar el legado de la OSUG y proyectarla hacia nuevos horizontes. Su dirección promete una temporada vibrante, diversa y profundamente significativa para músicos y públicos por igual.



1

HOMENAJE A **SHOSTAKOVICH**

50 ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
EDITH PEÑA, PIANO

Jueves 7 de agosto	20:00 h	Teatro del Bicentenario
Viernes 8 de agosto	20:00 h	Teatro Juárez

AGOSTO 2025

Dimitri Shostakovich (1906-1975)

Obertura festiva, Op. 96 (1954)	7'
Concierto para piano No. 2, Op. 102 en fa mayor (1957)	20'
I <i>Allegro</i>	
II <i>Andante</i>	
III <i>Allegro</i>	

INTERMEDIO

Sinfonía No. 5, Op. 47 en re menor (1937)	44'
I <i>Moderato</i>	
II <i>Allegretto</i>	
III <i>Largo</i>	
IV <i>Allegro non troppo</i>	

EDITH PEÑA

Es una destacada pianista venezolana con proyección internacional, reconocida por su virtuosismo, sensibilidad interpretativa y versatilidad estilística. Inició su carrera a temprana edad, debutando como solista a los ocho años, y ha desarrollado una trayectoria que la ha llevado a escenarios de Europa, América y Asia. Formada con maestros como Susan Starr y Sergei Babayan, su repertorio abarca desde el barroco hasta la música contemporánea. Su álbum *Danzas en todos los tiempos* fue nominado al Grammy Latino en 2016, consolidándola como una de las intérpretes más relevantes de la música clásica latinoamericana actual. Actualmente reside en Madrid, desde donde continúa su labor artística y pedagógica.

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Obertura festiva, Op. 96

El lugar: algún sitio en las afueras de Moscú

La época: un par de años después del fin de la Segunda Guerra Mundial

El escenario: la sala de un “tribunal popular”

La acción: un severo fiscal se pasea frente a la tribuna del jurado, blandiendo en su mano algunas partituras mientras denuncia a los acusados con voz tonante

Fiscal: Y es precisamente esto, señoras y señores del jurado, lo que debemos desterrar a toda costa. No podemos permitir que el pueblo siga escuchando estas perversiones. ¿Qué tenemos aquí? Formalismo decadente, aburguesamiento occidentalizante, melodías elitistas, efectos instrumentales inaceptables, falta de emotividad revolucionaria...

Defensor (interrumpiendo): Protesto, señor juez. Se achaca a mis clientes faltas cuya enorme subjetividad las hace imposibles de probar.

Juez: Objeción denegada.

Fiscal: ... falta de emotividad revolucionaria, un internacionalismo tramposo que oculta los valores soviéticos, armonías antipatrióticas...

Defensor (interrumpe): Protesto, señor juez. Una buena parte de la obra de mis clientes está dedicada precisamente a la exaltación de los momentos clave de nuestro estado y nuestra historia.

Juez: Objeción denegada.

Fiscal: En fin, es mi convicción que el pueblo debe ser protegido a toda costa de aquellos que producen pseudo-música de tintes imperialistas y reaccionarios.

Defensor: Protesto, señor juez. El fiscal ataca sin justificación la habilidad profesional de mis clientes.

Juez: Objeción denegada.

Fiscal: No debemos, señoras y señores del jurado, permitir que nuestros hijos queden expuestos a la nefasta influencia de esto... (arroja despectivamente al suelo la partitura de la Tercera sinfonía de Aram Khachaturian, de la ópera *La nariz*, la Segunda sinfonía y la *Obertura festiva* de Dmitri Shostakovich, de la *Sinfonía clásica* de Sergei Prokofiev, y de algunas obras de Nikolai Miaskovski). Es por ello que pido el máximo rigor de la ley contra estos envenenadores del alma soviética. (Señala con índice de fuego a los cuatro acusados mientras el público del tribunal estalla en estruendosas exclamaciones pidiendo la cabeza de los compositores).

El mismo lugar, la misma época, el mismo escenario. La acción, poco tiempo después, al reanudarse el juicio después de la deliberación del jurado.

Juez: Señoras y señores del jurado, ¿tienen ustedes un veredicto?

El presidente del jurado se levanta y clama con voz de bajo profundo:

Presidente: Lo tenemos. Nosotros, miembros del jurado de este tribunal popular, hallamos a los acusados culpables de haber cometido música en primer grado, con todas las agravantes de forma, técnica, vena melódica, contexto tonal, color instrumental y las demás establecidas en nuestro sagrado código estético.

Juez: Los acusados deben ponerse de pie.

Los cuatro compositores acusados se levantan.

Juez: Por la gravedad de las faltas cometidas, este tribunal popular los condena a ser perseguidos y hostigados sin misericordia por el resto de sus vidas, y a que su música sea denunciada públicamente en todo lugar y en toda ocasión. Serán obligados, además, a profesar público arrepentimiento y desde este momento el estado dictará todas y cada una de sus acciones en el terreno de la música. Este tribunal entra en receso.

Cae el telón.

Si bien es cierto que ningún crítico de teatro aplaudiría este pequeño fragmento escénico, el hecho es que tiene más de realidad que de ficción. Bien conocida es la suerte que sufrió Dmitri Shostakovich a manos de las autoridades soviéticas a causa de su música. De hecho, su Obertura festiva se prestaba idealmente para toda clase de acusaciones, desde su inicio con sonoras fanfarrias que apuntan más al esplendor cortesano que al impresionismo urbano requerido de los artistas soviéticos, hasta su contexto tonal clásico, claramente decadente según los expertos censores musicales de Stalin. Y para colmo de males, el final de la Obertura festiva requiere un coro extra de tres trompetas, tres trombones y cuatro cornos, asunto que definitivamente cae en el terreno de los fatuos e individualistas efectos especiales, poco dignos de un compositor cuyo deber es estar al servicio del pueblo. En este contexto, es interesante notar que algunos analistas han afirmado que la Obertura festiva es un claro ejemplo de realismo socialista en la música.

En algunas fuentes se consigna que Shostakovich compuso la Obertura festiva en 1947 para celebrar el 30 aniversario de la Revolución de Octubre, al final de un período en el que las purgas estéticas habían sido cosa de todos los días en la Unión Soviética. El producto de ello fue, sin duda, toda una generación de artistas reprimidos, manipulados, sojuzgados y mediatizados por un Politburó ciertamente anacrónico y reaccionario. Pocos momentos más patéticos hay en la historia de la música como la aceptación pública que Shostakovich hizo de su “culpabilidad”, particularmente con motivo de su vilipendiada Cuarta sinfonía. Si bien la represión de épocas posteriores se llevó a cabo por medios aparentemente menos violentos, es

claro que la estupidez de la gerontocracia soviética en materia de expresión artística no varió mucho con el paso de los años. La Obertura festiva de Shostakovich no se estrenó sino hasta el 37 aniversario de la Revolución Rusa, el 6 de noviembre de 1954, bajo la batuta de Alexander Melik-Pashayev. Esta fecha de estreno apunta entonces al hecho, mencionado en diversos textos, de que el compositor escribió la pieza en 1954 en respuesta a una petición urgente de una obra para abrir un concierto inminente.

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Concierto para piano y orquesta No. 2 en fa mayor, Op. 102

Allegro

Andante

Allegro

El año de 1938 fue significativo para Shostakovich por dos razones: por una parte, ese fue el año en que compuso su primer cuarteto de cuerdas, forma musical que habría de ser de capital importancia en su expresión creativa; por otra parte, en 1938 nació su hijo Maxim, quien al paso del tiempo se convirtió en un competente músico, dedicando una buena parte de sus energías a promover la música de su ilustre padre, sobre todo en su calidad de director de orquesta. Originario de Leningrado igual que su progenitor, Maxim Shostakovich se inició en la vida musical estudiando el piano en su ciudad natal. Más tarde fue inscrito en el Conservatorio de Moscú, donde cambió el rumbo de sus estudios, poniendo más atención a la dirección orquestal que al teclado. Para ello, contó con las enseñanzas de dos estupendos, legendarios directores de orquesta: Gennadi Rozhdestvenski e Igor Markevitch. Ya como director, Maxim Shostakovich se hizo cargo de varias orquestas soviéticas importantes con las que realizó giras por diversos países del mundo, ofreciendo estrenos de importantes obras, incluyendo la última sinfonía de su padre. En abril de 1981 Maxim Shostakovich y su familia pidieron asilo político en los Estados Unidos, y desde entonces radican en ese país. A pesar de que hoy en día Maxim Shostakovich se dedica de lleno a la dirección orquestal, su carrera como pianista ha pasado a la posteridad gracias a una de las obras más significativas de su padre.

En 1933 Dmitri Shostakovich había escrito su Primer concierto para piano, destinado a sus propias habilidades como pianista; más de 20 años después escribió el Segundo concierto para piano con dedicatoria a su hijo Maxim. La creación de esta obra ocurrió en circunstancias especiales para Shostakovich, tanto en el ámbito personal como en el político. En 1953 la muerte del dictador Stalin había

permitido a los artistas soviéticos un leve respiro, aunque de ningún modo esto se tradujo en una libertad total. Tres años después, Nikita Krushev asumió el liderazgo del Partido Comunista de la Unión Soviética, y el 25 de febrero de 1956 pronunció un discurso en el que denunciaba el régimen brutalmente represivo de su antecesor. Así, los creadores soviéticos recibieron “autorización” del alto mando para trabajar en un clima menos opresivo que el que Stalin había creado en la URSS. En ese año de 1956 Shostakovich se casó por segunda vez, después de dos años de haber enviudado. Si su primer matrimonio con Nina Varzar (la madre de Maxim y su hermana Galya) había sido feliz, el segundo, con Margarita Kainova, fue corto, tenso e infructuoso. En estas condiciones, Shostakovich abordó la composición de su Segundo concierto para piano y orquesta. En el primero, el compositor había diseñado un acompañamiento de cuerdas y una trompeta que cumplía funciones casi de segundo solista; para el segundo optó por una orquesta sinfónica completa. En el Primer concierto Shostakovich había hecho gala de un humor picante y mordaz que, si bien se vio matizado por el paso de los años, no desapareció por completo. En efecto, el Segundo concierto también está lleno de gracia y vivacidad, aunque el humor del compositor se ha suavizado y se ha vuelto más sutil. Fiel a su costumbre, Shostakovich explota en esta obra los rangos extremos del teclado solista y maneja con frecuencia la idea de doblar una línea melódica en ambas manos, a distancia de dos o tres octavas. Con estos y otros recursos pianísticos muy sólidos, y un sentido de la orquestación que es aún más evidente en sus sinfonías, Shostakovich logra una obra enérgica, robusta, vivaz, a la que algunos comentaristas consideran como un respiro que el compositor se tomó después de haber escrito, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Stalin, obras mucho más profundas y ambiciosas como la Décima sinfonía, el Sexto cuarteto y el inicio de la Undécima sinfonía. Como en sus conciertos para violín y violoncello (dos en cada caso), Shostakovich hace gala de una especial sabiduría en la escritura para los alientos. En general, la orquestación no es muy compleja, ya que el compositor la planeó para una orquesta de jóvenes. ¿Cuáles jóvenes? Los del Conservatorio de Moscú, institución cuya orquesta acompañó el estreno mundial de la obra, con Maxim Shostakovich como solista y la dirección de Nikolai Anosov. El estreno ocurrió el 10 de mayo de 1957, día del cumpleaños número 19 del joven músico. Unos días antes, padre e hijo habían estrenado la versión de la obra para dos pianos. Una década mástarde, el gran coreógrafo Kenneth MacMillan utilizó la música de este concierto para crear una coreografía a la que tituló, simplemente, Concierto, y que después de pasar a formar parte del repertorio básico del Royal Ballet, se ha convertido en un clásico moderno de la danza.

Hoy, a muchos años de distancia del estreno de la obra del padre en manos del hijo, y con la muerte de Shostakovich ya lejana, la dinastía sigue su marcha inexorable.

Existe en el mercado discográfico una interesante grabación del Segundo concierto para piano de Dmitri Dmitrievich Shostakovich, en la que el conjunto I Musici de Montreal es dirigido por Maxim Dmitrievich Shostakovich. El solista es Dmitri Maximovich Shostakovich, su hijo, nieto del gran compositor, con quien guarda un parecido físico realmente asombroso.

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Sinfonía No. 5 en re menor, Op. 47

Moderato – Allegro non troppo

Allegretto

Largo

Allegro non troppo - Allegro

No es posible imaginar un peor destino para un artista honesto que tener que pedir perdón por sus obras, lo que equivale, ni más ni menos, a renegar de sus convicciones más profundas, de sus impulsos más espontáneos, de sus creencias más arraigadas. Dmitri Shostakovich, compositor atribulado y constantemente perseguido por fantasmas internos y externos, fue víctima de esta terrible situación, y sin duda sintió una profunda amargura cuando fue obligado por la burocracia musical soviética a pedir perdón por su música, y tuvo que hacerlo con más música. Esta es, en síntesis, la dramática historia de la Quinta sinfonía de Shostakovich, una de sus mejores obras y una de las partituras indispensables en la historia del género sinfónico. He aquí una breve descripción de ese perdón musical que Shostakovich tuvo que pedir, probablemente so pena de su libertad y quizá de su vida misma. Corría el año de 1936 y el compositor, de apenas 30 años, era ya reconocido dentro y fuera de la Unión Soviética como un músico de gran importancia. A pesar de ello, Shostakovich tenía frecuentes disgustos con las autoridades de su país, quienes continuamente supervisaban y censuraban su música, convencidos erróneamente de que toda música producida por los compositores soviéticos debía ser populista, accesible, patriótica, realista, optimista y de fácil comprensión para las masas de esforzados obreros, campesinos y burócratas soviéticos. Como artista honesto que era, Shostakovich componía según su impulso natural, y al hacerlo producía una música novedosa y retardadora que iba claramente en contra de las normas musicales oficiales. En este contexto, en diciembre de 1936, Shostakovich propuso su Cuarta sinfonía a la Filarmónica de Leningrado. La historia cuenta que los miembros de la orquesta rechazaron la obra por no estar de acuerdo con su contenido musical, pero es más probable que lo hayan hecho por “instrucciones superiores”. Ese mismo año, el diario oficial Pravda había publicado una feroz crítica en contra de la ópera Lady

Macbeth del Distrito de Mtsensk que Shostakovich había compuesto entre 1930 y 1932. Antes aceptada, la obra era ahora repudiada con particular virulencia desde los más altos círculos del aparato stalinista, lo cual representaba ciertamente un peligro real para el compositor. La combinación de esa crítica y el rechazo de su Cuarta sinfonía provocó una reacción excesiva en Shostakovich: el compositor retiró la sinfonía, que habría de esperar 25 años para ser estrenada por la Filarmónica de Moscú en 1961.

A pesar de este tipo de ataques de la censura en su contra, Shostakovich no podía dejar de componer, así que se dio a la tarea de escribir su Quinta sinfonía, con la intención aparente de congraciarse con los esbirros de Stalin que lo hostigaban y lo atacaban, y a causa de los cuales había tenido que retirar la Cuarta sinfonía. El propio compositor se encargó de dejar bien clara esta intención cuando afirmó que la Quinta sinfonía era la respuesta adecuada, práctica y creativa de un artista soviético ante la crítica justa. Dicho de otra manera, Shostakovich pedía perdón por su música, con su música. Este hecho representa sin duda una de las grandes incógnitas en la historia de la música. ¿Hasta dónde Shostakovich dio marcha atrás en su desarrollo musical natural como compositor en esta obra? ¿Hasta dónde era plenamente sincero al pedir perdón? ¿Cuántos conflictos creativos le causó la creación de esta obra? Sea como fuere, y con o sin la aprobación de las altas jerarquías soviéticas, Shostakovich logró una sinfonía de gran belleza, de fuerza impresionante, y que lleva claramente marcada la angustia del compositor. Sobre su Quinta sinfonía, Shostakovich declaró esto:

El tema de mi sinfonía es la estabilización de una personalidad. En el centro de esta composición, concebida líricamente de principio a fin, veo a un hombre con todas sus experiencias. El movimiento final resuelve los impulsos trágicamente tensos de los movimientos anteriores en una conclusión de optimismo y alegría de vivir.

Esta afirmación de Shostakovich demuestra que el compositor, aun siendo obligado a pedir perdón, era mucho más inteligente que sus censores. En efecto, el cuarto movimiento de la obra es una de las piezas más emocionantes de toda la literatura sinfónica, sobre todo en sus páginas finales, pero al escucharlo con atención uno se da cuenta de que no hay en él nada de triunfalismo gratuito ni de celebración gozosa. Más bien, se percibe una intensa explosión de energía musical bellamente trabajada, pero llena de angustia, de duda y de rebeldía. Si los funcionarios soviéticos oyeron en este final un himno a sus obtusas ideas, se equivocaron completamente y, como debía ser, Shostakovich rió al último y rió mejor. La Quinta sinfonía fue estrenada el 21 de noviembre de 1937 en Leningrado, bajo la batuta de Evgeny Mravinski, y de inmediato fue un éxito, tanto entre el público como entre la comunidad oficial de la

Unión Soviética. La historia registra que esa noche numerosos asistentes al estreno, que sí entendieron a Shostakovich, lloraron abiertamente. Un crítico escribió esto en el diario Izvestia:

Debemos confiar en el público soviético. Su reacción a esta música ha sido un veredicto justo. Nuestro público no recibe con gusto el arte decadente, triste y pesimista, pero responde con entusiasmo al buen arte que es claro, brillante, alegre, optimista y viable.

Respecto al engañosamente triunfal final de la Quinta sinfonía, Shostakovich dijo estas terribles palabras, consignadas en sus memorias, editadas por Salomón Volkov:

El regocijo es falso, forzado, creado bajo amenaza. Es como si alguien me estuviera golpeando con un palo y repitiendo: “Tu deber es regocijarte, tu deber es regocijarte”, y no me queda más que levantarme, temblando, y alejarme murmurando: “Mi deber es regocijarme, mi deber es regocijarme”.

En otras palabras, el sistema soviético tenía como norma prohibir que un artista, un compositor en este caso, expresara libremente su tristeza y su pesimismo si su inspiración así se lo dictaba. Si esta actitud fuera una norma universal, ¿de cuánta hermosa música triste no estaríamos privados hoy en día? De carácter triste o alegre, optimista o angustiado, según quien la escucha, la Quinta sinfonía de Shostakovich es una obra maestra indiscutible, y ningún hombre, en ninguna tierra y en ningún tiempo, debiera verse obligado a pedir perdón por crear música como esta.



2

HOMENAJE A **BIZET**

150 ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
RODRIGO GARIBAY, SAXOFÓN

Viernes 15 de agosto | 20:00 h | Teatro Juárez

AGOSTO 2025

Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994)

Balada del venado y la luna (1948)	18'
Introducción. Danza de la Luna. <i>Moderato assai</i>	
Entrada del Venado. Danza del Venado y la Luna. <i>Molto allegro e con brio</i>	
Las Nubes. El Cazador. <i>Huida del Venado. Moderato</i>	
Danza Final. <i>Molto allegro e con brio</i>	

Hebert Vázquez (1963)

Cartografía de la bruma*, para saxofón alto y orquesta (2021)	12'
---	-----

*Estreno mundial

INTERMEDIO

Georges Bizet (1838-1875)

L'Arlésienne, suite No. 1 (1872)	17'
<i>Prélude</i>	
<i>Minuet</i>	
<i>Adagietto</i>	
<i>Carillon</i>	
L'Arlésienne, suite No. 2 (1872)	18'
<i>Pastorale</i>	
<i>Intermezzo</i>	
<i>Menuet</i>	
<i>Farandole</i>	

RODRIGO GARIBAY

Es un saxofonista y clarinetista mexicano de destacada trayectoria, reconocido por su versatilidad y profundidad artística. Su carrera abarca desde la música sinfónica hasta el jazz, la música popular y la composición para cine. Ha sido solista con importantes orquestas mexicanas, estrenando obras contemporáneas y rescatando repertorio poco habitual para saxofón. Además, ha participado en más de 70 producciones cinematográficas y ha sido nominado al Ariel por su trabajo como compositor. Su enfoque combina técnica refinada, sensibilidad expresiva y una constante búsqueda de nuevos lenguajes musicales. Ha sido parte de proyectos de música alternativa, como **Santa Sabina**, lo que refleja su amplitud estilística

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK (1916-1994)

Balada del venado y la luna

Introducción. Danza de la luna. (Moderato assai)

Entrada del venado. Danza del venado y la luna. (Molto allegro e con brio)

Las nubes. El cazador. Huida del venado. (Moderato)

Danza final. (Molto allegro e con brio)

Uno de los aspectos más fascinantes (y a veces frustrantes) de la música es el de la nomenclatura. El averiguar y entender cómo se llaman las cosas en música y, sobre todo, por qué se llaman así, es uno de los caminos más sabrosos hacia el disfrute de la música misma. En este proceso, el melómano ilustrado aprende que a lo largo de la historia la nomenclatura de todo aquello que tiene que ver con la música ha cambiado muchas veces; en este sentido, resulta realmente sorprendente enterarse, por ejemplo, de lo que los términos sinfonía, aria, obertura o suite han significado a través del tiempo. De manera particular, hay términos como balada que han sido motivo de interpretaciones muy diversas. Hoy en día, la palabra balada está por desgracia muy devaluada, debido a las horrendas, inanes, cursis e insípidas canciones a las que en la radio se denomina “baladas”. De hecho, para muchos conocedores de la música, la palabra balada es un término francamente peyorativo. Si uno pregunta a un conocedor el verdadero significado del término, lo más probable es que la primera explicación se refiera a la música antigua y sea más o menos así:

Es muy fácil, porque la palabra misma lo dice: sonata era para sonar, toccata era para tocar, cantata era para cantar y ballata era para bailar.”

Si bien la explicación parece demasiado sencilla, es estrictamente cierta: en el origen, el término italiano *ballata*, traducido al castellano como balada, se refería a una pieza de danza, a una composición concebida específicamente para ser bailada. Hoy en día, las enciclopedias de música contienen largos párrafos y explicaciones sobre cómo el término balada se ha aplicado a muchas y muy diversas formas musicales. Para no entrar en tantos detalles, me conformo con citar al delicioso Diccionario Técnico de la Música, publicado en 1894 por Felipe Pedrell en Barcelona.

Balada. Relación dramática cantada sobre un motivo popular, regularmente de danza. Puede ser puramente instrumental, en cuyo caso tiene la forma de rondó. Composición poética dividida en coplas con un mismo estribillo, que antiguamente se cantaba en los bailes, por lo regular campestres, y que hoy va reapareciendo (importada del norte) aunque no con aquel objeto.

De la definición de Pedrell surgen con claridad dos ideas: la relación estrecha de la balada con la danza, y el hecho de que es una forma musical con numerosas variantes. Y a pesar de lo dicho arriba sobre *toccatas*, cantatas, sonatas y baladas, lo cierto es que es fácil hallar baladas concebidas para ser tocadas, sonadas, bailadas o tocadas, según la época, el lugar de origen, la intención de la pieza y, de manera importante, la voluntad de cada compositor para llamar “balada” a una enorme variedad de géneros musicales. Todo este preámbulo apunta en una sola dirección: la de afirmar que Carlos Jiménez Mabarak compuso sus cinco baladas específicamente para ser bailadas. Como referencia, he aquí la lista de las baladas bailables del compositor tabasqueño:

Balada del pájaro y la doncella, 1947

Balada del venado y la luna, 1948

Balada mágica, 1951

Balada de los quetzales, 1953

Balada de los ríos de Tabasco, 1988

Como en el caso de muchas otras obras importantes de la danza moderna mexicana, el estreno de la Balada del venado y la luna ocurrió en un entorno cultural muy rico, en circunstancias muy interesantes y con la participación de personajes importantes. El papel del venado en el estreno fue bailado por el gran bailarín y coreógrafo mexicano Guillermo Arriaga. A él debo este breve testimonio:

Después de haber estudiado teatro, decidí que lo que en realidad quería a hacer era bailar. Entré a Bellas Artes en abril de 1949, después de haber estudiado un tiempo con Waldeen. En ese momento Ana Mérida

estaba preparando la coreografía de la Balada del venado y la luna. Originalmente, Jiménez Mabarak había escrito la obra para Ricardo Silva, y a mí me encargaron poner el papel para después enseñárselo a Ricardo. Durante todo el período de preparación, nos acompañó al piano Alicia Urreta. Monté el papel, y resulta que Ricardo nunca apareció, así que a mí me tocó estrenar la obra. El estreno fue el 7 de diciembre de 1949 en Bellas Artes. Yo fui el venado, Ana Mérida fue la luna, y bailaban también Rocío Sagaón, Beatriz Flores y Ricardo Luna, entre otros. La escenografía y el vestuario los hizo Rufino Tamayo, y el estreno fue un gran éxito, tanto de público como de crítica. Desde entonces, Salvador Novo siempre me dijo Venado.

El argumento del ballet tiene su origen en una añeja leyenda maya. El venado baja a beber al ojo de agua. En la superficie, mira el reflejo de la luna y queda prendado de ella. Perseguido por un cazador, el venado es protegido por las nubes, amigas de la luna. Como casi siempre, el cazador gana la partida. Herido de muerte, el venado cae a los pies de la luna, que lo cobija y consuela hasta el momento de su muerte.

Como datos complementarios, cabe recordar que tiempo después del estreno, Leonora Carrington realizó nuevos diseños de escenografía y vestuario, que son los que hasta la fecha se asocian a esta importante obra de la danza mexicana, y que el libreto original del ballet se debe también a Jiménez Mabarak.

HEBERT VÁZQUEZ (1963)

Cartografía de la bruma, para saxofón alto y orquesta

En el verano de 2025, y desde un tiempo atrás, el saxofonista mexicano Rodrigo Garibay está involucrado en un proyecto de encargo, estreno y grabación de obras mexicanas para saxofón y orquesta; a la fecha (julio de 2025) se han grabado ya, con la Orquesta Sinfónica de Minería, sendas obras de Leonardo Coral y Jorge Vidales, y están por grabarse composiciones de David Hernández Ramos, María Granillo y Hebert Vázquez, con la probable adición de una más, de Francisco Ladrón de Guevara. Es en este contexto, que surge la pieza titulada Cartografía de la bruma, de Hebert Vázquez. Durante la composición de la obra, se estableció un diálogo entre el compositor y el saxofonista para definir algunos aspectos sobre la escritura para el saxofón, particularmente en el ámbito del color instrumental y del uso de las técnicas extendidas, entre ellas los multifónicos, el frulato, el growling, el slap tongue, las digitaciones alternativas.

Hebert Vázquez ha redactado este texto sobre Cartografía de la bruma:

Esta obra, compuesta en 2021, fue escrita por encargo del saxofonista Rodrigo Garibay, a quien está dedicada. La pieza emplea como instrumento solista al saxofón alto, que es uno de los cuatro tipos de saxofón más comunes, junto al soprano, tenor y barítono. En el ámbito del jazz, que es en el que este instrumento ha tenido un mayor desarrollo y un repertorio más amplio, el saxofón alto y tenor son prominentes, con intérpretes de la talla de Charlie Parker, John Coltrane, Stan Getz, Sonny Rollins y Joshua Redman, por nombrar solo a unos cuantos. Cartografía de la bruma pertenece a una serie de obras para instrumento(s) solista(s) y orquesta que compuse en un lapso de diez años, y que incluye también a El árbol de la vida (2014-15), para guitarra y orquesta, Ofrenda (2017), para violín y orquesta, Tándava (2020), para flauta y orquesta, Cántico (2022), para oboe/corno inglés y orquesta, y Houkokuji (2024), para dos guitarras y orquesta. Aunque no se trata de un ciclo, en el sentido de ser una colección de obras basadas en una temática o estética común, todas ellas son breves (fluctúan entre los 12 y 19 minutos de duración), están escritas en un solo movimiento, y exhiben al instrumento solista en diferentes roles: como antagonista de la orquesta —en la consabida contraposición “individuo-masa”— o integrado a la misma como un instrumento más, y en entornos camerísticos conformados por subgrupos instrumentales más íntimos dentro de la orquesta. Si bien la pieza inicia envuelta en una atmósfera tímbrica introspectiva y más bien abstracta, en la que el instrumento solista comparte largas notas tenidas con un dúo de platos suspendidos tocados con arco de violonchelo o contrabajo, pronto la sonoridad se abre a elementos rítmicos en los que es posible identificar veladas alusiones al jazz.

Ante esta mención del jazz, y a pregunta expresa, Hebert Vázquez comenta que su aproximación a este género, así como las que ha realizado en su música a otros como el rock o las músicas latinoamericana y japonesa, no proviene de un estudio detallado sino de sus experiencias auditivas. En este ámbito, el compositor afirma que la obra en la que ha empleado el jazz de manera más clara y directa es Retrato de Guillermina en rojo (2009) para ensamble de cámara, que es un homenaje a la gran bailarina y coreógrafa mexicana Guillermina Bravo (1920-2013). En cuanto a la referencia jazzística en el caso específico de esta obra para saxofón y orquesta, Vázquez ha escrito lo siguiente:

En el caso de Cartografía de la bruma, la que a mí me parece la alusión más clara al jazz es un breve pasaje en el que el sax interactúa con el piano y las percusiones (tambores), sobre un fondo de contrabajos en pizzicati, y otro fragmento en el que el sax asume una textura “improvisatoria” basada en la interacción de slaps en el registro grave con fragmentos escalísticos libres y notas tenidas que desembocan en glissandos, al tiempo que la orquesta lo acompaña con intervenciones rítmicas de los metales, un fondo de cuerdas cromáticas y microtonales, y arpeggios del piano. No obstante, más que la armonía, me parece que son la textura y el gesto musical los que aluden al jazz.

Y por su parte, el saxofonista Rodrigo Garibay comenta esto sobre la obra:

Hebert ha escrito para el saxofón a todo lo largo de su registro, con una fuerte cualidad rítmica y una expresión que yo siento como trepidante. Hay momentos de mucha energía tímbrica, y toda la obra es muy intensa. Hay algunas partes en las que el intérprete debe vocalizar una nota al mismo tiempo que toca, a veces al unísono y otras formando intervalos o micronintervalos con el uso del glissando. En ocasiones Hebert hace subir el instrumento hasta su registro sobreagudo y esto, junto con otros aspectos, hace que Cartografía de la bruma sea una obra técnicamente muy demandante.

Contra lo que pudiera pensarse, el título de Cartografía de la bruma no es una referencia literaria particular, ni implica intenciones narrativas o descriptivas. Es, simplemente, un título inventado en el que Hebert Vázquez encuentra una carga poética especial y, acaso, en sus propias palabras, por “la confrontación borgiana que sugiere el realizar un mapa de lo etéreo”.

Este mapa sonoro de lo intangible que es Cartografía de la bruma tiene su estreno absoluto el 15 de agosto de 2025 con Rodrigo Garibay en el saxofón alto y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato dirigida por Juan Carlos Lomónaco.

GEORGES BIZET (1838-1875)

Suites Nos. 1 y 2 de La arlesiana

Suite No. 1

Preludio
Menuet
Adagietto
Carillon

Suite No. 2

Pastorale
Intermezzo
Menuet
Farandole

Alphonse Daudet (1840-1897) fue un novelista, cuentista y dramaturgo francés asociado principalmente con la corriente literaria naturalista de su tiempo. Una de sus primeras obras significativas fue su único libro de poemas, titulado *Los amorosos* (1858), dedicado a su primera amante, Marie Rieu, cuya relación con Daudet fue explorada más tarde por el escritor en su novela *Safo* (1884). Con el paso de los años Daudet produjo obras importantes como *El último ídolo*, *El Nabab*, *Cuentos del lunes*, *Tartarín de Tarascón*, *Jack y Numa Roumestan*, entre otras. A lo largo de su vida Daudet luchó enérgicamente contra la pobreza y contra su propia condición enfermiza; sufrió males de la espina dorsal y enfermedades venéreas, que finalmente le costaron la vida. En sus últimos años, Daudet fue un generoso mecenas de escritores jóvenes, entre ellos Marcel Proust. Murió en diciembre de 1897 en medio de visiones de viajes interplanetarios.

Habiendo nacido en la ciudad de Nîmes, Daudet dio a su obra un inconfundible toque mediterráneo, combinado con una visión cosmopolita de la vida y de sus personajes. Si bien fue acusado de ser un escritor excesivamente sentimental, lo cierto es que Daudet supo combinar sus agudas dotes de observador del mundo que lo rodeaba con una auténtica compasión por las vidas que describió en sus textos.

Uno de los fracasos más estrepitosos de la carrera de Alphonse Daudet fue el de su obra teatral *La arlesiana*, rechazada categóricamente por el público y la crítica desde su estreno. Tal estreno ocurrió en el Teatro de Vodevil de París el primero de octubre de 1872, y para la ocasión, Georges Bizet compuso 27 números de música incidental como acompañamiento a *La arlesiana* de Daudet. Como el título de la obra lo indica, Daudet narra la historia de una joven mujer de Arles, pequeña ciudad provenzal situada muy cerca de Marsella en el sureste francés. La pieza tiene como núcleo narrativo la violenta pasión entre un joven campesino y la muchacha arlesiana. El tradicional triángulo amoroso se completa con la presencia de una joven campesina que se enamora perdidamente del pretendiente de la arlesiana. El joven, para olvidar a la muchacha de Arles, se compromete con la campesina, pero

se suicida arrojándose por la ventana la víspera de la boda. Un detalle interesante de La arlesiana de Daudet es el hecho de que la protagonista del título nunca aparece en escena, y toda la acción ocurre alrededor de su presencia solamente sugerida. Esta es, a grandes rasgos, la esencia de la obra teatral que dio origen a la partitura de música incidental compuesta por Bizet. Como quedó anotado arriba, La arlesiana fue un fracaso en su estreno y duró en escena solo quince funciones. Si el público se encargó de olvidar tanto la pieza de Daudet como la música de Bizet, el compositor no olvidó su propia partitura. Poco después del fracaso de la obra, retomó en ese mismo año de 1872 su música incidental y con parte de su contenido organizó la primera de las dos suites que hoy se conocen de La arlesiana. Para la primera suite, Bizet conjuntó un Preludio, un Menuet, un Adagietto y un Carillon. El trabajo de realizar esta suite incluyó una seria labor de reorquestación, ya que la partitura teatral original fue escrita por Bizet para una pequeña orquesta de 26 músicos, mientras que la suite es para orquesta sinfónica completa.

Apenas tres años después del malogrado estreno de La arlesiana, Georges Bizet murió en 1875, deprimido por su propio fracaso, el del estreno de su ópera Carmen.

Tiempo después de la muerte de Bizet, la partitura original de La arlesiana cayó en manos de Ernest Guiraud, compositor de óperas y maestro en el Conservatorio de París, donde tuvo como alumno a Claude Debussy. A partir de los originales de Bizet, Guiraud realizó la segunda suite de La arlesiana, la que hoy es la más popular de las dos. Las piezas con las que abre y cierra la segunda suite, *Pastorale* y *Farandole* (una danza típica provenzal) fueron originalmente piezas corales, arregladas para orquesta por Guiraud. Por otra parte, el *Menuet* de esta segunda suite nada tiene que ver con la música original de La arlesiana: fue tomado por Guiraud del tercer acto de la ópera La alegre joven de Perth, compuesta por Bizet en 1866. Para quienes gustan de las coincidencias y curiosidades del mundo de la música, vale señalar que existen algunas similitudes entre las líneas narrativas de Carmen y La arlesiana, sobre todo en lo que se refiere a los triángulos pasionales, los desencuentros amorosos y los desenlaces trágicos. Y por si ello fuera poco, cabe también recordar que ambas obras, el drama de Daudet y la ópera de Bizet, corrieron con suerte similar: después de fracasar en sus respectivos estrenos, fueron aclamadas años después en sus respectivas reposiciones. Nota pictórica final: el pequeño poblado de Arles se ha hecho más famoso a través del arte plástico que a través del teatro o la música, gracias a que tuvo como huésped ilustre al gran pintor holandés Vincent van Gogh (1853-1890), quien pintó para la posteridad inolvidables imágenes de la ciudad y sus alrededores... y una pequeña, modesta legendaria habitación.



3

CALLEJÓN DEL RUIDO XX

LUDWIG CARRASCO, DIRECTOR INVITADO

Viernes 22 de agosto | 20:00 h | Teatro Juárez

AGOSTO 2025

Roberto Morales (1958)

Nostalgia de lo intangible* (2025) 14'

Obra realizada como parte del proyecto del Sistema Nacional de
Creadores 2022- 2025

Francisco García Ledesma (1966)

Sinfonía No. 1* (2023) 26'

I Adagio flessibile, Andante, Allegro con moto, Adagio.

II Andante

*III Moderato, Allegro, Allegro con moto, Lento moderato,
Moderato*

INTERMEDIO

Manuel de Elías (1939)

Sonante No. 9** (1978) 10'

Béla Bartók (1881-1945)

El mandarín milagroso, Op. 19, BB 82: Suite (1918-1919) 20'

*Estreno mundial

**Estreno en Guanajuato

El *Festival Internacional Callejón del Ruido* es un evento organizado por la Universidad de Guanajuato, que se ha consolidado como un espacio dedicado a la creación, difusión y reflexión sobre la música contemporánea. En esta ocasión celebramos su vigésimo aniversario.

LUDWING CARRASCO, DIRECTOR INVITADO

Ludwig Carrasco es uno de los directores de orquesta más versátiles y reconocidos de México. Actualmente se desempeña como director titular y artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, donde ha impulsado una programación diversa, inclusiva y comprometida con la excelencia artística.

Con formación en México, Alemania, Austria, España, Estados Unidos, Francia, Italia y Suiza, Carrasco ha dirigido en más de 30 países, presentándose en escenarios de prestigio como el Carnegie Hall, Musikverein de Viena y la Berliner Philharmonie. Su repertorio abarca desde el barroco hasta la música contemporánea, con especial interés en la ópera, el ballet y los estrenos de obras nuevas.

Ha colaborado con destacados compositores mexicanos y dirigido más de 170 estrenos mundiales. Su enfoque artístico se distingue por la sensibilidad interpretativa, el rigor técnico y una visión integradora que conecta la música sinfónica con las realidades sociales actuales.

Entre sus reconocimientos se encuentran el Markowitz Award for Orchestral Conductors, la beca Fulbright, y su participación en el programa de Creadores Escénicos con Trayectoria del FONCA.

ROBERTO MORALES-MANZANARES (1958)

Nostalgia de lo intangible

Decir que Roberto Morales-Manzanares es un músico curioso e hiperactivo es quedarse corto. Sus instrumentos básicos son la flauta y el piano, pero se le ha visto soplar, percutir y rasguear muchos otros. Sí, claro, compone a la manera tradicional, pero también se vale de medios cibernéticos para crear sus partituras. Es conocedor profundo del instrumental de añejas tradiciones, y también del arsenal orquestal moderno, y asimismo de los generadores sonoros electrónicos. Se siente cómo en los formatos interpretativos usuales, pero también es un asiduo explorador de asuntos

relacionados con interdisciplina, multimedia y otras expresiones colaborativas. Creador, sí; intérprete, sí; explorador, sí; pero también comprometido divulgador de la música nueva y de lo nuevo en la música. Hito destacado en su carrera, la fundación en 1985 del temerario y propositivo grupo musical Alacrán del Cántaro, cuya actividad se ha orientado a la creación e interpretación de música experimental mexicana. Sobre su obra orquestal reciente titulada *Nostalgia de lo intangible*, el Morales-Manzanares comenta:

Nostalgia de lo intangible es un oxímoron poético que combina el anhelo (nostalgia) con lo que no puede tocarse ni definirse (intangible). La obra tiene que ver con el tiempo y lo irrecuperable. Es recordar un lugar en la música que ya no existe —como entre otros, lo fue tocar el arpa con el Negro Ojeda, José Ángel y Tereso en Tres Zapotes. En la parte temprana del proceso creativo, bajé al centro de Guanajuato y entré a una pulquería. Ahí me encontré con Erick Carmona y otros músicos del Ensamble del CEPROMUSIC que llegaron a completar la charla —y, por supuesto, a reforzar al personal de la OSUG para interpretar Caballos de Vapor de Carlos Chávez. En medio de un amplio abanico de temas, surgió una reflexión sobre ciertos problemas orquestales en dicha obra, que probablemente podrían tener una mejor solución. Reflexionando sobre el deconstructivismo en el arte y en la música —propio de finales del siglo XX— volví a leer a Jacques Derrida mientras revisaba partituras de Chávez, Bartók, Xenakis, Lutosławski y Stravinsky. Esa lectura y escucha simultánea provocaron una ruptura en mi esquema algorítmico y me llevaron a deconstruir mi propio método compositivo, generando un híbrido en el que coexisten mi sistema de composición algorítmica Escamol y una parte completamente lúdica y visceral. Como nota técnica y anecdótico, Nostalgia de lo intangible parte de las características tímbricas de tres gongs afinados, propiedad del Dr. Iván Manzanilla, cuyas notas son Fa, Sol sostenido y Si bemol. Analicé sus características acústicas y el comportamiento de los armónicos y subarmónicos que generan en aproximadamente diez segundos. Este material fue integrado a Escamol, mi sistema generativo, con el que actualmente exploro nuevas formas de producir música: variaciones simultáneas, espacialización y difusión del sonido, con la asistencia de un sistema de aprendizaje por refuerzo. Finalmente, esta es la primera obra orquestal que compongo completamente sin intervención electroacústica en tiempo real. Decidí omitir la electrónica en vivo, ya que resultado orquestal se sostenía por sí mismo en esta búsqueda sonora de lo intangible.

