



ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

Primera Temporada 2023

Programa 2

FEBRERO • Viernes 10 • Domingo 12
PALACIO DE BELLAS ARTES

Orquesta Sinfónica Nacional

PROGRAMA 2

Ludwig Carrasco, director artístico

Cuarteto Latinoamericano

PROGRAMA

Richard Wagner (1813-1883)

Preludio y Muerte de amor de la ópera *Tristán e Isolda* 17'

Julián Orbón (1925-1991)

Concerto grosso para cuarteto de cuerdas y orquesta 26'

I. Moderato

II. Lento

III. Allegro

INTERMEDIO

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Selecciones del ballet *Romeo y Julieta*, Op. 64 34'

I. Montescos y Capuletos

II. La joven Julieta

III. Fray Lorenzo

IV. Danza

V. Romeo y Julieta antes de la despedida

VI. Danza de las niñas con lirios

VII. Romeo ante la tumba de Julieta

VIII. Muerte de Teobaldo

FEBRERO · Viernes 10, 20:00 horas y domingo 12, 12:15 horas

Sala Principal del Palacio de Bellas Artes

Duración aproximada 1 hora, 30 minutos

ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL

Es la agrupación musical más representativa de nuestro país. Su primer antecedente es la Orquesta Sinfónica de México, fundada por el maestro Carlos Chávez en 1928. A partir de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en 1947, la Sinfónica de México se convirtió, primero, en Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música y, finalmente, en la Orquesta Sinfónica Nacional. Ha obtenido diversos reconocimientos, como la nominación al Grammy Latino 2002 al Mejor álbum clásico y el premio Lunas del Auditorio Nacional como Mejor espectáculo clásico en 2004.

La han encabezado, entre otros, José Pablo Moncayo, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Sergio Cárdenas, José Guadalupe Flores, Francisco Savín, Enrique Arturo Diemecke y Carlos Miguel Prieto. También la han conducido diversas figuras legendarias como Pierre Monteux, Leonard Bernstein, Igor Stravinski, Georg Solti, Aaron Copland, Krzysztof Penderecki, Otto Klemperer, Sergiu Celibidache, Heitor Villa-Lobos y Charles Dutoit. Entre los solistas que se han presentado con ella figuran varios de los más grandes músicos de nuestro tiempo, como Arthur Rubinstein, Yo-Yo Ma, Mstislav Rostropovich, Jessye Norman, Frederica von Stade, Kiri Te Kanawa, Francisco Araiza, Plácido Domingo y Joshua Bell, por nombrar sólo algunos.

Su trayectoria internacional es muy amplia. Participa en forma continua en importantes festivales nacionales como el *Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México*, el *Festival Internacional Cervantino* y el *Festival de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez*.

Fue designada para ofrecer el concierto por la “entrada del milenio” en compañía del tenor Ramón Vargas, en la Plaza de la Constitución. Ha realizado giras a diferentes países, donde ha obtenido siempre grandes éxitos. Sobresale su constante apoyo para difundir el repertorio sinfónico mexicano y latinoamericano.

Entre sus giras internacionales, destacan las tres realizadas en Europa: 1991, 2008 y 2016. En todas sus presentaciones de estas giras, la Orquesta Sinfónica Nacional ha recibido las más entusiastas ovaciones del exigente público europeo.

A partir de 2023 el titular artístico de la OSN es el Maestro Ludwig Carrasco, destacado violinista y director de orquesta mexicano.





LUDWIG CARRASCO, DIRECTOR ARTÍSTICO

Ludwig Carrasco inicia su labor como director titular y artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de México en enero de 2023. Anteriormente, ha ocupado el mismo cargo al frente de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes (México), la Orquesta Filarmónica de Querétaro (México) y la Sinfonietta Prometeo (Estados Unidos). A lo largo de su carrera, se ha distinguido por sus interpretaciones de las obras fundamentales del repertorio, así como por su compromiso con la diversidad y la inclusión en la programación musical.

En su carrera como director y violinista, ha ofrecido conciertos en 31 países de América, Asia y Europa, dirigiendo agrupaciones como la Orchestra del Palazzo Ricci, Ensemble Laboratorium, Gstaad Festival Orchestra, Sinfónica de Heredia, Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Orquesta Sinfónica de Xalapa, Orquesta Filarmónica de la UNAM, y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes, entre muchas otras. Se ha presentado en escenarios que incluyen la Sala Dorada del Musikverein (Austria), Wiener Konzerthaus (Austria), Salzburger Festspielhaus (Austria), Tonhalle Zürich (Suiza), Berliner Philharmonie (Alemania), Gewandhaus Leipzig (Alemania), Konzerthaus Berlin (Alemania), KKL-Luzern (Suiza), Rudolphinum (República Checa), Parco della Musica (Italia), Carnegie Hall (EEUU), Kennedy Center for the Arts (EEUU), Lincoln Center (EEUU),

National Arts Center (Canadá), Shizuoka Hall (Japón), Auditorio Nacional de Música (España), Sala Nezahualcóyotl (México), Teatro Teresa Carreño (Venezuela), y Palacio de Bellas Artes (México), así como en los importantes festivales internacionales de Salzburg, Lucerne, Davos, Ultraschall, Gstaad, Alicante, Granada, Santander, June in Buffalo, IMPULS, Bayreuth, Spoleto, Cervantino, y Tage für Neue Musik Zürich.

Cultiva por igual el repertorio sinfónico y escénico (ópera y ballet), así como proyectos multidisciplinares, además de ser un activo promotor de la música contemporánea, dirigiendo el estreno mundial de más de 120 obras e interpretando cerca de 80 estrenos nacionales.

Ludwig Carrasco, nacido en Morelia (México), inició sus estudios musicales en su país natal a la edad de 5 años, ampliando su formación en Alemania, Austria, España, Estados Unidos, Francia, Italia y Suiza. Obtuvo la licenciatura y la maestría en música en las especialidades de violín y dirección de orquesta, así como títulos de posgrado en musicología y gestión cultural. Se doctoró en dirección orquestal por la Northwestern University bajo la tutela de Víctor Yampolsky.





CUARTETO LATINOAMERICANO

Individualmente, somos Saúl, Arón y Álvaro Bitrán, y Javier Montiel. Colectivamente, somos el Cuarteto Latinoamericano. El público se pregunta muchas cosas sobre nosotros. Por ejemplo, si ese enorme estuche que siempre viaja con nosotros es un guitarrón.

No, es un violonchelo. Y tampoco somos mariachis, ni tocamos con ponchos ni guitarras, pese a lo que mucha gente nos pregunta. Claro que nuestro nombre puede confundir. Pero este nombre que nos da identidad se debe no solo a que somos latinoamericanos, sino a que hemos hecho una carrera de ya casi cuarenta años a base de tocar principalmente música clásica de compositores de América Latina. Esta música, la música de nuestro continente, es tan variada como su cultura, su geografía, su historia y su cocina. Algunos compositores indudablemente abrevan de la rica tradición musical popular latinoamericana mientras que otros escriben música de carácter universal, que podría haber sido escrita en cualquier lugar del mundo. Sin embargo, o al menos así nos lo dicen, buena parte del repertorio latinoamericano contiene un importante elemento rítmico. En todo caso, nuestro único criterio para seleccionar repertorio latinoamericano es la calidad artística.

Claro que como cualquier grupo que inicia, en el ya lejano año de 1982 empezamos con Mozart, Beethoven, Borodin, Ravel, etc. Pero pronto fuimos descubriendo la maravillosa música que nos esperaba en nuestro propio continente. Y vimos también que había un gran interés por ella en diversas partes del mundo. Es así como esta música, que hemos

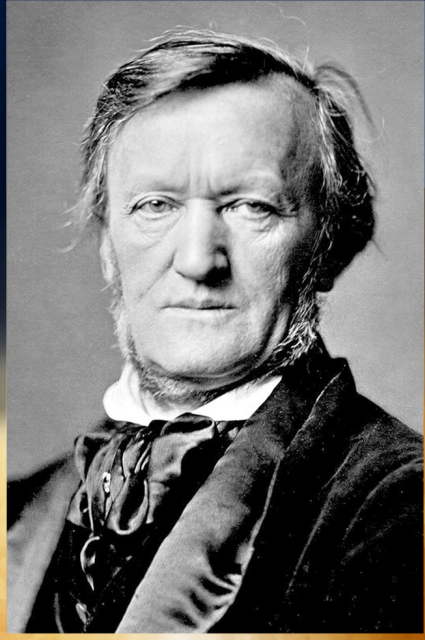
grabado en más de ochenta discos compactos, nos ha regalado varios premios -como los *Grammy* o el *Diapason D´Or*- y nos ha llevado a lugares como el Teatro alla Scala de Milán, el Carnegie Hall de Nueva York, el Concertgebouw de Ámsterdam, salas de concierto en Israel, Japón, Nueva Zelanda, y prácticamente a toda Europa y América.