Interpolo aquí algunos datos complementarios al texto aquí reproducido. Tres Zapotes es un sitio arqueológico del municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz; el CEPROMUSIC, dependiente del INBAL, es el Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea; Iván Manzanilla es uno de los percussionistas mexicanos más destacados de la actualidad. En cuanto a Escamol, es un software (no comestible...) diseñado por Morales-Manzanares que funciona como asistente de composición orientado a la aplicación de ciertas reglas, y que incluye análisis probabilístico y resultados aleatorios.

Nostalgia de lo intangible ofrece, entre otras cosas, texturas orquestales complejas y apretadas, distribuidas en episodios contrastantes de hiperactividad sonora versus secciones más estáticas. En diversos momentos de la pieza, Morales-Manzanares crea fugaces campanologías (muy alejadas, por cierto, del estilo *tintinnabuli* de Arvo Pärt, 1935) a través del uso de diversos instrumentos. (Recordar su mención a los gongs afinados del Dr. Manzanilla). Por contraste (elemento central en el pensamiento creativo de Morales-Manzanares) hay amplias secciones legato, de extensos arcos melódicos. Y no, no hay en la obra asomo ninguno de lo nacional o regional como línea de conducta, pero aquí y allá setraslucen ciertos gestos y referencias a algunos de los lenguajes vernáculos que el compositor conoce a fondo.

Roberto Morales-Manzanares compuso *Nostalgia de lo intangible* como parte de su proyecto como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2022-2025. La obra se escucha por primera vez en Guanajuato, el 22 de agosto de 2025, con Ludwig Carrasco al frente de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, en un concierto sinfónico realizado en el contexto del festival de música contemporánea *Callejón del Ruido*. Esto es particularmente significativo porque Roberto Morales-Manzanares fue el fundador de *Callejón del Ruido*, allá en el lejano 1994, y ha sido su director, guía artístico y espiritual en diversas épocas de su azarosa existencia, marcada por algunas interrupciones debidas a las veleidades políticas y culturales que nos caracterizan. *Callejón del ruido* es una serie de conciertos orientados hacia la música contemporánea, lo experimental, y las diversas interfaces con los nuevos medios y las nuevas tecnologías.

FRANCISCO GARCÍA LEDESMA (1966)

Sinfonía No. 1

Adagio flessibile, Andante, Allegro con moto, Adagio.

Andante

Moderato, Allegro, Allegro con moto, Lento moderato, Moderato

Antes de abordar la composición de su Sinfonía No. 1 en el año 2023, el compositor guanajuatense Francisco García Ledesma nutre su catálogo con estas obras sinfónicas:

Microcosmos (1998, periodo de estudiante)

Paisaje Urbano. Imágenes de la ciudad de México. Poema Sinfónico (2014)

Obertura Ibarigüengoitana (2018)

Concierto para piano y orquesta (2019)

A estas obras para orquesta completa se añaden las siguientes, concebidas para orquesta de cuerdas:

Diafonías I (2008, Rev. 2014)

Diafonías II (2014)

Diafonías III (2016)

Anotado lo cual, me permito una reflexión introductoria. Una de las muchas ventajas que ofrece la tecnología de hoy en el ámbito de la música (frente a otras tantas desventajas) es la posibilidad de escuchar una obra incluso antes de que haya sido estrenada o siquiera ensayada. ¿Cómo? A través de lo que se conoce como una “maqueta MIDI”, que es una versión sintetizada de manera automática a partir de la partitura escrita en alguno de los programas cibernéticos diseñados para ello. Es así como puedo conocer de oído, con las limitaciones sonoras evidentes, la Sinfonía No. 1 de Francisco García Ledesma. He aquí mis impresiones surgidas de esta escucha.

El inicio de la sinfonía es lento, oscuro y dramático, y en algunas de sus armonías y combinaciones instrumentales es posible hallar algunas sonoridades con una cierta coloración mexicanista. (Quizá ciertas reminiscencias de José Pablo Moncayo (1912-1958); del mejor Moncayo, que no es el del *Huapango*). Estas sonoridades habrán de estar claramente presentes en el transcurso de la sinfonía. Este primer movimiento se va animando paulatinamente hasta llegar a un episodio climático que es un Allegro enérgico y poderoso, para regresar de manera cíclica al espíritu del Adagio inicial, pero con sonoridades más potentes y complejas. Poco más allá de la mitad del movimiento se escucha un episodio para alientos y percusiones que habita a partes iguales el mundo de lo marcial y de lo ritual. El segundo movimiento, de cualidades más líricas, se sustenta en buena medida en la figura (tanto melódica como rítmica) enunciada al inicio por las cuerdas, y comentada de inmediato por clarinete, oboe, flauta y fagotes. En distintos momentos de este Andante hay secciones en las que la armonía se vuelve más dulce, así como otros en los que se escuchan fugaces pinceladas impresionistas. Cerca del final del movimiento, aquella figura inicial es retomada en un espíritu que combina lo lúdico y lo lírico. ¿Hay aquí, acaso, una fugaz pincelada de ironía stravinskiana?

El tercer movimiento arranca con un gran acorde a toda orquesta, al que sigue un discurso anclado en la figura rítmica que aparece enseguida que, combinada con los detalles de orquestación, ahora muestra algunas referencias tangenciales a la música de Carlos Chávez (1899-1978). A la manera del primer movimiento, el tercero se desarrolla en varias secciones continuas, con cambios de tempo, expresión y estados de ánimo. La última de estas secciones, tiene como sustento un ritmo insistente, casi un ostinato, que conduce a un final compacto y categórico.

Al comunicar al compositor estas impresiones mías, recibo de vuelta algunas precisiones, que aquí consigno como complemento indispensable. Sobre mi percepción de la sonoridad mexicanista y las posibles influencias, me dice:

¡Totalmente! Aunque, yo agregaría en la lista de compositores mexicanos, que me han influido profundamente, a Silvestre Revueltas y Salvador Contreras, curiosamente tres amigos entrañables entre sí en su vida conservatoriana de los años treinta (Revueltas-Contreras-Moncayo). Y por su parte también (y cómo no) Carlos Chávez, de quien, al estudiar su Sinfonía India, me dejó muchas enseñanzas sobre todo de orquestación e instrumentación.

Respecto a posibles referencias extramusicales:

Si, en cada movimiento hay motivos de inspiración muy importantes que establecí como guías en el desarrollo del discurso musical. Estos motivos de inspiración son ideas y conceptos relacionados con cinco ideales: la vida, la esperanza, la fraternidad, el amor y la muerte.

Y al señalarle mi interés en los arcos estructurales de los movimientos externos:

Si te refieres a las indicaciones de tempo y expresión de cada movimiento, si, quise ser muy puntual en cada indicación y cuando éstas varían en su velocidad y ritmo y luego regresan. De tal suerte que, además de indicar el movimiento (Allegro, Adagio, etc.) También marqué la velocidad metronómica precisa.

Como complemento ideal a estas respuestas, el compositor me envía una breve nota de programa de su puño y letra, de la cual extraigo lo fundamental:

La obra se encuentra organizada en tres movimientos contrastantes en un lenguaje modal contemporáneo y con una escritura musical

tradicional. El primer movimiento está escrito mayoritariamente en textura polifónica, en compás de 6/4 (con cambios métricos: 12/8, 3/4, etc.) y en un ambiente de mixtura tonal-modal, donde se exponen y desarrollan dos temas principales, el primero homofónico y el segundo polifónico. El segundo movimiento es un Andante de forma binaria, cuyo color armónico oscila entre los modos frigio y dórico alrededor de los ejes Re y Do, en compás de 4/8; en su parte central se ha incorporado un “tema esperanzador” en modo lidio de La bemol y jónico de Re bemol, a la manera de una elegía por los familiares fallecidos. El tercer movimiento, Allegro-Moderato, consta de cinco partes: la primera inicia en compás alternado de 4/4 - 5/4 enunciando en las maderas el tema principal en color modal dórico. La segunda, en modo mixolidio, alterna los compases 3/4 y 4/4 en textura puntillista. La tercera, Con moto, en 3/4 y su color es de mixtura modal. La cuarta parte está organizada en compás de 2/2, es un tema fugado en mixtura tonal-modal sobre el eje Re. La quinta parte consiste en la repetición de la primera ampliada y con orquestación más elaborada.

Francisco García Ledesma ha concebido y realizado su Sinfonía No. 1 para una orquesta sinfónica de dotación tradicional, con los instrumentos de percusión básicos, y con la adición del piano. No se trata de un encargo, sino del impulso espontáneo de abordar una de las grandes formas musicales. Escrita en 2023, la Sinfonía No. 1 de Francisco García Ledesma recibe su primera ejecución con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, dirigida por Ludwig Carrasco, el 22 de agosto de 2025, en el marco del festival musical Callejón del Ruido.

MANUEL DE ELÍAS (1939)

Sonante No. 9

En vez de utilizar las consabidas, largas enumeraciones de datos, nombres y circunstancias, Manuel de Elías prefiere definir su trayectoria profesional de manera breve y concisa. Al ser cuestionado al respecto, pinta con un par de pinceladas un autorretrato musical que no por breve es menos completo. Nace en la ciudad de México, y es compositor y director de orquesta activo. Es miembro de la Academia de Artes y le ha sido conferido el Premio Nacional de Artes (1992) por su trayectoria y su obra. Como administrador musical destaca su período como Coordinador Nacional de Música y Ópera del Instituto Nacional de Bellas Artes. Además, ha sido fundador y director de conjuntos como la Orquesta Filarmónica de Jalisco y

la Orquesta Sinfónica de Veracruz, así como director de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes. Es, además, en 1999, presidente fundador y miembro de número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. En esta breve relación debe destacar, sobre todo, la labor de Manuel de Elías en el campo de la composición.

Su conocimiento profundo de los medios de producción sonora está basado en la experiencia propia, intensa y prolongada: en su preparación profesional encontramos estudios de violín, piano, órgano y violoncello, que son complementados con el estudio de la composición (con Carlos Chávez), la dirección orquestal (con Luis Herrera de la Fuente) y de música contemporánea y electrónica (con Jean-Etienne Marie y Karlheinz Stockhausen). De la combinación de estos elementos y de la vocación propia del compositor surge una actividad plural que, en el ámbito específico de la composición, ha generado un catálogo amplio, variado, caracterizado siempre por una atención especial al sonido como materia prima del quehacer musical. Esto pudiera parecer redundante, en el entendido de que toda música es sonido. Sin embargo, en el caso de De Elías, la importancia de la materia sonora rebasa siempre a la de las especulaciones teóricas, formales o descriptivas. La parte importante de esta tendencia a pensar el sonido como el vértice de todo trabajo de creación musical está expresada de modo claro en una serie de obras a las que Manuel de Elías ha titulado colectivamente *Sonantes*, escritas para muy diversas dotaciones, comenzando con el *Sonante* No. 1 (1970) para piano solo y culminando con el *Sonante* No. 12 (2000) para orquesta.

La audición de *Sonante* No. 9 enfrenta al oyente con una obra dramática y expresiva, además de muy contrastada. Una primera sección poderosa, intensa e hiperactiva para la orquesta entera conduce a un breve interludio de percusiones, a las que pronto se une el resto del conjunto. La música se vuelve contenida y tensa, y lleva a una pausa general. Después, hay un destacado solo de viola teñido de un austero lirismo. En adelante, De Elías reafirma una línea de conducta muy presente en la pieza, es decir, el establecer un pedal oscuro en las cuerdas y sobre él construir otros eventos sonoros; así, en el episodio que sigue, son las maderas las que actúan por encima de ese pedal. Una brevísima célula en el fagot es replicada por el oboe, y la densidad de la textura de cuerdas es acentuada por el oscuro timbre del bombo. Otra pausa da lugar a un extenso solo de clarinete, retomado fluidamente por el fagot y sobre la tensa sonoridad de las cuerdas surgen dos breves explosiones de la orquesta. Ahora, la sonoridad profunda es reforzada por el redoble del timbal. Quizá inesperadamente, el arpa y las maderas abordan registros más agudos, impartiendo un poco de luminosidad al discurso. Esta idea crece y se diversifica hacia la orquesta entera, que lleva a la pieza a un final enérgico y poderoso con un claro énfasis en los instrumentos de percusión.

La combinación de una estructura seccional con las pausas y silencios, el drama interno de las combinaciones sonoras, los contrastes dinámicos y de estado de ánimo, así como, sobre todo, el trabajo individualizado de ciertos solistas y de las diversas secciones conduce a quien escucha a la percepción de que *Sonante No. 9* bien pudiera pensarse como un breve y compacto concierto para orquesta.

Manuel de Elías escribió *Sonante No. 9* en 1978, y la obra fue estrenada ese mismo año bajo su batuta con la Orquesta Sinfónica de Xalapa. El compositor realizó una revisión de la partitura en 1990. A partir de su primera audición, *Sonante No. 9* ha sido interpretado con frecuencia en diversas sedes de la geografía mexicana, así como en Europa, los Estados Unidos y América Latina.

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Suite de *El mandarín milagroso*, pantomima Op. 19, Sz. 73

Si se nos preguntara un día, sin previo aviso, ¿qué es un mandarín?, probablemente contestaríamos que es una especie de chino misterioso, a lo cual el inquisidor replicaría que, además de ser incorrecta, nuestra respuesta es un pleonismo. Si la curiosidad permaneciera, nos daríamos a la tarea de averiguar con ahínco la verdadera esencia de un mandarín. Descubriríamos primero que la palabra en cuestión proviene del vocablo sánscrito mandalin y que una de sus definiciones más simples es la que asevera que mandarín es el nombre que dan los europeos a los funcionarios chinos. Más concretamente, la de los mandarines era la clase regente en los primeros tiempos de la historia china. Los mandarines regían a través de conceptos religiosos que no eran compartidos por las masas. Eran los guardianes del lenguaje escrito y de las tradiciones, y una de sus premisas fundamentales era la de afirmar que su mandato provenía del cielo, aunque ellos mismos no se asignaban características divinas. De ese modo, un mandarín podía ser reemplazado si no cumplía cabalmente con su mandato. El sistema ético y filosófico de los mandarines fue perpetuado y transmitido por Confucio y por Meng-Tse. El mandarinato evolucionó de tal manera que durante la dinastía Tang (siglos VII al X) ya estaba plenamente desarrollado un sistema de examen mediante el cual los mandarines eran elegidos por sus iguales. Es decir, una especie de democracia mandarina. ¿Qué hace entonces un mandarín protagonizando una pieza musical de un compositor húngaro? El hecho de que esta partitura de Béla Bartók tenga una asociación claramente oriental, al menos en el título y en el aspecto narrativo, parecería indicar que el compositor estuvo cerca del pensamiento musical impresionista, una de cuyas constantes fue la continua referencia a temas y lugares exóticos. Es claro que en aquellas primeras décadas

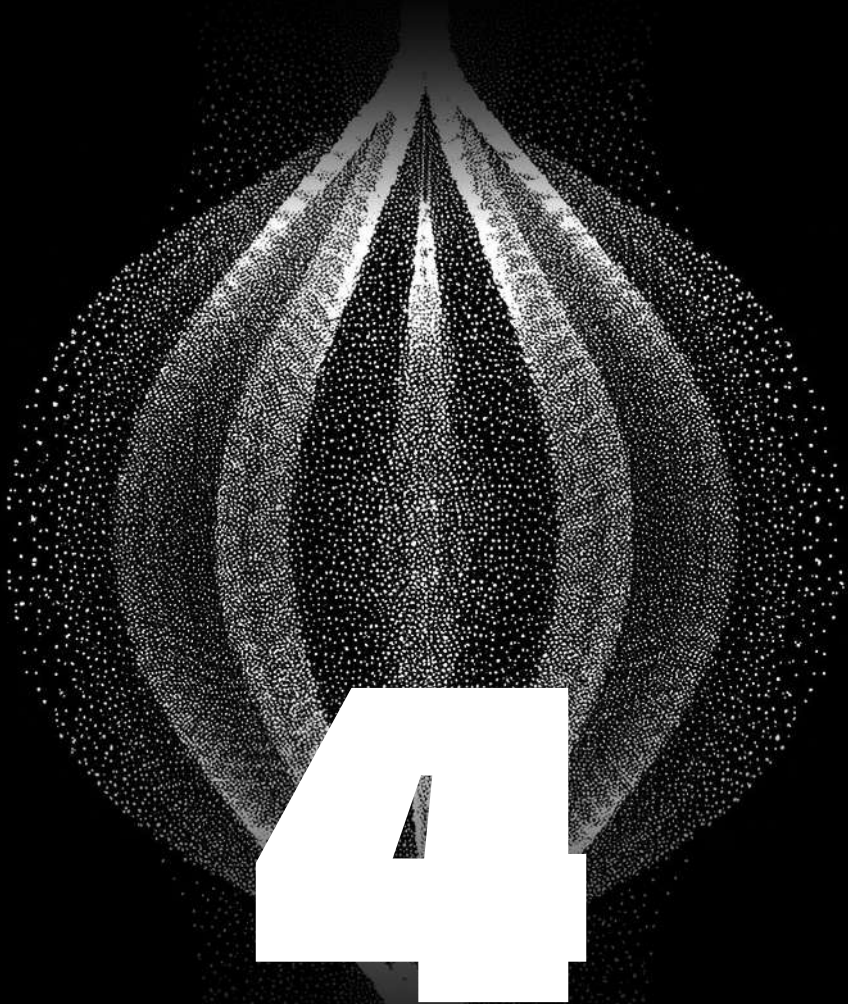
del siglo XX los compositores europeos consideraban *exótica* a cualquier cosa que estuviera situada más allá de los Urales. El caso concreto es que Bartók no se estaba acercando al impresionismo cuando compuso *El mandarín milagroso*; de hecho, la orientación de esta obra es claramente expresionista y, como en tantos otros casos, la conexión es de origen literario.

En la primera década del siglo XX la literatura húngara estaba representada por tres corrientes principales. La primera, abanderada por el grupo de escritores reunidos alrededor de la revista literaria *Nyugat* ('El Occidente'), representaba lo mejor de las letras húngaras de esa época. Un segundo grupo consistía en una camarilla de escritores oficialistas que producían textos de corte muy nacionalista y conservador. La tercera corriente literaria estaba formada por los llamados escritores de *boulevard*, y el único fin de sus textos era el entretenimiento superficial del lector. A este tercer grupo de escritores húngaros perteneció Menyhért Lengyel (1880-1974), uno de cuyos cuentos fue tomado por Béla Bartók como base para su pantomima orquestal *El mandarín milagroso*. Este texto, titulado en húngaro *A csodálatos mandarin*, fue publicado en 1916 con el subtítulo de "pantomima grotesca". A pesar de que Lengyel está clasificado en el grupo más bajo de la literatura húngara del inicio del siglo XX, el cuento mismo no deja de ser interesante y llamativo.

Tres siniestros rufianes habitan una casa dilapidada y tétrica y tienen a una bella mujer como cómplice de sus fechorías. El plan que diseñan es muy simple: ella se asoma a la ventana luciendo sus encantos para atraer a los transeúntes. Quien cae en la trampa y entra a la casa es asaltado y despojado de sus pertenencias. Los dos primeros incautos que sucumben a la tentación y entran a la casa en busca de la mujer resultan ser pobres, y los rufianes los echan a la calle. El tercero es un misterioso mandarín; su apariencia repele a la mujer, pero ella decide seguir adelante con el plan trazado por sus ocultos cómplices. La mujer ejecuta una sensual danza ante el mandarín, que siente crecer su deseo por ella. Cuando el mandarín intenta abrazarla, los tres malhechores salen de su escondite y lo atacan. Milagrosamente, el mandarín sobrevive ileso a los tres ataques de los bandidos: su deseo es más fuerte que la muerte misma. Finalmente, subyugada por el extraño personaje, la mujer cede y se funde con el mandarín en un abrazo. Satisfecho su deseo, las heridas del mandarín comienzan a sangrar, y finalmente muere.

La acción de este argumento se desarrolla en el ballet de Bartók en ocho secciones: Inicio: Se abre el telón – *Primer juego de seducción* – *Segundo juego de seducción* – *Tercer juego de seducción: el mandarín entra* – *Danza de la muchacha* – *La persecución: los rufianes aparecen* – *La cabeza del mandarín aparece de repente* – *El mandarín cae al suelo*.

La composición de *El mandarín milagroso* fue abordada por Bartók como una especie de reencuentro consigo mismo como compositor. Su ópera *El castillo de Barbazul* había sufrido un rechazo inicial de tal magnitud que desde 1911 hasta 1917 Bartók abandonó casi por completo la composición, dedicándose a sus trabajos de estudio y recopilación de la música popular húngara. En 1917 su ballet *El príncipe de madera* fue producido con tal éxito que la Ópera de Budapest decidió montar *El castillo de Barbazul*. La aceptación de ambas obras impulsó a Bartók a retomar la composición, y entre 1917 y 1922 produjo una serie de obras en las que se nota particularmente la progresiva liberación de la tonalidad y, sobre todo, una identificación creciente con la tendencia expresionista de la época. Entre estas obras están su Segundo cuarteto de cuerdas, sus *Cinco canciones sobre poemas de Endre Ady*, sus dos sonatas para violín y piano y el ballet-pantomima *El mandarín milagroso*. No deja de ser interesante el hecho de que esta obra haya sido, de alguna manera, el resultado del éxito de dos obras compuestas para la escena y que, en vez de seguir componiendo en esta misma línea de pensamiento, Bartók cerrara su breve catálogo de música escénica precisamente con la creación de *El mandarín milagroso*, en la que trabajó entre 1918 y 1924. La obra se estrenó en la ciudad alemana de Colonia el 27 de noviembre de 1926, bajo la dirección musical de Jenő Szenkár, y causó un escándalo seguido por la inevitable censura. Bartók revisó posteriormente la partitura del ballet entre 1926 y 1931. La primera versión de la suite orquestal data de 1919, y la segunda es de 1927. La versión revisada fue estrenada en Budapest el 15 de octubre de 1928 bajo la batuta de Ernő Dohnányi.



LA GUERRA Y LA MÚSICA

RAMÓN SHADE, DIRECTOR INVITADO
HUGO MANZANILLA, CLARINETE

Jueves 28 de agosto
50 aniversario de la DICIVA

18:00 h

Teatro de la Ciudad Irapuato

Viernes 29 de agosto

20:00 h

Teatro Juárez

AGOSTO 2025

Franz Liszt (1811-1886)

Marcha militar húngara**, S.119 (1844; orquestación: 1875) 5'

**Estreno en México

Dirk Brossé (1960)

War Concerto*, para clarinete y orquesta (1999) 22'

*Estreno en Latinoamérica

INTERMEDIO

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Sinfonía No. 100, en sol mayor "Militar" (1793) 24'

- | | |
|-----|-------------------------|
| I | <i>Adagio - Allegro</i> |
| II | <i>Allegretto</i> |
| III | <i>Menuet: Moderato</i> |
| IV | <i>Presto</i> |

RAMÓN SHADE, DIRECTOR DE ORQUESTA

Nacido en Torreón en 1951, Ramón Shade es una figura emblemática de la música clásica en México. Fue el primer mexicano en obtener un diploma como Director de Orquesta en la prestigiosa Universität für Musik de Viena, Austria. Su formación incluye estudios de piano con Ricardo Zermeño, composición con Alfredo A. González y dirección orquestal con Manuel de Elías, lo que cimentó una carrera marcada por la excelencia y la sensibilidad artística.

A lo largo de más de tres décadas, Shade ha dirigido numerosas orquestas tanto en México como en el extranjero, destacando su papel como fundador y Director Artístico de la Camerata de Coahuila desde 1994 hasta 2025. Bajo su batuta, esta agrupación creció de 16 a más de 50 músicos, consolidándose como una de las orquestas de cámara más importantes del país. Su enfoque combina una rigurosa disciplina técnica con una profunda conexión emocional con la música, lo que se traduce en interpretaciones vibrantes, precisas y profundamente humanas.

El estilo de Ramón Shade se caracteriza por su claridad interpretativa, su respeto por el texto musical y su capacidad para inspirar a los músicos a alcanzar su máximo potencial. Su liderazgo ha sido clave en la difusión de la música clásica en el norte de México, así como en la formación de nuevas audiencias a través de conciertos didácticos y programas sociales.

Hoy, el maestro Shade continúa siendo un referente de integridad artística y compromiso cultural, dejando una huella imborrable en cada escenario que pisa.

HUGO MANZANILLA VICTORIA, CLARINETE

Es un destacado clarinetista mexicano originario de Mérida, Yucatán. Con una sólida formación académica en instituciones como la UNAM y una trayectoria reconocida a nivel nacional, ha sido solista con importantes orquestas como la OFUNAM, la OSY y la OSUG. Ganador de diversos concursos de interpretación y música de cámara, ha perfeccionado su arte con maestros de renombre internacional. Actualmente se desempeña como clarinete principal de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, donde continúa consolidando una carrera marcada por la excelencia técnica y la sensibilidad musical.

FRANZ LISZT (1811-1886)

Marcha militar húngara. S. 119

Buscar en el catálogo de Franz Liszt aquellas de sus obras que están sustentadas firmemente en asuntos propios de su cultura húngara, tanto en sus títulos como en su contenido sonoro, no es como buscar la proverbial aguja en el proverbial pajar. Por el contrario, abrir las páginas de ese catálogo es recibir una auténtica avalancha de obras en numerosas formas y géneros, para dotaciones diversas, que llevan escrita la palabra “Hungria” en cada uno de sus compases. Lo interesante del caso de la identidad estética de Liszt es el hecho de que, si bien tuvo siempre la raíz húngara a flor de piel, llevó a cabo una buena parte de su entrenamiento musical en la esfera cultural alemana, y con el paso del tiempo abrevó también en numerosas fuentes francesas. Es decir, el abate Liszt fue un húngaro cabal de tiempo completo, con importantes ramificaciones alemanas y francesas.

Una revisión somera (hacerla exhaustiva sería agotador) del mencionado catálogo de obras de Liszt llevará al melómano curioso y aplicado a descubrir que si bien es cierto que una gran cantidad de sus obras específicamente húngaras aluden directamente a las fuentes sonoras de su cultura natal, en otras la referencia está en cuestiones históricas y legendarias de Hungría, algunas de ellas referidas explícitamente a personajes y hechos reales del pasado remoto o reciente, y otras cuyas partituras fueron dedicadas por Liszt a personajes cronológicamente más cercanos.

A uno de esos personajes se le puede encontrar mencionado como Count Alexander John Joseph Teleki de Szék. Mejor aún, claro, su nombre y grado originales en el idioma magyar: Sándor János József gróf Teleki de Szék (1821-1892). Fue un noble militar aventurero que participó en diversas campañas, batallas, guerras y revoluciones en distintos países de Europa, y por ello fue reconocido en su tiempo como un héroe en España, Hungría, Italia e Inglaterra. En las referencias a su respecto suele destacarse su viaje a Italia para unirse a *Los Mil de Marsala*. Esto se refiere al desembarco de las fuerzas del patriota y revolucionario Giuseppe Garibaldi en el puerto siciliano de Marsala el 11 de mayo de 1860, hecho conocido como la *Expedición de los Mil*.

Hay en el catálogo de Liszt una obra orquestal solemne, brillante y heroica a la que se puede acceder con varios títulos: en alemán, Ungarischer Sturm marsch; en inglés, Hungarian March to the Assault; en francés, Marche Militaire Hongroise; y en el húngaro natal de Franz Liszt, Magyar induló. En la primera página de la partitura se lee esta inscripción en alemán:

*Dem hochgeborenen Grafen Alexander Teleki freundschaftlichst
gewidmet.*

En castellano, significa: *Dedicada con mi mayor amistad al muy noble Conde Alexander Teleki.*

De esta solemne dedicatoria se infiere que el Conde Teleki no era para Liszt un simple héroe nacional distante, sino que se conocieron personalmente. *La Marcha militar húngara* S. 119 está basada en una obra previa, la *Segunda marcha húngara* S. 232. Aunque hay discrepancias respecto a la cronología de ambas versiones de la obra, en la carátula de la partitura impresa se lee que la primera versión para piano solo (S. 232) data de 1843, mientras que la segunda (S. 119) para orquesta fue realizada por Liszt en 1876. Es preciso señalar que la obra orquestal no es una simple transcripción de la pieza para piano, sino una auténtica reelaboración. Lo interesante (y quizá confuso) del caso es que en el catálogo de Liszt se encuentra también una pieza para piano titulada *Teleki László – Retrato húngaro histórico*. (Hay que recordar que en el idioma húngaro el apellido va por delante). Esta pieza forma parte de la serie titulada *Siete retratos húngaros históricos*, S. 205.

La Marcha militar húngara S. 119 existe en dos transcripciones realizadas por el propio Liszt: para piano solo (S. 524) y para piano a cuatro manos (S. 610). La versión orquestal de la pieza se escucha por primera vez en México el 28 de agosto de 2025, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato dirigida por Ramón Shade.

DIRK BROSSÉ (1960)

War Concerto, para clarinete y orquesta

En una grata y muy instructiva conversación a distancia, Hugo Manzanilla Victoria, clarinete principal de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, resuelve todas mis dudas (y algunas que originalmente no tenía) sobre el *War Concerto* (1999) del compositor y profesor belga Dirk Brossé. Transcribo, edito, reacomodo, sintetizo, con el resultado siguiente:

Allá por el año 2005 vino a la CDMX el clarinetista belga Eddy Vanoosthuyse para participar en un encuentro universitario de su instrumento. Ahí estaba Hugo Manzanilla, y ahí conoció un CD titulado *Desde Bélgica con amor* que contiene conciertos para clarinete de compositores belgas interpretados por Vanoosthuyse:

Jean Hyppolite Oscar Louël, Jan Van der Roost, y August Verbesselt. El disco incluye, además, el *War Concerto* de Dirk Brossé, que le fue encargado precisamente por Eddy Vanoosthuysen. La narrativa del *War Concerto* está centrada en un niño llamado Boris que sufre los estragos y consecuencias de la tercera guerra balcánica (1991-2001) y que se ve obligado a huir, habiendo quedado huérfano por la guerra. En el desarrollo de esta obra concertante Dirk Brossé presenta al niño asustado, al niño huyendo, descansando de los estragos de la guerra y tratando de conservar la esperanza. En la cadenza aparecen fragmentos de los materiales previos, y en ella que están presentes diversos estados de ánimo. Después de la cadenza viene la conclusión de la obra, que contiene un fugaz episodio heroico que da paso a un ambiente que bien pudiera interpretarse como una tentativa meditación de Boris ante un futuro incierto.

Aquí pongo pausa a mi síntesis de lo que me cuenta Hugo Manzanilla para interpolar un texto que se presenta, en holandés, en una grabación del *War Concerto* de Brossé interpretado por la clarinetista Jessica Jansen, con mi agradecimiento a An Van den Bergh por la traducción:

En este War Concerto el clarinete interpreta la historia de un niño que presencia el asesinato de sus padres durante la Guerra de los Balcanes en los años 90. El niño tiene la edad suficiente para saber que sus padres, yaciendo inmóviles en el suelo, nunca más se levantarán, y que su vida como la conocía nunca volverá. Su madre nunca más le acariciará el cabello y su padre ya no lo llevará de la mano para una caminata por el pueblo. Las emociones del niño están en gran contraste con la indiferencia absoluta de los soldados, para quienes el destino de un niño no tiene ningún significado. El niño, con el recuerdo de sus padres grabado en la memoria, huye hacia un futuro incierto, pero con la esperanza de un mejor porvenir. El compositor ha dedicado el War Concerto, una protesta contra las crueldades de la guerra, a todas las víctimas de la Guerra de los Balcanes.

Respecto al contenido estrictamente musical de este concierto de Brossé, el clarinetista mexicano comenta que la obra se desarrolla en un ámbito generalmente atonal y que tiene secciones aleatorias que permiten cierta libertad tanto al solista como a la orquesta, secciones que Manzanilla interpreta como una representación formal y sonora del caos de la guerra. Brossé cita en su *War Concerto* un tema emblemático del poema sinfónico *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* (1894-1895) de Richard Strauss (1864-1949); aquí cabe recordar que el Till Eulenspiegel de la leyenda tiene una cercana relación con la cultura neerlandesa en general, y que se le recuerda no sólo como un juglar travieso e irrespetuoso, sino también

como un personaje popular de ideas libertarias. Sobre el estilo y el lenguaje de la obra Manzanilla menciona como posibles puntos de referencia el postromanticismo tonal y el uso de lo que se conoce como escala menor húngara, que imparte a la música una sonoridad gitana, balcánica. (Sobre este punto, el clarinetista recuerda la impresión que le causó la película *Underground* dirigida en 1995 por Emir Kusturica, y que ostenta una partitura formidable compuesta por Goran Bregović). El uso que Brossé hace de esta escala da a su música una interesante ambigüedad armónica (con la consecuente dificultad para el intérprete) que en ocasiones pasa también por la armonía modal. Respecto a una posible designación de los movimientos del *War Concerto*, el asunto es complicado, ya que la obra transcurre sin pausas y hay en la partitura cerca de una cincuentena de indicaciones de tempo. Hugo Manzanilla comenta que abordar el *War Concerto* de Dirk Brossé es un reto más, un hito en su desarrollo profesional, que ha sido precedido por su estudio y ejecución del *Concierto para clarinete* (2001) del finlandés Einojuhani Rautavaara (1928-2016) y *Brooklyn Bridge* (2005) del estadounidense Michael Daugherty (1954).

Y después de estos proyectos, Hugo Manzanilla realiza finalmente el estreno en México (que es también el estreno en Latinoamérica) del *War Concerto* de Dirk Brossé, el 28 de agosto de 2025, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato dirigida por Ramón Shade.

El reto siguiente que se plantea Hugo Manzanilla: realizar el estreno en México de la versión para clarinete y banda (realizada por el propio compositor) del *War Concerto* de Dirk Brossé, que bien pudo haber ocurrido antes del estreno de la versión orquestal, pero...

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Sinfonía No. 100 en sol mayor, Hob.I:100, *Militar*

Adagio – Allegro

Allegretto

Menuet. Trio: Moderato

Finale: Presto

Además de ser rico, variado, históricamente importante, interesante y atractivo, el catálogo sinfónico de Franz Joseph Haydn ofrece al melómano curioso una faceta adicional, que si bien es trivial no deja de ser divertida. Me refiero al hecho de que un número significativo de sus sinfonías llevan curiosos sobrenombres; algunos

de ellos son originales y fueron generados en la época en que las sinfonías fueron compuestas, mientras que otros son muy posteriores y por lo general tienen que ver poco con la música. A manera de muestrario, va la lista de los sobrenombres asociados con 34 de las 104 sinfonías de Haydn:

Lukavec, La mañana, El mediodía, La tarde, Júpiter, El filósofo, Lamentación, Brukenthal, Aleuya, Hornsignal, Eco, El puño, Mercurio, Fúnebre, Los adioses, María Teresa, La pasión, Imperial, El maestro, El fuego, El distraído, La Roxelane, Tempora mutantur, Laudon, La caza, El oso, La gallina, La reina de Francia, Oxford, Sorpresa, El milagro, Militar, El reloj, Redoble de timbal, Londres.

Algunos de estos sobrenombres tienen que ver con las circunstancias en que la obra en cuestión fue compuesta; otros se refieren a lugares o personajes asociados a determinada sinfonía; algunos más aluden a alguna cualidad particular de la música misma; y otros son meros inventos de editores o promotores que creyeron que era más fácil promover y vender una sinfonía de Haydn si llevaba asociado un sobrenombre “curioso”. En el caso de la Sinfonía No. 100, el sobrenombre de *Militar* es auténtico, y fue plenamente aprobado por Haydn para la promoción pública de la obra. Lo militar le viene a esta sinfonía del uso que hace el compositor (en los movimientos segundo y cuarto) del triángulo, los címbalos y el bombo, considerados por aquel entonces como una fiel representación de la música de las bandas militares turcas. (No está de más recordar que entre los ilustres colegas de Haydn que intentaron recrear músicas “turcas” con estos instrumentos se encuentran Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), en su ópera *El rapto en el serrallo* y Ludwig van Beethoven (1770-1827) en su música incidental para *Las ruinas de Atenas*.) Además de estos instrumentos, la orquestación de la Sinfonía No. 100 de Haydn incluye pares de flautas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos, trompetas, timbales y la tradicional sección de cuerdas.

En el verano de 1793 Haydn compró una casa en el suburbio vienés de Gumpendorf, con la intención de dejarla como herencia a su esposa. En el otoño del mismo año el compositor llegó a un acuerdo con el empresario Johann Peter Salomon para realizar una segunda visita a Londres y, como parte del acuerdo, componer para él una segunda serie de seis sinfonías. En enero de 1794 Haydn dejó Viena y partió hacia Londres para cumplir su compromiso con Salomon; hizo escalas en Passau y Wiesbaden y llegó a la capital inglesa el 4 de febrero. Fue en este período, entre 1793 y 1794, que Haydn compuso la Sinfonía No. 100; esta conocida obra del catálogo orquestal del compositor de Rohrau forma parte del grupo de 12 sinfonías (conocidas colectivamente como las sinfonías *Londres*, de la 93 a la 104 de su catálogo) que escribió para Salomon, y que durante un largo tiempo fueron prácticamente las únicas de sus sinfonías en ser interpretadas de manera regular en conciertos sinfónicos.

En un breve comentario sobre las sinfonías maduras de Haydn, en el contexto de un amplio ensayo sobre el compositor y su obra, Jens Peter Larsen afirma que las sinfonías 93-104 compuestas para Londres están entre sus mejores logros de ese período. Larsen afirma que, si bien estas sinfonías no presentan elementos novedosos en cuanto a forma y expresión, sí son especiales por una nueva concepción de “gran sinfonía”, basada sobre todo en la poderosa presentación de los materiales temáticos y en una nueva sonoridad asociada sin duda con las espléndidas orquestas y salas de conciertos que el músico austriaco tuvo a su disposición en Londres. Más específicamente, Jens Peter Larsen afirma:

Otra característica prominente es el uso de temas y motivos de una sencillez básica y de un atractivo inmediato. Ejemplos característicos de ello son el tema del Andante de la Sinfonía No. 94, Sorpresa (citado por el propio Haydn como una tonada popular en su oratorio Las estaciones), el tema principal del primer movimiento de la Sinfonía No. 100, Militar, o el tema del Andante de la Sinfonía No. 101, El reloj.

La Sinfonía No. 100 de Haydn fue ejecutada por primera vez en Londres el 31 de marzo de 1794. En el segundo movimiento de la obra el compositor utilizó materiales provenientes del *Romance* de uno de sus conciertos para un extraño instrumento conocido como *lira organizzata*, pariente cercano del *hurdy-gurdy*, o zanfoña, o chifonia, o viola de ciego, o viola de rueda, etc.



5

UNIVERSIADA CERVANTINA 1

MÁRQUEZ 75 | RECONOCIMIENTO

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
MIGUEL ÁNGEL VILLEDA, VIOLONCHELO

Viernes 5 de septiembre | 20:00 h | Teatro Juárez

SEPTIEMBRE 2025

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Janitzio (1933) 7'

Arturo Márquez (1950)

Espejos en la Arena*, para cello y orq. (2003) 25'

I Son de la tierra candente

II Lluvia en la arena

III Polka derecha-izquierda

*Estreno en Guanajuato

INTERMEDIO

Piotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893)

Sinfonía No. 4, op. 36, TH 27, en fa menor (1877-1878) 44'

I Andante sostenuto

II Andantino in modo di canzona

III Scherzo: Pizzicato ostinato

IV Finale: Allegro con fuoco

MIGUEL ÁNGEL VILLEDA CERÓN, VIOLONCHELO

Es un destacado violonchelista mexicano con proyección internacional, reconocido por su virtuosismo, madurez interpretativa y compromiso con la música de cámara. Inició su carrera como niño prodigio, debutando como solista con importantes orquestas nacionales desde temprana edad. Ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional de México y se ha presentado en escenarios de renombre en Europa y América. Graduado con honores del Trinity Laban Conservatoire en Londres, donde recibió el Barbirolli Memorial Prize, Villeda ha cosechado numerosos premios con sus ensambles de cámara y continúa desarrollando una carrera brillante como solista, pedagogo y músico de cámara.

SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940)

Janitzio

De etimología y origen oscuro, Janitzio, o Janicho, puede querer decir maíz seco, o flor de elote, o lugar donde llueve. Sea cual fuere el significado de su nombre, Janitzio es la mayor de las cinco islas que marcan con sus perfiles la superficie del lago de Pátzcuaro en el estado de Michoacán. El pueblo de Janitzio, apenas unos cientos de habitantes, vive fundamentalmente de la pesca, aunque hay también en la isla un mínimo de cultivos. Los que conocen el lugar afirman que sus habitantes hablan una lengua purépecha que ya está corrompida, y en ocasiones, un castellano aún incompleto. Janitzio es claramente identificable, aun desde la lejanía, porque su cima está coronada por una gran estatua de José María Morelos, de 40 metros de altura y de concreto armado, obra de Guillermo Ruiz. Desde la altura, la pétrea faz del patriota domina todo el lago y cada año, en la noche del 1 al 2 de noviembre, puede observar un espectáculo singular. Cientos de canoas tripuladas por pescadores y habitantes de los pueblos vecinos, por curiosos y turistas, rodean la isla de Janitzio portando velas encendidas que iluminan con extraña luz la noche de muertos. Después, todos desembarcan y se dirigen al cementerio, donde hacen ofrendas a los difuntos con veladoras, flores, alimentos y todo lo demás que manda la tradición. Hoy en día, parte de ese famoso ritual se realiza para beneficio del turismo, pero sus raíces son muy añejas y muy auténticas, y su fama ha llegado más allá de las fronteras de México.

Al inicio de la década de los 1930s, Silvestre Revueltas visitó Janitzio y entre el aroma de las flores de compasúchitl y las tranquilas aguas del lago, concibió el poema sinfónico que lleva por título el nombre de la isla. *Janitzio* guarda un lugar de

cierta importancia en la producción de Revueltas por un detalle que ha sido señalado oportunamente por el musicólogo Otto Mayer-Serra. Si bien la música de Revueltas tiene un inconfundible sabor mexicano, es bien sabido que el compositor no empleaba melodías, armonías o ritmos folklóricos, sino que creaba todo su material sonoro a través de su poderosa imaginación. Mayer-Serra afirma que *Janitzio* es la única excepción a esta regla en la música de concierto de Revueltas, en el entendido de que hay algunas citas específicas en sus partituras cinematográficas. (Investigaciones más recientes, en particular las del musicólogo Roberto Kolb, indican que sí es posible hallar algunas citas de materiales populares en otras obras de Revueltas). Parece ser que en su viaje a Janitzio el compositor anotó algunos sones michoacanos que después incorporó a la partitura de su poema sinfónico. Si bien Revueltas no era un folklorista ni mucho menos, conocía y apreciaba profundamente la música popular, y él mismo lo decía:

Me gusta toda clase de música. Incluso a veces pudo tolerar algunas de los clásicos y hasta alguna de mis propias composiciones, pero prefiero la música de la gente de los ranchos y los pueblos de mi país.

Janitzio es, justamente, la expresión de la música de esos pueblos y esos ranchos. Revueltas diseñó su poema sinfónico en un esquema de tres secciones, rápida-lenta-rápida. La obra se inicia de un modo brillante con el tema principal orquestado como un rústico vals de banda popular. Casi de inmediato, Revueltas abandona la marca insistente del compás de $\frac{3}{4}$, pero sin disminuir el impulso rítmico de la obra. Los violines reafirman el tema inicial y los alientos toman después la parte medular del discurso musical. Hacia el fin de la primera sección el clarinete y el corno retoman el tema inicial para dar paso a la sección lenta. En ella, las maderas llevan el papel principal y son seguidas por una cantilena melancólica en la trompeta. Las cuerdas preludian la tercera sección, otra vez rápida, que se inicia con la percusión y una llamada de trompeta. La orquesta completa repite el tema principal, que es objeto de un breve desarrollo, y que vuelve a repetirse por última vez poco antes del fin de la obra.

Revueltas compuso *Janitzio* en 1933 y revisó la partitura en 1936. Respecto al estreno de la obra, puede decirse que se dio en circunstancias anecdóticamente interesantes. *Janitzio* fue ejecutada por primera vez el 8 de diciembre de 1933 en el Teatro Hidalgo con la Orquesta Sinfónica de México dirigida por el propio Revueltas, quien por entonces era subdirector del conjunto cuyo titular era Carlos Chávez (1899-1978). El programa de esa noche incluyó también la obertura *Coriolano* de Beethoven, una sinfonía de Candelario Huízar (1883-1970), *La valse* de Ravel y la Segunda suite para pequeña orquesta de Stravinski. El programa de mano de aquel concierto incluía

notas sobre todas las obras, menos *Janitzio*, sobre la cual no había ni una palabra. Esto es más extraño aún si se considera que el mismo Revueltas escribió (quizá después del estreno) un breve texto respecto a esta obra, con su peculiar estilo desenfadado y socarrón:

Janitzio es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos pro-turismo.

¡Cuánto más sano sería nuestro medio musical si nuestros compositores contemporáneos tuvieran al menos una fracción del sentido del humor que siempre caracterizó a Revueltas!

En 1953, algunos fragmentos de *Janitzio* fueron utilizados como fondo musical en el prólogo de la película *Raíces*, dirigida por Benito Alazraki.

ARTURO MÁRQUEZ (1950)

Espejos en la arena, tres danzas para violoncello y orquesta

Son de tierra candente

Lluvia en la arena

Polka Derecha-Izquierda

Durante un temprano desayuno, protagonizado básicamente por un omelette de queso gruyere, buñuelos azucarados y café con leche, sostengo una amena conversación con Carlos Prieto, cuyo tema fundamental es la obra concertante de Arturo Márquez que hoy nos ocupa. Con su habitual y apasionada elocuencia, Carlos Prieto sazona la plática con anécdotas, referencias, datos históricos, apuntes musicales y recuerdos de viajes, todo lo cual sirve muy bien como preámbulo para hablar un poco de estos *Espejos en la arena*. A manera de introducción, vale la pena recordar que cuando Prieto estaba preparando el estreno de la obra de Márquez, había realizado ya el estreno absoluto de alrededor de 70 obras, la mitad de las cuales han sido dedicadas a él y han surgido de encargos específicos suyos, mientras que la creación de muchas otras ha sido inspirada directamente por su trabajo como intérprete y promotor. Al interior de esta larga lista de música estrenada por él, destaca un sólido contingente de alrededor de quince obras concertantes para violoncello y orquesta. La idea original de encargar un concierto a Arturo Márquez es descrita así por Carlos Prieto:

Yo he estrenado una gran cantidad de obras muy abstractas, y otras no tanto. Lo que me llamó la atención de la música de Arturo Márquez es que al escuchar varias de sus obras me parecía estar oyendo continuamente al violoncello. Así, yo pensaba: 'Este es un hombre cuyo sentido melódico lo va a llevar a componer una obra para violoncello muy adecuada para las características del instrumento.' Esa fue la primera idea que tuve. Me reuní con él, le propuse el encargo de la obra y él se puso a trabajar en ella en el año 2000, ya con la fecha de estreno bien definida. Concluyó la obra y me entregó el último movimiento en el mes de septiembre. Resultó exactamente lo que yo tenía en mente: es una obra que está estupendísimamente concebida para el violoncello. El primer movimiento es un son más bien virtuosístico, mientras que el segundo está muy bien concebido para la cualidad cantabile del violoncello. El tercero es un movimiento muy irónico, basado en los pasos de la polka, y cuyo título se puede interpretar de diversas maneras.

Además de lo señalado por Prieto, destaca en esta obra el hecho de que, si bien Márquez ha planteado una orquesta de buenas dimensiones, la orquestación misma es mesurada y está puesta al servicio del solista. En este sentido, es notable el hecho de que la orquesta no lleva ni trompetas, ni tuba, ni trombones, instrumentos éstos últimos a los que Carlos Prieto ha definido humorísticamente como los grandes enemigos del violoncello. Y para aquellos que tienen en mente (y en el oído) las referencias a la música popular que suele haber en las obras de Márquez, conviene señalar que la sección de percusiones incluye pandero veracruzano, clave, maracas y güiro.

¿Y qué dice el compositor sonorensé sobre esta obra suya para violoncello y orquesta? He aquí la voz de Arturo Márquez:

Como concepto general, es lo que dice el subtítulo: Tres danzas para violoncello y orquesta. Estructuralmente, también está pensado así, pero en realidad sí es un concierto en el sentido de que hay una disposición formal de los tres movimientos hacia un fin común, en un desarrollo casi cíclico. Sin embargo, el desarrollo no es estrictamente temático. Los espejos del título tienen que ver con reflejos autobiográficos, muy personales. De alguna manera estoy regresando a mi tierra, que es una tierra de arena, seca. La polka es un momento muy sarcástico de la obra, y es también muy nortea. Creo que, para el oyente, lo más sorpresivo será el tercer movimiento. En el primero, el son, trabajo con elementos que he estado utilizando desde mi Homenaje a Gismonti y

otras obras que están basadas en el son, sobre todo el son del centro de México y el veracruzano. En este caso, por la cuestión rítmica y el uso del instrumento, el Son de tierra candente tiene más que ver con el son huasteco. El segundo movimiento es una especie de danza-danzón, que también he estado trabajando en varias de mis obras recientes. La sorpresa del tercero es que yo nunca había trabajado un género específicamente nortño como la polka. Toda la obra es tonal, pero en el último movimiento ya utilizo mucho la pantonalidad, y algunos elementos sorprendivos en cuanto a la tonalidad.

Un último dato importante proporcionado por Márquez indica que el único antecedente directo de esta obra es una pieza para violoncello solo que compuso en la década de los 1980s, pero que ha sido borrada de la memoria y del catálogo del compositor. En la conversación citada al inicio de esta nota, Carlos Prieto menciona que fue después de concebir los tres movimientos de la obra que Márquez decidió incorporar la cadenza que separa el segundo del tercero, imaginada en el espíritu de una milonga. Mientras tanto, en su forma original de tres movimientos, *Espejos en la arena* recibe su estreno absoluto el 21 de octubre del año 2000, con Carlos Prieto como solista y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México dirigida por su hijo Carlos Miguel Prieto. Ya desde antes del estreno, estaba planeada la grabación de estos *Espejos en la arena*, en un disco que habría de contener, además, sendos conciertos de Roberto Sierra y Eugenio Toussaint. El disco, en efecto, fue producido en el año 2001 y, como es de suponerse por la lista de compositores, se trata de un CD muy sabroso. Por cierto, *Espejos en la arena* existe también en una versión para viola y orquesta realizada por el propio Márquez.

Dato complementario de interés: en el año 2009, el periodista sonorensé José Carlos Esquer publicó un libro dedicado a la vida y obra de Arturo Márquez, al que puso por título un juego de palabras múltiple: *Mar que es arena, danzones y espejos*.

PIOTR ILYICH CHAIKOVSKI (1840-1893)

Sinfonía No. 4 en fa menor, Op. 36

Andante sostenuto. Moderato con anima

Andantino in modo di canzona

Scherzo: Pizzicato ostinato

Finale: Allegro con fuoco

No sería exagerado afirmar que la Cuarta sinfonía de Chaikovski es una de las obras musicales mejor documentadas de todos los tiempos. Ello se debe no sólo a las múltiples anécdotas que la rodean, sino también al hecho de que el propio Chaikovski se encargó de proporcionar a la posteridad una gran cantidad de material respecto a esta sinfonía, fundamentalmente a través de su correspondencia con su amiga y protectora, Nadezhda von Meck. De hecho, en una de sus muchas cartas a la señora Von Meck, Chaikovski escribió un largo y complicado programa para su Cuarta sinfonía, en uno de esos exabruptos románticos a los que era tan propenso. Por lo general, esa detallada descripción de la Cuarta sinfonía suele citarse íntegra cuando se trata de comentar esta obra. Sin embargo, esa descripción narrativa sale sobrando si se considera que, con o sin ella, la Cuarta sinfonía de Chaikovski es una de sus mejores obras, y ciertamente conserva su valor musical autónomo al margen de cualquier intención descriptiva. Por otra parte, quienquiera que haya oído las sinfonías de Chaikovski estará de acuerdo en que no son sinfonías programáticas al estilo de la *Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz (1803-1869) o algunas de las sinfonías de Gustav Mahler (1860-1911).

Chaikovski abordó la creación de esta obra en un período particularmente tormentoso de su existencia. En 1877 el compositor cometió uno de los mayores errores de su vida al casarse con Antonina Ivanovna Miliukova. Como era de esperarse, dada la clara inclinación homosexual de Chaikovski, el matrimonio fue un rotundo fracaso y sumió al compositor en una crisis de tal magnitud que lo hizo intentar suicidarse. Sólo la intervención de su hermano Anatol evitó que Chaikovski se quitara la vida; se lo llevó a Suiza, donde el compositor tuvo el tiempo y el espacio necesarios para recuperarse de la aguda crisis. Fue durante este período que la Cuarta sinfonía se gestó, y Chaikovski dedicó la partitura a Nadezhda von Meck. En una carta a su protectora, el compositor ruso describió las circunstancias bajo las cuales compuso esta obra:

Era como un sueño, algo remoto, una extraña pesadilla en la que un hombre con mi nombre, mi rostro y mi conciencia actuaba como uno actúa en los sueños: de una manera inconexa, paradójica y sin significado alguno. Ese no era yo, en posesión de mis poderes de la lógica y la razón. Todo lo que yo hacía tenía el carácter de un conflicto enfermo entre la voluntad y la inteligencia, que no es otra cosa que la locura.

Además de esta breve pero significativa descripción de su estado de ánimo, Chaikovski obsequió a la señora Von Meck con una larguísima descripción de los sentimientos e imágenes asociados con la Cuarta sinfonía. De esa prolija descripción puede rescatarse una síntesis mínima que indicaría que, según el compositor, el primer

movimiento simboliza el destino; el segundo, el anhelo; el tercero, la imaginación; y el cuarto, la resignación. Es evidente, por otra parte, que el compositor siempre tuvo una alta estima por esta obra, ya que constantemente hacía referencia a ella en su correspondencia. En otra carta dirigida a Nadezhda von Meck, Chaikovski escribió lo siguiente:

Me pregunta usted cómo manejo la instrumentación. Nunca compongo en abstracto, es decir, un pensamiento musical nunca aparece si no es bajo una forma externa adecuada. De este modo, invento la idea musical y la instrumentación simultáneamente. Así diseñé el Scherzo de nuestra sinfonía en el momento de su composición, exactamente como usted lo escuchó. Es inconcebible de cualquier otra forma que no sea en pizzicato. Si se tocara con arco, perdería todo su encanto y sería un simple cuerpo sin alma.

No deja de ser interesante el hecho de que, más adelante en esta misma carta, Chaikovski afirma ser un apasionado admirador del elemento nacional en todas sus expresiones: “En una palabra, soy ruso en toda la extensión del término.”

Esta afirmación de Chaikovski ciertamente podría prestarse a la polémica, siendo evidente que, entre todos los compositores rusos de su tiempo, Chaikovski fue el más europeo y el menos ruso, hecho que causó algunas fricciones entre él y el grupo de compositores nacionalistas conocido como *Los Cinco*, formado por Mili Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918), Alexander Borodin (1833-1887), Modest Mussorgski (1839-1881) y Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908). De hecho, Chaikovski llegó a afirmar que su Cuarta sinfonía estaba modelada sobre la Quinta sinfonía de Ludwig van Beethoven (1770-1827), lo que demuestra que el compositor era plenamente consciente de que sus raíces musicales estaban más cerca de Viena que de San Petersburgo. La Cuarta sinfonía de Chaikovski fue estrenada en Moscú el 2 de febrero de 1878, bajo la dirección de Nikolai Rubinstein.



6

UNIVERSIADA CERVANTINA 2

CONCIERTO MEXICANO

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
MIKYUNG SUNG, CONTRABAJO

En colaboración con el Festival Académico ContraRedes 2025 - Quinta Edición

Jueves 11 de septiembre	20:00 h	Teatro Juárez
Viernes 12 de septiembre	20:00 h	Teatro del Bicentenario

SEPTIEMBRE 2025

Miniaturas* ganadoras para la OSUG 2025	c. 8'
*Estreno(s) mundial	
Nino Rota (1911-1979)	
<i>Divertimento Concertante per Contrabbasso e Orchestra*</i> (1967-1971)	25'
I <i>Allegro</i>	
II <i>Marcia</i>	
III <i>Aria</i>	
IV <i>Finale</i>	
*Estreno en Guanajuato	

INTERMEDIO

Carlos Chávez (1899-1978)	
Sinfonía No. 2, «Sinfonía india» (1935-1936)	12'
José Pablo Moncayo (1912-1958)	
Sinfonietta (1945)	10'
Huapango (1941)	8'

MIKYUNG SUNG, CONTRABAJISTA

Es una contrabajista surcoreana de proyección internacional, reconocida por su virtuosismo técnico, sensibilidad interpretativa y carisma escénico. Formada en una familia de músicos, inició su carrera a temprana edad y rápidamente se consolidó como una de las figuras más destacadas del contrabajo clásico contemporáneo.

Ganadora de múltiples concursos internacionales, Sung ha redefinido el papel del contrabajo como instrumento solista, desafiando sus límites tradicionales con una técnica impecable y una expresividad profunda. Su estilo se caracteriza por una sonoridad cálida y rica, un fraseo elegante, y una presencia escénica magnética, que conecta con públicos de todo el mundo.

Ha interpretado obras de Bottesini, Koussevitzky y otros compositores del repertorio romántico y moderno, así como transcripciones y piezas contemporáneas, siempre con una visión artística que equilibra virtuosismo y emoción. Su enfoque musical combina la tradición clásica con una sensibilidad moderna, posicionándola como una embajadora del contrabajo en el siglo XXI.

MINIATURAS A CONCURSO

Pudiera pensarse que no hay nada más fácil y rápido que componer una miniatura orquestal; después de todo, las miniaturas musicales son cortas, breves y chiquitas. Pregunten ustedes, sin embargo, a quienes componen música, y se sorprenderán de la respuesta. Más allá de su dimensión acotada, la miniatura musical es un género particularmente difícil precisamente por su tamaño: el reto, grande y complejo, es el de concebir y redactar una pieza que en un par de minutos contenga lo necesario para ser una composición completa, redonda y satisfactoria, a la que no le sobre ni le falta nada. Precisamente por todo ello, la composición de miniaturas es un ejercicio particularmente retador y exigente para quienes componen, en cualquier etapa de su desarrollo.

Es en este espíritu que la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato y la Dirección de Extensión Cultural de la misma casa de estudios han convocado a un concurso de composición de miniaturas sinfónicas dirigido específicamente a estudiantes de la propia Universidad de Guanajuato. Junto con las necesarias cláusulas operativas y de procedimiento, la convocatoria apunta a crear y someter a concurso miniaturas sinfónicas con una duración máxima de dos minutos, para una dotación orquestal fija que, a la vez, otorga a los participantes cierta flexibilidad en la elección del instrumental de percusión.

Recibidas las pequeñas partituras, se ha realizado un proceso interno de preselección que ha dado como resultado un listado de cinco miniaturas finalistas, que son las siguientes, con los seudónimos de los respectivos concursantes:

Agua – Agustín Taboada

Concilium – Ballerina Capuchina

Crónicas de un sueño – Elena Nito del Bosque

Donde el mar canta – Sir Stephen

Memoria de un encino – Mango Manila

Una vez hecha la preselección, estas cinco miniaturas han de ser sonadas en un ensayo abierto de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, bajo estricto anonimato de los autores. Como resultado de esta sesión de prueba, es la propia OSUG la que, en votación abierta, elige la miniatura ganadora. Como punto final del proceso, la obra designada recibe su presentación en sociedad, o sea su estreno absoluto, en el sexto programa de la Segunda Temporada 2025 de la OSUG, a realizarse el 12 de septiembre de 2025 bajo la batuta de Juan Carlos Lomónaco, director artístico de la orquesta.

Y la miniatura ganadora es...

NINO ROTA (1911-1979)

Divertimento concertante para contrabajo y orquesta

Allegro

Marcha

Aria

Finale

I vitelloni, La strada, Il bidone, Las noches de Cabiria, La dolce vita, a pleno sol, Rocco y sus hermanos, Boccaccio 70, 8 ½, El gatopardo, Julieta de los espíritus, Romeo y Julieta, Satiricón, Los payasos, Roma, El padrino, Filme de amor y anarquía, Amarcord, El padrino II, Casanova de Fellini, Ensayo de orquesta, El padrino III.

Esta lista de importantes películas, que no es exhaustiva ni mucho menos, representa apenas una fracción de la enorme filmografía de Nino Rota, uno de los más importantes y entrañables compositores de música para la pantalla. Rota fue un auténtico niño prodigio, como compositor y como director. Apenas a los 12 años de edad, estrenó su primer oratorio, *La infancia de San Juan Bautista*. Fue alumno

de Pizzetti y Casella, obtuvo una beca para el Instituto Curtis de Filadelfia y estudió literatura en Milán. Fue director del Conservatorio de Bari y comenzó a trabajar en el cine al inicio de la década de 1940, llegando a convertirse, con el paso del tiempo, en el compositor de cabecera de Federico Fellini, escribiendo la música para todas sus películas desde *El jeque blanco* hasta *Ensayo de orquesta*.

Además de sus numerosas y espléndidas partituras para cine, Nino Rota compuso varias óperas, entre las que destaca la extraña y divertida ópera de cámara *La noche de un neurasténico*. Escribió asimismo atractivas obras de música de concierto, entre las que destacan tres conciertos para piano, un Concierto para trombón, diversas piezas para piano, una Improvisación para violín y piano, un Noneto de cámara, varias sonatas instrumentales y un par de sinfonías. Entre 1964 y 1965, Rota compuso su Concierto para cuerdas, con dedicatoria al espléndido conjunto italiano I Musici. Más tarde, en 1977, el compositor revisó la obra para darle su forma final, y desde entonces el concierto es, quizá, su partitura de concierto más conocida y difundida.

En mayo de 1968, Nino Rota compuso una Serenata para contrabajo y piano en tres movimientos: *Marcha*, *Aria* y *Finale*. Más tarde, en 1973, decidió hacer una transcripción de la obra para contrabajo y orquesta, designada ahora como Divertimento concertante, y en el proceso añadió el *Allegro* con que se inicia la nueva versión de la pieza. La obra fue pensada, al menos parcialmente, para los alumnos de contrabajo del Conservatorio de Bari, y la partitura está dedicada al contrabajista Franco Petracchi, personaje ciertamente interesante del ámbito musical italiano.

Nacido en Pistoia en 1937, Petracchi realizó la parte fundamental de sus estudios en Roma. Después de una importante carrera como contrabajista orquestal, decidió en 1980 dedicarse de lleno a sus actividades como solista y como director de orquesta. Entre los directores más prestigiosos con los que ha trabajado destacan Bernstein, Karajan, Celibidache, Kubelik, Jochum, Sawallisch, Giulini, Muti, Abbado, Metha, Maazel, Barbirolli y Münch. Realizó también estudios de composición y ha desarrollado una muy notable actividad académica. Además de dominar cabalmente el repertorio tradicional del contrabajo, Petracchi ha mostrado un interés indeclinable en la música nueva, lo que ha ocasionado que compositores como Mortari, Donatoni, Trovajoli, Berio, Viozzi, Brero y Firmino le hayan dedicado especialmente diversas obras para su instrumento. Una de las características peculiares de la personalidad de Franco Petracchi es que siempre se ha rehusado a grabar en estudio, por lo que los únicos registros que existen de su trabajo como intérprete provienen de grabaciones en vivo realizadas en concierto.

El *Allegro* inicial del Divertimento concertante de Nino Rota es una pieza llena de fuerza y energía, y con un importante elemento rítmico. La *Marcha* está construida fundamentalmente sobre escalas y arpeggios. El *Aria*, en palabras del propio Franco Petracchi, “es una música muy inspirada, densa de perfumes y de rocío nocturno. El último movimiento sirve para que Rota permita al solista desplegar un alto grado de virtuosismo, en un discurso vital, veloz y lleno de energía.

CARLOS CHÁVEZ (1899-1978)

Sinfonía No. 2, *Sinfonía india*

De un modo más o menos simple, puede decirse que la *Sinfonía india* de Carlos Chávez toma su peculiar carácter sonoro de la combinación de tres elementos fundamentales, plenamente interdependientes entre sí: las melodías indígenas originales, la complejidad rítmica, y el empleo de ciertos instrumentos prehispánicos de percusión. En cuanto a las melodías autóctonas, hay que mencionar que no fue ésta la única obra en la que Chávez acudió a tales fuentes musicales; en partituras como *Los cuatro soles* y *El fuego nuevo*, las melodías indígenas están presentes también. El compositor afirmó que esa era la primera música que había oído, y que era la que más había nutrido su gusto y su sentido musical. En particular, la *Sinfonía india* tiene como materia prima tres melodías surgidas de otros tantos grupos étnicos mexicanos: los seris y los yaquis de Sonora, y los huicholes de Nayarit. Respecto a la complejidad rítmica de la *Sinfonía india*, es claro que nace, en parte, del respeto que Chávez tuvo por los patrones rítmicos de las melodías que utilizó. Así, un vistazo a la partitura de la obra nos permite apreciar, tan sólo en las cinco primeras páginas, los siguientes cambios métricos:

5/8, 2/4, 5/8, 2/4, 5/8, 3/4, 5/8, 3/4, 5/8, 2/4, 5/8, 2/4, 5/8

El resto de la obra progresa sobre un esquema rítmico tan irregular como el del inicio ya que más adelante, Chávez plantea otras combinaciones de estos patrones rítmicos con pulsos de 7/8, 3/2 y 2/2. De la combinación de todos estos patrones rítmicos emerge un impulso motor que es sin duda uno de los más grandes aciertos de todo el repertorio sinfónico mexicano. Dentro del ámbito rítmico de la obra cabe señalar también que, como contraste con el inicio tan irregular, el final de la *Sinfonía india*, pujante e inexorable como pocos, está construido sobre un largo episodio de ritmo constante. En el número 88 de la partitura, donde Chávez hace la indicación de *Poco piu vivo-Sempre giusto* (‘Un poco más vivo-Siempre justo’), se inicia la coda de la sinfonía, construida en 126 compases de ritmo inalterable de 6/8. En este

brillante episodio los metales llevan una parte de capital importancia, en especial los trombones, cuyos breves pero poderosos *glissandi* dan una soberbia pincelada de energía al final de la sinfonía.

En la instrumentación de la sinfonía hallamos, por otra parte, una serie de instrumentos indígenas de percusión que, en ausencia de los originales, pueden ser sustituidos por sus equivalentes contemporáneos: tambor indio, tlalpanhuéhuatl, jícara de agua, güiro, maracas, sonaja de arcilla, sonaja de metal, raspador, tenábaris, teponaztli. Y acompañando a este instrumental indígena, los instrumentos de percusión orquestal más convencionales: timbales, tambor tenor, címbalos, xilófono, claves.

En el invierno de 1935-1936, Chávez realizó una de sus múltiples visitas a los Estados Unidos, y de una invitación a dirigir un concierto para el Columbia Broadcasting System nació la *Sinfonía india*. La obra fue compuesta en Nueva York entre el fin de 1935 y el principio de 1936 y fue estrenada por el propio Chávez con la Orquesta de la CBS, el 23 de enero de 1936. Poco tiempo después, los días 10 y 11 de abril de ese mismo año, Chávez dirigió su *Sinfonía india* con la Orquesta Sinfónica de Boston. La obra fue estrenada en México el 31 de julio de 1936, también bajo la batuta de Chávez, en uno de los conciertos de la temporada de la Orquesta Sinfónica de México, y se repitió el 18 de septiembre de ese mismo año. Por cierto, en el programa del día del estreno de la *Sinfonía india* en México figuraban también obras de Vivaldi, Bach, Haydn y Debussy. Para documentar el innegable impulso telúrico de esta *Sinfonía india* no está de más señalar la asombrosa semejanza de sus compases finales con las últimas páginas del *Malambo* con que concluye la suite del ballet *Estancia* (1941) del compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983). He aquí el nacionalismo musical vinculado directamente con la tierra y con sus sonidos más antiguos.

JOSÉ PABLO MONCAYO (1912-1958)

Sinfonietta

¡Extra! ¡Extra! ¡Entérese sin tener la vista fija! ¡Noticia de no tan última hora! José Pablo Moncayo, compositor jalisciense nacido en Guadalajara y muerto en la ciudad de México, sí compuso más música que el ubicuo y famosísimo *Huapango*. Ahora usted podrá decir que lo leyó aquí antes que en ninguna otra parte. Para muestra de que Moncayo no es sólo el *Huapango*, va una incompleta relación de algunas de sus otras músicas:

- *Amatzinac*, para flauta y cuerdas
- *Hueyapan*
- *Cumbres*
- *Llano alegre*
- *Muros verdes*, para piano
- Sinfonía
- Sonatina para violín
- Sonatina para violín y piano
- Romanza para violín, violoncello y piano
- Sonata para violín y violoncello
- *La mulata de Córdoba*, ópera
- *Tierra de temporal*
- *Homenaje a Cervantes*
- Tres piezas para orquesta

Después de este breve e incompleto recuento, se impone la pregunta: ¿cómo es posible que cedamos con tanta frecuencia a la tentación de enloquecer con el *Huapango* y nunca nos preocupemos por el resto de la producción de Moncayo? ¿Será el triste destino de este compositor pasar a la historia como uno de tantos músicos “de una sola obra”?

La posibilidad de situar a Moncayo en el centro mismo del pensamiento musical nacionalista queda más allá de toda duda. A su propia vocación por lo nacional hay que añadir, de modo importante, su contacto académico con Carlos Chávez (1899-1978) y Candelario Huízar (1883-1970). Más tarde, Moncayo une sus esfuerzos musicales a los de Blas Galindo (1910-1993), Salvador Contreras (1910-1982) y Daniel Ayala (1906-1975) para formar el notorio *Grupo de los Cuatro*, cuyo guía espiritual fue Carlos Chávez. En el caso de Moncayo, la relación con Chávez fue más allá de lo académico: durante más de una década, a partir de 1932, Moncayo estuvo asociado con el trabajo de la Orquesta Sinfónica de México. Primero, como pianista y percussionista; después como subdirector del conjunto; finalmente, como su director artístico. Fue precisamente para una de las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México que Moncayo escribió su *Sinfonietta*, terminando la partitura el 3 de julio de 1945, con el estreno previsto para el día 13 del mismo mes. Paréntesis retórico: ¿cuántos de los buenos compositores mexicanos de hoy tienen la fortuna de que sus obras sean estrenadas diez días después de terminadas? A veces pasan diez años...

Para volver a Moncayo después de esta digresión, se impone un rápido vistazo a los programas de la Orquesta Sinfónica de México a mediados de la década de los 1940s. Ahí es posible encontrar el programa de mano correspondiente al programa número

9 de la temporada número 18 de la orquesta. La fecha, 13 de julio de 1945. El lugar, el Teatro de Bellas Artes, donde la orquesta estrena la *Sinfonietta* bajo la dirección del compositor. El resto del programa, típico de aquellos tiempos: la Sarabanda de *La hija de Cólquide* de Carlos Chávez; *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev (1891-1953); las Cinco piezas Op. 10 de Arnold Schoenberg (1874-1951); y *El pájaro de fuego* de Igor Stravinski (1882-1971). Y si de hacer un poco de historia se trata, bien vale la pena recordar aquí que por aquella época la Sinfónica de México estaba llena de personajes importantes de nuestra música. El titular era Chávez; el subdirector era Moncayo; el director ayudante, Blas Galindo. Y al interior de la orquesta era posible hallar a Armando Lavalle (1924-1994) en la sección de violas y a Candelario Huízar como bibliotecario.

El caso es que esa noche de julio de 1945 se estrenó la *Sinfonietta* de Moncayo, obra que no dejó de causar cierta sorpresa entre el público y entre algunos músicos. Cuatro años antes se había estrenado el *Huapango* con un éxito rotundo e impecable, por lo que el público esperaba de la *Sinfonietta* otra colección de tonadas fáciles y pegajosas. En cambio, Moncayo propuso en esta obra un discurso musical menos folklórico y más universal. Mexicano, sí, pero no necesariamente mexicanista. Uno de los elementos sorpresivos de la *Sinfonietta* está en el principio mismo de la obra, y fue bien señalado por Francisco Agea en sus notas al programa del estreno: un inicio sincopado que recuerda la música popular de los Estados Unidos. ¡Nada más eso faltaba, que este ilustre huapanguero se convirtiera en un adorador del *ragtime*! El público, sin embargo, no se molestó en absoluto; se concretó a sorprenderse y luego a aplaudir con respeto la pieza de Moncayo, quizá con cierta decepción al no hallar en esta obra un ámbito sonoro similar al del *Huapango*. Como su nombre lo indica, una *Sinfonietta* es una sinfonía chica, no muy grande, planeada según los parámetros del quehacer sinfónico (léase forma sonata) pero en una dimensión menor. La de Moncayo, por ejemplo, se desarrolla en tres movimientos ininterrumpidos (*allegro-lento-allegro*), donde el tercero es una reexposición del primero. Y como no faltará algún despistado que insista en que una *Sinfonietta* es un concepto musical de origen italiano, vale la pena aclarar esto: lo único que de italiano tiene la *Sinfonietta* como forma musical es el nombre. Es bien sabido que, a pesar de muchas otras riquezas musicales indiscutibles, en Italia nunca se dio el sinfonismo con la generosidad que surgió en otras latitudes. Así, parece que el primero en utilizar el término *Sinfonietta* para una obra musical fue Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), en 1880. Después de él, muchos otros compositores se han amparado bajo la forma y el título de la *Sinfonietta*: Max Reger (1873-1916), Sergei Prokofiev, Leoš Janáček (1854-1928), Benjamin Britten (1913-1976), Walter Piston (1894-1976), Francis Poulenc (1899-1963), Paul Hindemith (1895-1963), Ernst Krenek (1900-1991), Lennox Berkeley (1903-1989), Darius Milhaud (1892-1974), Bohuslav Martinů (1890-1959) y un muy largo etcétera.

Así pues, con la audición de esta *Sinfonietta* mexicana, hoy quedará usted plenamente convencido de que Moncayo sí compuso algunas otras músicas que bien vale la pena escuchar, además del sabroso *Huapango*, y de que no toda su música se presta tan idealmente a la emoción patriótica y el aplauso fácil.

Nota lingüística: a la italiana, se escribe *Sinfonietta*; a la española, *Sinfonietta*. Ambas versiones son válidas, dependiendo del gusto de cada compositor.

JOSÉ PABLO MONCAYO (1912-1958)

Huapango

Según la fuente que uno consulte, huapango es una corrupción de la palabra *fandango*, o un término proveniente de la lengua náhuatl que quiere decir “lugar donde se coloca la madera”, o sea, la tarima para el baile, o es una contracción de las palabras *Huasteca* y *Pango*, siendo éste el nombre alternativo del río Pánuco, o es el equivalente del llamado son jarocho, o un aire popular en décimas rimadas, o un tipo de canción popular mexicana que existe en dos variedades, el huapango jarocho y el huapango ranchero. En realidad, y aunque el asunto parezca muy complejo, todas estas definiciones tienen algo de útil para acercarnos a la esencia del huapango. Y este acercamiento no deja de ser interesante, necesario quizá, si consideramos que el *Huapango* de José Pablo Moncayo (1912-1958) es la obra musical más notoria de México. Para esta espléndida, brillante, siempre luminosa obra orquestal, Moncayo elaboró y transformó los temas de tres huapangos alvaradeños, citados en una nota por el musicólogo Otto Mayer-Serra: *El Siquisiri*, *El Balajú* y *El Gavilancito*. Ante la posibilidad (también fascinante) de escuchar estos sones en sus versiones originales, uno puede darse cuenta de que Moncayo hizo mucho más que citar textualmente los huapangos. De hecho, su trabajo de elaboración es muy rico y variado, y el detalle más claro de su apego a la forma original del son jarocho está presente en la sección final de la obra, cuando la trompeta y el trombón dialogan retadoramente, cual si fueran dos copleros alvaradeños. La diferencia fundamental es que la trompeta y el trombón, en vez de intercambiar sutiles insultos y otras cuestiones de doble y hasta triple sentido, intercambian brillantes frases musicales. Por cierto: además de los tres sones citados por Mayer-Serra, es posible detectar en el *Huapango* de Moncayo la presencia fugaz de fragmentos de algunos otros, en particular *El pájaro cu*.

Para volver al huapango como forma musical popular, cabe la aclaración de que, en su forma típica a la usanza veracruzana, suele acompañarse por lo general con requinto, arpa, guitarra y, en ocasiones, violín y jarana. Una audición atenta del

Huapango de Moncayo permitirá descubrir que el compositor tapatío logró, con particular elegancia y efectividad, transportar a la orquesta algunos de los sonidos del conjunto instrumental típico del huapango. A este respecto cabe mencionar, por ejemplo, el interludio protagonizado por el arpa hacia la mitad de la obra, o los episodios en los que los violines acompañan como pequeñas jaranas, rasgueados y no frotados. Blas Galindo (1910-1993), colega y coterráneo de Moncayo, decía esto sobre el compositor y su *Huapango*:

Moncayo no es un compositor nacionalista. El Huapango, su obra más divulgada, constituye un caso aislado en su producción. Trátase, en rigor, de un arreglo brillante y afortunado de sones veracruzanos. En sus restantes obras, que no son de procedencia folklórica, se advierten, sin embargo, ciertos elementos mexicanos, los cuales imprimen un carácter peculiar a la música de este autor. Es, sin duda, un mexicanismo elevado a una categoría universal. Moncayo maneja los recursos del arte de orquestar con seguridad de maestro.

La inmensa (y bien merecida) fama y popularidad de que goza el *Huapango* de Moncayo puede verse como un fenómeno que tiene aspectos positivos y facetas negativas. Un breve inventario al respecto puede contener, entre otras, estas observaciones:

1.- El impacto enorme del *Huapango* en nuestro medio musical, tanto en el ámbito de su ejecución frecuente como en el de la percepción del público, ha ocasionado que el resto de la producción de Moncayo (muy estimable, por cierto) haya sido relegada a un olvido innecesario. Entre los miles de melómanos que no pierden oportunidad de escuchar el *Huapango* una y otra vez, ¿cuántos conocen *Bosques*, *Cumbres*, *Tierra de temporal*, las Tres piezas para orquesta, la *Sinfonía* o la *Sinfonietta*, para mencionar únicamente el rubro de su música orquestal?

2.- Con cierta justificación, el *Huapango* de Moncayo ha sido transcrito, arreglado y transformado en numerosas ocasiones, convirtiéndose en una pieza que aparece con ubicuidad bajo múltiples disfraces sonoros. Si por una parte ello ayuda a la mayor difusión de esta luminosa obra cuando se carece de una orquesta sinfónica, lo cierto es que algunas de esas versiones le hacen más daño que bien a la partitura del compositor jalisciense. Una buena transcripción para acordeón, por ejemplo, resulta más coherente y satisfactoria que un mal intento de arreglar el *Huapango* para cuarteto de guitarras amplificadas y gran órgano.

3.- Muchos melómanos suponen que el *Huapango* de Moncayo, especie de segundo himno nacional mexicano, debiera ser materia perfectamente conocida para nuestros músicos. Por desgracia, suele ocurrir lo contrario, y no es infrecuente enfrentarse a malas ejecuciones de esta obra, causadas por aproximaciones rutinarias y descuidadas por parte de orquestas y directores que creyendo que conocen el material a la perfección lo interpretan con desgano y soberbia singulares.

4.- Una de las consecuencias más negativas de la gran popularidad del *Huapango* está en el hecho de que casi inmediatamente después de su estreno, esta rica obra comenzó a ser usada (y abusada) como fondo musical para toda clase de propaganda oficialista y gubernamental, así como en numerosos productos audiovisuales comerciales, promocionales y turísticos de intención “nacional” o “mexicanista”, con el consiguiente efecto de “abaratamiento por hartazgo”. Debiera quedar prohibido por ley volver a utilizar el *Huapango* para musicalizar películas, documentales, comerciales y similares, en el entendido de que el abuso perjudica la salud... de la partitura.

El *Huapango*, noble obra que ha resistido todos estos abusos y vejaciones a lo largo del tiempo, se estrenó el 15 de agosto de 1941, con la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez. Pocos son los melómanos que saben, por cierto, que diez años antes, en 1931, el compositor mexicano José Pomar (1880-1961) escribió su propio *Huapango* para orquesta, obra por demás muy interesante.