Y hasta el día de hoy seguimos recorriendo cuatro continentes con las partituras de Villa-Lobos, Revueltas, Ginastera, Piazzolla y muchos otros grandes maestros latinoamericanos bajo el brazo. A veces, nosotros mismos nos preguntamos cómo es posible que hayamos durado juntos tantos años. Pensamos que se debe a varios factores, pero sobre todo a uno: suerte. La carrera de un músico es frágil por naturaleza, ya que depende totalmente de la buena salud del intérprete. Y esto multiplicado por cuatro se vuelve aún más delicado. Pero el destino ha sido generoso con nosotros. Y desde luego que hay también otros factores muy relevantes: el amor por lo que hacemos, familias que nos apoyan, el deseo de tocar cada día mejor, el cariño entre nosotros cuatro y, ¿por qué no decirlo?, la puntualidad, el rigor y también en sentido del humor con que abordamos nuestro trabajo y en especial nuestros viajes, que nos deleitan con un sinfín de situaciones cómicas y absurdas.

Igualmente importantes para esta larga carrera han sido los apoyos que hemos recibido de muchas instituciones con las que estamos muy agradecidos.

Particularmente el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México a través del proyecto México en Escena. También nos entusiasma seguir enseñando en las múltiples escuelas de música, universidades y conservatorios a los que estamos adscritos, así como participar en los festivales a los que asistimos con frecuencia. Y sin duda el hacer música con grandes artistas como Eduardo Mata, Janos Starker, Ramón Vargas, Jorge Federico Osorio, Wolfram Christ, Rudolph Buchbinder o Manuel Barrueco es otro factor que nos sigue llenando de inspiración. A medida que se acerca nuestro aniversario número cuarenta, seguimos viajando por todo el mundo. Nuestros cabellos se han vuelto más escasos y canosos, y los instrumentos parecieran pesar cada día un poco más. Pero el deseo de seguir interpretando el maravilloso repertorio latinoamericano y universal para cuarteto, y desde luego el cariño mutuo que existe entre los cuatro, nos mantiene juntos, llenos de energía y siempre pensando en el siguiente concierto. Todo esto nos sigue pareciendo un milagro, por lo que nos sentimos muy afortunados y agradecidos de haber hecho toda una vida del Cuarteto Latinoamericano.





RICHARD WAGNER

Preludio y Muerte de amor de la ópera Tristán e Isolda

Allá por el año de 1952, es decir, un año después de la muerte de Arnold Schönberg, el músico alemán Herbert Eimert (1897-1972) publicó en Wiesbaden su *Manual de la técnica dodecafónica*. La traducción castellana de este interesante texto fue publicada en Buenos Aires en el año de 1973, y su prefacio se debe al compositor y musicólogo

argentino Juan Carlos Paz (1901-1972). En su breve texto introductorio Paz menciona a los lejanos madrigalistas del siglo XVI, Carlo Gesualdo (1566-1613) y Luca Marenzio (ca. 1553-1599), como los primeros conspiradores en contra de los principios estrictos de la tonalidad. Más adelante, Johann Sebastian Bach (1685-1750), Heinrich Schütz (1585-1672), Ludwig van Beethoven (1770-1827) y Franz Schubert (1797-1828) son puntos de referencia en el camino hacia la libertad tonal. Pero el párrafo que inicia la parte sustancial del prefacio de Paz es mucho más categórico. Dice así:

La expresión que contra el clasicismo, expresión racionalista del siglo XVIII, llevó a cabo el movimiento romántico del siglo XIX, inspirado en principios de liberación político-social, económica, artística y religiosa, se manifestó, en la música, en la expresión de contenido anímico, en la disolución de las formas clásicas, en la inestabilidad armónica, en el aumento progresivo de la sonoridad y de los procesos disonantes característicos de la expresión romántica que tienden, no a la concreción sino a la infinitud, ya que generan una tensión constante, una especie de suspenso que se mantiene a veces a lo largo de toda una obra -Tristán e Isolda- o que no se resuelven jamás, como ocurre en el período atonal y en el dodecafonismo subsecuente.

El hecho de citar este texto de Juan Carlos Paz implica un verdadero y arduo proceso de selección y eliminación (tan arbitrario como suelen ser estos procesos) ya que son innumerables los textos que se refieren al *Tristán de Wagner* como uno de los hitos más importantes en la historia de la música occidental. En efecto, cualquier discusión sobre

la música atonal y la música dodecafónica debe partir necesariamente de una premisa que ya se ha convertido en costumbre: en su ópera *Tristán e Isolda*, Wagner hizo una declaración musical de principios que daría como resultado, en el corto plazo, la disolución de los esquemas tonales tal y como se habían concebido y practicado hasta entonces. Paradójicamente, Wagner puso los cimientos sólidos del cromatismo extremo, la atonalidad creciente y la tonalidad no resuelta, quitándole solidez a los sagrados principios armónicos que regían desde la época de Bach.

La génesis de *Tristán e Isolda* fue tan compleja como la de las demás óperas de Wagner. El texto fue escrito por el compositor en Zürich en el año de 1857; ese mismo año quedó concluido el primer acto de la ópera. En marzo de 1859 Wagner concluyó el trabajo del segundo acto en Venecia, mientras que el tercer acto fue terminado en Lucerna en el otoño de ese mismo año. La obra fue editada en 1860 y su estreno se llevó a cabo en Munich bajo la dirección de Hans von Bülow, el 10 de junio de 1865. Cinco años después, en 1870, un crítico vienés describió así la música de *Tristán e Isolda*:

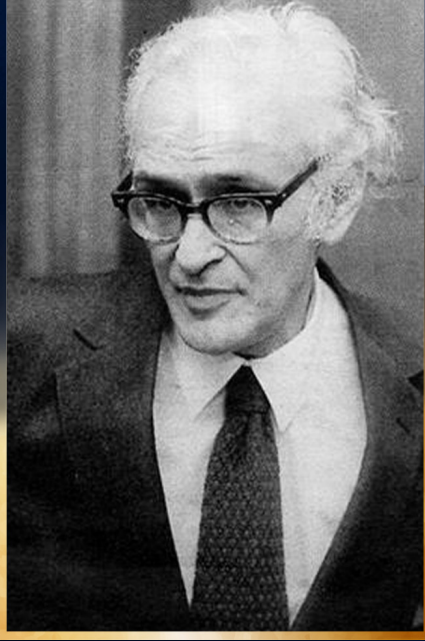
La melodía sin fin es la fuerza dominante en el Tristán. Se inicia un pequeño motivo, pero antes de ser desarrollado como una verdadera melodía o un tema, es transformado, roto, elevado y abatido a través de incesantes modulaciones y cambios en armónicos, reparado y contraído de nuevo, repetido o imitado por un instrumento u otro. Esta música sin esqueleto tonal se dirige perpetuamente hacia lo inconmensurable.

Este breve párrafo, que a primera vista no pasa de ser meramente descriptivo, es parte de una virulenta crítica escrita por Eduard Hanslick, el más anti-wagneriano de todos los anti-wagnerianos. El texto en cuestión sirve entre otras cosas para demostrar que, con el paso del tiempo, los adjetivos peyorativos que se utilizan con tanta libertad en la crítica musical pasan a ser meramente descriptivos.

Si en un primer análisis pudiera parecer que tocar el Preludio y la *Muerte de amor* de *Tristán e Isolda* equivale a sacar la música fuera de su contexto total, la verdad es otra. Como una de las obras más maduras de Wagner, *Tristán e Isolda* representa quizá el clímax de su ideología musical cíclica, eterna e inexorable. Prueba de ello es la música misma. Lo que en el caso de cualquier otra ópera pudiera parecer un montaje incongruente de un principio y un final más o menos inconexos, en el *Tristán* es un ciclo musical que se cierra necesariamente. Así, la música del Preludio se funde íntimamente con la de la *Muerte de amor* por la

sencilla razón de que principio y fin, alfa y omega, vida y muerte, no son sino partes iguales de la misma afirmación musical de Wagner. Después de todo, más de un analista ha afirmado que a través de esta música sin aparente conclusión, sin solución tonal clásica, Wagner halló el modo ideal de expresar el conflicto de un mito milenario que tampoco tiene solución. Un mito, el de Tristán, que nos dice que el amor como deseo absoluto sólo tiene cabida en el absoluto más trascendente: la muerte. En su prolijo ensayo sobre este mito, titulado *Amor y Occidente*, el autor suizo Denis de Rougemont afirma, entre otras cosas, que al componer su *Tristán*, Wagner violó el tabú del mito, al decirlo todo, al confesarlo todo a través de su libreto y de su música. Sea como fuere, el hecho es que, para el oyente, la *Muerte de amor de Tristán e Isolda* es la música más desesperadamente desgarradora que se haya escrito, justamente porque no tiene solución en el mundo de la música concebida tradicionalmente.