SOLISTAS DE LA OSUG

1

ENSAMBLE ATECOCOLLI

**LAURA GRACIA, FLAUTA
LYDIA BUNN, VIOLA
RODRIGO MATA, CONTRABAJO**

Jueves 18 de septiembre

19:00 h

**Salón del H. Consejo
General Universitario**

SEPTIEMBRE 2025

Johannes Matthias Sperger (1750-1812)

Trío en Re Mayor para flauta, viola y contrabajo (1780)	18'
I. <i>Tempo Moderato</i>	
II. <i>Andante</i>	
III. <i>Allegretto</i>	

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Concertino para flauta, viola y contrabajo (1925)	16'
I. <i>Andante con moto</i>	
II. <i>Furiant. Allegro furioso</i>	
III. <i>Andante</i>	
IV. <i>Rondino. Allegro gaio</i>	

INTERMEDIO

Craig Bakalian (1961)

<i>Death Potion</i> , para flauta, viola y contrabajo (2014)	7'
--	----

Lukas Florczac (1994)

Trío para flauta, viola y contrabajo (2014)	8'
I. <i>Andantino</i>	
II. <i>Presto</i>	
III. <i>Grave</i>	

Rodrigo Mata (1985)

Danzas de Xibalbá* para flauta, viola y contrabajo (2025)	15'
I. <i>Puhuy</i>	
II. <i>Cux</i>	
III. <i>Iboy</i>	
IV. <i>Ixtzul</i>	
V. <i>Chitic</i>	

*Estreno mundial

JOHANNES MATTHIAS SPERGER (1750-1812)

Trío en Re Mayor para flauta, viola y contrabajo (1780)

- I. *Tempo Moderato*
- II. *Andante*
- III. *Allegretto*

El desarrollo del contrabajo implicó diferentes métodos de construcción, tamaños y afinaciones: la Viena clásica desarrolló un instrumento de dieciséis pies que ofrecía gran agilidad y la capacidad de alcanzar los registros más agudos. Muchos compositores de renombre aprovecharon esta oportunidad para escribir obras solistas para él: Mozart, Michael y Joseph Haydn, Dittersdorf, Vanhal, Pichl, Hoffmeister y, con ellos también, Sperger, el gran virtuoso del contrabajo de su época.

Johann Matthias Sperger nació el 23 de marzo de 1750 en Felsberg, Baja Austria (actual Valtice, República Checa). Se formó como contrabajista y compositor en Viena y, a partir de 1779 fue miembro de la orquesta del cardenal y primado de Hungría, el príncipe Joseph Batthyany, en Presburgo. Tras la disolución de la orquesta en 1783, Sperger, cuya fama como virtuoso del contrabajo se había extendido al extranjero, realizó numerosas giras de conciertos. En 1789 fue nombrado primer contrabajista de la orquesta de la corte del Gran Duque Federico Francisco I de Mecklemburgo-Schwerin. Sperger falleció en Ludwigslust, cerca de Schwerin, el 13 de mayo de 1812.

Sperger recibió clases de composición de Albrechtsberger, quien posteriormente sería maestro de Beethoven, y debutó en Viena con sus propias composiciones a los dieciocho años.

Aunque la mayor parte de la obra de Johann Matthias Sperger son sus 44 sinfonías y 18 conciertos para contrabajo, también escribió conciertos para flauta, fagot, trompeta y corno. Aportó a la música de cámara una plétora de piezas con partituras diversas, desde dúos hasta nonetos; además de unos 18 tríos y 19 cuartetos de cuerda, también hay numerosas combinaciones con instrumentos de viento.

Sperger escribió en 1780 el Trío en Re Mayor para flauta, viola y contrabajo. Es una obra poco conocida que el compositor escribió en tres movimientos: *Tempo moderato*, *Andante* y *Allegretto*. Escrito en un estilo vienés típico del siglo XVII, presenta una claridad en su estructura y la gramática armónica funcional. Sus melodías son claras y siempre construidas con la regularidad propia de la época.

ERWIN SCHULHOFF (1894-1942)

Concertino para flauta, viola y contrabajo (1925)

- I. *Andante con moto*
- II. *Furiant. Allegro furioso*
- III. *Andante*
- IV. *Rondino. Allegro gaio*

Erwin Schulhoff fue un músico checo nacido en Praga en 1894, en el seno de una familia judeo-alemana, cuya vida terminó prematuramente en 1942 en el campo de concentración de Wülzburg am Main, cerca de Weißenburg, Baviera.

Aprendió a tocar el piano de niño, y en 1901 ganó una audición con Antonín Dvořák, quien le recomendó una carrera en la música. En 1904 entró en el Conservatorio de Praga y de 1908 a 1910 estudió con Max Reger y Robert Teichmüller en el Conservatorio de Leipzig.

La música de Schulhoff fusiona el Romanticismo tardío de sus años de formación con los nuevos desarrollos musicales de principios del siglo XX, en particular el expresionismo y el jazz. Además, está profundamente impregnada de música folclórica, lo que le otorga gran carácter y expresividad.

En la década de 1920 escribió muchas de sus obras de cámara más conocidas: Sonata para violín n.º 2 (1927), Sonata para violín solo (1927), Sonata para flauta (1927), Dúo para violín y violonchelo (1925), Sexteto de cuerdas (1924), y el Concertino para flauta, viola y contrabajo (1925).

El Concertino para flauta, viola y contrabajo, WV 75, fue escrito en la primavera de 1925 (entre el 28 de mayo y el 1 de junio) y refleja la experiencia que vivió Schulhoff en la Semana del Festival de Campesinos Eslavos de 1924 en Brno, República Checa. El compositor resume: "... tales sonidos fantásticos crearon el mayor estímulo para mí y me llevaron a componer mi Concertino. Las claras inspiraciones folclóricas de la obra incluyen temas folclóricos eslavos, checos y carpato-rusos en los modos frigio, lidio y mixolidio". El Concertino fue estrenado en 1926 por el flautista Hermann Wilhelm Draber y los hermanos Hindemith (Paul a la viola y Rudolf al contrabajo) en el Donaueschingen Musiktag, un festival musical fundado en 1921 para promover la música contemporánea. Fue publicado en 1927 por Universal Edition en Viena.

Es una pieza rítmicamente compleja estructurada en cuatro movimientos. El Andante con moto inicial, la viola y el contrabajo tocan un tema en *ostinato*, sobre el cual la flauta despliega en contrapunto un tema de improvisación. A medida que avanza el movimiento, con breves episodios contrastantes entre las apariciones del tema principal, las cuerdas se vuelven más activas, interviniendo en los eventos motivicos y llevándolos a clímax apasionados.

En contraste, el segundo movimiento, *Furiant* (Allegro furioso), deriva de una danza folklórica checa, siendo una variante del uso de la danza folklórica que Dvorák ya había integrado en la música de cámara. Los compases de cinco por ocho se agrupan en grupos de tres, proporcionan al movimiento una métrica doblemente irregular. Cada intérprete se turna para dirigir la línea melódica, con la flauta reemplazada por un *piccolo*, y las cuerdas aportan un toque folklórico y tosco a los sonidos de *col legno* y *pizzicato*.

La fluidez tranquila del tercer movimiento se sustenta en la constante alternancia entre compás ternario y cuaternario. El final hace honor a su título, *Rondino*, y a su indicación de tempo, *Allegro gaio*, con su carácter alegre y bailable. En referencia a estos movimientos, el crítico musical Jonathan Blumhofer afirma: “El fluido tercer movimiento se basa en una canción folklórica de los Cárpatos. Su contrapunto ininterrumpido mantiene una liricidad impresionante de principio a fin e incluye una escritura endiabladamente alta tanto para viola como para contrabajo”. Añade que “el breve y brillante Rondino-finale [incluye] una imitación del canto de un vendedor de flautas moravo en el centro”.

CRAIG BAKALIAN (1961)

Death Potion, para flauta, viola y contrabajo (2014)

Craig Bakalian nació en Filadelfia, Pensilvania, el 14 de febrero de 1961. Su interés por la música se manifestó a los 16 años, cuando comenzó a estudiar flauta en la Escuela de Música de Jenkintown. Tras graduarse de la Escuela Secundaria de Jenkintown, continuó su formación en la Universidad de Temple, donde estudió composición musical con Clifford Taylor. Posteriormente, sus estudios en la Universidad de Temple se ampliaron a la educación musical, con un enfoque en la instrucción musical para la primera infancia. Imparte clases en la Escuela Primaria Bridesburg, en el norte de Filadelfia.

Su producción consta de unas 70 obras que abarcan diferentes géneros, entre ellas: Sinfonía I (1992), Sinfonía II “Anatta” (1993), Cuarteto de cuerda (1995), Concierto para flauta (2009), *The Gardener’s Dreams* (2020-21) y *Death Potion* (2014)-

Escrita en 2014 en un solo movimiento, y según escribe en el prefacio de la partitura el propio Craig Bakalian, *Death Potion* (Poción Mortal) es una referencia a las antiguas narrativas mitológicas. Las pociones mortuorias se usaban a menudo en narrativas donde dos amantes apasionados, incapaces de casarse, decidían morir juntos con la esperanza de encontrarse en el más allá, donde podrían unirse en la eternidad. En las numerosas variaciones de Tristán e Isolda, el rey Marcos envía a Tristán como su representante para buscar a Isolda y casarse con él. Tristán e Isolda se enamoran, el rey Marcos descubre la aventura y cualquier variación del final puede ocurrir. Es el final de la poción mortuoria el que proyecta mayor dramatismo. Sin embargo, esta música aborda menos la idea de un triángulo amoroso y más la idea de fuerzas externas o remotas que marginan una conexión con la pasión.

He sido testigo continuo, a menudo a gran escala, de la desenfadada maraña de la humanidad sobre la humanidad, de que las mitologías antiguas son más que simples historias, sino una guía en un mundo lleno de engaños. Es descarado cómo los ricos y adinerados marginan remotamente a los pobres de Estados Unidos y otras naciones en la década del 2000. [...] *Death Potion* representa la pasión desbordante por la música, sin las limitaciones económicas de los reyes y reinas de la industria musical, sin la aprobación sarcástica de los jueces autoproclamados del consejo de las artes y sin la regla de la razón para encargar. Esta música fue compuesta con pasión; nada se interpone en su camino excepto la muerte. En resumen, esta música debe interpretarse con intensa pasión.

LUKAS FLORCZAK (1994)

Trío para flauta, viola y contrabajo (2014)

- I. *Andantino*
- II. *Presto*
- III. *Grave*

Lukas Florczak nació en Valencia, California. Sirvió como músico en el Cuerpo de Marines de los Estados Unidos de 2015 a 2023. Estudió Teoría y Composición Musical en la Universidad del Pacífico y Ciencias Políticas en el Colegio de Justicia Penal John Jay. Compagina su faceta de compositor con la poética. Forma parte de la junta directiva de los Demócratas Independientes Eleanor Roosevelt (anteriormente

Club Demócrata Eleanor Roosevelt) y actualmente es candidato del Concejo de la Ciudad de Nueva York por el distrito 4 en las elecciones municipales de 2025.

Como músico y autor, Florczak comprende el poder que las artes pueden tener en el gobierno y las considera fundamentales para una comunidad próspera. Luke cree que las ideas creativas para los problemas desafiantes que enfrentamos hoy son el camino hacia soluciones sólidas y duraderas.

Su catálogo diversos géneros, como la ópera: *Catarina and Felinio* (2015); música orquestal: Concierto para contrabajo y orquesta (2012), Sinfonía concertante para contrabajo y orquesta (2012); Música vocal y coral: *Recordare* (2010), *Wandered Lonely as a Cloud* (2014), *The Tide Rises, The Tide Falls* canción para soprano, corno y piano (2014); música de cámara: *Recordare* (2010), *Haystacks on a Snowy Morning* para violín, clarinete, euphonium (2013), Trío para flauta, viola y contrabajo (2014); y música para diversos instrumentos a solo.

Sobre el Trío para flauta, viola y contrabajo, el propio Lukas Florczak escribe: “Esta pieza fue compuesta durante la primavera de 2014. El concepto original de la obra es evocar la esencia de un día y presentar un instrumento en cada uno de los tres movimientos.” Además, la pieza utiliza cada movimiento para centrarse en un elemento de la composición.

El primer movimiento representa el Amanecer y presenta la flauta. Aquí se pueden escuchar cantos de pájaros que recuerdan a «La siesta de un fauno» y está escrita para jugar (a veces) con la atonalidad de forma similar a la del primer Schoenberg.

El segundo movimiento representa la Tarde y presenta la viola. La imaginería que intenté crear para este movimiento era similar a un entrenamiento: movimiento constante y siempre avanzando. Obviamente, este movimiento se centra en el ritmo.

El último movimiento representa la Medianoche y presenta el Contrabajo. Este movimiento siempre ha evocado la imagen de la muerte. El tempo dado es Grave y la línea temática principal de este movimiento presenta la idea de ser descendido a la tumba. La flauta también se cambia por una flauta alto para darle un timbre aún más oscuro a este movimiento. Este es el movimiento que más se centra en la armonía, al menos en la armonía tonal y la melodía. Aunque cada instrumento ha tenido melodías entre los tres movimientos, es aquí donde imaginé que las melodías brillarían realmente. Los últimos compases de la pieza reflejan cómo comenzó, como si finalmente se cayera al sueño.

RODRIGO MATA (1985)

Danzas de Xibalbá para flauta, viola y contrabajo (2025)

- I. *Puhuy*
- II. *Cux*
- III. *Iboy*
- IV. *Ixtzul*
- V. *Chitic*

El contrabajista y compositor guanajuatense Rodrigo Mata es graduado de la Universidad de Guanajuato. Amplió estudios con Valeria Thierry en la Ciudad de México y en la Mount Royal University de Canadá, bajo la cátedra de Sheila Garrett, John Hyde y Rubim de Toledo. De 2019 a 2021 cursó una maestría en Interpretación Musical en la Academia Noruega de Música con los maestros Dan Styffe y Håkon Thelin.

Como solista ha estrenado obras de compositores contemporáneos en México, Estados Unidos y Noruega. Ha sido miembro de la Orquesta Juvenil de Calgary en Canadá, la Orquesta de Cámara de León, la Orquesta Sinfónica y la Sinfonietta de la Academia Noruega de Música, Ensamble 3030 y la Orquesta Filarmónica Juvenil de Bergen. Actualmente forma parte de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, así como de diversos proyectos de música de cámara y jazz. Es director y fundador del ensamble de contrabajos “Mushamukas”, con el que ha estrenado obras de compositores de vanguardia.

Ha participado en numerosos eventos internacionales, entre ellos el Festival Internacional Cervantino, el Festival Fjord Classics y la Convención de la International Society of Bassists y el Festival Latino Americano Contrabajos de Baja California, y ha realizado grabaciones con los sellos discográficos Tagma Records y Quindecim Recordings. Adicionalmente, se ha desempeñado como docente en las Orquestas Comunitarias del Sistema Bajío de Fomento Musical, Trinitate Philharmonia y continúa como docente de la cátedra de contrabajo en la Universidad de Guanajuato.

Como compositor ha obtenido el primer lugar en el Concurso de Composición ISB (International Society of Bassist) 2020 y 2022, el primer lugar en el Concurso de Composición FICI (Festival Internacional de Contrabajo Infantil) 2021 y ha sido compositor residente de la Latin Orchestra of Europe en 2021, sus obras se han estrenado en Noruega, México, Reino Unido, Francia, República Checa, Chile, Argentina, Portugal, Alemania, Venezuela, Perú y Estados Unidos.

Su producción, que tiene como eje central el contrabajo, destacando obras como: *Zephyr* (2019), *Raindrops* (2021) o *Hymn on a theme by FJ Haydn* (2022), para contrabajo solo; *Esa Mujer soy Yo* (2024) escrita para contrabajo y electrónica; *Desierto* (2020) o *Teotihuacán* (2022) para ensamble de contrabajos.

También ha escrito música de cámara con presencia en todas sus obras del contrabajo, entre su producción destaca *Luces de Cabeza* (2023) para saxofón, contrabajo y percusión; *Arthropoda* (2024) para contrabajo y percusión y *Danzas de Xibalbá* (2025) para flauta, viola y contrabajo (2025).

Rodrigo Mata, que escribe *Danzas de Xibalbá* en 2025, explica que la obra está inspirada en el “Xibalbá”, lugar que, según la mitología maya-quiché y el libro *Popol Vuh*, es el mundo subterráneo regido por las divinidades de la muerte. Y de manera más específica la obra se centra en un fragmento del *Popol Vuh* en el que se relata el paso de Hunahpú e Ixbalanqué (dioses mayas) por Xibalbá y como se ocupaban de bailar las danzas del *Puhuy* (lechuza), del *Cux* (comadreja), del *Iboy* (armadillo), del *Ixtzul* (ciempiés) y el *Chitic* (el que anda sobre zancos). Las “Danzas de Xibalbá” son precisamente una recreación sonora de cada una de estas danzas que se narran en el texto, desde el imaginario del compositor Rodrigo Mata, mediante el uso del lenguaje musical propio en combinación con algunos elementos de la música tradicional mexicana.

Rodrigo Mata también apunta que la instrumentación, aunque es poco convencional, reúne una interesante combinación de texturas, timbres y registros sonoros perfectamente equilibrados, desde las profundidades graves del contrabajo, pasando por el noble color de la viola, hasta llegar al esplendor de la flauta.

**SOLISTAS
DE LA OSUG**

2

ENSAMBLE ZEPHYRUS

VICTOR FRAUSTO, FLAUTA | HÉCTOR E. FERNÁNDEZ, OBOE |
HUGO MANZANILLA, CLARINETE | MICHELLE PETTIT, CORNO FRANCÉS |
ARIEL RODRÍGUEZ, FAGOT

Viernes 19 de septiembre | 19:00 h | Teatro Principal

SEPTIEMBRE 2025

Paul Hindemith (1895-1963)

Kleine Kammermusik für fünf Bläser Op. 24 Nr. 2 (1922)	15'
I. <i>Lustig. Mäßig schnell Viertel</i>	
II. <i>Walzer. Durchweg sehr leise</i>	
III. <i>Ruhig und einfach</i>	
IV. <i>Schnelle Viertel</i>	
V. <i>Sehr lebhaft</i>	

Andrey Rubtsov (1982)

Four Bagatelles for woodwind quartet (2007)	10'
I. <i>Allegro vivo</i>	
II. <i>Valse in imitation of Khachaturian</i>	
III. <i>Small pastorale</i>	
IV. <i>Allegretto giocoso</i>	

INTERMEDIO

Jean Françaix (1912-1997)

Quatuor a Vents (1933)	13'
I. <i>Allegro</i>	
II. <i>Andante</i>	
III. <i>Allegro molto</i>	
IV. <i>Allegro vivo</i>	

Maurice Ravel (1875-1937)

Le Tombeau de Couperin (1914-1917) arr. Mason Jones (1970)	15'
I. <i>Prelude</i>	
II. <i>Fugue</i>	
III. <i>Menuet</i>	
IV. <i>Rigaudon</i>	

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Kleine Kammermusik für fünf Bläser Op. 24 Nr. 2 (1922)

- I. *Lustig. Mäßig schnell Viertel*
- II. *Walzer. Durchweg sehr leise*
- III. *Ruhig und einfach*
- IV. *Schnelle Viertel*
- V. *Sehr lebhaft*

Paul Hindemith, compositor y violinista alemán nacionalizado estadounidense, fue una de las figuras más importantes de la música del siglo XX y un influyente profesor. Estudió en el conservatorio de Hock, Frankfurt, y a los trece años, mientras aún estudiaba, trabajó en orquestas de baile, teatros y cines. Entre 1915 y 1923 fue concertino y, más tarde, director de la orquesta de la Ópera de Frankfurt. En 1921 fue uno de los creadores del famoso Cuarteto Amar-Hindemith. En 1927 fue nombrado profesor de composición del Berlin Hochschule für Musik. En 1936, a pesar del apoyo que obtuvo del director Wilhelm Fürtwangler, Hitler prohibió sus obras debido a su “extremado modernismo”. Más tarde Hindemith se trasladó a Turquía para reorganizar el programa de estudios musicales del país. En 1940 marchó a los Estados Unidos e impartió clases en la Universidad de Yale hasta 1953, año en el que regresó a Europa para enseñar en la Universidad de Zurich. En 1946 adquirió la nacionalidad estadounidense. Murió el 28 de diciembre de 1963 en Frankfurt.

Al igual que sus coetáneos, Hindemith se encontró con el vacío que había dejado la disolución de las estructuras musicales tradicionales, basadas en la armonía tonal. Desarrolló su propio método respecto al tratamiento de la armonía y la tonalidad, basado en una jerarquía entre la tensión (disonancia) y la relajación (consonancia). Entre sus óperas destacan *Mathis der Maler* (*Matías el pintor*, 1934), su obra maestra; *Cardillac* (1926), *Die Harmonie der Welt* (*La armonía del universo*, 1957). También compuso varias sinfonías, sonatas, conciertos, música de cámara, piezas vocales y obras para viola. Fue defensor del concepto *Gebrauchsmusik* (música para todos los usos), a través del cual trató de establecer una aproximación entre el compositor y el público, creando obras destinadas a ser interpretadas por grupos de estudiantes y aficionados.

Publicó varias obras teóricas, entre las que destacan *El arte de la composición musical* (1941), *Curso concentrado de armonía tradicional* (1943) y *El mundo de un compositor* (1952).

Compuesta en 1922, para el quinteto de viento tradicional, *Kleine Kammermusik für fünf Bläser Op. 24 Nr. 2* fue estrenada en Colonia, el 12 de julio de 1922, por el Conjunto de cámara de viento de Francfurt, para el que fue compuesta.

Se estructura en cinco movimientos breves (*Lustig. Mässig schnelle viertel - Walzer. Durchweg sehr leise - Ruhig und Einfach. Achtel - Schnelle Viertel - Sehr lebhaft*), los cuales rozan con la parodia de la música para quinteto de viento. El primer movimiento, dirigido por el clarinete, es una marcha rápida que se adhiere casi de forma intrusiva a los ritmos anapestos barrocos. El segundo, con función de Scherzo, es un irónico *Vals* en el que se emplea el *piccolo* en lugar de la flauta. En el centro de la estructura de cinco movimientos se encuentra un adagio; La indicación de interpretación, «tranquila y sencilla», deja claro que no se trata de un adagio romántico tardío al estilo de Dvorák o Bruckner, sino que se Hindemith lo trata más como una delicada e íntima impresión. Con un marcado contraste, el cuarto movimiento juega con un motivo de gran presencia que actúa de enlace entre las breves cadencias de cada uno de los cinco movimientos. El final, con aires de danza, combina el estilo barroco de la giga con temas en *ostinato*.

Su desenfado expresivo y rítmico, así como los elementos de politonalidad que se observan en la obra, han hecho apuntar al musicólogo Harry Halbreich que “jamás ha estado Hindemith más próximo a los Seis (refiriéndose al grupo de músicos franceses formado por Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Germaine Tailleferre) que en *Kleine Kammermusik für fünf Bläser Op. 24 no 2.*”

ANDREY RUBTSOV (1982)

Four Bagatelles for woodwind quartet (2007)

- I. *Allegro vivo*
- II. *Valse in imitation of Khachaturian*
- III. *Small pastorale*
- IV. *Allegretto giocoso*

Con una prolífica carrera como director y compositor, Andrei Rubtsov (Moscú 1982), se graduó del Real Conservatorio de Moscú y de la Real Academia de Música de Londres. Fue director asistente de Donald Runnicles en la Orquesta Sinfónica Escocesa de la BBC en Glasgow, y ha trabajado con orquestas de su Rusia natal, Europa y Estados Unidos.

Como compositor, su catálogo incluye casi una docena de obras orquestales, la mayoría de ellas por encargo, incluyendo un Concertante para quinteto de viento y orquesta (2008), el Concierto para violín y cuerdas (2004). Rubtsov también ha escrito música de cámara, entre ellas, *Cuatro Bagatelas para Cuarteto de Viento Madera* (2007), y *Tres estados de ánimo para quinteto de viento*, escrita en 2002, que ha sido la más exitosa, entrando en el repertorio permanente de más de 70 conjuntos de todo el mundo, incluyendo el Berlín Philharmonic Wind Quintet.

Considerado como un autor tradicionalista, “Andrey Rubtsov adora el paisaje sonoro del Romanticismo tardío. Por eso compone como si Arnold Schoenberg, Pierre Boulez y otros artistas similares nunca hubieran existido en el mundo de la música. Sobre todo, es un artesano extremadamente hábil que sabe exactamente cómo crear efectos sin recurrir a los estereotipos musicales de las bandas sonoras cinematográficas convencionales”, escribió en febrero de 2006 el musicólogo alemán Frederik Hanssen en la revista *Tagesspiegel*.

El género Bagatela implica una composición musical corta, ligera y entretenida, y las *Cuatro Bagatelas para Cuarteto de Viento Madera* de Rubtsov, escritas en 2007, se encuadran a la medida de esta descripción.

La primera Bagatela (*Allegro vivo*) presenta al clarinete introduciendo una canción pop al estilo de los años 40 sobre un fondo jazzístico. Tras una sección central atrevida, regresa el tema principal, ahora en el oboe, antes de un final irónico. La segunda Bagatela, *Vals en imitación a Khachaturian*, está articulado a partir de un conjunto de temas de vals cadenciosos y melancólicos que se van pasando entre el conjunto hasta un final bastante sombrío. La tercera Bagatela, *Pequeña Pastoral*, comienza con solos de oboe complementado con solos de los instrumentos restantes, sobre un acompañamiento tranquilo. En la parte central, hay un episodio rítmicamente libre, con una atmósfera marcadamente volátil y con breves cadencias, antes de volver a la atmósfera inicial. La última Bagatela (*Allegretto giocoso*) es una marcha ligera y ligeramente extravertida. Hay una sección de trío con destellos de seriedad y un breve momento jazzístico, antes del regreso de la marcha inicial y un final humorístico.

JEAN FRANÇAIX (1912-1997)

Quatuor a Vents (1933)

- I. *Allegro*
- II. *Andante*
- III. *Allegro molto*
- IV. *Allegro vivo*

El compositor francés Jean Françaix, hijo de una familia de músicos, estudió piano con Isidor Philipp (alumno de Frédéric Chopin) en el Conservatorio de Música de París y composición con Nadia Boulanger. Niño prodigio, vio publicada su primera obra en 1922, *Pour Jacqueline*, una pieza para piano. Otras obras de juventud, como el *Trío par cuerda* (1933), el *Cuarteto de viento* (1933) o el *Cuarteto de cuerda* (1934), revelaron su gran facilidad para la composición y un sentido innato para la orquestación. Asimiló los elementos aportados por las corrientes más vanguardistas e hizo de ellos una interpretación muy personal. En su catálogo hay obras de cámara, orquestales, vocales y también óperas, ballets y bandas sonoras. Entre sus óperas destaca *La Princesse de Clèves* (1965) y por lo que atañe a los ballets hay que mencionar *Scuola di ballo* (1933) i *Les malheurs de Sophie* (1935). *Les perles de la couronne* (Ch. Jaque i S. Guitry 1937), *Napoleon* (S. Guitry 1955) i *Lady L* (P. Ustinov 1965) son algunas de las películas para las que escribió música. El oratorio *L'apocalypse selon saint Jean* (1939) está considerado una de sus obras maestras.

Virtuoso del piano, realizó un gran número de conciertos por toda Europa y los Estados Unidos de América. Entre sus obras de los últimos años destacan las composiciones para orquesta como el *Concierto para acordeón* (1990) y *Nocturn et Polonaise* (1995).

En su música Françaix no se propone alcanzar complejidades constructivas o una gran profundidad de expresión. Su escritura instrumental es precisa y sus obras, llenas de maestría, suelen moverse por cauces de brillantez y dan muestra de un gusto por la sorpresa y el humor. En general, Jean Françaix compone con un sentido de tonalidad accesible y con una comprensión clara de las armonías extendidas de principios del siglo XX.

Su Cuarteto para flauta, oboe, clarinete y fagot data de 1933 y la dedicatoria inicial de la partitura indica que la pieza es «Para los señores Roger Cordet, Louis Gromer, André Vacellier, Gabriel Grandmaison del Quintette à vent de Paris».

Estructurado en cuatro movimientos, este cuarteto evoca la práctica del ciclo sinfónico clásico: un primer movimiento rápido, seguido de un segundo lento, luego un tercero con aires de danza, y cerrando con un final rápido. El uso de la forma sinfónica tradicional con los cuatro instrumentos de viento-madera orquestales tradicionales identifica la orientación neoclásica de la obra y del compositor.

El brillante movimiento inicial (*Allegro*) contine elementos de la forma sonata, aunque carece de la expectativa tonal adecuada y la resolución de los temas. Está lleno de un humor peculiar y agradable, con breves frases musicales que se intercambian rápidamente entre los músicos. Hay una sección contrastante bastante triste, pero no dura mucho en ninguna de sus apariciones y el movimiento termina con un gesto frívolo de todos los instrumentos.

A esto le sigue el *Andante* lírico, fluido, y lleno de colorida armonía modal a la francesa.

Inmediatamente se nota la tesitura baja en la orquestación de este movimiento: la parte de flauta está escrita en el registro grave del instrumento, lo que permite que el registro medio del oboe se proyecte de forma solista. Después, la melodía se amplía con las partes de fagot y clarinete para una parte central contrastante y tonalmente ambigua. El solo de oboe regresa de forma similar, pero con modificaciones modales y melódicas, el movimiento concluye con una coda algo ambigua en cuanto al tono, que termina en un acorde que reafirma la modalidad establecida al principio del movimiento.

El *Allegro molto* es un scherzo y un trio rápidos que comienza con una música de danza que no logra definir qué tipo de baile será, ya que cambia constantemente de métrica. Hay una sección central más relajada y humorística que comienza con un dúo de clarinete y fagot, antes de una repetición de la textura inicial.

El movimiento final (*Allegro vivo*) comienza con una figura de notas repetidas que se transmite rápidamente entre el cuarteto. Hay un episodio contrastante cerca del final con un encantador solo de oboe, pero el movimiento termina con una breve coda que regresa a la figura inicial.

Se trata de una partitura que, aunque se muestra elegíaca en su movimiento lento, se caracteriza principalmente por su humor y fantasía, y sobre todo por una consumada destreza en el tratamiento de timbres y colores.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Le Tombeau de Couperin (1914-1917) arr. Mason Jones (1970)

- I. *Prelude*
- II. *Fugue*
- III. *Menuet*
- IV. *Rigaudon*

Maurice Ravel fue un compositor francés vinculado al impresionismo. Desde muy pequeño se trasladó a París y mostró dotes especiales para la música. En 1882 comenzó sus estudios de piano con H. Ghys y en 1887 inició los estudios de composición. Durante la adolescencia, mantuvo una gran amistad con el pianista catalán Ricard Viñes, con quien descubrió a E. Chabrier y E. Satie, los autores que más influencia tuvieron en las primeras obras de Ravel. De 1889 a 1895 estudió en el Conservatorio de París, donde cursó armonía y piano, y en 1897 estudió contrapunto con André Gédalge y composición con Gabriel Fauré.

Excelente orquestador, Ravel fue un creador polifacético en técnicas y estilos, tal y como indica el filósofo francés Vladimir Jankélévitch, gran conocedor de la obra del compositor, para quien los frecuentes cambios en su estilo se deben a su incansable ansia de cambio y de proponerse nuevos retos.

Con *Le Tombeau de Couperin* (1914-17) abre una nueva etapa en la que pierde importancia el hedonismo de la tímbrica en pro de una mayor austeridad. El estilo de Ravel se describe a menudo como impresionista, pero con rasgos neoclásicos. Sin duda, trabaja en los límites de la armonía tonal. *Le Tombeau de Couperin* encaja en esta descripción, pero con la incorporación de elementos del estilo de principios del siglo XX., añadiendo motivos *ostinatos* y, a veces, disonancias extremadamente agudas. El neoclasicismo y la maestría de Ravel son evidentes aquí en el uso de la forma y en muchas de las técnicas de organización empleadas también en toda la obra. Este conjunto de seis composiciones se asemeja a una suite de danza barroca.

Al Preludio le siguen II. *Fuga*, III. *Forlane*, IV. *Rigaudon*, V. *Menuet* y VI. *Toccata*. Todos estos títulos se relacionan indirectamente con las colecciones sueltas de movimientos de danza llamadas *Órdenes* de François Couperin. Ravel utilizó el estilo típicamente francés de Couperin como modelo, tanto formal como emocionalmente. La obra completa de *Le Tombeau de Couperin* se inició en julio de 1914, en Saint-Jean-de-Luz, seis años después de que Debussy escribiera en un artículo para *Le Figaro*: “¿Por qué no lamentamos la pérdida de estas encantadoras formas de escribir música, tan perdidas que ahora es imposible encontrar el más mínimo rastro de la

influencia de Couperin? Le Tombeau incorpora muchas de esas encantadoras formas que menciona Debussy”. Ravel logró terminar la obra entre junio y noviembre de 1917 en Lyons-la-Forêt.

Cabe destacar que un *tombeau* suele ser un homenaje poético a alguien, generalmente importante, fallecido. En este caso, no solo es un homenaje a Couperin o incluso al Barroco, sino también, como precisa Ravel en su «Apunte biográfico» (1928): «En realidad, el homenaje se dirige menos al mismo Couperin que a la música francesa del siglo XVIII».

Cada una de las piezas está dedicada a la memoria de un amigo muerto en combate. El *Preludio*, por ejemplo, está dedicado “a la memoria del teniente Jacques Charlot”, quien había realizado la transcripción para piano a cuatro manos del *Minueto sobre el nombre de Haydn* de Ravel; y la *Toccata* está dedicada a “la memoria del capitán Joseph de Marliave”, marido de la pianista Marguerite Long, quien escribiría muchos años después: “Algunos se asombraron de que una composición tan alegre tuviera una intención tan piadosa. Por cierto que no se encuentran en ella ni quejas ni ritmo fúnebre; aparte de la dulce serenidad de la fuga, sólo reina la gracia, el movimiento, y ese amor por la vida que poseían estos jóvenes”.

Fue Marguerite Long quien estrenó la obra el 11 de abril de 1919 en la salle Gaveau de París, en el marco de un concierto de la S.M.I. (Sociedad Musical Independiente). Ravel orquestó de manera magistral el *Tombeau* en 1919, conservando sólo cuatro de las piezas originales, ya que posiblemente consideró que la *Fuga* y la *Toccata* eran demasiado pianísticas y las organizó siguiendo los lineamientos de una suite de danza francesa de la época de Couperin: *Preludio - Forlana - Menuet - Rigodón*. La versión orquestal fue estrenada en París, el 28 de febrero de 1920, por la Orquesta de los Conciertos Padeloup bajo la dirección de Rhené-Baton.

El arreglo escrito en 1970 por Mason Jones (1919-2009), quien fuera corno principal de la Orquesta de Filadelfia, consta de cuatro movimientos: *Prelude - Fugue - Menuet - Rigaudon*.

La suite comienza con un “Prélude” que con sus ornamentos recuerda en cierto modo el estilo de escritura que desarrollaron los principales compositores franceses de música para clave: Louis y François Couperin, y Jean-Philippe Rameau. La fluida línea de semicorcheas introducida por el oboe y el clarinete proporciona un elemento de movimiento perpetuo a lo largo del movimiento: la línea está siempre presente, aunque a veces se transmite entre varios instrumentos.

La *Fugue* a tres voces hrecuerda inmediatamente en el *Arte de la fuga*, de Bach. Ravel hace en ella alarde de toda clase de artificios canónico-escolásticos: cánones por movimiento directo y contrario y de toda clase de estrechos canónicos.

El *Menuet*, una majestuosa danza ternaria, se introdujo en la corte francesa de Luis XIV en la década de 1650 y se mantuvo como la danza cortesana más popular de Europa durante más de un siglo. En este caso, el *Menuet* se presenta en la típica forma a tres secciones. La sección inicial presenta líneas solistas sobre un acompañamiento ligero. La *Musette* que sirve de trío crea un momento de tensión que termina con la aparición de nuevo del Minueto. El musicólogo francés Michel Parouty lo describe “de colores tiernamente pastorales” en una “atmósfera ambigua y casi indescriptible”.

El *Rigaudon* cierra la obra de manera vigorosa, como si recordara que fue una danza popular antes de convertirse en danza cortesana y de aparecer en obras de Couperin, Lully o Rameau. Ravel presenta secciones exteriores animadas. La sección interior, más reflexiva y con recuerdos modales arcaizantes, presenta dos hermosos temas: el primero interpretado por el oboe y el segundo por flauta y clarinete.



7

DEL CINE AL CONCIERTO

CARLOS DOMÍNGUEZ-NIETO, DIRECTOR INVITADO
JOSÉ CAYETANO HERNÁNDEZ, TROMPETA

Viernes 26 de septiembre | 20:00 h | Teatro Principal

SEPTIEMBRE 2025

John Williams (1932)

Marcha de Superman (1978)	5'
Concierto para trompeta* (1996)	20'
I <i>Maestoso</i>	
II <i>Slowly</i>	
III <i>Allegro deciso</i>	

*Estreno en México

INTERMEDIO

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Danzas sinfónicas Op. 45 (1940)	35'
I <i>Non allegro - Lento - Tempo I</i>	
II <i>Andante con moto (Tempo di valse)</i>	
III <i>Lento assai - Allegro vivace</i>	

CARLOS DOMÍNGUEZ-NIETO, DIRECTOR INVITADO

Carlos Domínguez-Nieto es uno de los directores de orquesta más versátiles y respetados de su generación. Nacido en Madrid en 1972, ha desarrollado una destacada carrera internacional que lo ha llevado a dirigir en importantes escenarios de Europa y América. Formado en el Conservatorio de Viena, su enfoque combina la tradición centroeuropea con una sensibilidad profundamente expresiva y contemporánea.

Domínguez-Nieto ha sido director titular de la Orquesta de Cámara de Múnich y de la Orquesta Filarmónica de Landestheater Salzburg, además de colaborar con agrupaciones como la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica de Viena y la Orquesta Filarmónica de Stuttgart. Su repertorio abarca desde el barroco hasta la música contemporánea, con especial atención a la ópera, donde ha demostrado una notable capacidad para construir narrativas musicales intensas y cohesionadas.

Reconocido por su precisión técnica, su claridad gestual y su capacidad para conectar con los músicos, Domínguez-Nieto imprime a cada interpretación una energía refinada y una lectura profunda de la partitura. Su liderazgo se distingue por una comunicación fluida y una visión artística que equilibra el respeto por el estilo con una búsqueda constante de frescura interpretativa.

Su presencia en el podio garantiza una experiencia musical rica, dinámica y emocionalmente resonante, que deja una huella duradera tanto en el público como en los intérpretes.

JOSÉ CAYETANO HERNÁNDEZ DÍAZ, TROMPETA

Es un destacado trompetista mexicano con proyección internacional, originario del Estado de México. Formado en el Conservatorio Nacional de Música y con estudios de posgrado en la Academia de Música de Oslo, ha desarrollado una carrera que combina la excelencia interpretativa con un fuerte compromiso educativo. Ha sido solista y músico orquestal en diversos países de Europa, América y África, y actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y profesor en su Departamento de Música. Su estilo se distingue por una ejecución técnica impecable y una expresividad profunda, que lo han consolidado como una figura clave en la escena musical mexicana contemporánea.

JOHN WILLIAMS (1932)

Marcha de *Supermán*

Esto no es un cine sino una sala de conciertos. Ello no me impide, sin embargo, hacer aquí una breve pero sustanciosa lista de películas, cual si fuera la programación de algún imaginario cineclub. Lea usted la lista, y trate de recordar cuáles de estas películas ha visto... y oído.

Encuentros cercanos del tercer tipo, El imperio del sol, La guerra de las galaxias, El imperio contraataca, El regreso del jedi, E.T. El extraterrestre, Indiana Jones y el templo de la perdición, Tiburón, Jane Eyre, Cazadores del arca perdida, Supermán, Las brujas de Eastwick, La amenaza fantasma, Fitzwilly, Imágenes, Tomás y el rey, La lista de Schindler.

Lo primero que salta a la vista en esta enumeración fílmica es que es una lista ecléctica y variada; hay en ella películas buenas, regulares y malas; cintas taquilleras y cintas olvidables; filmes interesantes y filmes aburridos. Pero, sobre todo, en esa lista se encuentran algunas de las películas más productivas de todos los tiempos en lo que se refiere a sus ganancias en la taquilla y en renta de videos, además de la venta toda clase de mercancías paralelas. Esto, sin duda, ha hecho muy feliz (y probablemente muy rico) al único personaje que aparece en la lista de créditos de todas esas películas: el señor John Williams, compositor de la música de los filmes citados, además de muchísimos otros, y uno de los músicos más reconocidos y premiados en el ámbito de las partituras cinematográficas. En particular, en esa lista destacan muchas de las películas producidas y/o dirigidas por Steven Spielberg y George Lucas, los niños terribles (aunque ya no están tan niños) de Hollywood, quienes se han hinchado de billetes gracias a sus casi siempre infalibles fórmulas fílmicas. ¿Quién es, pues, este John Williams de tanto éxito en las músicas de cine?