JULIÁN ORBÓN

Concerto grosso para cuarteto de cuerdas y orquesta

***Moderato
Lento
Allegro***

Es casi imposible encontrar a un compositor en cuya música no esté presente con fuerza la impronta de un maestro querido, de un predecesor ilustre, de un colega admirado y, al mismo tiempo, la influencia de la música

de otros tiempos y otros lugares. En este sentido, los compositores de mediana categoría se convierten en un mero epígono de aquello que admiran o imitan. Por otro lado, los compositores verdaderamente talentosos han sido capaces de asimilar cabalmente tales influencias y convertirlas, con la ayuda de sus propias ideas y su propio lenguaje, en expresiones sonoras totalmente individuales, en personalidades musicales inconfundibles. Tal es el caso de Julián Orbón, uno de los compositores más notables de América Latina, cuya obra ha permanecido injustamente en un olvido del que sólo ha sido rescatada gracias a los esfuerzos admirables de Eduardo Mata (1942-1995), el gran director de orquesta mexicano.

Nacido en España, educado en Cuba y finalmente radicado en los Estados Unidos, Julián Orbón fue parte importante del ambiente musical cubano, adquiriendo incluso la ciudadanía cubana. En 1942, el compositor José Ardévol (1911-1981), otro español radicado en Cuba, convocó a su alrededor a un grupo de jóvenes compositores para fundar el Grupo de Renovación Musical, cuyo fin primordial era el de crear una escuela de composición de cualidades específicamente cubanas. Julián Orbón se unió de inmediato al grupo, en el que también participaron Harold Gramatges, Hilario González, Argeliers León, Serafín Pro, Edgardo Martín y Gisela Hernández. Afiliado al principio a las ideas estéticas del Grupo de Renovación Musical, Orbón comenzó más tarde a sentir que el trabajo de sus colegas le imponía límites que él no estaba dispuesto a acatar. Así,

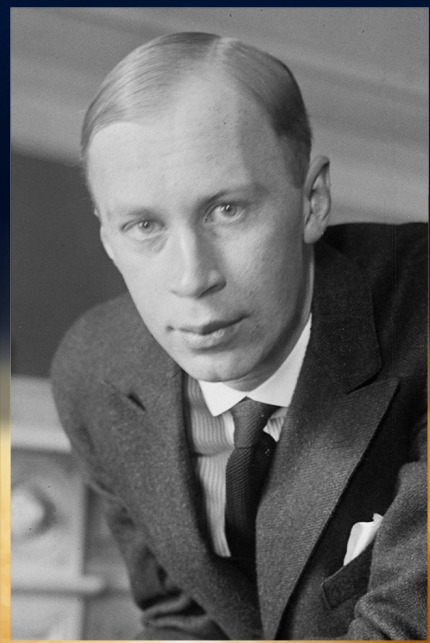
Orbón abandonó el grupo en 1949 y a partir de entonces siguió una línea creativa más personal e independiente, lo que le permitió alcanzar la madurez como compositor a una edad relativamente temprana. En esos años, Orbón comenzó a experimentar con un lenguaje armónico menos ligado a la tonalidad tradicional y más tenso en sus contrastes; de este período de búsqueda son obras importantes suyas como *Himnus ad galli cantum* (1956), las Danzas sinfónicas (1955) y el *Concerto grosso* (1958).

Julián Orbón fue un gran estudioso de la música litúrgica católica, especialmente el canto gregoriano, y al mismo tiempo un gran conocedor de la música española desde el renacimiento hasta el siglo XX, así como de las principales corrientes estéticas y expresivas de la moderna música de América Latina. La refinada e inteligente síntesis de estos elementos es una presencia constante en las obras maduras de Orbón, y es particularmente evidente en composiciones como las *Tres versiones sinfónicas* (1953) y el *Concerto grosso* para cuarteto de cuerdas y orquesta. Compuesto por Orbón a partir de un encargo de la Fundación Koussevitzki, el *Concerto grosso* se sitúa en un período de transición en la obra del compositor hispano-cubano. Aquí, Orbón parece alejarse un poco del neoclasicismo que marcó buena parte de su producción temprana, para dar los primeros pasos en el rescate de ciertos elementos románticos; es particularmente interesante el hecho de que esta transición se dé a través de una obra que alude, tanto en su título como en su forma y su contenido, al período barroco. En efecto, en el *Concerto grosso* de Orbón están presentes la estructura en tres movimientos contrastados, la contraposición de un pequeño grupo de solistas y una orquesta mayor, y una textura de cualidades claramente contrapuntísticas. En el desarrollo de su *Concerto grosso*, Orbón emplea procedimientos formales clásicos, a los que reviste de una gran expresividad, una rara intensidad, y una notable fuerza rítmica. Al mismo tiempo, el compositor enfatiza los elementos de búsqueda y transición dejando atrás la influencia española y acercándose más a un lenguaje estrictamente personal. Sin embargo, la influencia benéfica de Manuel de Falla (1876-1946) parece estar todavía presente, particularmente en el estilo procesional del segundo movimiento, en el que Orbón llega a cumbres de gran exaltación mística. De hecho, el aliento religioso parece estar presente a lo largo de toda la obra, no solo en las referencias modales del esquema armónico propuesto por Orbón, sino también en la esencia misma de la obra. Aquí, las referencias a lo medieval se convierten en una afirmación sonora que trasciende su origen, y lo arcaico se vuelve intemporal. Gemma Salas Villar afirma que es