Nacido en Flushing, Nueva York, Williams es miembro de una familia ligada de cerca con la música, ya que su padre era un reconocido músico de estudio. Después de iniciarse con el consabido piano, John Williams aprendió a tocar el trombón, la trompeta y el clarinete. Ya establecida la familia en Los Ángeles (meca de músicos y cineastas) Williams comenzó a estudiar música en serio, y uno de sus maestros fue el exilado compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Pasó por la famosa Escuela Juilliard de Nueva York, donde estudió piano con Rosina Lhévinne. Casi desde el inicio de su carrera, enfocó su pluma y su papel pautado hacia el cine y la televisión, y muy pronto se hizo de una sólida reputación por sus partituras brillantes, extrovertidas, llenas de metales, percusiones y melodías memorables.

Este estilo característico de Williams es especialmente apreciable en partituras suyas como las que ha escrito para la serie *La guerra de las galaxias* y para *Supermán*. Sin embargo, en su partitura para *Tiburón*, Williams demostró que también sabe componer música más refinada, de cualidades más económicas y austeras, pero no por ello menos efectivas. Con plena justicia, el tema del suspenso de *Tiburón* se ha convertido ya un fragmento clásico de la moderna música de cine.

Además de obtener cinco Premios Óscar por sus partituras (*Tiburón* y *La guerra de las galaxias*, entre otras) y 25 premios Grammy, Williams ha obtenido algunos interesantes ingresos por la venta masiva de los discos que contienen sus músicas de película. En el año de 1980, Williams fue nombrado director de la Orquesta Boston Pops (que es lo mismo que la Sinfónica de Boston, pero vestida de blanco o azul para tocar música ligera) en sustitución del legendario Arthur Fiedler, y permaneció en ese puesto hasta 1993. Al paso del tiempo, Williams logró mantener e incluso aumentar la popularidad de los conciertos de la Boston Pops, combinando sabiamente lo mejor del repertorio ligero de la música de concierto con sus propias obras para el cine. (Entre paréntesis, literalmente: en nuestras salas de concierto se toca muy poca música de cine. ¿Por qué?) El caso es que, entre película y película, John Williams se ha dado tiempo para componer algo de música de concierto; entre otras cosas, dos sinfonías y sendos conciertos para violín, flauta, clarinete, violoncello, fagot, tuba, clarinete, corno y trompeta, además de varias piezas de música de cámara. En una entrevista realizada por su colega Irwin Bazelon, Williams declaró que su entrada al mundo de la música de cine se debió, ante todo, a que su eficiencia en el piano y su habilidad para leer partituras a primera vista le permitieron conseguir trabajo de estudio en la grabación de músicas filmicas de otros compositores como Alfred Newman, Jerry Goldsmith y el propio Irwin Bazelon.

En el año de 1978 se estrenó la primera de una serie de películas protagonizadas por el que (dicen algunos) ha sido el más grande superhéroe de la historia: Supermán. Bajo la dirección de Richard Donner trabajó un reparto multiestelar, encabezado por el malogrado actor británico Christopher Reeve en el papel titular, acompañado por Margot Kidder, Marlon Brando, Gene Hackman, Trevor Howard, Susannah York y Terence Stamp, entre otros. La película resultó un gran éxito, lo que generó, entre otras cosas, varias secuelas dirigidas por otros directores, que fueron apareciendo sucesivamente desde 1981 y hasta 2025. La música de la primera película de la serie fue compuesta por John Williams, quien obtuvo por ella una nominación al Premio Óscar de la Academia. Las partituras de las varias secuelas del filme fueron encargadas a otros compositores.

JOHN WILLIAMS (1932)

Concierto para trompeta y orquesta

Maestoso

Slowly (Lentamente)

Allegro deciso

Si la lista de obras de obras que aparece en la página oficial de John Williams es completa y fidedigna, permite al melómano curioso descubrir que, en el rubro de la música de concierto, el genial compositor de música para las pantallas ha centrado de manera particular su atención en la música concertante, abordando en este rubro una estimable cantidad de instrumentos solistas. Aquí, la lista cronológica de los conciertos de Williams:

Flauta (1969)

Violín No. 1 (1974-1976) Revisado en 1998

Tuba (1985)

Clarinete (1991)

Violoncello (1994)

Fagot (1995)

Trompeta (1996)

Corno (2003)

Viola (2009)

Oboe (2011)

Violín No. 2 (2021)

A estos conciertos, así nombrados formalmente, se hace necesario añadir algunas obras concertantes que Williams no ha designado como conciertos:

Elegy para violoncello y orquesta (1997)

TreeSong para violín y orquesta (2000)

Heartwood para violoncello y orquesta (2002)

On Willows and Birches (2009) para arpa y orquesta

Scherzo para piano y orquesta (2014)

Markings (2017) para violín y orquesta

Highwood's Ghost (2018) para violoncello, arpa y orquesta

Si esta abundancia de música para solistas y orquesta es notable en sí misma, lo es aún más si se le compara con el hecho de que Williams no ha abordado la composición de obras en otros grandes géneros y formas como la sinfonía o el cuarteto de cuerdas.

John Williams redactó estas palabras sobre su Concierto para trompeta, precediéndolas con algunas consideraciones sobre la influencia duradera de los grandes trompetistas que escuchó desde la década de 1940, y sobre su propio estudio y práctica de la trompeta:

Dados estos antecedentes, y después de escribir tanta música de metales para el cine y para piezas ceremoniales, pueden imaginarse mi placer cuando la Orquesta de Cleveland me pidió escribir un concierto para su recién nombrado trompetista principal, Michael Sachs. Este encargo no sólo me ofreció la oportunidad de escribir una obra para un instrumento que amo de verdad, pero también me prometía el privilegio de que la pieza fuera interpretada por una de las más grandes orquestas del mundo, con uno de los trompetistas más elegantes del mundo. Las ejecuciones de estreno fueron brillantemente dirigidas por el director artístico de la orquesta Christoph von Dohnányi en octubre de 1996, con Michael Sachs como solista, quien también ha interpretado exitosamente la versión para trompeta y piano. [...] Es mi esperanza que los estudiantes y profesionales interesados encuentren una fracción del placer que he encontrado yo al escribir este concierto y escucharlo interpretado por estos maravillosos artistas.

Nótese que en su texto el compositor habla mucho sobre las circunstancias, y nada sobre la música misma de su concierto. El *Maestoso* inicial presenta cualidades de una fanfarria en sus primeros compases, y después deriva hacia un discurso menos marcial y más fluido. A la manera tradicional, este movimiento contiene una cadenza después de la cual el solista es secundado por las trompetas de la orquesta. Sigue, sin pausa, el segundo movimiento, *Slowly*, que es de un lirismo austero y con ciertos tintes más dramáticos que contemplativos. El *Allegro deciso* con que concluye la obra es un movimiento rítmicamente muy activo y técnicamente exigente que plantea para el solista, entre otras cosas, numerosos pasajes que requieren de doble y triple articulación en la trompeta.

A lo largo de todo el concierto es posible percibir fugaces referencias al lenguaje que Williams utiliza en su música de cine, así como sonoridades típicamente “americanas”, algunas de ellas emparentadas con la obra de Aaron Copland (1900-1990), particularmente en el segundo movimiento. En general, sin embargo, la expresión es más austera y moderna que la de sus partituras para la pantalla.

Dato duro e interesante: la primera grabación de esta obra (todavía en CD físico, en 2002) no fue realizada por Michael Sachs, el intérprete encargado de estrenarla,

sino por el gran trompetista cubano Arturo Sandoval, con la Sinfónica de Londres dirigida por Ronald Feldman.

El Concierto para trompeta de John Williams se escucha por primera vez en México el 26 de septiembre de 2025, con José Cayetano a la trompeta y la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato dirigida por Carlos Domínguez-Nieto.

SERGEI RACHMANINOV (1873-1943)

Danzas sinfónicas, Op. 45

Non allegro

Andante con moto (Tempo di valse)

Lento assai-Allegro vivace

En una carta fechada el 21 de agosto de 1940, Sergei Rachmaninov escribía lo siguiente, con destino a un joven director de orquesta llamado Jenó Blau:

La semana pasada terminé una nueva pieza sinfónica, que naturalmente quiero ofrecer primero a usted y a su orquesta. Me encantaría que pasara por mi casa para poder tocarla para usted.

La pieza a la que Rachmaninov se refería en esta carta es su Opus 45, las conocidas *Danzas sinfónicas*, y el fragmento epistolar no tendría tanta importancia histórica si no fuera por el hecho de que Jenó Blau era el verdadero nombre de Eugene Ormandy, el gran director de orquesta de origen húngaro que cimentó y desarrolló el hermoso sonido de la Orquesta de Filadelfia.

Como en el caso de tantas otras piezas sinfónicas del repertorio, las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov fueron concebidas primero en versión para dos pianos, y orquestadas después. Y como suele ser tradicional en estos casos, la primera versión en estrenarse fue precisamente la de dos pianos. Este estreno ocurrió en casa de Rachmaninov, quien sin problema alguno tocó la parte del primer piano como buen virtuoso que era. Y para que el estreno no fuera deslucido, el compositor invitó a un colega suyo a tocar la parte del segundo piano en agosto de 1942. Ese colega era nada menos que Vladimir Horowitz, de modo que las *Danzas sinfónicas* fueron estrenadas, en su versión para dos pianos, por los dos pianistas más notables de su tiempo. Las *Danzas sinfónicas* fueron la última obra original compuesta por Rachmaninov.

En su muy completa biografía de Rachmaninov, el camarada Víctor Seroff afirma que en un principio el compositor tuvo la intención de poner títulos descriptivos a las tres *Danzas sinfónicas*. Tales títulos iban a ser *Mañana*, *Tarde* y *Noche* y, según el compositor, debían representar además las tres etapas de la vida del hombre. En una parte de la biografía, Seroff afirma lo siguiente:

Hay indicios de que las Danzas sinfónicas podían ser interpretadas como una especie de Danza macabra, por el empleo del coral Dies irae que había fascinado al compositor desde su juventud. La libertad del ritmo impide que uno se imagine ningún plan coreográfico definido, y la vaga influencia del jazz nos hace preguntarnos si el compositor no estaba experimentando más allá con este nuevo estilo.

Sobre este párrafo del libro de Seroff pueden hacerse dos observaciones. La primera se refiere al uso de la secuencia del *Dies irae* de la misa de difuntos del canto llano. Este muy famoso tema ha sido utilizado por innumerables compositores cuando de lo macabro o siniestro se trata, y en particular, tal y como lo apunta Seroff, Rachmaninov tenía cierta obsesión con el tema, al grado de utilizarlo en varias de sus composiciones, incluyendo la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* (1934) y la Sinfonía No. 3 (1937). La segunda observación sirve para recordar que, desde un principio, Rachmaninov pensó en esta partitura como música para ballet; sin embargo, las complejidades rítmicas de las *Danzas sinfónicas* han impedido que tenga mucho éxito en los escenarios de danza. Una descripción rápida de las tres piezas indica que la primera se inicia con una especie de marcha grotesca y finaliza con una cita del tema principal de la Sinfonía No. 1 (1895) del propio Rachmaninov. El segundo movimiento es un vals de contornos más o menos siniestros, y en el tercero aparece la cita del *Dies irae*, además de una reminiscencia de la obra coral *Vigilia nocturna* (1915) en la que Rachmaninov utiliza un canto litúrgico ruso. Todo esto conduce a una coda robusta y exuberante que cierra categóricamente una obra que por su estructura quizá pudiera considerarse como una especie de sinfonía, y en la que Rachmaninov hace gala de un buen manejo de contrastes y de un inteligente desarrollo de las texturas sonoras. Hay datos de que Rachmaninov tuvo como idea original titular estas piezas como *Danzas fantásticas*.

Las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov, en su versión orquestal, fueron estrenadas el 3 de enero de 1941 por la Orquesta de Filadelfia, bajo la batuta del señor Jeno Blau, alias Eugene Ormandy. A juzgar por lo que cuenta Seroff en su biografía de Rachmaninov, a los músicos de Ormandy no les gustaron estas *Danzas sinfónicas*, puesto que, según el biógrafo, a diferencia de lo que habían hecho con varias otras obras del compositor, no las grabaron en disco. Pero mejor es no creer lo que dice

Seroff; una rápida revisión de los catálogos discográficos demuestra que sí existe una grabación de las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov con Ormandy al frente de la Orquesta de Filadelfia. Para más señas, se trata de un viejo disco de la marca Odyssey que contiene, además de las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov, la *Paganiniana* de Alfredo Casella (1883-1947).

Dato curioso: la primera de las *Danzas sinfónicas* de Rachmaninov está designada con una inusual indicación de *tempo*, que les dice a los músicos cómo NO tocar la pieza: *Non allegro*.

The background is a black and white abstract composition. It features a large, stylized number '8' in the center, which is white and stands out against the dark background. The background itself is composed of several overlapping, curved, triangular shapes that create a sense of depth and perspective. These shapes are filled with a fine, dotted texture, giving them a three-dimensional appearance. The overall effect is a complex, geometric pattern that draws the eye towards the central number.

8

**EN LA SALA DEL
REY DE LA MONTAÑA**

GABRIELA DÍAZ ALATRISTE, DIRECTORA INVITADA
ISMAEL ESTEVANÉ, VIOLÍN

Viernes 3 de octubre | 20:00 h | Teatro Principal

OCTUBRE 2025

W.A. Mozart (1756-1791)

Obertura de la ópera <i>La clemenza di Tito</i> , K.621 (1791)	5'
Concierto para violín No. 5, K219, en la mayor «Turco» (1775)	31'
I <i>Allegro aperto</i>	
II <i>Adagio</i>	
III <i>Rondo: Tempo di menuetto</i>	

INTERMEDIO

Edvard Grieg (1843-1907)

Peer Gynt: Suite No.2, op.55 <1874–1875; rev 1885; 1890–1892>	15'
<i>Bruderovet, & Ingrid's klage</i> (El robo de la novia y la queja de Ingrid)	
<i>Arabisk dans</i> (Danza árabe)	
<i>Peer Gynts hjemfart</i> (El regreso a casa de Peer Gynt)	
<i>Solveigs sang</i> (La canción de Solveig)	
Peer Gynt: Suite No.1, op.46 <1874–1875; rev 1885>	15'
<i>Morgenstemning</i> (La mañana)	
<i>Ases død</i> (La muerte de Ase)	
<i>Anitras dans</i> (El baile de Anitra)	
<i>I Dovregubbens hall</i> (En el salón de Dovregubben)	

GABRIELA DÍAZ ALATRISTE, DIRECTORA INVITADA

Destacada directora de orquesta mexicana, reconocida por su liderazgo artístico, su compromiso con la formación de jóvenes músicos y su papel pionero en la dirección orquestal en México. Con una sólida formación académica en México y Estados Unidos, ha desarrollado una carrera que combina excelencia técnica, sensibilidad interpretativa y una profunda vocación educativa.

Su estilo se caracteriza por una dirección clara, precisa y expresiva, con una atención meticulosa al detalle y al equilibrio sonoro. Díaz Alatrister posee una gran capacidad para construir interpretaciones cohesionadas y emocionalmente resonantes, tanto en el repertorio clásico como en obras contemporáneas y mexicanas.

Su visión musical está profundamente ligada a la democratización del arte, la inclusión de nuevas generaciones y la promoción del talento nacional. Como directora titular de la Orquesta Filarmónica Mexiquense, ha impulsado proyectos de formación orquestal y ha sido una voz activa en favor de la equidad de género en la música clásica.

Gabriela Díaz Alatrister representa una figura de referencia en la música sinfónica mexicana contemporánea, combinando rigor artístico, compromiso social y liderazgo transformador

ISMAEL ESTEVANÉ, VIOLÍN

Ismael Estevané es un violinista mexicano originario de Chihuahua, reconocido por su sensibilidad artística, su disciplina interpretativa y su papel como concertino de la Camerata de Coahuila, donde ha desarrollado una carrera sólida y comprometida con la excelencia musical. Su formación incluye estudios en el Conservatorio de las Rosas en Morelia, bajo la tutela de la maestra rusa Guela Dubrova, y una trayectoria que lo ha llevado a colaborar con diversas orquestas y proyectos sinfónicos en México.

Su estilo se distingue por una técnica refinada, un sonido cálido y expresivo, y una conexión emocional profunda con el repertorio. Como intérprete, Estevané concibe el violín como un puente entre el alma del músico y el público, y su enfoque interpretativo combina precisión con una búsqueda constante de significado musical.

Más allá de su virtuosismo, su visión artística está marcada por una vocación auténtica y una pasión por compartir la música como experiencia transformadora.

Cree firmemente en el poder de la música para generar comunidad, identidad y belleza, y ha sido un referente en la promoción de la música de concierto en el norte del país.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Obertura de la ópera *La clemencia de Tito*, K. 621

Mujer llena de envidias, Vitelia está celosa porque el emperador Tito ha decidido casarse con Berenice. Entonces, Vitelia urde un complot con Sexto para matar a Tito e incendiar el Capitolio. Sexto teme involucrarse en una conspiración para matar a su amigo Tito, quien es un buen gobernante, pero está dispuesto a todo por complacer a Vitelia, de quien está enamorado. Anio les informa que Tito ha alejado a Berenice de su lado porque supone que tal matrimonio no será del agrado de sus súbditos. Entonces, Vitelia le ordena a Sexto aplazar la ejecución del complot. Anio solicita a Sexto que obtenga el permiso de Tito para su matrimonio con Servilia, la hermana de Sexto. Más tarde, Tito recibe a los embajadores extranjeros y anuncia sus intenciones de casarse él mismo con Servilia. Anio, a pesar de todo, lo felicita por su elección, y se le ordena anunciar a Servilia la decisión del emperador Tito. Lo intenta, pero su amor por Servilia le impide cumplir el encargo. Tito se rehúsa a revisar una lista de conspiradores y felicita a Servilia por confesarle su amor por Anio, y otorga el permiso para el matrimonio entre ambos. Vitelia supone entonces que la felicidad de Servilia se debe a su anticipación de ser la próxima emperatriz, y ordena a Sexto llevar adelante el complot contra Tito. Después, se entera consternada de que Tito ha decidido pedir su mano en matrimonio. Sexto regresa después de haber consumado el complot, y está a punto de confesar el asesinato de Tito, pero Vitelia se lo impide para evitar ser implicada. Sexto se asombra al saber que Tito ha sobrevivido al intento de asesinato, y mientras Anio lo conmina a permanecer en Roma, Vitelia le sugiere alejarse, para evitar ser comprometida por Sexto en la conspiración. Sexto es arrestado por Publio, quien más tarde informa a Tito que el senado ha decidido condenar a muerte al conspirador. Anio intercede por su amigo Sexto ante Tito. El emperador se entrevista con Sexto antes de firmar su sentencia, y luego decide destruir el documento, aunque le hace creer a Publio que en verdad lo ha firmado. De camino a la arena, Anio y Servilia le dicen a Vitelia que sólo ella, como futura emperatriz, puede salvar la vida de Sexto. Entonces, Vitelia se da cuenta de que, aunque no ha sido implicada en la conspiración, su remordimiento la obliga a confesar su parte en el crimen. Cuando Tito está por anunciar que la suerte de Sexto ya está decidida, Vitelia ofrece su confesión y exculpa a Sexto. Aún ante la evidencia de más conspiradores, Tito decide perdonar a Sexto, Vitelia y todos los demás implicados.

Este es el complejo argumento de la ópera *La Clemenza di Tito* ('La clemencia de Tito'), compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart en 1791 en respuesta a un encargo del empresario Domenico Guardasoni. Este encargo fue motivado por una ocasión especial: la ópera debía representarse como parte de las celebraciones por la coronación del emperador Leopoldo II como rey de Bohemia. Como ocurrió en otras ocasiones, el encargo tenía algo de urgente, y Mozart se vio obligado a componer *La clemencia de Tito* en poco menos de un mes. El libreto, que es uno de los más débiles en la producción operística madura de Mozart, le fue proporcionado por Caterino Mazzolà, quien por entonces era poeta oficial de la corte del elector de Sajonia. A su vez, Mazzolà había tomado como base una obra teatral de Pietro Metastasio. El principal problema al que Mozart se enfrentó fue al hecho de que los personajes originales de Metastasio, aún transformados por Mazzolà, eran fríos y acartonados; los conocedores suelen decir que ni la magnífica música de Mozart pudo dar mucha vida a estos portentosos habitantes de la Roma antigua. A pesar de sus evidentes carencias dramáticas, el texto original de Metastasio fue puesto en música por al menos una veintena de compositores, entre ellos Christoph Willibald Gluck (1714-1787). El período asignado para la entrega de la ópera fue tan corto que ni el mismo Mozart, con toda su facilidad, fue capaz de hacer el trabajo por sí solo, de manera que confió la realización de los recitativos de *La clemencia de Tito* a su alumno Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), el mismo que muy poco tiempo después habría de concluir el *Réquiem* K. 626 a la muerte del compositor. Mozart escribió y concluyó *La clemencia de Tito* mientras trabajaba en esa verdadera obra maestra que es *La flauta mágica* K. 620. *La clemencia de Tito*, penúltima de las óperas de Mozart, fue estrenada en Praga el 6 de septiembre de 1791, apenas 24 días antes del estreno en Viena de *La flauta mágica*. La noche del estreno, se unió a la orquesta el gran clarinetista Anton Stadler, amigo cercano del compositor, quien le escribió especialmente algunos pasajes destacados en la partitura. Más por el prestigio del compositor que por las cualidades intrínsecas de la ópera, *La clemencia de Tito* tuvo un éxito moderado en su estreno, y tuvieron que pasar muchos años para que alcanzara un prestigio comparable al de otras óperas mozartianas. Por cierto, *La clemencia de Tito* fue la primera ópera de Mozart en ser representada en Londres, en 1806.

En una representación parcial de *La clemencia de Tito* realizada en Berlín en 1796, cantó Constanza Weber, la viuda del compositor.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Concierto para violín y orquesta No. 5 en la mayor, K. 219

Allegro aperto

Adagio

Rondo: Tempo di menuetto

No es fácil aproximarse a una mínima descripción y discusión de los conciertos para violín de Mozart, ya que representan un área muy conflictiva de su catálogo, porque no se sabe con certeza cuál fue la verdadera dimensión de su producción concertante para este instrumento al que Mozart evidentemente no apreciaba tanto como al piano. Algunas fuentes afirman que, entre los conciertos completos, sólo cinco son auténticos, y los demás, de dudosa paternidad, fragmentarios o definitivamente espurios. En el gran catálogo de las obras de Mozart realizado por Ludwig Köchel y revisado por Alfred Einstein es posible detectar las obras de Mozart para violín y orquesta, que conforman la lista siguiente:

- K. 190 *Concertone*, do mayor, dos violines y orquesta (1773)
- K. 207 Concierto, si bemol mayor (1775)
- K. 211 Concierto, re mayor (1775)
- K. 216 Concierto, sol mayor (1775)
- K. 218 Concierto, re mayor (1775)
- K. 219 Concierto, la mayor (1775)
- K. 261 *Adagio* para el Concierto K. 219 (1776)
- K. 268 Concierto, mi bemol mayor (1780-1781) (Autenticidad dudosa)
- K. 269 Rondó concertante, si bemol mayor, para el Concierto K. 207 (1776)
- K. 271a Concierto, re mayor (1777)
- K. 373 Rondó, do mayor (1781)
- K. 470 Andante, la mayor (1785)

De toda esta lista lo único que puede afirmarse con algún grado de certeza es el hecho de que los conciertos K. 207, 211, 216, 218 y 219 son los considerados como auténticos, fuera de toda duda. El Concierto 271a ha sido numerado indistintamente como el quinto o el séptimo de la serie, y es también objeto de controversia, mientras que el *Concertone* para dos violines lleva, además del número 190, el número 166b en el catálogo de Köchel. Así pues, para evitar el difícil tránsito por el mundo de la musicología, conservemos los cinco conciertos mencionados, para decir que los últimos tres (K. 216, 218 y 219) son los más conocidos y los que se tocan con la mayor frecuencia. Una revisión cuidadosa de esa lista de las obras mozartianas para violín y orquesta permite descubrir, no sin cierta sorpresa, que

los cinco conciertos considerados como auténticos fueron todos escritos en el año de 1775, lo cual no deja de ser un detalle interesante. Hoy se recuerda a Mozart el intérprete fundamentalmente como pianista, en particular por sus casi treinta conciertos para piano y orquesta y sus muchas obras para piano solo. No hay que olvidar, sin embargo, que Mozart fue también un violinista muy competente. De hecho, llegó a ocupar el puesto de violín concertino en la orquesta de Jerónimo Colloredo, arzobispo de Salzburgo, patrón con el que Mozart se llevaba muy mal. Si a esto se añade el hecho de que Leopold Mozart (1719-1787), padre del compositor, lo presionaba continuamente para que no abandonara la práctica del violín, parece plenamente justificado que al abandonar Salzburgo en 1781 para hacer de Viena su centro de operaciones, Mozart dejara su violín colgado de un clavo y nunca más quisiera saber nada de él. Así, con un solo gesto se rebelaba en contra de su odiado patrón Colloredo y en contra de la pesada figura de su padre. Incluso, cuando Mozart llegó a tocar música de cámara en Viena (recuérdese el famoso cuarteto Haydn-Mozart-Dittersdorf-Vanhal), tocaba la viola y no el violín, entre otras cosas porque quizá le gustaba, como a Bach, estar en medio de la armonía.

El caso es que en un corto período de nueve meses Mozart compuso estos cinco conciertos para violín y orquesta y, si el catálogo de Köchel es creíble, no volvió a componer un concierto completo durante el resto de su vida. En estos conciertos de Mozart pueden reconocerse dos tendencias claramente definidas. La primera, evidente en los dos primeros conciertos (K. 207 y 211) es la que liga a Mozart con los conciertos al estilo de Giuseppe Tartini (1692-1770), Francesco Geminiani (1687-1762) y Pietro Locatelli (1695-1764), compositores barrocos cuyas obras eran bien conocidas por Mozart. Así, estos dos conciertos muestran todavía algunas huellas de la concepción barroca del concierto, especialmente del *concerto grosso*, con la aparente fusión del solista a un grupo preponderante de instrumentos de la orquesta. La segunda tendencia, en la que Mozart fue guiado por las obras más nuevas de Gaetano Pugnani (1731-1798), Pietro Nardini (1722-1793) y Luigi Boccherini (1743-1805), le hizo producir conciertos (K. 216, 218, 219) más cercanos al estilo clásico en el que el trabajo del instrumento solista está más claramente diferenciado del complemento orquestal que lo acompaña. Así, los últimos tres conciertos para violín pertenecen claramente a esta segunda tendencia y están más cerca, cronológica y estilísticamente, a los conciertos para piano de la época madura de Mozart.

El Quinto concierto para violín fue terminado por Mozart el 20 de diciembre de 1775 y su orquestación es idéntica a la de los otros cuatro conciertos: dos oboes, dos cornos y cuerdas. El primer movimiento del concierto tiene como característica singular el hecho de que después de la introducción orquestal del *Allegro aperto* el violín solista entra como en un *Adagio* y sólo hasta más tarde la obra regresa al *tempo*

inicialmente marcado. En cuanto al segundo movimiento, existe una nota escrita por Leopold Mozart en la que da noticia de que su hijo “ha escrito un nuevo *adagio* para Brunetti.” Esta frase se refiere al violinista Antonio Brunetti, colaborador cercano de Mozart en la orquesta de Salzburgo, y destinatario probable de los conciertos mozartianos para violín. Al parecer, a Brunetti no le convenía mucho el *Adagio* del Quinto concierto para violín de Mozart, y el compositor le escribió otro. En la versión final de la obra, sin embargo, Mozart conservó su *Adagio* original, y el *Adagio* alternativo escrito para satisfacer a Brunetti quedó relegado y hoy lleva un número de catálogo independiente, el K. 261. En el tercer movimiento hay un curioso episodio que ha hecho que algunos den el sobrenombre de *Turco* a este Quinto concierto de Mozart. En medio del rondó a la francesa Mozart intercala una especie de marcha cuyo tema fue extraído de la música del ballet de su ópera *Lucio Silla* (1772). Sin embargo, esta aparente *música turca* suena más gitana que turca, lo cual reafirma el hecho histórico de que en aquel tiempo la visión que tenían los europeos sobre las músicas orientales era muy subjetiva.

EDVARD GRIEG (1843-1907)

Suites 1 y 2 de la música incidental para *Peer Gynt*

Suite No. 2, Op. 55

Bruderovert, & Ingrid's klage ('El robo de la novia y la queja de Ingrid')

Arabisk dans ('Danza árabe')

Peer Gynt's hjemfart ('El regreso a casa de Peer Gynt')

Solveigs sang ('La canción de Solveig')

Suite No. 1, Op. 46

Morgenstemning ('La mañana')

Ases død ('La muerte de Ase')

Anitras dans ('La danza de Anitra')

I Dovregubbens hall ('En el salón del rey de la montaña')

Así como Edvard Grieg es considerado como el compositor más importante en la historia de Noruega, a Henrik Ibsen (1828-1906) se le tiene como el mayor poeta y dramaturgo noruego. Así, la colaboración entre ambos para la puesta en escena de la obra *Peer Gynt* puede definirse como la suma de dos talentos gigantes.

Ibsen es considerado como el creador del moderno drama realista en prosa, y como uno de los grandes dramaturgos de todos los tiempos. Si bien fue duramente criticado

por algunos de sus contemporáneos, Ibsen fue admirado por muchos otros, e incluso creó escuela a través de la tendencia que George Bernard Shaw llamó “Ibsenismo”, es decir, la crítica en forma dramática de la moral convencional. Además, el dramaturgo noruego es valorado hasta nuestros días por su maestría técnica insuperable, su penetrante visión psicológica, su simbolismo, y la poesía sutilmente oculta en su prosa. A continuación, cito un párrafo de un artículo enciclopédico sobre Ibsen, ideal para entrar en materia sobre su *Peer Gynt*:

Fue cuando Ibsen estaba al final de sus años 30 y principios de sus 40, habiendo dejado atrás a Noruega, que escribió las obras más impactantes de toda su carrera. Brand, concebida primero como un poema dramático y después reescrita como un drama en verso, fue terminada en Roma en el verano de 1865 y publicada en Copenhague al año siguiente. Esta obra fue seguida en 1867 por su complemento, Peer Gynt. Ambas son en cierto sentido piezas polémicas dirigidas contra lo que Ibsen consideraba como la estrechez de la vida noruega y la complacencia del carácter noruego. La primera obra tiene por héroe a una figura inflexible y férrea, dedicada rigurosamente al principio de “Todo o Nada”; la segunda obra sigue la carrera de un hombre sin principios, despreocupado, que se conforma con tomar como lema en la vida “Sé suficiente para ti mismo”. Mientras el primero es admirable pero no se le puede amar, el segundo es adorable pero criticable, y ambos pueden ser tomados como retratos del autor.

El argumento de *Peer Gynt* es muy complicado, pero se puede resumir en unas cuantas líneas. Este campesino noruego, presumido, egoísta y mentiroso, se va por el mundo a viajar y a vivir una serie de fantásticas aventuras. Al final, se encuentra con la horma de su zapato (como se dice coloquialmente) en la persona de un fabricante de botones, quien amenaza con derretir a *Peer Gynt* como un fallido experimento humano. *Peer Gynt* es redimido finalmente por el amor de Solveig, quien le ha permanecido fiel a lo largo de sus andanzas.

En enero de 1874, Ibsen le pidió a Grieg que compusiera música incidental para la puesta en escena de su *Peer Gynt*. Al principio, Grieg pensó en componer un puñado de números musicales, pero la complejidad del *Peer Gynt* de Ibsen hizo crecer y crecer el proyecto, y el compositor tuvo que escribir 23 números musicales para cubrir los cinco actos de la obra teatral. La partitura quedó terminada en septiembre de 1875, y se escuchó por primera vez en la ciudad de Christiania (hoy Oslo) el 24 de febrero de 1876, acompañando a la puesta en escena de la versión revisada del *Peer Gynt* de Ibsen. Compuesta originalmente para voces solistas, coro y orquesta,

la música de Grieg para *Peer Gynt* (que lleva el número de Opus 23 en su catálogo) es hoy más conocida a través de dos suites puramente orquestales; la primera de ellas, marcada con el Opus 46, está compuesta por los números 13, 12, 16 y 7 (en ese orden) de la continuidad musical, mientras que la segunda suite, Opus 55, contiene los números 4, 15, 19 y 18.

Para concluir con un final anecdótico, vale la pena recordar que el estreno el *Peer Gynt* de Ibsen con la música de Grieg fue enormemente exitoso en la vieja ciudad de Christiania, y que la temporada de la obra sólo se suspendió por una causa de fuerza muy mayor: la escenografía teatral fue consumida por el fuego.



9

**FESTIVAL INTERNACIONAL
CERVANTINO 01**

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO DE AMALIA HERNÁNDEZ

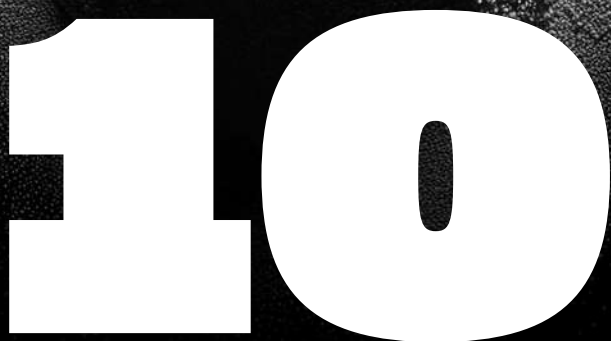
Lunes 13 de octubre | 20:00 h | Alhóndiga de granaditas

OCTUBRE 2025

BALLET FOLKLÓRICO DE MÉXICO DE AMALIA HERNÁNDEZ

Fundado en 1952, el Ballet Folklórico de México es una de las compañías de danza más reconocidas del país. Bajo la visión de Amalia Hernández, fusiona tradición y técnica escénica para representar la riqueza cultural de México. Su repertorio incluye danzas icónicas como el Jarabe Tapatío y la Danza del Venado, con vestuarios y música tradicionales. Ha realizado giras en más de 60 países y se presenta regularmente en el Palacio de Bellas Artes, siendo un símbolo vivo del folclore nacional.

Carlos Chávez (1899-1978)	
Sinfonía india (1935-1936)	12'
Silvestre Revueltas (1899-1940)	
Mayas Arreglo de: Salvador López M.	
Genaro Codina (1852-1901)	
Marcha de Zacatecas	5'
Blas Galindo (1910-1993)	
Sones de mariachi (1953)	8'
Amador Pérez Torres “Dimas” (1902-1976)	
Nereidas Arr: Ro-Du-Loz Orq.: Ricardo Martín-Jáuregui	5'
José Pablo Moncayo (1912-1958)	
Huapango (1941)	8'



10

FESTIVAL INTERNACIONAL **CERVANTINO 2**

DE VERACRUZ AL REINO UNIDO

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
ALEXEI VOLODIN, PIANO

Jueves 16 de octubre | 21:00 h | Teatro Juárez

OCTUBRE 2025

Raúl Ladrón de Guevara (1934-2006)

Obertura veracruzana (1987)

9'

Piotr I. Tchaikovsky (1840-1893)

Concierto para piano, No.1, op.23, en si bemol menor (1874–1875) 32'

I Allegro non troppo e molto maestoso

II Andantino semplice

III Allegro con fuoco

INTERMEDIO

Edward Elgar (1857-1934)

Variaciones enigma, op.36 (1898–1899) 31'

Enigma : Andante

Var.I. «C.A.E.» L'istesso tempo

Var.II. “H.D.S.- P.” Allegro

Var.III. “R.B.T.” Allegretto

Var.IV. “W.M.B.” Allegro di molto

Var.V. “R.P.A.” Moderato

Var.VI. “Ysobel” Andantino

Var.VII. “Troyte” Presto

Var.VIII. “W.N.” Allegretto

Var.IX. “Nimrod” Moderato

Var.X. “Dorabella - Intermezzo” Allegretto

Var.XI. “G.R.S.” Allegro di molto

Var.XII. “B.G.N.” Andante

Var.XIII. “ *** - Romanza” Moderato

Var.XIV. «E.D.U.» - Finale

ALEXÉI VOLODIN

Pianista ruso de proyección internacional, reconocido por su virtuosismo técnico, su profundidad interpretativa y su versatilidad estilística. Formado en la Escuela Estatal de Música Gnessin y en el Conservatorio de Moscú bajo la tutela de Elisó Virsaladze, Volodin consolidó su carrera tras ganar el Concurso Internacional Géza Anda en Zúrich en 2003.

Su estilo se distingue por una técnica impecable, un toque refinado y expresivo, y una capacidad única para explorar el carácter psicológico de cada obra. Volodin aborda el repertorio con una mezcla de introspección filosófica y energía dramática, cualidades que lo han hecho destacar tanto en la música de Beethoven, Rachmaninov y Prokofiev, como en obras más líricas de Chopin y Schumann.

Más allá del virtuosismo, su visión musical se basa en una búsqueda honesta de la verdad emocional en la música, evitando el efectismo superficial. Su enfoque interpretativo revela una comprensión profunda de las estructuras musicales y una sensibilidad que conecta con el oyente desde lo íntimo hasta lo monumental.

Alexéi Volodin es considerado uno de los pianistas más completos de su generación, combinando rigor intelectual, pasión artística y una presencia escénica poderosa.



11

FESTIVAL INTERNACIONAL **CERVANTINO 03**

JULIETA VENEGAS SINFÓNICO

INÉS RODRÍGUEZ, DIRECTORA INVITADA
JULIETA VENEGAS, CANTANTE-COMPOSITORA

Jueves 23 de octubre | 21:00 h | Alhóndiga de Granaditas

OCTUBRE 2025

Algo está cambiando
Andar conmigo
Caminar sola
Eres para mí
Esta vez
Ilusión
Nostalgia
Lento
Limón y Sal
Me voy
Mismo amor
Oleada

JULIETA VENEGAS

Cantante, compositora y multiinstrumentista mexicana que ha marcado una huella profunda en la música iberoamericana. Con una carrera que comenzó en los años 90, su estilo fusiona pop, rock alternativo e influencias folclóricas, destacando por letras introspectivas y una estética sonora minimalista.

Desde su debut con *Aquí* (1997) hasta su aclamado *MTV Unplugged* (2008), Venegas ha demostrado una evolución artística constante. Álbumes como *Sí* (2003) y *Limón y Sal* (2006) la consolidaron como una figura clave del pop en español, con éxitos como “Me voy” y “Lento”. Su capacidad para reinventarse se refleja en trabajos más recientes como *Los Momentos* (2013) y *Tu Historia* (2022), donde explora sonidos más íntimos e indie.

Ganadora de un Grammy y múltiples Latin Grammy, Julieta Venegas es reconocida por su autenticidad, sensibilidad lírica y compromiso con la expresión artística.

**SOLISTAS
DE LA OSUG**

3

ENSAMBLE VIENTOS DEL BAJÍO

JUAN CRUZ, TROMPETA | DAVID RIVERA, TROMPETA |
APOLINAR ALAVEZ, CORNO | GIL MARTÍNEZ, TROMBÓN |
SALVADOR PÉREZ, TUBA

Jueves 30 de octubre

19:00 h

Salón del H. Consejo General Universitario

OCTUBRE 2025

John Cheetham (1939-2024)		
	Scherzo (1965)	3'
Gustav Holst (1874-1934)		
	Second Suite in F for military band Op. 28 No. 2 (1911) Arr. Jerry Nowak	11'
I	March	<i>Allegro</i>
II	Song Without Words	<i>Andante</i>
III	Song of the Blacksmith	<i>Moderato e maestoso</i>
IV	Fantasia on the "Dargason"	<i>Allegro moderato</i>
Enrique Crespo (1941-2020)		
	Suite Americana (1977)	18'
I.	Ragtime	
II.	Bolsa Nova	
III.	Vals Peruano	
IV.	Zamba Gaucha	
V.	Son de México	

INTERMEDIO

Anónimo		
	Tarantella, Arr. Luis Flores	4'
Irving Berlin (1888-1989)		
	Puttin' on the Ritz (1927) Arr. Stephen Roberts	3'
Carlos Gardel (1890-1935)		
	Por una cabeza (1935) Arr. Luis Flores	3'
Narciso Lico (1956-2015)		
	El Becerro Adaptación Gil Martínez	3'
Amador Pérez (1902-1976)		
	Nereidas (1932) Arr. Gil Martínez Herrera	4'
Ray Santos (1928-2019)		
	Sunny Ray Arr. Luis Flores	3'

EL QUINTETO DE METALES

La variedad de plantillas de las agrupaciones modernas con instrumentos de viento se establece después de la Convención de Viena (1814-15). El hecho de que fuera en un evento de carácter político que se definieran aspectos musicales es debido a que las agrupaciones con instrumentos de viento estaban destinadas mayormente a la interpretación de música militar y tenían una función heráldica y protocolaria de gran relevancia hasta los años previos a la 2a Guerra Mundial.

Mientras que en la Europa continental las músicas militares tienen una plantilla mixta de maderas y metales, con la salvedad de las pequeñas charangas de los destacamentos de cazadores y grupos de montaña sólo tienen metales, las Música Militares de los países anglosajones se forman exclusivamente con una rica variedad de instrumentos de metal y se denominan Brass Bands.

Las Brass Bands adquirieron a finales del siglo XIX una gran popularidad en los Estados Unidos de Norteamérica. En esta época, las marchas del compositor John Philip Sousa (1854-1932) causan una gran sensación, y a partir de entonces, se integraron crecientemente en el tejido de las sociedades anglosajonas hasta formar parte de su paisaje sonoro cotidiano. Una de las consecuencias de la proliferación de grupos e instrumentistas fue el desarrollo del virtuosismo instrumental, que en la época de la Guerra Fría culminó en la creación de grupos de cámara de metales especializados en el ámbito de la música llamada culta, entre ellos el pionero New York Brass Quintet (1954), para el cual compuso Malcolm Arnold su Quinteto op. 73, y el American Brass Quintet (1960).

El repertorio para estos grupos de cámara, los llamados Brass Consorts en el marco de la “música culta” va desde adaptaciones de obras que datan de los siglos XVI y XVII, como las colecciones de *Canzonas* del compositor italiano Giovanni Gabrieli (1554/7-1612), hasta los arreglos provenientes de gran parte de canciones de la música pop del siglo XX, como es el caso del grupo británico *The Beatles*.

A este tipo de repertorio se le sumaron obras escritas originariamente para agrupaciones de instrumentos de metales, se trata de composiciones nuevas que aportan una gran riqueza y variedad de estilos y de combinaciones tímbricas.

El quinteto de metales (dos trompetas, trompa, trombón y tuba en su fórmula estándar actual), uno de los conjuntos de vientos metales más compactos ha adquirido su estabilidad y equilibrio tímbrico gracias a ciertos autores que han escrito para la formación.

Actualmente se considera al compositor y violinista francés Jean-François Bellon (1795 – 1869) como el primer autor que escribió obras para un quinteto de metales, con una colección de 12 Grandes Quintetos de metal, compuestos alrededor de 1850 y en los que el tratamiento individualizado de las voces se convierte en una de sus características más relevantes.

Hasta el descubrimiento de las obras de Bellon, se consideraba al compositor ruso Victor Ewald (1860 – 1935) como el pionero en la escritura original para quinteto de metales. Su *Quinteto de metal no 1 en Si bemol menor Op. 5* (1890) fue considerado durante mucho tiempo como la primera obra del repertorio, y la única pieza que escribió para esta agrupación, aunque posteriormente, gracias al musicólogo y trombonista André M. Smith pudieron recuperarse otros tres quintetos más de Ewald, y reestrenarse en los años setenta del siglo XX, adaptados a los instrumentos de metal modernos.

La eclosión de obras para quinteto de metales se da en el siglo XX. Grosso modo se pueden distinguir dos grandes focos de producción: el europeo y el americano.

En Europa, la producción va desde el ámbito neoclásico, con compositores como Paul Hindemith con su *Morgenmusik*, la primera pieza de *Plöner Musiktag* (1932) y el ámbito neorromántico del compositor y trompetista británico Malcom Arnold (1921 – 2006) con su *Quintet for Brass*, Op. 73 de 1961, hasta las vanguardias de posguerra con obras como *Relais* (1967-69), del compositor Gilbert Amy (n. 1936), *Mini Overture* (1982) de Witold Lutoslawski (1913 – 1994), del compositor y trompetista británico Malcom Arnold (1921 – 2006), o la composición microtonal *Diaclase* (1993) del compositor espectralista francés Michaël Lévinas (n. 1949), por citar sólo algunos ejemplos.

En estados Unidos, la vasta producción para quinteto de metales también abarca un amplio espectro de corrientes estilísticas que van desde el formalismo de Milton Babbitt (1916 – 2011) en *Counterparts* (1992) al eclecticismo de la última obra del catálogo de Leonard Bernstein (1918 – 1990), *Dance Suite* (1990), pasando por compositores como Elliott Carter (1908 – 2012) con su *Brass Quintet* de 1974 o la influencia del jazz del compositor, trompetista y director de orquesta Gunther Schuller (1925 – 2015) uno de los representantes de la «Third Stream Music» («Tercera vía o corriente»).

Las obras del concierto
Primera parte

JOHN CHEETHAM (1939-2024)

Scherzo (1965)

Compositor y educador musical nacido en 1939 en Taos, Nuevo México, Cheetham se graduó con una maestría de la Universidad de Nuevo México y un doctorado en Artes Musicales con especialización en Composición por la Universidad de Washington. Fue profesor de Teoría Musical y Composición en la Universidad de Missouri/Columbia, donde impartió clases de 1969 a 2000.

Como compositor, Cheetham se describe como un conservador acérrimo, y sus creaciones suelen presentar melodías cantábiles y ritmos sencillos. Ha escrito obras para diversas agrupaciones, tanto instrumentales como corales, sin embargo, y debido a que él mismo es especialista en metales como bombardino y trombonista, gran parte de su producción ha sido para conjuntos de cámara de metales. Entre sus otras obras que se han convertido en referentes del repertorio para quintetos de metales se encuentran *A Brass Menagerie* y *Scherzo*.

El *Scherzo* es una pieza relativamente corta compuesta en 1963. Escrita en un solo movimiento para quinteto de metales, muestra un estilo directo con melodías y ritmos claros, que le atribuyen un carácter jovial y agradable. Comienza con corcheas ligeras que sirven de apoyo armónico y rítmico a una melodía solista. Incorpora y resalta las características de cada instrumento del quinteto, con pasajes que muestran el lirismo del corno, el brillo de la trompeta e incluso la plenitud del registro grave del trombón y de la tuba. Al *scherzo* se la ha descrito como “evocador de las bandas sonoras de películas del Viejo Oeste”, que se nutre de las influencias regionales de Cheetham y su estilo experimental.

GUSTAV HOLST (1874-1934)

Second Suite in F for military band Op. 28 No. 2 (1911) Arr. Jerry Nowak

I.	March	<i>Allegro</i>
II.	Song Without Words	<i>Andante</i>
III.	Song of the Blacksmith	<i>Moderato e maestoso</i>
IV.	Fantasia on the “Dargason”	<i>Allegro moderato</i>

Gustav Holst nació en Cheltenham, Inglaterra, en 1874 y falleció en Londres en 1934. Ingresó en el Royal College of Music de Londres en 1893 y tras graduarse, Holst se ganó la vida como trombonista profesional, primero con la Compañía de Ópera Carl Rosa y posteriormente con la Orquesta Escocesa. Desde 1904 hasta el final de su vida, Holst desarrolló una doble carrera: la docencia y la composición. Además de sus funciones como director musical de la St. Paul's Girl's School de Londres, ejerció como profesor en el Morley College, el Royal College of Music y, durante un breve periodo, en la Universidad de Harvard (Estados Unidos).

Las composiciones de Holst abarcan varios géneros, entre ellos: ópera, orquesta, banda, música coral, música de cámara, piano y órgano. Su estilo inicial estuvo influenciado por la música de Richard Wagner, y dicha influencia se percibe en la obra orquestal más famosa de Holst, *Los Planetas*, compuesta entre 1914 y 1917.

Alrededor de 1905, Holst, junto con Ralph Vaughan Williams, se implicó en el redescubrimiento de las canciones populares inglesas. Este interés, y su posterior estudio de la filosofía oriental, influyeron en su música y su pensamiento; y desembocaron en la búsqueda de una expresión directa de la música. Con el tiempo, Holst llegó a percibir que la música popular tenía la simplicidad y la economía de medios esenciales para sus composiciones. Esta influencia no solo contribuyó a refinar su estilo, sino que también le proporcionó una nueva libertad y flexibilidad para sus ideas musicales.

Las dos suites de Gustav Holst para banda militar, la Primera en Mi bemol (1909) y Segunda en Fa (1911), junto con el Preludio y Scherzo *Hammersmith*, op. 52; constituyen hitos en la historia de la literatura para banda.

La Segunda Suite para banda militar, op. 28 no. 2, fue compuesta en 1911, estuvo archivada y no se interpretó durante más de una década. En 1921, se le pidió a Holst que escribiera una nueva obra para la Escuela de Banda Militar del Knellar Hall, y revisó la Segunda Suite. Tras realizar algunas revisiones y modificar la instrumentación para adaptarla a la banda militar del Knellar Hall, finalmente se estrenó la Suite el 30 de junio de 1922 en el Royal Albert Hall de Londres, siendo dirigida la banda por el teniente Hector E. Adkins.

Holst basó todo el material melódico de la Suite en canciones folclóricas tradicionales inglesas y melodías de danza tradicional, la mayoría de una colección seleccionada por George Gardiner y Cecil Sharp. Las siete melodías tradicionales que Holst interpreta a lo largo de la suite se distribuyen en los cuatro movimientos.

El primer movimiento es una marcha típicamente británica que comienza con una animada danza titulada *Glorishears* y da paso directamente a otras dos canciones populares consecutivas, *Swansea Town* y *Claudy Banks*. El movimiento repite las dos primeras melodías una vez más antes de concluir.

El segundo movimiento, subtítulo *Canción sin palabras*, utiliza la hermosa canción *I'll love my love*, que narra la historia de un joven marinero que es enviado al mar por sus padres para mantenerlo alejado de su novia, a quien desaprueban.

El tercer movimiento, breve pero contundente, *Canción del herrero*, presenta síncopas irregulares y métricas mixtas, y se completa con golpes de yunque.

Holst contrasta el lento segundo movimiento con el breve y animado tercer movimiento titulado *Canción del Herrero*, que incluye la canción popular *A Blacksmith Courted Me*. El movimiento presenta síncopas irregulares y métricas mixtas, y se completa con golpes de yunque.

El último movimiento, *Fantasia sobre el Dargason*, no se basa en ninguna canción folclórica de Gardiner y Sharp, sino que incluye dos melodías de *Dancing Master* de John Playford de 1651. El comienzo se basa en la melodía folklórica *Dargason*, una melodía de danza inglesa del siglo XVI incluida en la primera edición de *The Dancing Master*. Tras varias variantes instrumentales con enriquecimiento contrapuntístico, Holst integra ingeniosamente al discurso la melodía *Greensleeves*, y lo hace con hemíolas, con *Dargason* en ritmo binario y *Greensleeves* en ternario. La obra concluye con una última interpretación fragmentada de *Dargason*.

ENRIQUE CRESPO (1941-2020)

Suite Americana (1977)

- I. Ragtime
- II. Bolsa Nova
- III. Vals Peruano
- IV. Zamba Gaucha
- V. Son de México

Nacido en Montevideo (Uruguay) en 1941y formado como arquitecto y músico, Enrique Crespo destacó desde joven como trombonista. En 1967 se traslada a Berlín para estudiar trombón y composición y desde entonces ha residido en Europa,

donde ha sido solista de la Orquesta Sinfónica de Bamberg y de la Orquesta de la Radio de Stuttgart. Trabajó además en colaboración con la Radio de Baviera, para la cual realizó discos, películas y producciones televisivas. En 1974 fundó el Deutsches Blechbläserquintett con algunos de sus compañeros de la Musik Hochschule de Berlín, el cual duplicó sus componentes en 1985 y pasó a denominarse German Brass.

También fue un reconocido solista de jazz y compositor/arreglista de numerosas obras, en las que se inspiró en una amplia gama de influencias, incluyendo la música clásica, el jazz, el barroco, el folclore y la música popular de Latinoamérica y Sudamérica.

La Suite Americana n°1, escrita en 1977, ofrece una buena muestra del estilo de Enrique Crespo, que se caracteriza por la convivencia de la tradición contrapuntística, con el jazz, y la música tradicional. En ella, el compositor trabaja los elementos populares, que se encuentran aquí en un primer plano, con un lenguaje idiomático, aprovechando los recursos interpretativos de los instrumentos de metal.

Constituida de cinco movimientos: Ragtime, Bossa Nova, Vals Peruano, Zamba Gaucha y Son de México, Crespo afirmó que la Suite Americana n°1 estaba “basada en canciones y bailes originales, organizadas como un evocador viaje musical”.

Compuesta en 1977 y estrenada por el Deutsches Blechbläserquintett, a la Suite Americana n°1 se la puede relacionar en cierta manera con el Pop Art en su apropiación de objetos de la vida cotidiana, que en este caso se traduce en la música popular, para descontextualizarlos y convertirlos en objeto artístico.

Segunda parte

La segunda parte del concierto, que se abre con una Tarantella de autor anónimo y con arreglo de Luis Flores, tiene un carácter marcadamente popular con músicas de américa del norte, como se acentúa con el arreglo para quinteto de metales que realizara Stephen Roberts de la obra *Puttin' on the Ritz*, escrita en 1927 por el compositor estadounidense nacido en Israel **Irving Berlin (1888-1989)**. Las siguientes obras del programa tienen un carácter marcadamente latino. Con arreglo de Luis Flores se interpretará el tango *Por una cabeza*, escrito en 1935 por el compositor, cantante y actor nacionalizado argentino Carlos **Gardel (1890-1935)**, con letra de Alfredo Le Pera y para la película Tango Bar (1935). A continuación, dos piezas de compositores mexicanos con arreglos de Gil Martínez. La primera, El Becerro, de la autoría del compositor oaxaqueño **Narciso Lico (1956-2015)**, quien

fuera promotor de la música de banda tradicional e impulsó la profesionalización de los músicos de comunidades rurales. La segunda, el danzón ***Nereidas***, una de las piezas más representativas de la música de salón en México. Su autor, **Narciso Lico (1956-2015)**, fue trombonista y compositor de música de salón, formó parte de las bandas de música del Estado Mayor Presidencial y de Policía de la Ciudad de México, y fundó y dirigió la orquesta Danzonera América.

Para cerrar el programa del concierto el Ensamble Vientos del Bajío ofrecerá una versión arreglada por Luis Flores del mambo ***Sunny Ray*** del compositor, arreglista y saxofonista neoyorkino de origen latino **Ray Santos (1928-2019)**.

**SOLISTAS
DE LA OSUG**

4

ENSAMBLE PEGASUS

SERGIO ANDRÉS GONZÁLEZ, VIOLÍN | HEATHER ANN MILLETTE, CLARINETE |
CINTIA PRESA, CHELO | IVÁN FIGUEROA, PIANO

Viernes 31 de octubre 19:00 h Teatro Principal

OCTUBRE 2025

Olivier Messiaen (1908-1992)

Quatuor pour la fin du Temps (1940-1941)

50'

- I. *Liturgie de cristal*
- II. *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps*
- III. *Abîme des oiseaux*
- IV. *Intermède*
- V. *Louange à l'Éternité de Jésus*
- VI. *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*
- VII. *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du temps*
- VIII. *Louange à l'Immortalité de Jésus*

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

Quatuor pour la fin du Temps (1940-1941)

- I. *Liturgie de cristal*
- II. *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*
- III. *Abîme des oiseaux*
- IV. *Intermède*
- V. *Louange à l'Éternité de Jésus*
- VI. *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*
- VII. *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*
- VIII. *Louange à l'Immortalité de Jésus*

Sin duda Olivier Messiaen es uno de los más grandes compositores del siglo xx, siendo también un refutado organista, profesor y ornitólogo. Nacido en 1908 en Aviñón en el seno de una familia literaria (su padre, Pierre Messiaen, era traductor y su madre, Cécile Sauvage, poeta), Olivier Messiaen se vio influenciado por el mundo y la idea del lenguaje.

Concibió su propio lenguaje desde muy joven y lo plasmó en su *Técnica de mi lenguaje musical*, finalizada en 1943. Lo basó en la modalidad, que había descubierto de niño en Debussy y que profundizó en el Conservatorio de París con Jean y Noël Gallon (armonía, contrapunto y fuga) Paul Dukas (composición), Maurice Emmanuel (historia de la música) y Marcel Dupré (órgano). Posteriormente creó su propio lenguaje poético, del que surgieron todas sus obras vocales. Finalmente, la identificación del lenguaje musical de otros fue el fundamento de su maestría en la enseñanza, tanto en sus clases particulares (impartidas entre 1943 y 1947 a un grupo de estudiantes, entre ellos Pierre Boulez e Yvonne Loriod, su futura esposa) como, a partir de 1947, en su clase en el Conservatorio de París.

Fue nombrado organista de la Iglesia de la Santísima Trinidad de París en 1930, lugar que ocupó durante toda su vida. Improvisador excepcional, su inmensa obra para órgano ocupa un lugar preponderante en la literatura contemporánea para el instrumento y se sucede bajo una doble impronta que marcaría toda la producción de Messiaen. La primera, que infiere a su música un carácter místico y meditativo, comenzó en 1929 con *Diptyque*, y que continuó en sus primeras obras orquestales: *Les Offrandes oubliées* (1930) y *Le Tombeau resplendissant* (1931). Más avanzado el siglo XX, se asienta la segunda impronta, la de la experimentación en su lenguaje, que se manifiesta en obras instrumentales como *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *Quatuor pour la fin du Temps* (1940-1941) o *Visions de l'Amen* (1943); orquestales:

Turangalila-Symphonie (1946-1948), *Réveil des oiseaux* (1953); Vocales: *Poèmes pour Mi* (1936-1937), *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-1944), *Cinq Rechants* (1948).

La música de Olivier Messiaen se estructura como un lenguaje, con un significado y una forma distintos. El significado está completamente impregnado por la fe inalterable cuyo paradigma musical es la monodía gregoriana que se encarna en instrumentos con sonidos sostenidos (cuerdas, órgano u ondas Martenot). Y en cuanto a su forma, este lenguaje se distingue por sus modos, timbres y ritmos. Asociando sonidos y colores de forma natural, Messiaen trascendió la orquestación y forjó un material sonoro incandescente. También hay que destacar que Messiaen, hasta su muerte en 1992, se autodenominó ornitólogo, se esforzó por comprender el “orden natural del mundo”, tanto en su naturaleza, rastreando el canto de las aves por todo el planeta; como en su tiempo ontológico que, inspirado por el mundo rítmico de la India, revolucionó la comprensión occidental del tiempo musical.

El *Quatuor pour la fin du Temps* (*Cuarteto para el fin del Tiempo*) es sin duda una de las obras más conocidas y fascinantes del Siglo XX, fruto de unas circunstancias excepcionales vividas a los 33 años por un compositor en el auge de sus poderes creativos. Capturado por los alemanes cerca de Nancy en 1941, Messiaen fue internado en el campo Salag VIIIA, donde subsistían cerca de 30.000 prisioneros de guerra, principalmente centroeuropeos. Es allí donde compuso y estrenó esta obra, ante la atenta y humilde escucha de miles de personas (en palabras del autor). Una auténtica revolución musical había comenzado...

En el Prefacio de la partitura, y en referencia al “Tema de la obra” Messiaen escribe:

Vi un ángel lleno de fuerza, que descendía del cielo, revestido de una nube y tenía un arcoíris sobre su cabeza. Su rostro era como el sol, sus pies como dos columnas de fuego. Puso su pie derecho sobre el mar, el izquierdo sobre la tierra y, estando de pie sobre el mar y la tierra, levantó su mano hacia el Cielo y juró por Aquel que vive por los siglos de los siglos, diciendo: No habrá más Tiempo; pero en el día de la trompeta del séptimo ángel, el misterio de Dios se consumará” (Apocalipsis de San Juan, Capítulo X).

Concebido y escrito durante mi cautiverio, el “Cuarteto para el fin del Tiempo” se interpretó por primera vez en el Stalag VIII A el 15 de enero de 1941, con Jean Le Boulaire (violinista), Henri Akoka (clarinetista), Etienne Pasquier (violoncelista) y yo mismo al piano. Fue inspirado directamente por esta cita del Apocalipsis y su lenguaje musical es

esencialmente inmaterial, espiritual, católico. Los modos realizan melódica y armónicamente una suerte de ubicuidad tonal, lo que aproxima al oyente a la eternidad del espacio o el infinito. Los ritmos especiales, fuera de cualquier tipo de compás, también contribuyen a alejar lo temporal. (¡Todo esto queda en ensayo y balbuceo, si se piensa en la grandeza abrumadora de la temática!)

Este “Cuarteto” consta de 8 movimientos. ¿Por qué? Siete es el número perfecto, la creación de los 6 días santificada por el Sabbath divino; el 7 de ese reposo se prolonga en la eternidad y deviene el 8 de la luz indefectible, de la paz inalterable.

I- Liturgia de cristal (Liturgia de cristal)

Según el propio Messiaen, en este primer movimiento confluyen el mundo celestial y el mundo natural, que es el aspecto central en su teología musical. Así, podemos pensar que *Liturgia de cristal* es realmente el embrión de lo que más tarde culminará con su gran ópera *San Francisco de Asís*. Pero *Liturgia* es ya extremadamente adelantada en múltiples aspectos.

Una extraña polifonía de flujos temporales tiene lugar en ella: mientras que la música del violonchelo y del piano parece perpetuarse en la infinidad del tiempo a través de varios ostinatos rítmico-melódico y rítmico-armónico respectivamente, la del violín y el clarinete proponen cantos de pájaro (ruiseñor y mirlo respectivamente). La música fluye sin aparente evolución, estructurada siempre con los mismos patrones que crean ciclos que no parecen articulados en el tiempo. Así, los materiales interpretados por el violonchelo y el piano son los más rigurosamente preestablecidos compositivamente: el violonchelo, en un proceso de ostinato rítmico-melódico, interpreta veintidós veces, con posiciones armónicas artificiales, un “motivo” compuesto únicamente por cinco notas enmarcadas en la escala de tonos enteros. El piano se organiza, con un ostinato rítmico-armónico, en torno a una secuencia de veintinueve acordes llenos de color que en ciertos que flirtean con la tonalidad, pero por lo general quedan suspendidos en la indeterminación. Armónicamente, ambos instrumentos no llegan a coincidir nunca, gracias a los diferentes ritmos que articulan sus materiales interválicos y armónicos.

Messiaen describió de la siguiente manera *Liturgia de Cristal*:

Entre las tres y las cuatro de la mañana, el despertar de los pájaros: un mirlo o un ruiseñor solista improvisa, envuelto en polvos sonoros, en un

halo de trinos perdidos en la cima de los árboles. Transpongan esto en la esfera religiosa: tendrán el silencio armonioso del cielo.

II- *Vocalise, pour Ange qui annonce el fin du Temps* (*Vocalise, para el Ángel que anuncia el fin de los Tiempos*)

Tal y como Messiaen nos indica en su prefacio, este movimiento consta de tres secciones principales, caracterizadas por tempos distintos. Ambas secciones extremas, de breve duración, ayudan a realzar el *vocalise* central, impalpable y lejano y “evocan la potencia de este ángel fuerte, con un arco iris sobre su cabeza y revestido de una nube, que apoya un pie en el mar y el otro en la tierra”. Violín y violonchelo tocan con sordina un canto infinito y homorítmico mientras que el piano, a la manera de un carrillón lejano, realiza caleidoscópicas permutaciones armónicas llenas de color, “dulces cascadas de acordes azul-naranja que envuelven con su carillón lejano la melopea casi gregorizante del violín y del violonchelo”, apuntaría Messiaen en su prefacio. Quien también afirmó en múltiples ocasiones que durante su cautiverio en el Stalag VIIIA tuvo varios sueños de color que hicieron nacer los acordes y los ritmos de su *Cuarteto para el fin del Tiempo*. A menudo se ha discutido sobre la influencia de su sinestesia en la creación de un nuevo mundo armónico, pero lo cierto es que la identificación entre una sensación de color muy precisa y la percepción de un espectro armónico o inarmónico concreto le llevan a estructurar todo un universo musical compuesto por sutiles e ínfimas variaciones en las alturas de los acordes como si se tratara de una refracción de la luz sonora. Así, colores que percibimos como complementarios (como el azul y el naranja –muy presentes en el *Vocalise*, según Messiaen) se traducen en sutiles armonías que ponen en relación la percepción acústica con la visual. Para Messiaen existe una similitud evidente entre los armónicos naturales de un sonido y las relaciones de color.

Por otra parte, el clarinete utiliza tres tipos de materiales: el canto del mirlo y del ruiseñor, aparecidos ya en el primer movimiento, así como un arpeggio que se encuentra desarrollado de manera armónica en la parte del piano.

III- *Abîme des oiseaux* (*Abismo de los pájaros*)

Este solo de clarinete de casi diez minutos de duración es uno de los momentos más absorbentes, intensos y emotivos de toda la literatura para el instrumento. Consta de ocho secciones claramente definidas por cambios de tempo. En *Abîme des oiseaux* encontraremos la referencia más clara de Messiaen a su reclusión forzada en el campo de prisioneros Nazi.

“El abismo es el Tiempo, con sus tristezas, su hastío. Los pájaros, son lo contrario del Tiempo ¡son nuestro deseo de luz, de estrellas, de arcos iris y de jubilosas vocalizaciones!”, diría Messiaen, que casi identifica el pájaro con la figura de Cristo como fuente de esperanza y salvación, pero también se puede pensar que el pájaro, dentro de una jaula, simboliza la libertad y la esperanza en un sentido más literal.

Abîme des oiseaux se articula con largos crescendos dinámicos hasta lo unimaginable, longitudes sonoras que van más allá de la fisiología humana, y momentos de un gran dinamismo que combinan el canto del mirlo con el del ruiseñor.

IV- *Intermède (Intermedio)*

El intermedio es considerado por el Messiaen como un “Scherzo, de carácter más exterior que los otros movimientos, pero vinculado a ellos, sin embargo, mediante algunos ‘recuerdos’ melódicos”.

Se trata de un fragmento fuertemente homorrítmico y activo que, puesto en el centro de la obra, infiere frescura a la tensión acumulada en *Abîme des oiseaux* y actúa como bisagra para la segunda parte del *Quatuor pour la fin du Temps*.

V- *Louange à la Éternité de Jésus (Alabanza a la Eternidad de Jesús)*

Infinitamente lenta, extática, *Louange à l'Éternité de Jesus* es uno de los momentos más sublimes del Cuarteto. De elaborada arquitectura tonal, sólo se manifiestan tensiones importantes en la parte central, como si fuertes tormentos o preocupaciones perturbaran el éxtasis de que lo baña todo. El movimiento culmina en un mí agudo del violonchelo en fortísimo (ffff), y bruscamente el discurso pasa a un estado de inmaterialidad, de evaporación con dinámicas pianísimo (ppp) caracterizado por los armónicos naturales del violonchelo. ¡El efecto emocional es impresionante! Ecos lejanos cierran la Louange, sobre un acuerdo de mí que se funde con el silencio eterno.

Messiaen apuna en su “Prefacio” a la partitura que

Jesús es considerado aquí como Verbo. Una gran frase, infinitamente lenta, tocada por el violonchelo, magnifica con amor y reverencia la eternidad de este Verbo poderoso y dulce, “cuyos años nunca se agotarán”. La melodía se despliega majestuosamente, en una suerte de lejanía tierna y soberana. “Al principio era ya el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios.

VI- *Danse de la fureur, pour les sept trompette (Danza del furor, para las siete trompetas)*

Contrastando con el movimiento anterior, la *Danse* vuelve a las homoritmias en la octava del *Intermède*. Ahora, sin embargo, la construcción melódica y rítmica es mucho más compleja y estricta, desarrollándose esta última a partir de disminuciones, aumentaciones temporales, valores añadidos a un motivo rítmico de base, o valores sustraídos. En la parte central del movimiento los cambios de registro aportan más dramatismo a esta danza tremendamente vigorosa, granítica y, en cierto modo, hierática. Su interpretación es todo un reto para los instrumentistas, puesto que el más mínimo desajuste puede deshacer el efecto estremecedor de las trompetas del Apocalipsis. Progresiones ascendentes fuertemente lineales cada vez más tensas y cromáticas llevarán a una culminación terriblemente potente, según las propias palabras de Messiaen, quién explica el movimiento de la siguiente manera:

Desde el punto de vista rítmico, es la pieza más característica de la serie. Los cuatro instrumentos al unísono imitan sonoridades de gongs y de trompetas (las seis primeras trompetas del Apocalipsis seguidas de catástrofes diversas, la trompeta del séptimo ángel anunciando la consumación del misterio de Dios). Empleo del valor añadido, de los ritmos aumentados o disminuidos, de los ritmos no retrogradables. Música de piedra, formidable granito sonoro; irresistible movimiento de acero, de enormes bloques de furor púrpura, de arrebatos helados. Escuchen sobre todo el terrible *fortissimo* del tema por aumentación y cambio de registro de sus diferentes notas, hacia el final de la pieza.

VII- *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps (Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo)*

Introducida extáticamente por el violonchelo y el piano, las *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*, desarrollan la robusta textura expuesta por primera vez al principio del segundo movimiento, *Vocalise*. La rítmica repetitiva del violín, clarinete y violonchelo parece desarrollada a partir del canto del ruiseñor. Poco a poco, las diferentes texturas sonoras se refractan temporalmente, se escinden y reagrupan. Los trinos ganan presencia poco a poco y con articulaciones cada vez más rápidas llegamos al clímax del movimiento, y por último el *Extatique* cantado al unísono trinado por los tres instrumentos que son acompañados por lentos arpeggios del piano, de una luz acogedora y misteriosa. Pero este éxtasis es puesto en duda finalmente por la textura robusta presentada al principio, rompiendo de manera brutalmente aforística y violenta ese tiempo que parecía detenido, circular e infinito.

De una manera poética y precisa, Messiaen revela las intenciones de su *Foullis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*:

Aquí, reaparecen algunos pasajes del segundo movimiento. Aparece el Ángel poderoso, y sobre todo el arco iris que lo cubre (el arco iris, símbolo de paz, de sabiduría, y de todas las vibraciones luminosas y sonoras). En mis sueños, oigo y veo melodías y acordes clasificados, formas y colores conocidos, pero, después de esta fase transitoria, paso a lo irreal y experimento con éxtasis un torbellino, una compenetración giratoria de sonidos y colores sobrehumanos. Esas espadas de fuego, esas corrientes de lava azul-naranja, esas estrellas bruscas: ¡he aquí la confusión, he aquí los arcos iris!

VIII- *Louange à l'Immortalité de Jésus* (Alabanza a la Inmortalidad de Jesús)

Como reflejo de la *Louange à la Éternité de Jésus* del quinto movimiento, este “amplio solo de violín” acompañado del piano es extremadamente lento también. Messiaen asocia esta calma con el estado de éxtasis. Messiaen indica en la su nota de programa que *Louange à la Inmortalidad de Jésus* debe ser escuchada todo contemplando imaginariamente una eternidad que ha resuelto, gracias al advenimiento del final del tiempo, las tensiones que tuvieron lugar durante los eventos del Apocalipsis. Un acompañamiento pianístico de armonías tonales (mucho menos tensas que las del resto del cuarteto) con un motivo rítmico que repite obstinadamente, acoge un canto que asciende poco a poco hasta alcanzar alturas vertiginosas en la más absoluta calma.

¿Por qué esta segunda alabanza?, se pregunta Messiaen en el “Prefacio” de la partitura, y él mismo aclara la cuestión:

Se dirige más especialmente al segundo aspecto de Jesús, a Jesús-Hombre, al Verbo encarnado, resucitado inmortal para comunicarnos su vida. Es toda amor. Su lenta subida hacia el extremo del registro agudo, es la ascensión del hombre hacia su Dios, del hijo de Dios hacia su Padre, de la criatura divinizada hacia el Paraíso.

A Messiaen, la escritura del *Quatuor pour la fin du Temps*, le supuso el cauce donde poder dar sentido a su vida en el campo de prisioneros. Tiempo después manifestaría: “Si compuse este cuarteto, fue para escapar de la nieve, de la guerra, del cautiverio y de mí mismo. El mayor beneficio que obtuve fue que, en medio de treinta mil prisioneros, fui el único hombre que no lo era”.



12

DÍA DEL **FERROCARRILERO**

HÉROE DE NACÓZARI

ROMÁN REVUELTAS, DIRECTOR INVITADO

Viernes 7 de noviembre

20:00 h

Teatro Juárez

NOVIEMBRE 2025

Arthur Honegger (1892-1955)		
	Pacific 231, H.53 « <i>Mouvement symphonique no.1</i> » (1923)	7'
Javier González Compeán (1978)		
	Máquina 501, el héroe de Nacozari (2011)	19'

INTERMEDIO

Ludwig van Beethoven (1770-1827)		
	Sinfonía No.4, op.60 en si bemol mayor (1806)	34'
I	<i>Adagio - Allegro vivace</i>	
II	<i>Adagio</i>	
III	<i>Allegro vivace</i>	
IV	<i>Allegro ma non troppo</i>	

ROMÁN REVUELTAS RETES, DIRECTOR INVITADO

Nacido en la Ciudad de México en 1952, Román Revueltas Retes es una figura central en el panorama musical mexicano. Hijo del célebre escritor José Revueltas y sobrino del director teatral Ignacio Retes, Román creció en un entorno profundamente artístico que marcó su vocación desde temprana edad.

A los ocho años comenzó sus estudios de violín con Vladimir Vulfman, y más tarde con José Smilovitz. Su formación internacional lo llevó a estudiar en la Academia Rubin de Tel Aviv, en Israel, y posteriormente en el Conservatorio Real de Lieja, Bélgica, donde obtuvo el primer premio de violín y el diploma superior. Como violinista, ha sido solista con las principales orquestas de México y ha tocado en escenarios de Italia, España, Turquía, Estados Unidos, Colombia y Perú. Desde 1996 forma parte del grupo Concertistas de Bellas Artes, y ha encabezado la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA.

En su faceta como director de orquesta, ha estado al frente de las más importantes agrupaciones sinfónicas de México, así como de orquestas en Argentina, Francia, Italia y Ecuador. Actualmente dirige la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, donde ha consolidado una propuesta artística vibrante y accesible. Además, Román Revueltas es compositor de una docena de obras orquestales interpretadas en México y Francia, y también escritor. Su novela *La insidiosa fatalidad de las cosas* fue publicada por Editorial Planeta.

ARTHUR HONEGGER (1892-1955)

Pacific 231, Movimiento sinfónico No. 1

Cuando el crítico Henri Collett decidió, de un modo más o menos arbitrario, reunir los nombres de seis compositores francófonos y llamarles *Les Six*, como si fueran una unidad indivisible, no se dio cuenta de que uno de ellos salía sobrando, en sentido estricto. El que sobraba era el suizo Arthur Honegger, y no sobraba por suizo, sino porque su temperamento y su lenguaje musical iban por rumbos distintos a los de sus cinco colegas (Durey, Auric, Poulenc, Milhaud, Tailleferre) quienes, en contraste con la seriedad y profundidad de Honegger, se encaminaban más hacia obras inspiradas en el *music hall* y en los sonidos callejeros cotidianos. De hecho, hay quienes afirman que la seriedad de Honegger por momentos rayaba en el fatalismo más absoluto, y si esto no es del todo detectable en su música, quizá pueda ser confirmado en sus escritos. En el fascinante libro *Je suis compositeur* ('Yo soy

compositor’) Honegger responde a una serie de cuestiones que tienen que ver con su pensamiento, su estética, su proceso creativo y su obra, y en uno de sus capítulos más interesantes, hallamos este texto, relativo al futuro de la música:

Tengo la clara impresión de que nos hallamos en el fin de la civilización. Nos espera la decadencia; de hecho, ya nos ha atrapado. Nuestras artes están decayendo, están desapareciendo. Me temo que la música será la primera en morir. Mientras más veo a mi alrededor, más veo a la música apartándose de su esencia, de esa magia, de ese encantamiento, de esa solemnidad que debería rodear a la expresión artística. No es culpa de los músicos, sino de nuestra vida musical, que ha cambiado. Antes, un concierto era una especie de celebración, una reunión en la que esta magia cobraba vida ante el público reunido como para una ceremonia religiosa.

¿Cómo concebir, entonces, que un compositor acosado por semejante pesimismo y por esa idea religiosa de la música dedicara su talento a la creación de una obra musical basada en una locomotora? He aquí una contradicción más en el insondable mundo del espíritu del creador artístico.

Pacific 231 es una de las partituras más populares de Honegger, y con razón. Su impulso rítmico, la lógica de su construcción y su efervescencia misma la hacen una compañera ideal del *Bolero* de Ravel, aunque nunca ha alcanzado la fama y el prestigio de esta obra. ¿De dónde sacó el muy solemne señor Honegger la idea de celebrar musicalmente una máquina ferroviaria? El propio compositor lo explicó con estas palabras:

*Siempre tuve pasión por las locomotoras. Para mí son seres vivientes y las amo como otros aman a las mujeres y a los caballos. En *Pacific 231* no he intentado imitar el ruido de una máquina sino más bien expresar en términos musicales una impresión visual y una sensación física. Partiendo de la contemplación objetiva, la tranquila respiración de una locomotora en reposo, seguida de la tensión para ponerse en marcha, la velocidad aumenta constantemente y alcanza un éxtasis lírico a los 120 kilómetros por hora, con sus 300 toneladas impulsándose vertiginosamente en la noche. Como sujeto he elegido una máquina del tipo *Pacific*, número 231, utilizada para trenes pesados a gran velocidad.*

A partir de esta descripción muy precisa de Honegger respecto a su *Pacific 231*, es posible encontrar una aparente contradicción de ideas en un texto análogo,

contenido en la citada obra *Je suis compositeur*. De nuevo refiriéndose a esta pieza de música maquinista, Honegger afirma:

Tantos críticos han descrito en minucioso detalle el trayecto de mi locomotora a través de vastos espacios que sería inhumano desengañarlos. De hecho, en Pacific 231 perseguí una idea plenamente abstracta que consistía en dar la impresión de un ritmo matemáticamente acelerado mientras en realidad el tempo se hacía más lento. Al principio llamé a esta pieza Movimiento sinfónico. Al reflexionar, lo hallé un poco aburrido. Me vino entonces una noción muy romántica y le puse el título (después de que la obra estuvo terminada) de Pacific 231, símbolo de las locomotoras usadas para trenes pesados a altas velocidades.

La relectura de este texto de Honegger nos lleva a otra interesante contradicción: ¿habrá alguien capaz de encontrar la *noción muy romántica* de Honegger al escuchar esta ruda y vertiginosa pieza? Más bien, lo que los críticos y analistas han encontrado en ella es el sonido de las bielas, los pistones, los frenos, el vapor... es decir, de todo aquello que Honegger dijo, primero, que estaba tratando de describir, y luego, negó haber descrito. ¿En qué quedamos, señor Honegger? Lo cierto es que las palabras importan menos que la música, y lo que queda después de la audición de *Pacific 231* es la certeza de que, ante todo, Honegger logró trasladar muy bien a la orquesta la impresión abstracta del movimiento. Por cierto, parece evidente que a Honegger le fascinaba el movimiento en más de un ámbito; otra de sus piezas orquestales lleva el título de *Rugby*, un asunto tanto o más movido que una locomotora, y casi tan peligroso. (Honegger era un buen aficionado a los deportes, por si a alguien le interesa el dato). El compositor dedicó la partitura de su trenecito musical al gran director de orquesta suizo Ernest Ansermet.

Así, desde su estreno, realizado por la Orquesta de la Ópera de París el 8 de mayo de 1924 bajo la dirección de Serge Koussevitzki, *Pacific 231* de Arthur Honegger ha pasado a formar parte de la gran estación ferroviaria musical habitada por algunos trenes ilustres como *El trenecito de Caipira* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), la *Fuga del ferrocarril* de Hilding Rosenberg (1892-1985), la *Canción de la ferrovía* de Hector Berlioz (1803-1869), algunos trenes mexicanos como *Sinfonía Vapor* o *La locomotiva* de Melesio Morales (1838-1908), Música para charlar de Silvestre Revueltas (1899-1940), *Las cuatro estaciones* de Arturo Márquez (1950), *Máquina férrea* (*Toccata ferrocarrilera*) de Leonardo Coral (1962) *Máquina 501*, *El héroe de Nacozari* de Javier González Compeán (1978), y algunos no tan ilustres como el añejo trenecito del Chocolate Express. Todos a bordo... ¡Vááááámonos....!

JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN (1978)

Máquina 501, “El héroe de Nacozari”

Seguramente, el nombre de Nacozari es familiar para muchísimos mexicanos solamente asociado al héroe ferrocarrilero que es su principal contribución a la mitología de nuestro país, y nada más. Para paliar un poco esa situación, acá va un breviarío cultural necesario.

Nacozari es una población minera situada en el noreste del Estado de Sonora. Su nombre deriva del idioma de la comunidad ópata, y se traduce como “lugar en el que abundan los nopales”. Las primeras huellas europeas en Nacozari son las de dos jesuitas neerlandeses, Mark van der Veken y Gilles Froidmont. Ya desde la mitad del siglo XVII se reconocía a la zona como una rica comarca minera. Fue precisamente la minería la que cimentó el desarrollo de Nacozari y sus alrededores, un auge que se incrementó notablemente hacia el último tercio del siglo XIX, gracias a la presencia masiva (como siempre) de las compañías mineras estadounidenses y canadienses, que dejaron en esa región sonoreense una huella no sólo industrial y económica, sino también cultural. Hacia el final de la década de 1940, muchas de las minas de Nacozari se agotaron y fueron cerradas, hasta que la economía local repuntó cuando un par de décadas más tarde se descubrió la mina La Caridad, considerada durante un tiempo como la tercera mina de cobre más grande del mundo.