posible detectar en el *Concerto grosso* algunos patrones rítmicos derivados de la guajira cubana. Es notable también el hecho de que son varios los compositores (Elgar, Goleminov, Martinu, Davidovski, Garza, Vali, Schulhoff, Chihara, Neikrug) que se han planteado el reto de utilizar un cuarteto de cuerdas como solista, asumiendo el problema del balance frente a una orquesta sinfónica con una sección completa de cuerdas. Con la experiencia previa de su espléndido Cuarteto de cuerdas (1951), Orbón logró en el *Concerto grosso* un equilibrio tímbrico y un balance dinámico muy adecuados. De hecho, algunos de los gestos sonoros del Cuarteto de cuerdas aparecen en el *Concerto grosso*, matizados por una exploración rítmica de gran sutileza, refinamiento y complejidad. He aquí una obra intensa y vehemente, surgida de la pluma de un compositor que por lo general estuvo preocupado por una expresión musical íntima y delicada.

El *Concerto grosso* de Julián Orbón, dedicado a la memoria de Sergei y Natalie Koussevitzki, fue estrenado en Nueva York en 1961, con Richard Korn al frente de la Orquesta de América.





SERGEI PROKOFIEV

Selecciones del ballet *Romeo y Julieta*, Op. 64

Montescos y Capuletos

La joven Julieta

Fray Lorenzo

Danza

*Romeo y Julieta antes de
la despedida*

*Danza de las niñas con
lirios*

*Romeo ante la tumba de
Julieta*

Muerte de Teobaldo

En una espléndida edición de las obras completas del gran dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616), publicada en Nueva York en 1937 por Walter J. Black, hallamos a manera de introducción el resumen de la trama de cada una de sus obras dramáticas. Cada resumen lleva un epígrafe, seleccionado por el editor, y tomado del texto mismo de la obra. En el caso de *Romeo y Julieta*, el epígrafe dice así:

*¿Qué hay en un nombre? Aquello que
llamamos una rosa,*

Por otro nombre aún tendría el mismo dulce aroma.

Esta cita pertenece a la segunda escena del segundo acto de una de las tragedias más universalmente conocidas en la historia de la literatura y el teatro. El diálogo citado forma parte de la famosa escena del balcón, el encuentro violentamente apasionado entre Romeo y Julieta, amantes desdichados, condenados a un triste destino. Sin darse cuenta todavía de la presencia de Romeo bajo su balcón, Julieta habla:

*Es sólo tu nombre el que es mi enemigo
Pero tú eres tú mismo, no un Montesco
¿Qué es un Montesco? No es la mano, ni el pie
Ni el brazo, ni el rostro, ni parte alguna
De un hombre. ¡Oh, si fueras otro nombre!
¿Qué hay en un nombre?...*

A lo que se refiere Julieta es al triste hecho de que su familia, la de los Capuleto, es enemiga mortal de la familia de Romeo, los Montesco. Esa añeja rivalidad les impide un amor abierto y libre, y finalmente ha de conducirlos a la desgracia.

Como otras obras de Shakespeare, la trágica historia de los infortunados amantes de Verona ha sido fuente de inspiración para creadores de otras disciplinas, entre ellas la música. Vincenzo Bellini (1801-1835) escribió en 1830 su ópera *Los Capuleto y los Montesco*; Héctor Berlioz (1803-1869) compuso una sinfonía dramática (como una ópera sin actuación, ni vestuario, ni escenografía) titulada *Romeo y Julieta*; Piotr Ilyich Chaikovski (1840-1893) creó en 1870 su obertura-fantasia *Romeo y Julieta*. Era evidente que una historia tan conocida y de atractivo tan universal, que podía ser tocada, cantada y actuada, no tardaría mucho en ser bailada.