Es inescapable el hecho de que las minas necesitan ferrocarriles, para traer insumos y obreros, y para llevarse el mineral; y de esta tradicional combinación de minas y trenes surge la conocida leyenda del Héroe de Nacozari, que ha motivado a creadores mexicanos de diversas disciplinas a conmemorar aquel hecho de valentía. Entre ellos, el compositor mexicano Francisco Javier González Compeán; he aquí sus palabras:

Máquina 501 es un poema sinfónico que plantea una visión romántica de los sucesos que tuvieron lugar en el poblado de Nacozari el 7 de noviembre de 1907, el recuerdo de lo sucedido y la memoria actual del Héroe, Jesús García Corona. Ingeniero de máquinas a la edad de 20 años, Jesús García trabajaba para el ferrocarril de la compañía minera que explotaba los yacimientos aledaños a la población de Nacozari en aquel entonces; parece que, a causa de fallas de mantenimiento en el contenedor de chispas de la máquina del tren, y un mal acomodo de los vagones que contenían dinamita, estos se incendiaron... el fuego no pudo ser controlado. La leyenda dice que cuando la cuadrilla del tren notó que el fuego no podría ser sofocado, Jesús García pidió a todos

que se arrojaran del tren, imprimió fuerza a la locomotora y la alejó del poblado de Nacozari y las comunidades aledañas como El Seis. La explosión cobró muchas vidas; con todo, los esfuerzos de Jesús García salvaron muchísimas más. Hoy en día, a más de cien años de su muerte, es recordado como uno de los numerosos héroes que la historia de los ferrocarriles mexicanos ha dado a luz, y se han erigido monumentos a su memoria en Nacozari, Hermosillo y otras ciudades.

Entre los numerosos homenajes a Jesús García Corona y su acto heroico destaca el corrido popular *Máquina 501*, que en su versión más difundida inicia con estas palabras: “Maquina 501, la que corrió por Sonora...”. Este corrido es precisamente el sustento del poema sinfónico de González Compeán. Es preciso entender, sin embargo, que el compositor no cita en su obra la música del corrido, sino que lo toma en cuenta como antecedente, a la vez que en *Máquina 501* plantea un recorrido de tipo romántico sobre los sucesos. A mi pregunta sobre el uso u omisión de sonidos que remitan al oyente al ferrocarril, González Compeán responde:

Hay varios guiños de orquestación imitativa, al inicio con un glissando en el tam-tam buscando imitar la salida de vapor en los pistones de las ruedas, el grupo de cornos como la bocina, uso yunque en la obra...

Con estas palabras, el compositor alude indirectamente al inicio de otra famosa locomotora musical, *Pacific 231*, de Arthur Honegger (1892-1955). Y, quizá, también a los primeros compases de los *Sones de mariachi* de Blas Galindo (1910-1993), porque dicen por ahí que *La Negra* era una locomotora. ¿Será?

El compositor sometió la obra, escrita en 2011, al Concurso de Composición Musical Melesio Morales, en el que recibió una mención honorífica que dio como resultado la ejecución de estreno de su poema sinfónico *Máquina 501*, realizada el 20 de abril de 2012 en el Teatro de la República de Querétaro, con José Guadalupe Flores dirigiendo a la Orquesta Filarmónica de Querétaro. La obra volvió a interpretarse en 2015, en Guanajuato, bajo la dirección de David Hernández Bretón, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. Más tarde, a petición del director de orquesta Roberto Beltrán-Zavala, el compositor realizó una revisión de la partitura. Esta versión revisada se estrena en Guanajuato con Román Revueltas al frente de la OSUG, el 7 de noviembre de 2025.

Último dato heroico: además del nombramiento abundante de calles, plazas, espacios públicos y diversas presencias de Jesús García Corona en la cultura popular de Sonora y de México, hoy en día, el nombre oficial de la ciudad mencionada es Nacozari de García.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonía No. 4 en si bemol mayor, Op. 60

Adagio-Allegro vivace

Adagio

Allegro vivace

Allegro ma non troppo

Si hemos de creer en aquella teoría que afirma que las sinfonías de Ludwig van Beethoven que llevan los números pares representan el lado gentil, lírico y tranquilo del compositor, ninguna obra mejor para comprobarlo que la Cuarta sinfonía. En efecto, al estar colocada entre dos volcanes musicales como la *Heroica* y la Quinta sinfonía, esta obra parece ser un punto de equilibrio, un respiro, una tregua en el tormentoso desarrollo del pensamiento sinfónico de Beethoven. Y, sin embargo, esta plácida sinfonía fue creada por el compositor en un ambiente personal y social de severos cambios y transformaciones. La referencia cronológica a los años de 1805 y 1806 permite recordar que por esas fechas Napoleón Bonaparte (ex-héroe de la frustrada dedicatoria de la sinfonía *Heroica*) se dedicaba en cuerpo y alma a todo tipo de guerras, incursiones, invasiones y anexiones, y toda esta actividad napoleónica estaba cambiando radicalmente el mapa de Europa entera. En particular, Bonaparte había convertido al otrora orgulloso imperio austrohúngaro en una débil sombra de sus pasadas glorias. En medio de todas estas tormentas geopolíticas, que afectaban directamente la calidad de vida en Viena, Beethoven se las arregló para cumplir un período especialmente productivo de su carrera como compositor. Así, resulta que, en un lapso relativamente corto, entre los años de 1805 y 1806, Beethoven compuso su sonata *Appassionata* para piano, el bellissimo Cuarto concierto para piano y orquesta, los tres cuartetos de cuerda conocidos como *Razumovski*, el Concierto para violín y orquesta y la Cuarta sinfonía. Por esas mismas fechas, Beethoven inició también la composición de la que habría de ser su única ópera, *Fidelio*, obra que al poco tiempo de ser terminada se enfrentó con la negligencia, displicencia, hostilidad y sabotaje abierto por parte de diversos personajes de la música y el teatro en Viena.

El caso es que muchos analistas han comentado el carácter ligero, casi etéreo, de la Cuarta sinfonía de Beethoven, en abierto contraste con la poderosa tormenta musical desatada por el compositor en su Tercera sinfonía, la famosa *Heroica*. Para intentar un breve retrato hablado de esta obra, vale la pena escuchar algunas de esas voces:

Robert Schumann: *Es como una doncella griega entre dos gigantes nórdicos.*

Hector Berlioz: *Su carácter es generalmente vivaz, ligero, alegre, de una dulzura celestial.*

A.W. Thayer: *La plácida y serena Cuarta sinfonía, formalmente la más perfecta de todas.*

Sir George Grove: *Hay algo de extraordinariamente entrañable en esta sinfonía; no podía ser un todo más consistente y atractivo. Los movimientos encajan en su lugar como los miembros y rasgos de una hermosa estatua, y aunque están llenos de fuego e invención, todo está subordinado a la gracia, la belleza y la concisión.*

Además de estas y otras caracterizaciones que se han hecho de la obra, hay respecto a la Cuarta sinfonía de Beethoven una referencia anecdótica que aparece en numerosas fuentes biográficas y musicológicas. Tal referencia indica que muchos estudiosos han querido hallar una relación entre esta sinfonía (especialmente en su íntimo movimiento lento) y la misteriosa *amada inmortal* que tan prominente papel jugó en la imaginación de Beethoven en ese tiempo. La historia indica que en 1806 Beethoven hizo una visita a su noble amigo el conde de Brunswick en su casa en Martonvásár, en Hungría. Al parecer, durante esa visita Beethoven hizo amistad con las tres hermanas de su amigo, Teresa, Josefina y Carolina, especialmente con las dos primeras. Y fue por esas fechas que Beethoven declaró su amor por la amada inmortal en sus diarios y cuadernos. A partir de ello, lo demás es pura especulación digna de la fotonovela rosa: que si Beethoven se comprometió secretamente con Teresa Brunswick, que si la que realmente le gustaba era Josefina, etc. etc.

Más allá de estos chismes y rumores, parece no haber duda de que la Cuarta sinfonía le fue encargada a Beethoven por un noble melómano, el conde Franz von Oppersdorff, quien mantenía una orquesta privada en su propiedad de Ober-Glogau. Cuenta la leyenda, por cierto, que este conde era tan aficionado a la música y daba tanta importancia a su orquesta, que se rehusaba a contratar para su casa a ningún sirviente que no supiera tocar un instrumento. Beethoven recibió 500 florines por la partitura de la Cuarta sinfonía, equivalentes a unos 3,000 dólares actuales. No existen datos respecto al posible estreno de la Cuarta sinfonía a cargo de la orquesta de Von Oppersdorff, pero se sabe que en marzo de 1807 se tocó la sinfonía en un concierto privado que, según las fuentes de la época, le produjo a Beethoven una considerable suma de dinero. Una vez más los aristócratas contribuían gustosos a sufragar los gastos cotidianos de un compositor que si bien apreciaba a algunos de ellos individualmente, los detestaba profundamente como grupo. La partitura de la Cuarta sinfonía está dedicada al conde Franz von Oppersdorf.



13

EL ARPA Y LA FLAUTA CONVERSAN

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
LAURA GRACIA, FLAUTA
BETUEL RAMÍREZ, ARPA

Viernes 14 de noviembre | 20:00 h | Teatro Juárez

NOVIEMBRE 2025

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Concierto para flauta y arpa, en do mayor K.299 (1778) 30'

I *Allegro*

II *Andantino*

III *Rondo: Allegro*

INTERMEDIO

César Franck (1822-1890)

Sinfonía en re menor (1886–1888) 37'

I *Lento - Allegro non troppo*

II *Allegretto*

III *Allegro non troppo*

LAURA GRACIA, FLAUTA

Originaria de Guadalajara, Jalisco, Laura Gracia es una flautista mexicana con una sólida trayectoria nacional e internacional. Ha sido integrante de importantes agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Oaxaca, la OSUAEH, la Camerata de Mazatlán, y actualmente forma parte de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato (OSUG).

Su formación incluye estudios en la Universidad de Guadalajara y el Conservatorio “G.B. Martini” de Bolonia, Italia, donde obtuvo el Diploma Académico de II Nivel en Flauta Transversal. Ha tomado clases magistrales con flautistas de renombre como Pierre-Yves Artaud, Peter-Lukas Graf y Bartold Kuijken.

Laura es miembro del quinteto de maderas Zephyrus y colabora desde 2011 con la guitarrista italiana Nicoletta Todesco. Es cofundadora del Encuentro de Flautistas de Guanajuato y del Festival Internacional de Flauta TRAVERSA, iniciativas que promueven el desarrollo y la difusión de la flauta en México.

BETUEL RAMÍREZ VELASCO, ARPA

Originaria de Xalapa, Veracruz, Betuel Ramírez Velasco es una destacada arpista mexicana con una sólida trayectoria nacional e internacional. Inició su formación musical como pianista, pero fue el arpa la que capturó su vocación artística desde temprana edad. Es egresada de la Facultad de Música de la UNAM, y continuó su perfeccionamiento en Europa, obteniendo grados en el Conservatorio de Ámsterdam y en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid.

Ha sido academista de la Orquesta Filarmónica de los Países Bajos, y se ha presentado en escenarios de renombre como el Concertgebouw de Ámsterdam. Su carrera la ha llevado a países como Alemania, Francia, Italia, China, Brasil y Estados Unidos, consolidándose como una intérprete versátil y expresiva.

Actualmente es arpista principal de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (OSUAEH), directora del Festival Internacional MotivArpa, y miembro del Trío Eleusis, con quienes explora repertorios innovadores de música de cámara.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Concierto para flauta y arpa en do mayor, K. 299

Allegro

Andantino

Rondó (Allegro)

Si se considera cuál podía ser el estado de ánimo de Mozart al componer su singular doble Concierto, para flautas y arpa, es posible hallar rápidamente una de las muchas razones por las cuales el compositor no entra en la habitual definición de *romántico*.

En septiembre de 1777 Mozart y su madre emprendieron un largo viaje hacia París, viajando a través de Alemania. En el trayecto los Mozart pasaron por Munich y después por Mannheim, donde el compositor se enamoró de la cantante Aloysia Weber. Esta señorita tenía una bella voz de soprano y Mozart hizo planes para ir con ella a Italia, planes que fueron abruptamente cancelados en virtud de la furibunda prohibición de Leopold Mozart, padre del compositor; vaya esto como recordatorio de que la brecha generacional y la represión paterna no son nada nuevo. A su llegada a París Mozart intentó en vano obtener algún puesto seguro y fijo que le permitiera componer y vivir decorosamente de su trabajo. Sin embargo, todas las puertas le fueron cerradas y, para colmo de males, en junio de 1778 murió su madre. A partir de entonces, la única liga de Mozart con el pasado sería su padre, mediocre músico y progenitor. Apesadumbrado, Mozart emprendió el camino de regreso a casa. La familia Weber, entretanto, se había mudado a Munich y cuando Mozart se acogió a su hospitalidad, descubrió desolado que Aloysia apenas se acordaba de él. El efecto de todas estas calamidades familiares, musicales y emocionales está resumido en una frase de una carta suya, fechada el 29 de diciembre de 1778: "Hoy sólo puedo llorar..."

Las lágrimas de Mozart purificaron su desasosiego y el compositor salzburgués fue finalmente reivindicado ante todo aquello que entristeció este período de su vida; Mozart conservó siempre un buen recuerdo de su madre, la posteridad olvidó finalmente a su inepto padre, y al cabo de un par de años se casó con Constanza Weber, hermana de la inconstante Aloysia. De este período de su vida, específicamente de su estancia en París, data su Concierto K. 299 para flauta y arpa, obra que le fue encargada por Adrien-Louis Bonnières, Conde de Souastre y Duque de Guines para él y para su hija Marie-Louise-Philippine Según el mismo Mozart, el conde, quien había sido enviado de Francia ante la corte de Inglaterra, tocaba la flauta de modo incomparable y su hija era una magnífica arpista, a juzgar por una carta del compositor a su padre. Considerando las dificultades de las partes solistas de la obra, parece ser que Mozart creía realmente en las habilidades musicales del

conde duque y su joven hija. Algunos musicólogos, sin embargo, han sugerido que tanto el noble personaje como su hija eran intérpretes muy mediocres, razón por la cual Mozart escribió el concierto en la tonalidad más fácil, do mayor. Sin embargo, en un interesante ensayo sobre este concierto, el musicólogo Neal Zaslaw nos dice que en realidad había otras tonalidades más fáciles para la flauta y el arpa del siglo XVIII, instrumentos distintos a la flauta y el arpa de nuestra época. En ese mismo texto Zaslaw explora la interesante cuestión de balance sonoro entre los solistas y la orquesta. Hoy sabemos que la sonoridad de los instrumentos del siglo XVIII era menor que la de los instrumentos modernos, de modo que Mozart debió haber considerado esta cuestión con todo cuidado. A lo que apunta Zaslaw en su estudio es al hecho de que, probablemente, la intención de Mozart era que el acompañamiento se hiciera no con un gran grupo de cuerdas, sino con un sexteto formado por dos violines, dos violas, violoncello y contrabajo.

Respecto a este concierto de Mozart, se ha perpetuado la errónea idea de que el arpa era un instrumento que al compositor no le gustaba. Sobre este asunto, demos la palabra a Nicanor Zabaleta, el arpista supremo del siglo XX:

Cuando se toca el Concierto para flauta y arpa de Mozart, casi siempre se lee en las notas de programa que a Mozart no le gustaba el arpa. Esto no es cierto. No hay en toda su correspondencia ninguna referencia a esto y, de hecho, la verdad es otra. En una carta a su padre sobre este concierto Mozart escribió con entusiasmo sobre el virtuosismo de la joven arpista que, por desgracia, carecía de talento para la composición. La razón de toda esta publicidad negativa en torno a Mozart y el arpa pudiera estar en las memorias de un tal doctor Franz, publicadas en 1852 y que suelen ser citadas por casi todas las enciclopedias contemporáneas.

A toda esta controversia y a lo dicho por Zabaleta puede añadirse que también se suele decir que la flauta era otro instrumento que Mozart detestaba. Es claro que el Concierto K. 299 contradice plenamente estas suposiciones a través de un discurso musical seguro, experto y extrovertido, en el que no se aprecia nada de la tristeza que seguramente embargaba a Mozart en 1778.

Finalmente, es interesante recordar que la hija del Conde de Souastre y Duque de Guines fue también alumna de composición de Mozart, y que su ilustre padre no le pagó al compositor el precio originalmente acordado por la creación del concierto, y sólo cubrió la mitad de sus honorarios por las clases de composición para su hija, lo cual seguramente hizo aumentar la desazón de Mozart en ese año tan agitado de su vida. Respecto a algunas discrepancias en la identificación del innoble diplomático y flautista, vale la aclaración de que primero fue conde y después duque.

CÉSAR FRANCK (1822-1890)

Sinfonía en re menor

Lento - Allegro non troppo

Allegretto

Allegro non troppo

Hoy en día, la Sinfonía en re menor de César Franck es una pieza bien establecida en el repertorio orquestal, y casi universalmente aceptada como una obra de primera clase. De ahí que resulte particularmente interesante recordar que, al momento de su nacimiento, esta obra fue duramente criticada y corrió el riesgo de pasar al olvido musical que ha sido el destino de muchas otras obras valiosas. De hecho, hoy se conocen varias anécdotas relativas al estreno de la obra, que demuestran que César Franck no era muy apreciado por sus colegas. Algunas de esas anécdotas fueron recogidas por el compositor francés Vincent D'Indy (1851-1931), quien fue alumno de Franck, en una biografía de su maestro. La más famosa de esas anécdotas nos dice que el día del estreno de la obra, entre el público se hallaba Charles Gounod (1818-1893), compositor de la muy popular ópera *Fausto*. Al parecer, a Gounod no le gustó la Sinfonía en re menor de Franck, y al final de la ejecución dijo esto:

Esta obra es la afirmación de la incompetencia llevada a extremos de dogmatismo. Esto es la negación de la música.

Estas palabras de Gounod se han hecho casi tan famosas como la sinfonía misma, a pesar de que su autenticidad ha sido refutada en repetidas ocasiones, particularmente por el crítico francés Leon Vallas. Lo que sí parece indudable es el hecho de que en su momento la Sinfonía en re menor de Franck no fue recibida con mucho entusiasmo, ni por el público ni por la crítica. Ello pudo deberse a que la sinfonía no es del todo ortodoxa en su estructura y a que sus contemporáneos valoraban a Franck más como un excelente organista que como compositor de sinfonías.

De entrada, cabe recordar que esta obra fue concebida en tres movimientos, cuando la tradición sinfónica, desde tiempos de Franz Joseph Haydn (1732-1809), dictaba que lo normal era construir una sinfonía en cuatro movimientos. Por otra parte, hay algunas fuentes bibliográficas que citan referencias sonoras muy peculiares en esta sinfonía, sobre todo en su primer movimiento. Tales fuentes afirman que el tema con que inicia la obra de Franck es una referencia directa a la pregunta musical (¿Debe de ser?) que hizo Ludwig van Beethoven (1770-1827) en el final de su Cuarteto de cuerdas Op. 135, el último que compuso. Para más señas, otras fuentes han hallado

una relación entre este motivo musical y el tema del destino que Richard Wagner (1813-1883) empleó de manera importante en su tetralogía *El anillo del nibelungo*, así como con el tema principal del poema sinfónico *Los preludios* de Franz Liszt (1811-1886). Es probable que estas asociaciones no hayan dejado a Franck muy bien parado con los críticos franceses. A esto se puede añadir el hecho de que en ese entonces (y quizá hasta la fecha) Francia no tenía una sólida tradición sinfónica; acaso únicamente Edouard Lalo (1823-1892) y Camille Saint-Saëns (1835-1921) habían destacado relativamente en ese campo. (Sí, es preciso recordar que Franck era belga de nacimiento, pero para efectos prácticos, y sobre todo hacia el final de su vida, estuvo plenamente integrado al mundo musical francés). En el segundo movimiento de la sinfonía se encuentra otro elemento que fue duramente criticado en su tiempo: se trata de un solo de corno inglés que hoy en día no sólo parece inofensivo, sino que incluso tiene algunos momentos de gran belleza. Entre quienes se quejaron de este solo de corno inglés estaba un pedante y muy conservador profesor del Conservatorio de París que se preguntaba, francamente ofendido: “¿A quién se le ocurre escribir para un corno inglés en una sinfonía? Esto podrá ser cualquier cosa menos una sinfonía.”

Alguien tuvo a bien recordarle a este ridículo profesor que el mismísimo Haydn había incluido no uno, sino dos cornos ingleses, en su Sinfonía No. 22, la que conocemos como *El filósofo*. El propio Franck, fiel a sus principios estéticos y musicales, habría de incluir parte del tema del corno inglés en el tercer movimiento de su sinfonía, junto con otros temas aparecidos en el transcurso de la obra. El final del último movimiento de la Sinfonía en re menor es un claro ejemplo del procedimiento musical cíclico, que incluye una cita de la pregunta musical planteada al principio de la obra. En esto, Franck vuelve a estar muy cerca del pensamiento de Liszt, el gran maestro de la forma cíclica. Para volver al asunto de César Franck como organista, no está de más señalar que en su Sinfonía en re menor el compositor puso algunos toques sonoros que nos recuerdan con claridad su sólida experiencia en el teclado: grandes pausas para aprovechar la resonancia, muy al estilo de otro gran organista-sinfonista, Anton Bruckner (1824-1896); episodios antifonales entre diversas secciones de la orquesta, y una interesante aproximación a la registración organística a través del empleo de ciertos timbres orquestales. Como corolario de todo esto parece adecuado mencionar que muchos directores de orquesta (en especial Paul Paray, 1886-1979, quien también fue organista y compositor) se aproximan a esta obra con una visión barroca muy interesante, mientras que otros la interpretan dándole cierta dosis extra de densidad germánica que intenta ser una aproximación a las raíces flamencas de César Franck.

La Sinfonía en re menor de Franck fue estrenada el 17 de febrero de 1889 por la Orquesta del Conservatorio de París, dirigida por Vincent D'Indy.



SOLISTAS DE LA OSUG

5

ENSAMBLE POLIFÓNICO GUANAJUATO

HÉCTOR HERNÁNDEZ, VIOLÍN | URPI HOLGUÍN, VIOLÍN |
AUGUSTO MIRÓN, VIOLA | MICHAEL SEVERENS, VIOLONCHELO |
JORGE PREZA, CONTRABAJO

Jueves 20 de noviembre

19:00 h

Salón del H. Consejo General Universitario

NOVIEMBRE 2025

Antonin Dvorak (1841-1904)

Quinteto para cuerdas No. 2, Opus 77 (1875, Rev. 1888) 36'

- I. *Allegro con fuoco*
- II. *Scherzo. Allegro vivace*
- III. *Poco andante*
- IV. *Finale. Allegro assai*

INTERMEDIO

Jaani Helander (1989)

*Inner Life**, suite para quinteto de cuerdas, Op.2 (2021) 28'

- I. *Passacaglia - Adagio e misterioso*
- II. *Allegro feroce*
- III. *Adagio*
- IV. *Allegro molto*

*Estreno en México

ANTONÍN DVOŘÁK (1841 – 1904)

Quinteto para cuerdas no. 2 en sol mayor, op. 77, B. 49 (1875 / rev. 1888)

- I. *Allegro con fuoco*
- II. *Scherzo. Allegro vivace*
- III. *Poco andante*
- IV. *Finale. Allegro assai*

Antonín Dvořák, que fue educado en la tradición germana con modelos como Beethoven y Schubert, inicia su catálogo de obras para cuerdas solas con el *Quinteto* (con dos violas) *en la menor*, op. 1, y el *Cuarteto en la mayor*, op. 2, ambos sometidos todavía a los patrones heredados y a la escolástica forma sonata. El posterior acercamiento a la vanguardia romántica protagonizada por Wagner y Liszt será causa de nuevas experiencias musicales y de una crisis personal.

Después se abrirá a una nueva libertad expresiva y claridad formal, momento que coincide con los intentos de Bedrich Smetana de dar principio a la nueva escuela checa en el espíritu de los nacionalismos románticos.

Es en ese ambiente donde nace el Quinteto para cuerdas no. 2 en sol mayor, op. 77, B. 49, que se constituye como la primera manifestación del abandono de la influencia de Wagner y de los románticos alemanes, en beneficio de la vuelta a la inspiración nacional checa, bajo la influencia musical y política de Smetana.

El motivo de la composición: un concurso para nuevas obras de cámara promovido por el Círculo Artístico de Praga, que da por ganadora, con veredicto absolutamente unánime, a la obra de Dvořák. La obra fue estrenada el 18 de marzo de 1875 en la Umelecka Deseda (Unión de Artistas), por un conjunto de cuerdas dirigido por el *leader* del Cuarteto de Bohemia, Frantisek Ondricek.

Se presentó, entonces, con cinco movimientos, el segundo de los cuales (*Intermezzo*), era una versión reducida del segundo movimiento (*Andante religioso*) del *Cuarteto de cuerda en mi menor* (*Intermezzo en si mayor*, op. 40, B. 19). Así pues, se trataba de una obra con dos movimientos lentos, de los cuales Dvořák publicó en 1883 el segundo de ellos, de manera independiente, como *Nocturno* para orquesta de cuerda. Pero no es el único cambio en la obra, ya que inicialmente fue clasificado como *opus 18*, alterándose posteriormente el orden de catálogo por decisión del editor berlinés Simrock, contra el deseo de Dvořák, como *opus 77*, numeración con la que se edita en 1888.

Escrito para cuarteto de cuerdas más contrabajo, presenta los cuatro movimientos tradicionales, pero con el movimiento lento en tercer lugar.

El primer movimiento, un *Allegro con fuoco* y estructurado en una forma sonata, comienza con una introducción de catorce compases, ensombrecida por la presencia simultánea del violonchelo y el contrabajo, que hace pensar en el *Quinteto "La Trucha"* de Schubert. El primer tema, propiamente dicho, se construye a partir de una figura en tresillo presentada ya en la introducción en lo que representa un verdadero tratamiento motivico que alimenta toda la exposición. El desarrollo, que se apoya también en este motivo de la introducción, conduce a una cadencia, de inesperada brillantez, antes de la coda, marcada como *più mosso*.

El segundo movimiento, *Scherzo*, se articula en una forma tripartita perfectamente simétrica. Los dos temas utilizados en la primera parte (*scherzo*) se basan en ritmos populares. Mientras el primero se construye sobre un ritmo de *dumka*, el segundo, que es una extensión del primero, se articula a partir de una arieta en el primer violín acompañada por una danza sincopada típicamente morava. El Trío central es de expresión lírica y reflexiva en cuya melodía se juxtaponen ritmos ternarios y binarios (tresillos y semicorcheas).

El tercer movimiento, *Poco andante*, también se estructura en tres partes, en la que Dvořák enuncia, y después desarrolla, una larga cantinela en el primer violín, con el violonchelo tejiendo un acompañamiento en contrapunto en el que se juega con diferentes recursos expresivos, tanto en intensidad como en el ataque de las cuerdas.

El *Finale*, *Allegro assai*, con una atmósfera más distendida que el primer movimiento, se articula en una forma rondó en donde se complementan dos melodías, una rústica y la otra más discreta, que se mezclan para combinarse mejor en un desarrollo lleno de vitalidad y exuberante energía.

JAANI HELANDER (N. 1989)

Inner Life, suite para quinteto de cuerdas, op.2 (2021)

- I. *Passacaglia - Adagio e misterioso*
- II. *Allegro feroce*
- III. *Adagio*
- IV. *Allegro molto*

El violonchelista finlandés Jaani Helander comenzó a componer durante el confinamiento por la COVID-19 en la primavera de 2020. Cuando la pandemia mundial liberó su agenda como artista, tuvo tiempo y espacio suficiente para que su creatividad floreciera.

Su primera obra, *Nocturno*, para dos violonchelos de 2020 fue, según apunta el propio compositor, el resultado de largos paseos por la naturaleza en su ciudad natal, Helsinki, combinados con una noche de insomnio.

Desde muy joven, Helander ha estado fuertemente influenciado por las bandas sonoras de películas, compositores como Tchaikovsky y Shostakovich, la música orquestal y de cámara en general, y la música electrónica. Para escribir su música, se inspira en el cine, las emociones profundas y la fantasía visual. Como compositor, es completamente autodidacta, mientras que como violonchelista se formó con Tomi Uotila, Heikki Rautasalo y Christoph Richter. Se graduó en 2013 en la Academia Sibelius con el profesor Martti Rousi, y posteriormente trabajó con Natalia Gutman en la Scuola di Musica di Fiesole en Italia.

Helander, junto con el violonchelista Lukas Stasevskij, toca en el dúo Cellomania, que ha ofrecido numerosos conciertos por toda Finlandia, interpretando versiones de pop y rock, música de videojuegos y películas, y composiciones originales.

Con el alias Freedriv y con Tuomas Ahva, Helander ha estado produciendo música electrónica y hasta la fecha ha publicado dos sencillos. En 2017 fundó el Festival de Música de Cámara de Helsinki junto con la violinista Kreeta-Julia Heikkilä, y ambos son sus directores artísticos, y junto con el pianista estonio Jaan Ots, también forman el Trío TEOS.

Jaani Helander es miembro de la Orquesta Filarmónica de Helsinki y enseña violonchelo en la Academia Sibelius y en la Universidad de Ciencias Aplicadas de Metropolia.

En cuanto a su producción compositiva, Helander ha escrito hasta el momento doce obras, todas ellas de música de cámara.

Nocturno, Op. 1 (2020); *Towards the New Horizon*, Op. 3 (2022); *Festive Anthem*, Op. 4 (2022) y *Spectrum of Light*, Op. 6 (2023), son para dúo de violonchelo y fueron dedicadas a *Cellomania*. Para cuarteto de violonchelos ha escrito *The Elegance of Dark*, Op. 7 (2023) y *Elegia*, Op. 8 (2024) y para octeto de cuerdas ha compuesto *Enkelin rukous (An Angel's Prayer)*, Op. 12 (2024).

Otras obras son el Freedom Quartet, Op. 5 (2023) y 223, Op. 9, ambas para cuarteto de cuerda, y el trío de cuerda *Quatre sensations*, Op. 11(2025), dedicado al Trio Goldberg

El resto de su producción son obras que Helander presenta con diversos formatos. Así, en *Song 1*, Op. 10 (2024) las versiones son para trío con piano, violonchelo y piano, y violín y piano. Y en *Inner Life*, Op. 2 (2021) las versiones son para Quinteto de cuerda y orquesta de cuerda.

En cuanto a la creación de *Inner Life* (Vida Interior) Helander escribe: “Compuse *Inner Life* en 2020-2021, y el proceso de composición me llevó seis meses. Es mi segunda composición; antes solo había compuesto Nocturno para dos violonchelos.”

Está articulada en cuatro movimientos a la manera de una especie de Suite pero con una estructura innovadora (*Passacaglia - Adagio e misterioso, Allegro feroce, Adagio, y Allegro molto*) y escrita para dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

La obra, que está escrita en un lenguaje armónico único, posee una profunda introspección que sumerge a los intérpretes y al público en un paisaje sonoro que explora la conexión entre emociones internas y expresiones musicales. En referencia a la estructura, Jaani Helander la describe con las siguientes palabras:

La pieza comienza en la oscuridad total. El segundo movimiento intenta con ansiedad combatir los miedos que nos dominan. El tercer movimiento recorre los rincones más profundos de la mente, pero también ve algunos rayos de esperanza. El intenso final trata sobre encontrar la valentía y el poder sanador de la pasión. El viaje que comenzó en la sombra termina en la luz.

Inner Life, Op. 2 se estrenó en Estados Unidos en 2023 por miembros de la Sinfónica de Oregón en Portland, y la presentación de hoy por el Ensamble Polifónico Guanajuato formado por miembros de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato supone el estreno de la obra en México

**SOLISTAS
DE LA OSUG**

6

ENSAMBLE PULSAR, TRÍO DE PERCUSIONES

OSCAR ESQUEDA
ULISES HERNÁNDEZ
EMMANUEL CAMPOS

Viernes 21 de noviembre | 19:00 h | Teatro Principal

NOVIEMBRE 2025

Andy Harnsberger (1967)	
Dark Passenger (2015)	10'
Toru Takemitsu (1930-1996)	
Rain Tree (1981)	16'
Reynaliz Herrera (1984)	
Tres de tres para tres (2019)	5'

INTERMEDIO

Pius Cheung (1982)	
Nian 3 (2018)	9'
Oscar Esqueda (1986)	
Púlsar* (2025)	8'
*Estreno mundial	
Ivan Trevino (1983)	
Catching Shadows (2013)	8'

LA PERCUSIÓN EN LA MÚSICA DE VANGUARDIA

A partir del siglo XX, el arte occidental ofrece una riqueza y diversidad tal que resulta difícil adentrarse en su estudio sin sentirse abrumado por la multiplicidad de sus propuestas estéticas. Sin embargo, los escenarios se repiten con frecuencia y los hilos de ese complejo tejido que son las vanguardias artísticas retornan una y otra vez. Las preguntas se repiten; las respuestas se tornan cada vez más singulares.

En medio de esta infinitud de poéticas, se erigen dos grandes corrientes complementarias cuyos principios han definido en gran medida el rostro de la postmodernidad musical: el serialismo integral y la música aleatoria. Dichas corrientes ofrecen un enclave alrededor de las cuales se irán construyendo diferentes manifestaciones musicales de vanguardia, moviéndose entre lo estricto que promueve el serialismo y la libertad controlada de la música aleatoria.

En un sentido más técnico, las necesidades estéticas de la música surgidas tras la disolución de la tonalidad, al final del periodo romántico, plantean nuevas necesidades y abren nuevas posibilidades y retos en la música, en el desarrollo tonal, rítmico, tímbrico, etc. Las aportaciones e innovaciones de estas dimensiones musicales surgen, en buena medida, de recursos instrumentales hasta entonces desconocidos en la tradición occidental. Las sonoridades que van a ser incorporadas a la música provienen de la exploración tímbrica en los instrumentos convencionales, y de la creación de nuevos instrumentos, siendo una de las principales fuentes de innovación musical la utilización de instrumentos provenientes de las músicas populares occidentales y de las músicas de tradición no occidental.

Una de las grandes aportaciones de la música a partir del siglo XX es sin duda la incorporación de la percusión. La percusión, además de existir desde los tiempos más antiguos, estando presente en todos los continentes, culturas y estilos, es, junto con los instrumentos electroacústicos, el gran instrumento de la música del siglo XX.

Con ello no sólo nos hemos ido familiarizando con la presencia de un sinfín de instrumentos, con recursos tímbricos, rítmicos y expresivos nuevos, ya sean teclados (xilófonos, vibráfonos) o tambores (congas, bongos, tom-tom...), sino que con estos instrumentos se han incorporado diversas corrientes musicales enormemente variadas, algunas provenientes de músicas no occidentales. El concierto de hoy es un ejemplo de esa variedad tímbrica pero también estilística, fruto del dinamismo y la energía de esta familia instrumental.

Lo cual se puede comprobar desde la primera obra del programa, *Dark Passenger*, escrita en 2015 por el percusionista y compositor Andy Harnsberger (1961).

Dark Passenger es un viaje intenso y visceral a través de muchos territorios musicales diferentes. La obra atraviesa una amplia área de energías. La sensación de ansiedad del comienzo se produce a través de una intrincada red de interacciones. Una variedad de baquetas, varillas, cepillos y mazos se rotan a través de diferentes timbres.

Por el contrario, la sección central transporta al oyente a un lugar de serenidad y calma, que se realiza a través de cinco cups gongs (cuencos de copa, cuencos tibetanos) colocados en los bongos y una pequeña selección de diferentes gongs suspendidos. Desde aquí, se hace una transición lenta hacia una conclusión de gran energía.

La segunda obra del programa es *Rain Tree* del compositor japonés Toru Takemitsu (1930 – 1996), que es una de las figuras más relevantes de la música japonesa de la segunda mitad del siglo XX. Desde joven se sintió profundamente atraído por la música occidental, y no fue hasta más tarde que mostró interés por la música de su país de origen, fusionándola con la de raíz europea. Su producción es fruto de la influencia de compositores como Olivier Messiaen, Anton Webern y Claude Debussy, de los que analizó con profundidad sus obras. También quiso incorporar en las composiciones sonidos relacionados con la naturaleza, lo cual se hace visible en los títulos de estas piezas, que incluyen palabras como agua, aire, jardín, lluvia o árbol.

En este sentido, hay tres composiciones de Takemitsu sobre el tema del árbol de la lluvia. *Rain Tree Sketch* (1982) y *Rain Tree Sketch II* (1992, in memoriam Olivier Messiaen) se encuentran entre las obras para piano más interpretadas de Takemitsu.

El origen de la obra se remonta al trío de percusión de Takemitsu, *Rain Tree* (1981). *Rain Tree*, que en su origen es un trío de percusión compuesto en 1981, se usa como una metáfora del agua que circula en el cosmos, y Takemitsu empleó los modos de transposición limitada de Messiaen para construir las colecciones de tonos evocadoras de imágenes cósmicas. El objetivo de Takemitsu como artista era ampliar las posibilidades de la música y expresarse a través de la creación de un lenguaje universal. El título fue sugerido por un pasaje de la novela *Atama no Ii Ame no Ki* del escritor japonés Kenzaburō Ōe: “Ha sido nombrado El ‘árbol de la lluvia’, debido a su abundante follaje, continúa dejando caer las gotas de lluvia que se recogen en la ducha de la noche anterior hasta mucho después del mediodía siguiente. Sus cientos de miles de hojas pequeñas, como dedos, almacenan humedad mientras que otros árboles se secan al mismo tiempo. Qué árbol tan ingenioso, ¿no?”.

La primera parte del concierto concluye con *Tres de tres para tres* de Reynaliz Herrera (1984). Herrera — quien reside en Boston — es músico, percusionista, compositora y educadora profesional. Nació en Monterrey, Nuevo León, México en el año de 1984, donde empezó sus estudios musicales en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey con el maestro Noel Savon.

Percusionista de formación clásica, Reynaliz Herrera rompe con los límites convencionales en cuanto a lo que constituye un instrumento de percusión; saltando a la fama cuando encontró su voz como intérprete y compositora al darse cuenta de que la bicicleta es un instrumento de percusión increíblemente versátil.

Para dar cabida a su creatividad fundó y dirige *“Ideas, Not Theories”*, una compañía de percusión teatral para instrumentos de percusión no convencionales que ofrece varios programas con música original de Reynaliz Herrera para bicicletas y otros instrumentos no convencionales, siendo su último trabajo para la compañía *“BIKEncerto: un concierto para bicicleta solista y orquesta”*.

En *Tres de Tres para Tres*, Herrera presenta tres redoblatantes y destaca su enfoque innovador tanto en la técnica instrumental como en la interacción rítmica.

La segunda parte inicia *Nian 3*, música del compositor Pius Cheung (1982). Originario de Hong Kong, Cheung se mudó a Vancouver a los 12 años. Obtuvo su Licenciatura en Música en el Curtis Institute de Filadelfia, su Diploma de Artista en el Conservatorio de Boston y su Doctorado en la Universidad de Michigan. Es miembro de Yamaha, Zildjian, Remo e Innovative Percussion, y, actualmente es profesor y director del Área de Percusión en la Universidad de Oregón.

Pius Cheung, en referencia a *Nian 3*, escrita en 2018 para trío de bombos y dedicada a su suegro Yasuo Daimo, escribe:

La palabra Nian tiene múltiples significados según el contexto en el que se use o el prefijo que la acompaña. Ejemplos de lo que podría significar son reminiscencia, meditación, significado y sentido. Para mí, la palabra connota un estado de paz interior y consciencia espiritual, a la vez que se está en armonía y conexión con todo lo que nos rodea: pasado, presente y futuro. Se relaciona de alguna manera con las filosofías budistas de abandonar la idea del “yo” y con la idea de que el tiempo es lineal. Por supuesto, esta pieza tiene un principio y un final definidos, pero mi idea era intentar capturar el concepto de tiempo/estructura circular, donde no hay principio ni fin, solo un estado de “ser”.

Existen dos versiones de *Nian3*: una para bombo solo y otra para trío de bombos. En esta pieza, quise experimentar con la expresión de profundidad musical y artística a través de una paleta limitada de color instrumental. Compositiva y técnicamente, funciona en cualquier tambor. Personalmente, prefiero la profundidad y la resonancia de un bombo. Esta pieza muestra influencias musicales asiáticas superficialmente, pero su esencia está profundamente arraigada en la estructura musical occidental.

La siguiente obra del programa es *Pulsar* del compositor y percusionista guanajuatense Oscar Esqueda (1986). Originario de León, estudia percusión en la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato y el Conservatorio de las Rosas en Morelia, institución de la cual se gradúa. Actualmente se desempeña como Timbalista Principal de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y es miembro de diversos ensambles entre los que destacan **Yoho Dúo de Percusiones** y **Pulsar Trío de Percusión**.

Su faceta de compositor se debe a una inquietud que fue explorando desde su etapa de formación y que retomó en 2024 concluyendo su primera obra *Insomnio*, para multi-percusión Solo.

Pulsar, escrita en 2025 y la segunda obra compuesta por Esqueda, está dedicada al trío de percusiones. En ella, el compositor “busca describir, a través del sonido y de la imaginación del compositor, el fenómeno astrofísico conocido como pulsar. Al final de su vida, algunas estrellas masivas explotan en una supernova. Durante esta fase, las capas externas son expulsadas, pero el núcleo, siempre y cuando tenga la masa suficiente (entre ~1.4 y 3 veces la del Sol), colapsará en un nuevo cuerpo extremadamente denso: una estrella de neutrones. Si gira con la rapidez adecuada y si su campo magnético resulta lo bastante potente, la nueva estrella emitirá haces de radiación, percibidos desde la Tierra como pulsaciones regulares de luz.”, escribe el propio Oscar Esqueda, quien en referencia las cuestiones técnico-musicales apunta: *Pulsar* está pensada para tres ejecutantes, cada uno con su propio set de multipercusión, pero situados alrededor de una sola marimba. Demanda por parte de los intérpretes una fuerte sincronía con el fin de lograr la unificación de los timbres, ritmos y texturas de cada uno de los instrumentos involucrados.

Aunque escrita en un solo movimiento, la obra cuenta con tres episodios bien definidos. En la introducción el tema principal se construye sobre escalas hexatónicas con ritmos abundantes en emiolas y modulaciones métricas. Durante la parte central —de carácter más minimalista— las diferentes células conviven y se mezclan para generar una inestabilidad rítmica controlada y una armonía mucho más cercana a la tonalidad. Finalmente, en el último episodio se explotan las posibilidades de la multipercusión. La combinación con la coloratura propia de la marimba y las variaciones rítmicas construidas bajo un mismo pulso desbordan fuerza y energía para un cierre espectacular.

Como un dato aparte, el mismo fenómeno astronómico pulsar fue el que inspiró a los integrantes del trío para dar nombre al ensamble. Es un juego de palabras entre el cuerpo astrofísico (pulsar) y el concepto musical de regularidad rítmica (pulsar).

Par terminar el programa, se presenta la obra *Catching Shadows* del compositor, percussionista y docente mexicanoamericano Ivan Trevino (1983). Nacido en Texas y residente en Austin, es reconocido por sus contribuciones a la literatura de percusión, su música combina de forma distintiva sonidos indie-pop con una estética clásica contemporánea, y su obra abarca la narración, los marimbistas cantantes, el violonchelo rock y una conciencia social omnipresente. Entre sus obras recientemente comisionadas se incluyen música para la Juilliard School, la Orquesta Sinfónica de San Diego y el cuarteto ganador del Grammy, Third Coast Percussion. Ha recibido múltiples premios del Concurso Internacional de Composición de la Percussive Arts Society y, en 2020, fue el compositor destacado en Performance Today de NPR.

Iván Trevino es profesor en la Universidad de Texas en Austin, donde imparte clases en un taller de percussionistas y creadores musicales de pregrado y posgrado. Anteriormente fue codirector del Festival de Percusión Eastman en su alma máter, la Escuela de Música Eastman.

Catching Shadows es una hipnótica obra para dúo de marimbas, compuesta en 2023 y comisionada por Michael Burritt, profesor de percusión en la Escuela de Música Eastman de Rochester, Nueva York. La obra demanda destreza técnica y sensibilidad interpretativa de cada ejecutante, mientras que su lenguaje demuestra cómo la percusión contemporánea puede tender puentes entre diferentes mundos sonoros.

El compositor explica que la pieza está construida alrededor de un *groove* central que evoca tanto el minimalismo como el rock alternativo. Los intérpretes deben navegar entre texturas hipnóticas y momentos de virtuosismo explosivo, creando un paisaje sonoro que es tanto meditativo como energético. La obra ha sido adoptada rápidamente por ensambles de percusión en todo el mundo, convirtiéndose en una pieza fundamental del repertorio contemporáneo.

Catching Shadows tiene varias versiones, entre ellas, una para sexteto de percusión y otra para dúo de marimbas con batería. Pulsar ensamble de percusiones presenta una versión para trío, utilizando un vibráfono, una marimba y una batería.



14

HOMENAJE A JULIÁN CARRILLO

A 150 AÑOS DE SU NACIMIENTO

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO

Viernes 28 de noviembre | 20:00 h | Teatro Juárez

NOVIEMBRE 2025

Johannes Brahms (1833-1897)		
	Obertura festival académico, Op. 80 (1880)	10'

Robert Schumann (1810-1856)		
	Obertura, Scherzo y Finale, op.52 (1841; rev 1845)	17'
	I <i>Overture</i>	
	II <i>Scherzo</i>	
	III <i>Finale</i>	

INTERMEDIO

Julián Carrillo (1875-1965)		
	Sinfonía No.1, en re mayor (1901)	33'
	I <i>Largo–Allegro</i>	
	II <i>Andante sostenuto</i>	
	III <i>Scherzo: Allegro non troppo</i>	
	IV <i>Final: Allegro con fuoco</i>	

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Obertura *Festival académico*, 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 y sano. 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 *Il festino* de Adriano Banchieri (1568-1634); *El festín de Alejandro* de Georg Friedrich Händel (1685-1759); *Preludio festivo* de Richard Strauss (1864-1949); *El festín de la araña* de Albert Roussel (1869-1937); *Fiestas romanas* de Ottorino Respighi (1879-1936); *Obertura festiva* de Rodolfo Halffter (1900-1987); y dos obras tituladas *El festín de Baltasar*, una de Jean Sibelius (1865-1957) y otra de William Walton (1902-1983).

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 *Festival académico*, 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 Wroclaw, 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.

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 como nació la idea de la obertura *Festival académico*. 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 *Fuchslid* ('Canción del zorro') o *Fuchsenritt* ('Cabalgata del zorro') que 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* ('Alegrémonos, pues'), 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 divertido popurrí de canciones de estudiantes, al estilo de Suppé.

Con esto, Brahms se refería al estilo ligero de Franz von Suppé (1819-1895), 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 es la obertura *Festival académico*, 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 *Festival académico* 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. A esta obra se le menciona también en ocasiones como *Obertura académica festiva*, que quizá sea un título más apropiado.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Obertura, scherzo y finale, Op. 52

Andante con moto – Allegro

Scherzo: Vivo -Trío – Scherzo

Finale: Allegro vivace

Datos de interés cronológico y musical:

- En 1841, Robert Schumann compuso su Sinfonía No. 1, Op. 38, *Primavera*, que es su primera obra orquestal completa.
- Ese mismo año, escribió la Obertura, scherzo y finale Op. 52.
- Originalmente, el compositor iba a designar este Op. 52 como su Sinfonía No. 2
- En 1845, revisó la partitura de la Obertura, scherzo y finale Op. 52, revisión enfocada básicamente en una nueva orquestación.
- Más tarde, Schumann compuso en 1846 una nueva obra, la Sinfonía No. 2 Op. 61, que no guarda relación alguna con los materiales del Op. 52.

Si se incluyen algunos bosquejos y obras de juventud que quedaron inconclusas, Schumann compuso poco más de una veintena de obras orquestales, las más importantes de las cuales son sus cuatro sinfonías.

¿Qué ocupaba a Schumann en el año 1841? En apenas cuatro días, entre el 23 y el 26 de enero, realizó el bosquejo completo de su Primera sinfonía, cuyo título y espíritu le fueron inspirados por un poema de Adolph Böttger. Hacia el final de febrero, el compositor terminó de orquestar la sinfonía, y en marzo la obra ya era ensayada por Felix Mendelssohn (1809-1847), quien se encargaría del estreno de la obra. Como ocurrió en el caso de tantos otros compositores (y quizá siga ocurriendo), dar a la luz pública su primera composición orquestal realmente relevante le dio alas a Schumann para planear la creación de más música sinfónica. Para poner este hecho en perspectiva, vale la pena saber que antes de la Primera sinfonía, Schumann sólo había podido bosquejar un puñado de obras, todas ellas incompletas, incluyendo un concierto para piano que nunca se materializó, parte de cuyos materiales originales fueron a parar a la Sinfonía No. 2, escrita en 1845-1846.

Un par de semanas después del estreno de su Sinfonía No. 1, Schumann abordó la composición de su siguiente partitura sinfónica: Obertura, scherzo y finale, Op. 52. Según algunas fuentes documentales, Schumann concibió originalmente la obertura, y más tarde añadió el *Scherzo*, y después el *Finale*. No es del todo imposible que algún estudioso musical pudiera querer catalogar esta obra como una breve sinfonía en tres movimientos. En todo caso, esta visión se referiría al espíritu de la obra y el contraste entre sus movimientos, porque estrictamente, el Op. 52 de Schumann no cumple cabalmente con las características sinfónicas tradicionales en lo que se refiere a las formas, el tratamiento armónico y el desarrollo temático.

Como tantas oberturas románticas, el primer movimiento de esta obra se inicia con un episodio lento, *Andante*, con ciertas pinceladas expresivas oscuras y dramáticas. El *Allegro* que le sigue es fresco y ligero y, al igual que muchas de las obras de Schumann (sinfónicas o no), presenta claras afinidades con la música de Mendelssohn y la de Johannes Brahms (1833-1897). El movimiento central, *Scherzo* (con su respectivo trío), está sustentado en una breve y característica figura rítmica que es posible hallar en otras composiciones de aquel tiempo, como por ejemplo las sinfonías Nos. 7 y 9 de Ludwig van Beethoven (1770-1827). El *Finale* es un movimiento luminoso y optimista en el que, quizá, pueda percibirse el ambiente pastoral de algunos episodios de la Sinfonía No. 1, *Primavera*, de Schumann.

El compositor dedicó la partitura de la Obertura, scherzo y finale Op. 52 a su amigo Johannes Josephus Hermanus Verhulst (1816-1891), influyente compositor, director y administrador musical neerlandés.

JULIÁN CARRILLO (1875-1965)

Sinfonía No. 1 en re mayor

Largo-Allegro

Andante sostenuto

Scherzo

Allegro con fuoco

Considerando que durante el porfiriato la sociedad mexicana acusó una marcada tendencia a la imitación de lo francés, hubiera sido lógico que Porfirio Díaz, en su afán de premiar las dotes musicales del joven músico Julián Carrillo, lo enviara a Francia. Sin embargo, en el año de 1899, Carrillo fue a dar a Alemania gracias a la generosidad presidencial, y su estancia en ese país habría de marcar definitivamente su desarrollo musical. De hecho, no sería aventurado afirmar que Carrillo fue el primer (y quizá el único) compositor mexicano de importancia en caer bajo la influencia del romanticismo alemán tardío. El caso es que Carrillo llegó a la ciudad de Leipzig becado por el presidente Díaz y al poco tiempo de su estancia en esa ciudad alemana se incorporó como violinista a la famosa Orquesta de la Gewandhaus, considerada como la orquesta sinfónica más antigua del mundo aún en funciones (fue fundada en 1743) y que por entonces era dirigida por Arthur Nikisch. De sus estudios con Salomón Jadassohn surgieron sus primeras composiciones importantes, entre las cuales su Primera sinfonía ocupa un lugar destacado.

Al C. General Porfirio Díaz,
Presidente de la República Mexicana
Homenaje de gratitud
Leipzig, Alemania 1901
Julián Carrillo

Tal es la dedicatoria que Carrillo puso en el manuscrito de su sinfonía, obra de la cual sin duda se sentía especialmente orgulloso, ya que escribió lo siguiente al respecto:

Se cree que esta fue la primera sinfonía de corte clásico, escrita por un músico de América, y fue sin duda la primera de un músico mexicano, y tocada en 1902 en Alemania por una sinfónica alemana y dirigida por el autor, un indio de Ahualulco.

De paso, es preciso notar que Ahualulco es el pueblo potosino en el que nació Carrillo, y que actualmente lleva el nombre de Ahualulco del Sonido 13 en homenaje a la música microtonal del compositor.

La Primera sinfonía de Carrillo es notable por la fidelidad con la que se apega al estilo romántico alemán, al grado de que es imposible detectar en ella algún elemento americano o mexicano. No estaba muy lejos de la verdad el musicólogo Jean-Etienne Marie cuando afirmó que esta sinfonía era la Quinta sinfonía de Johannes Brahms (1833-1897); al morir Brahms, Carrillo tenía ya 22 años y apenas dos años después el compositor mexicano entró en contacto directo con la enorme y sólida tradición musical alemana, tradición que asimiló con diligencia a juzgar por el contenido de su Primera sinfonía. El primer movimiento se inicia con una introducción lenta en la que los alientos juegan un papel importante. Esta introducción se encadena con un *Allegro* muy al estilo de Brahms, que culmina con solemnes corales en los metales en los que bien pudiera detectarse la sombra de Anton Bruckner (1824-1896). El segundo movimiento, introducido suavemente por los timbales, es de carácter netamente lírico, y no llega a extremos de pasión ni en su clímax central, que recuerda algunas ideas tempranas de Richard Wagner (1813-1883). El *Scherzo* tiende más a la ligereza y la transparencia que al ritmo inexorable y las acumulaciones masivas de ciertos *scherzi* germánicos. El final de este movimiento es notable por sus evidentes alusiones bucólicas (de nuevo Bruckner) cimentadas en el uso de los cornos y las maderas. El *Finale* es un enérgico movimiento de gran densidad orquestal, en el que vuelven a aparecer los corales en los metales. La coda del movimiento es especialmente interesante porque alude a elementos claramente extraídos del pensamiento sinfónico de Bruckner, para finalizar en el estilo típico de la música de Brahms. Esto es particularmente llamativo porque la historia dice claramente que

Bruckner y Brahms fueron, quizá muy a su pesar, antagonistas irreconciliables en cuanto a la esencia del pensamiento sinfónico.

De la Primera sinfonía de Carrillo, Jean-Etienne Marie dijo lo siguiente:

Esta Primera sinfonía tiene una juventud, un vigor y quizá una gravedad que la hacen digna de figurar en los programas de las orquestas sinfónicas tanto como otras sinfonías de esa época. He aquí una de las últimas sinfonías románticas.

Con el paso de los años, Carrillo habría de abandonar esa vena romántica alemana para seguir su propio camino, trazado a partir de sus experimentos con los microintervalos, es decir, con todos esos sonidos que existen entre las notas de la escala occidental tradicional. En 1923 Carrillo compuso su *Preludio a Colón*, la primera de sus obras microtonales y, a partir de entonces, siguió con dedicación esa línea de creación musical. Es posible que el evidente contraste entre obras como su Primera sinfonía (estrenada en Leipzig en 1902) y sus piezas microtonales haya contribuido a la poca difusión y escasa comprensión de su música. Así como hay quienes descartan a Carrillo como un músico sin importancia, hay quienes lo ensalzan como el máximo profeta de la música mexicana, sin faltar los charlatanes que pretenden ser sus herederos musicales y le adjudican toda clase de visiones esotéricas que él nunca tuvo. Lo ideal en el caso de Carrillo es escuchar y difundir su música (tanto la tradicional como la microtonal) para después colocarlo en el lugar que merece en el contexto de nuestra historia musical, un lugar que sin duda es importante.

ANABEL DE LA MORA - SOPRANO

Originaria de Zapopan, Jalisco, Anabel de la Mora es una soprano mexicana de sólida trayectoria nacional e internacional. Su formación vocal comenzó desde temprana edad, y fue el maestro Flavio Becerra quien la introdujo a la técnica vocal que marcaría su estilo interpretativo.

En 2008 se trasladó a la Ciudad de México para integrarse al Taller de Perfeccionamiento Operístico de SIVAM, y posteriormente recibió una beca para participar en un curso piloto en The Juilliard School. Ha sido galaronada en diversos concursos internacionales, obteniendo el Primer Lugar en el Concurso ORFEO (Costa Rica, 2022), y ha sido finalista y semifinalista en certámenes como Operaria 2016, Teatro Colón de Buenos Aires 2013, y el Belvedere 2013. En México,

fue ganadora del Concurso Carlo Morelli 2010, obteniendo también el Premio Bellas Artes y el Premio del Público.

Ha interpretado roles principales en óperas como La Traviata, Rigoletto, Linda di Chamounix y Ascanio in Alba, destacándose por su expresividad vocal y presencia escénica. Recientemente ha brillado como solista en producciones de Carmina Burana junto a la Camerata de Coahuila, presentándose en escenarios como el Teatro Bicentenario de León y el Teatro Nazas de Torreón.

Además de su carrera como intérprete, Anabel se dedica a la enseñanza vocal y continúa explorando nuevos repertorios y colaboraciones artísticas.



15

O FORTUNA

JUAN CARLOS LOMÓNACO, DIRECTOR ARTÍSTICO
ANABEL DE LA MORA, SOPRANO | ALAN PINGARRÓN, TENOR |
ALBERTO ALBARRÁN, BARÍTONO

ENSAMBLE CORAL DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO,
JOSÉ FRANCISCO MARTÍNEZ Y FÉLIX BENJAMÍN TORRES, DIRECTORES |
CORO ÓPERA GUANAJUATO, CRISTINA CENDEJAS, DIRECTORA |
CORO INFANTIL DE VALLE DE SEÑORA, JAIME CASTRO, DIRECTOR

Viernes 28 de noviembre

18:00 h

Teatro Juárez

Exclusivo comunidad UG**

**** Entrada gratuita con
boleto de control**

Viernes 5 de diciembre

20:00 h

Teatro Juárez

Público en general

NOVIEMBRE Y DICIEMBRE 2025

José Pomar (1880-1961)

Balada de Navidad (1915-1918)

10'

Carl Orff (1895-1982)

Cármina Burana «FORTUNA IMPERATRIX MUNDI»

17'

1. O Fortuna
2. Fortune plango vulnera

I. PRIMO VERE

3. Veris leta facies
4. Omnia Sol temperat
5. Ecce gratum

UF DEM ANGER

6. Tanz
7. Floret silva
8. Chramer, gip die varwe mir
9. Reie
10. Were diu werlt alle min

II. IN TABERNA

11. Estuans interius
12. Cignus ustus cantat
13. Ego sum abbas
14. In taberna quando sumus

III. COUR D'AMOURS

15. Amor volat undique
16. Dies, nox et omnia
17. Stetit puella
18. Circa mea pectora
19. Si puer com puellula
20. Veni, veni, venias
21. In trutina
22. Tempus est iocundum
23. Dulcissime

BLANZIFLOR ET HELENA (Blanziflor and Helena)

24. Ave formosissima

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

25. O Fortuna

ALAN PINGARRÓN, TENOR

Originario de la Ciudad de México, Alan Pingarrón es un tenor mexicano reconocido por su extraordinaria voz, cuyo timbre ha sido comparado con el del legendario Luciano Pavarotti¹. Invidente de nacimiento, ha convertido su sensibilidad auditiva en una poderosa herramienta artística, superando barreras con determinación y talento.

Inició su formación musical desde los cuatro años, aprendiendo piano, flauta dulce y canto. Posteriormente estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde obtuvo la Medalla Gabino Barreda por excelencia académica.

Pingarrón ha sido finalista en certámenes como Opera Prima en Movimiento (2010) y Operalia (2016), y ha interpretado roles principales en óperas como *Madama Butterfly*, *Sansón* y *Dalila* y *La Flauta Mágica*, colaborando con la Royal Opera House de Londres 1 2. Su presencia escénica también ha brillado en el Festival Internacional Cervantino y el Young Euro Classic en Berlín.

Además de su carrera como solista, Alan ha participado en conciertos con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, el Coro Polifónico del Estado de México, y diversas agrupaciones nacionales e internacionales. Su historia es testimonio de que el arte trasciende cualquier límite físico, y su voz continúa emocionando a públicos de todo el mundo.

ALBERTO ALBARRÁN, BARÍTONO

Con una carrera que combina profundidad vocal, versatilidad escénica y una notable resiliencia artística, el barítono mexicano Alberto Albarrán se ha consolidado como una de las voces más expresivas de su generación. Formado inicialmente bajo la tutela del maestro Enrique Jaso, Albarrán dio el salto internacional al ingresar al Estudio de la Ópera de Bremen, Alemania, donde fue el único becario latinoamericano. Allí, su talento fue rápidamente reconocido, interpretando papeles como Figaro, Dandini, Malatesta y Papageno, este último en una producción supervisada por una descendiente directa de Richard Wagner.

Clasificado como un barítono lírico juvenil (*Jugendlich Lyrischer Bariton*), su voz se distingue por su riqueza tímbrica, proyección contundente y una capacidad interpretativa que abarca desde el humor bufonesco hasta la tragedia más solemne. Su paso por Europa incluyó más de 120 funciones en dos años, destacando en roles tanto italianos como alemanes.

Tras su regreso a México, Albarrán se integró al Coro de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, donde exploró el repertorio sinfónico-coral, participando en obras como el *Stabat Mater* de Pergolesi, *Carmina Burana* de Orff y los Réquiems de Verdi, Fauré, Brahms y Mozart. Desde esa plataforma, reconstruyó su carrera como solista, destacando en producciones como *Anita* de Melesio Morales y en múltiples presentaciones de *Carmina Burana* en Centroamérica.

Hoy, Alberto Albarrán es un artista maduro, cuya voz y presencia escénica continúan emocionando a públicos dentro y fuera de México, con una carrera que refleja tanto excelencia vocal como una admirable tenacidad artística.

JOSÉ POMAR (1880-1961)

Balada de Navidad

Lamentablemente, en la historia de nuestra cultura abundan los músicos por *descubrir*, compositores que sin duda han hecho notables contribuciones al pensamiento sonoro de México pero que, por obra y gracia de nuestra proverbial desmemoria histórica, permanecen sumidos en el más absoluto olvido. Uno de los casos más notables es sin duda el de José Pomar. Por una parte, hay numerosos documentos, libros, ensayos y enciclopedias que simplemente omiten a Pomar y a su música. Por la otra, encontramos fuentes en las que su nombre se menciona de modo superficial e incidental. Finalmente, hay otros textos en los que se asegura que Pomar fue uno de los compositores más importantes del movimiento nacionalista que culminó en la generación de Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940), a la que también pertenecía Pomar. Así, con todas estas contradicciones, cualquier intento de aproximación a la figura y la obra de José Pomar debe partir de un trabajo análogo al armado de un rompecabezas, por lo disperso de la información a su respecto. Sin embargo, una vez puestas las piezas fundamentales del rompecabezas, surge un retrato ciertamente interesante.

José Pomar nació en la ciudad de México y, como es el caso de tantos otros músicos, recibió las primeras lecciones de música de su padre. Más tarde tuvo a algunos maestros ilustres, como Gustavo E. Campa (1863-1934) y Carlos J. Meneses (1863-1929). Junto con su trabajo como compositor, Pomar realizó algunas actividades notables en el campo de la promoción musical, específicamente en el ámbito de la creación de conjuntos. Así, fundó en Pachuca el Sexteto Pomar, y en León y Guanajuato, sendas orquestas sinfónicas. También realizó actividades de promoción en Guadalajara, donde tuvo como colegas en estos esfuerzos a José

Rolón (1876-1945), Jesús Estrada (1898-1980) y Ramón Serratos (1895-1973), entre otros. Ejerció, además, la crítica musical, particularmente en el diario *El Informador* de la capital tapatía. De modo análogo a Blas Galindo (1910-1993), Pomar vivió de cerca los eventos de la Revolución, uniéndose a los contingentes militares comandados por Pablo González. Es evidente que esta actividad revolucionaria directa influyó notablemente en la militancia política que Pomar habría de desarrollar años más tarde, y que incluyó la promoción y defensa de los derechos de los trabajadores de la música. Después de la Revolución, Pomar se asoció con el grupo de músicos que rodeaban a Carlos Chávez, y fue miembro importante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en la que también militaba Silvestre Revueltas. Es evidente que las ideas políticas y sociales de Pomar quedaron claramente impresas en su música, si hemos de guiarnos por lo que Revueltas escribió a su respecto:

Toda una serie de cantos revolucionarios con textos traducidos, con nuevas armonizaciones, o arreglos especiales, ha ido elaborando Pomar y la lleva bajo el brazo. Y la seguirá llevando quién sabe hasta cuándo. Hasta que se haga una edición digna de esos trabajos. Hasta que nos demos cuenta todos, inclusive ustedes, señores anunciantes, de qué importancia tiene, de qué valor universal tiene el trabajo, sin reflectores, de José Pomar.

En otro texto, que se refiere al grupo de músicos que rodeaba a Chávez, Revueltas escribe:

Fuimos un grupo reducido con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió al viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza.

A estas y otras expresiones de respeto por José Pomar y su música, Revueltas añade, contundente, algunas líneas en que manifiesta la trascendencia política, revolucionaria y educativa de la obra de su colega. Además de las actividades ya mencionadas, Pomar fundó y dirigió un coro en la Universidad Obrera de México, participó en numerosos conciertos para obreros, campesinos, profesionistas e intelectuales, y fue uno de los editores de la revista mensual *Música*. Al desatarse en 1940 una pugna entre el Conservatorio Nacional y la Escuela Superior Nocturna de

Música, Pomar optó por apoyar a ésta, renunciando al Conservatorio. Más tarde llegó a ser subdirector de la Superior Nocturna, cargo que desempeñó hasta su muerte en septiembre de 1961.

Con todos estos antecedentes, y ante el valor evidente de José Pomar en nuestro medio musical, ¿cómo se explica que su música sea prácticamente desconocida en México? Como bien dice Revueltas, Pomar aún va por ahí con sus cantos revolucionarios bajo el brazo.

La *Balada de Noche Buena* (1915) de Pomar, original para piano solo, consiste en una serie de sencillas variaciones sobre dos famosos cantos de temporada: *Tiren confites* y *Arrulladora del Niño Jesús*. El pianista mexicano Rodrigo Acevedo Traba, quien ha dedicado atención particular a la música de Pomar y grabó un muy interesante disco monográfico, comenta que la *Balada de Noche Buena* es una pieza de gran exigencia técnica, y que guarda puntos de contacto con la *Balada mexicana* de Manuel M. Ponce (1882-1948). La audición de su interpretación grabada permite descubrir una diáfana combinación de espíritu nacionalista y lenguaje romántico, con pinceladas aisladas de modernismo. Además de los datos citados y otros más, Acevedo Traba comparte unas líneas escritas por el propio Pomar sobre esta obra:

Es lo más crudo del invierno. Un viento sutil y helado amenaza a quien se aventura por las calles; y todos salen sin que los ancianos ni los niños teman los embates del frío: la humanidad entera goza, está de gran fiesta conmemorando el nacimiento de Jesús. "Tiren confites" es el canto de los niños que alegran con su algazara, para entonar después el coro de arrullo del recién nacido... Entre tanto, el frío hiela una lágrima en las mejillas de la mujer caída que añora su inocencia de otras Natividades... apaga el sollozo de los niños que carecen de hogar, de arrullos, de confites...

Rodrigo Acevedo Traba informa también que, además de la versión original para piano y la versión orquestal de 1918, Pomar realizó una más para quinteto, y dejó inconclusa otra para dos pianos. Para la versión orquestal, Pomar cambió el título original de la pieza por el de *Balada de Navidad*. Documentos históricos indican que la *Balada de Navidad* fue interpretada por la Orquesta Sinfónica de Guanajuato en diciembre de 1925, probablemente bajo su dirección.

CARL ORFF (1895-1982)

Carmina Burana

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

Es incuestionable el hecho de que *Carmina Burana* (1937) es una de las obras más populares del repertorio musical del siglo XX; lo prueban sus frecuentes apariciones en los programas sinfónicos y las más de treinta grabaciones que de la obra existen. Su popularidad, sin embargo, no le resta a *Carmina Burana* lo que de contradictorio y hasta cierto punto misterioso tiene. Por ejemplo, pocos melómanos sabrían en qué género catalogar a esta obra de Orff. Algunos textos la definen como una cantata dramática, otros como una cantata escénica, otros más como un oratorio escénico. El propio Orff, fiel a la inspiración latina de la obra, ofrece una clara pista al respecto. *Carmina Burana* es, ni más ni menos, *cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*. Es decir, canciones profanas para ser cantadas por cantantes y coro con acompañamiento de instrumentos e imágenes. Quienes están acostumbrados a la versión de concierto de *Carmina Burana* se preguntan cuáles son las posibilidades escénicas de estos textos; una de las muchas alternativas que pueden citarse como referencia es la estupenda versión teatral y cinematográfica de Jean-Pierre Ponelle. Para quien escucha por vez primera *Carmina Burana*, o para quien solicita más información al respecto de una obra favorita, puede hacerse una rápida exploración de la obra en cuatro breves secciones.

1.- *La historia*. Hacia el siglo XII se había definido en Europa una especie muy particular de clérigo: el llamado monje itinerante, estudioso vagabundo, o goliardo. Este último nombre tiene dos orígenes posibles: uno, seguramente, apócrifo, se refiere a los seguidores de un tal Golias, hombre muy letrado pero dado a la gula y la crápula; el otro, más verosímil, remite a una derivación de la palabra *gula* en francés antiguo. Sea cual fuere el origen etimológico del término, el caso es que estos monjes goliardos de la edad media eran personajes bastante divertidos y muy dados a los placeres de la carne: dormían en los hornos, se exhibían desnudos en público, frecuentaban las tabernas, los garitos y los prostíbulos y conseguían su comida de manera casi siempre ilegal o, por lo menos, tramposa. Eran chocarreros, maledicentes, blasfemos, aduladores que se profesaban clérigos para escarnio del clero. Como era de esperarse, la iglesia los denunció y los anatematizó a través de rigurosos textos nacidos en diversos concilios: Rouen 1231, Salzburgo 1291, etc. Los goliardos, hombres al fin y al cabo cultivados y estudiosos, dejaron a la posteridad una fascinante colección de sus escritos, que en su propio tiempo fueron conocidos como canciones injuriosas.

2.- *Los textos.* Carl Orff usó como fuente textual para esta obra algunos de los manuscritos goliardos antiguos hallados en el monasterio benedictino de Beuren, en Baviera. Los textos mismos, escritos básicamente en latín y sazonados aquí y allá con fragmentos de francés y alemán antiguos, celebran principalmente la naturaleza, la música, el vino, la comida y el amor carnal. Las canciones seleccionadas por Orff muestran una notable atención a los patrones métricos, y los textos están llenos de ironía, sensualidad y fatalismo. El propio Orff afirmó lo siguiente:

Comencé un proceso de búsqueda y selección, de descubrimiento y rechazo, hasta que ciertas piezas particulares emergieron de la masa. Después de lecturas repetidas, destacaron ciertos versos al interior de los poemas de múltiples estrofas, conduciendo a nuevas implicaciones. De esta manera, pronto quedó definida la composición textual de la cantata escénica. Lo que me impresionó más fueron los potentes ritmos, así como la expresividad de esta creación y, de manera importante, la musicalidad llena de vocales y esa cualidad compacta, única, del idioma latín.

3.- *La música.* Se dice que Carl Orff fue un pionero de la música minimalista muchos años antes de que tal término fuera acuñado. Las características principales de su estilo son particularmente evidentes en *Carmina Burana* y en las otras dos obras que completan la trilogía denominada *Triunfos*, que son *Catulli Carmina* (1943) y *El triunfo de Afrodita* (1953): declamación musical primitiva, un tejido percusivo particularmente marcado, un mínimo de armonía y la ausencia casi total de contrapunto. Este primitivismo musical (que ha sido considerado como una reacción anti-intelectual de Orff) tiene en *Carmina Burana* uno de sus aspectos más interesantes: las irregularidades rítmicas que el compositor ha construido a partir de la expansión y contracción de los patrones métricos originales dan a esta obra un impulso motor muy atractivo. Y aquellos que hayan leído la biografía de Carl Orff encontrarán en *Carmina Burana* ciertos elementos melódicos y de orquestación que pueden llegar a justificar aquellas líneas que dicen que “Carl Orff y Werner Egk heredaron los ideales románticos de Richard Strauss y al mismo tiempo iniciaron una reacción radical en contra de esos mismos ideales.”

4.- *La política.* En un texto más o menos reciente de crítica de arte un ensayista afirmaba que “*Carmina Burana* es, obviamente, música fascista”, en el contexto de su uso en la pista sonora de la película *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. Tratándose de un adjetivo tan agresivo como éste, quizá sería más prudente afirmar, en todo caso, que Carl Orff fue fascista. Aún hoy se sigue debatiendo la postura ideológica de Orff frente al nazismo, y en esa discusión se le han adjudicado posiciones diversas, desde la tolerancia cómplice hasta la

participación activa, pasando por lo que algunos califican de oposición disfrazada, citando como prueba su obra escénica *Die Kluge*, en la que Orff parece denunciar con cierta sutileza las trampas del totalitarismo. Sea como fuere, a la larga el mismo Orff se vio tocado tangencialmente por rasgos de conducta fascista en su contra: existen algunas grabaciones de sus *Catulli Carmina* en las que se ha censurado la traducción del latín de los versos eróticos de Cátulo y Lesbia.

Epílogo: Muchos de los datos que contiene esta nota referentes a los textos de los monjes goliardos se deben al magnífico prólogo de Carlos Yarza a la edición que la casa Seix Barral publicó en 1978 de las *Carmina Burana*, texto que recomiendo ampliamente a todos aquellos interesados en acercarse, por una vía alterna, a la música de Orff y al origen de sus textos.

Postludio: Una de las muchas muestras que hay de la fascinación que sigue causando *Carmina Burana* aun en los ámbitos menos esperados, es la existencia de un CD que contiene una versión rockera de la obra, realizada originalmente en 1983 por Ray Manzarek, quien fuera tecladista del formidable grupo The Doors, en la que participan algunos miembros del Ensamble Philip Glass. Existe también una versión alternativa de *Carmina Burana*, realizada por el propio Orff, para dos pianos y percusiones en vez de orquesta sinfónica. Por otro lado, también es interesante el hecho de que en años recientes han proliferado las grabaciones de las versiones “originales” (es decir, con estilo e instrumentación medievales) de las canciones del monasterio benedictino de Beuren. Vale mucho la pena escucharlas, sobre todo para tener una idea aproximada de cómo pudieron haber sonado estas divertidas canciones injuriosas en la época en que fueron creadas por los goliardos, en el entendido de que los manuscritos goliardos contienen sólo texto, sin música.



Notas a los programas de mano de la 2ª Temporada de la OSUG
por Juan Arturo Brennan

Notas a los programas de manos de los Solistas de la OSUG
por Josep Jofré i Fradera

2A TEMPORADA 2025

RESONANCIAS DE LA DUALIDAD

VIOLINES PRIMEROS

Dmitry Kiselev - Concertino
Héctor Hernández Pérez – Asistente de concertino
Maksim Smakkev
Jorge Luis Torres Martinez
Luis Enrique Palomino
Katherine Giovanna Ramírez
Urpi Dainzú Holguin González
Yessica Melgar
Pedro Zayas Alemán

VIOLINES SEGUNDOS

Sergio Andrés González *

Moab Alberto González López

Andrés Ildefonso Gallegos Rodríguez

Fidel Berrones Goo

VIOLAS

Elizabeth Ramírez *

Lydia Bunn **

Betsabé Jiménez Valencia

Augusto Antonio Mirón Pleitez

Anayantzi Oropeza Silva

Carlos Reyes Hernández

Oscar Pinedo Nava

VIOLONCHELOS

Michael Severens *

Omar Barrientos **(-)

Bruno Mente

Luis Gerardo Barajas Bermejo

Fernando Melchor Ascencio

Fortunato Rojas Francisco

CONTRABAJO

Russell Brown *
Óscar Argumedo González *
Jorge Preza Garduño
Rodrigo Mata Álvarez
Pedro Álvarez Vigil
Guillermo Caminos López
Andrés Peredo Plascencia

FLAUTAS

Cuauhtémoc Trejo *
Victor Frausto Zamora **
Laura Gracia Guzmán

OBOES

Héctor Fernández * (-)
Jorge Arturo García Villegas

CLARINETES

Hugo Manzanilla *
Heather Millette ** - Clarinete Piccolo

FAGOTES

Katherine Snelling *
Ariel Rodríguez Samaniego

CORNOS

Claire Hellweg *
Darío Bojórquez **
Michelle Pettit
Apolinar Alavez Salas

TROMPETAS

Macedonio Pérez Matías *
Juan Cruz Torres Díaz **
José Cayetano Hernández Díaz

TROMBONES

Louis Olenick *
Gil Martínez Herrera

TROMBÓN BAJO

John Swadley

TUBA

Salvador Pérez Galaviz *

TIMBALES

Óscar Samuel Esqueda Velázquez *

PERCUSIONES

Alan Sánchez Sánchez

Ulises Hernández

PIANO

Iván Hugo Figueroa **

*Principal

**Co-principal

(-) Temporal

PERSONAL ADMINISTRATIVO OSUG

Mtro. Alejandro Guzmán Rojas - **Gerente**

Mtra. Carolina de la Luz Pérez Cortés - **Coordinadora de personal**

Lic. Ana Karen González Negrete – **Coordinadora de producción**

Juan Carlos Urdapilleta Muñoz – **Coordinador de Biblioteca**

Mtra. Atziri Joaquín Ramos – **Coordinadora de relaciones públicas**

Mtra. Zugehy Alejandra Soto Vázquez – **Coordinadora Administrativa**

C.P. Patricia Guillen Cabrera - **Enlace y Apoyo Administrativo**

Cuauhtémoc Vega- **Auxiliar técnico**

Gustavo Emilio Espinosa Rodríguez- **Auxiliar técnico**

Manuel Gutiérrez- **Auxiliar Técnico**

Notas a programas: Juan Arturo Brennan

Notas a programas solistas: Josep Jofré i Fradera

DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN CULTURAL

DR. JOSÉ OSVALDO CHÁVEZ RODRÍGUEZ

Director de Extensión Cultural

Lic. Pablo Alfredo Damián Medina, **Secretario Particular** | Mtra. Indra Samantha Miguel Roldán, **Coordinadora Administrativa** | Mtra. Karina Jussiel Espinos Gómez, **Coordinadora de Seguimiento Programático y Enlace Transversal** | Mtra. Valeria Rangel Romero, **Coordinadora de Proyectos Culturales** | Mtra. Chris Celeste Cuello Vargas, **Coordinadora de Talento Artístico, Planeación de Arte y Cultura** | Miguel Ángel Mata Castro, **Coordinador de Programación y Difusión** | Mtra. Gisela Gpe. Villegas Bolaños, **Coordinadora de Fomento Cultural** | Mtra. Paloma Robles Lacayo, **Coordinadora de Museos y Galerías**

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN Y ENLACE

MTRO. PEDRO MUÑIZ FELIPE

Director de Comunicación y Enlace

DISEÑO Y CONTENIDOS | **Coordinador:** Luis Estrada | **Diseño:** Rocío Sánchez | **Contenidos:** Mitzi Robles | **SOCIAL MEDIA** | **Coordinador:** Néstor Torres | Miguel Ángel Gómez, Ricardo Muñoz Rangel, Guadalupe Corona, Gonzalo López | **PRENSA** | **Coordinadora:** Karina Jiménez | Carel Yebra, Monserrat Andrade y Berenice Fonseca

TV UG | **Coordinador:** Miguel Ángel Morán Velázquez | **Transmisiones:** Abraham Ismael Ramírez Maldonado, Isaac Alejandro García Salazar, Andrés Cordero Molina, Antonio de Jesús Rodríguez Ugalde | **Producción Audiovisual:** Francisco Tonatiuh Navarro Mozqueda, Camila Barreiro Téllez y Roberto Ruiz.

RADIO UG | **Coordinadora:** Itzia Ruíz Correa | **Transmisiones OSUG:** Leonardo López, Cayetano García y Víctor Rivas | **Difusión en Radio UG:** Gloria Rodríguez, Dalía Tovar y Hugo Gamba

DIRECTORIO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

DRA. CLAUDIA SUSANA GÓMEZ LÓPEZ-
Rectora General

DR. SALVADOR HERNÁNDEZ CASTRO
Secretario General

DRA. GRACIELA MA. DE LA LUZ RUÍZ AGUILAR
Secretaria Gestión y Desarrollo

DRA. DIANA DEL CONSUELO CALDERA GONZÁLEZ
Secretaria Académica

DR. JOSÉ OSVALDO CHÁVEZ RODRÍGUEZ
Director de Extensión Cultural

GOBIERNO DEL ESTADO DE GUANAJUATO SECRETARÍA DE CULTURA

LIBIA DENNISE GARCÍA MUÑOZ LEDO
Gobernadora Constitucional del Estado de Guanajuato

LIZETH GALVÁN CORTÉS
Secretaria de Cultura del Estado de Guanajuato

ÁLVARO OCTAVIO LARA HUERTA
Subsecretario de Desarrollo y Promoción Artística y Cultural

MA. ADRIANA CAMARENA DE OBESO
Directora General del Forum Cultural Guanajuato

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



RESONANCIAS DE LA
DUALIDAD