Sergei Prokofiev abordó la composición de su ballet *Romeo y Julieta* a partir de un encargo del Ballet Kirov de Leningrado. El compositor se dedicó a la elaboración de la partitura en el año de 1935, en la casa de descanso del Teatro Bolshoi cercana a la localidad de Tarusa, a orillas del río Oka. La música de este ballet le ocasionó a Prokofiev muchos dolores de cabeza. El Ballet Kirov le rechazó la partitura original, y lo mismo hizo el Ballet Bolshoi. Los directores de ambas compañías de danza calificaron la música de Prokofiev como *imposible de bailarse*. Esto no es de extrañarse; lo mismo dijeron coreógrafos y bailarines sobre el *Dafnis y Cloe* de Maurice Ravel (1875-1937), sobre *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski (1882-1971), y sobre muchas otras músicas de danza que hoy son indispensables en el repertorio coreográfico moderno.

El estreno del ballet *Romeo y Julieta* tuvo que realizarse fuera de Rusia, debido al rechazo de las principales compañías de danza de la Unión Soviética, y se llevó a cabo en la ciudad checoslovaca de Brno el 30 de diciembre de 1938. A partir del estreno, Prokofiev revisó repetidas veces la partitura, haciendo cambios sustanciales a su música. Finalmente, un par de años después, el ballet fue estrenado en la patria de Prokofiev, en el Teatro Kirov, el 11 de enero

de 1940, con la coreografía de Leonid Lavrovski, ante la cual Prokofiev no quedó muy satisfecho. A manera de antecedente histórico, es preciso mencionar que la música de *Romeo y Julieta*, sin danza, se había estrenado en Moscú en un concierto sinfónico del 24 de noviembre de 1936. A pesar de los conflictos ocasionados por su *Romeo y Julieta*, es claro que Prokofiev mantuvo siempre un especial interés en esta partitura.

En el año de 1937 extrajo de su ballet diez piezas que transcribió para piano. Antes, en 1936, Prokofiev había condensado su ballet en dos suites distintas, cada una de siete movimientos, y diez años después, en 1946, realizó una tercera suite orquestal, de seis movimientos.

Sobre su música para el ballet *Romeo y Julieta*, Prokofiev escribió lo siguiente:

He tomado especial cuidado para lograr una simplicidad que, espero, llegará al corazón de quienes escuchan la obra. Si la gente no encuentra emoción y melodía en esta obra mía, me dará mucha pena, pero estoy seguro de que, tarde o temprano, las hallarán.

En efecto, después de los rechazos sufridos inicialmente, el ballet *Romeo y Julieta* de Prokofiev fue incorporado al repertorio permanente del Ballet Kirov y del Ballet Bolshoi, y se realizó una película a colores sobre el ballet, con Galina Ulanova en el papel de Julieta. Y en efecto, la gente muy pronto encontró la emoción y la melodía en esta sólida partitura de Prokofiev.

Juan Arturo Brennan



Plantilla Orquesta Sinfónica Nacional

CONCERTINO Shari Mason, William R. Harvey VIOLINES I Mykyta Klochkov*, Isabel Arriaga, Karina Cortés, Nancy Cortés, Rogelio Guerrero, Moisés Laudino, Pablo Martínez, Rimma Matioukova, Cuauhtémoc Morales, Elisa Nivón, Francisco Pereda, Olga Pogodina, Abel Romero, Igor Ryndine VIOLINES II Marta Olvera*, Omar Guevara*, Enriqueta Arellanes, Andrés Castillo R., Emilio Cornejo, Mario Escoto, Ana María Ezaine, Gabriel Olguín, Laura Ramírez, David Anthony Ramos, Luis Enrique Ramos, Arturo Rodríguez, Alejandra Reyes*** VIOLAS Paul Abbott**, Emilio Ahedo, César Bustamante, Luis Antonio Castillo, Mauricio Chabaud, Francisco Chavero, Jorge Delezé, Laura Loranca, Judith Reyes, Alejandro Torres, Bogdan Zawistowski VIOLONCHELOS Vitali Roumanov*, Miguel Ángel Villeda** Alma Rosa Bernal, Alejandra Galarza, Gustavo González, Salomón Guerrero, Iván Koulikov, Sona Poshotyan, Pablo Rainier Reyes, María Valle, Jairo Ortiz, Iván Levi Fernández*** CONTRABAJOS Jesús Bustamante*, Víctor Arámburu, Vicente Castro, Alejandro Hernández, Mario Hernández, Enrique Palma, Álvaro Porras, Armando Rangel, Fredy Hernández FLAUTAS Julieta Cedillo*, Evangelina Reyes*, Luis Ernesto Diez De Sollano**, Horacio Puchet FLAUTA Y PICCOLO Luis Ernesto Diez de Sollano** OBOES Alejandro Tello*, Luis Delgado*, Norma Puerto de Dios OBOE Y CORNO INGLÉS Rolando Cantú**, Carlos Felipe Rosas** CLARINETES Eleanor Weingartner*, Luis Arturo Cornejo*, José Martínez CLARINETE Y CLARINETE REQUINTO Rodolfo Mojica** CLARINETE Y CLARINETE BAJO Genaro Xolalpa** FAGOTES Wendy Holdaway*, Cecilia Rodríguez*, Carolina Lagunes FAGOT Y CONTRAFAGOT Ernesto Martínez** CORNOS Carlos Torres*, Gerardo Díaz Arango * Javier León**, Artemio Núñez, David Antonio Velásquez P., Martín Durán TROMPETAS Francisco López*, Juan Ramón Sandoval*, Edmundo Romero**, Josué Olivier Sánchez TROMBONES Fernando Islas*, Alejandro López*** TROMBÓN BAJO Misael Clavería** TUBAS Roberto Garamendi* TIMBALES Julián Romero* PERCUSIONES Esteban Solano Casillas**, Alejandro Reyes, José Eduardo Chávez PIANO Y CELESTA Argentina Durán* ARPA Baltazar Juárez*.

*Principal **Principal Adjunto *** Periodo meritario

DIRECTOR EJECUTIVO Emilio Aranda, SUBDIRECTOR DE PRODUCCIÓN Y OPERACIÓN Benito Alcocer, JEFA DEL DEPARTAMENTO DE ENLACE ARTÍSTICO Roxana Acosta, JEFA DEL DEPARTAMENTO DE PERSONAL María del Carmen Juárez, JEFE DEL DEPARTAMENTO DE DIFUSIÓN Izkrah Pinto, JEFE DEL DEPARTAMENTO DE RECURSOS FINANCIEROS Y MATERIALES Horacio Téllez, DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECA Antonio Rosas.

Personal Administrativo Dora Sosa, Guadalupe de la Rosa, Jessika García, Juan Manuel Fuentes, Laura Hernández, Silvia Arriaga, Yolanda Torres, Gabriela León Fuentes, Joanna Ortega, Víctor Uribe, Karla González, Luis Gabriel Chávez.

Personal de Apoyo Emanuel Bórquez, Georgina Muñoz, Apolonia López, Sandra Razo, Mariana Salas, Carol Lodela.

ASISTENTES TEATRALES Arturo Sosa, Misael Torres, Arturo Serrano, Sergio Ángeles.

PRÓXIMOS CONCIERTOS

Febrero

Sala Principal de Palacio de Bellas Artes

PROGRAMA 3

Ludwig Carrasco, director artístico
Bárbara Prado, piano

José Pablo Moncayo

Tres piezas para orquesta

Camille Saint-Saëns

Concierto para piano núm. 2 en sol menor, Op.22

Wolfgang A. Mozart

Sinfonía núm. 41 en do mayor, K.551 *Júpiter*

VIERNES 17, 20:00 H Y DOMINGO 19, 12:15 H

PROGRAMA 4

Iván López Reynoso, director huésped y contratenor
Carlos Rosas, oboe

Johann Sebastian Bach

Cantata BWV 132, *Aria Christi Glieder* para contratenor,
violín y continuo

Cantata BWV 12, *Aria Kreuz und Krone sind verbunden* para contratenor, oboe y continuo

Ludwig August Lebrun

Concierto para oboe y orquesta núm. 1 en re menor

Robert Schumann

Sinfonía núm. 2 en do mayor, Op. 61

VIERNES 24, 20:00 H Y DOMINGO 26, 12:15 H

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria de Cultura

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Omar Monroy Rodríguez
Titular de la Unidad de Administración y Finanzas

Manuel Zepeda Mata
Director General de Comunicación Social

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez
Directora General

Laura Elena Ramírez Rasgado
Subdirectora General de Bellas Artes

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Silvia Carreño y Figueras
Gerente del Palacio de Bellas Artes



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL