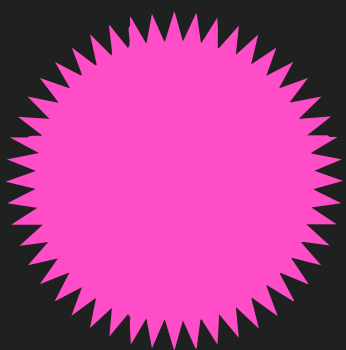
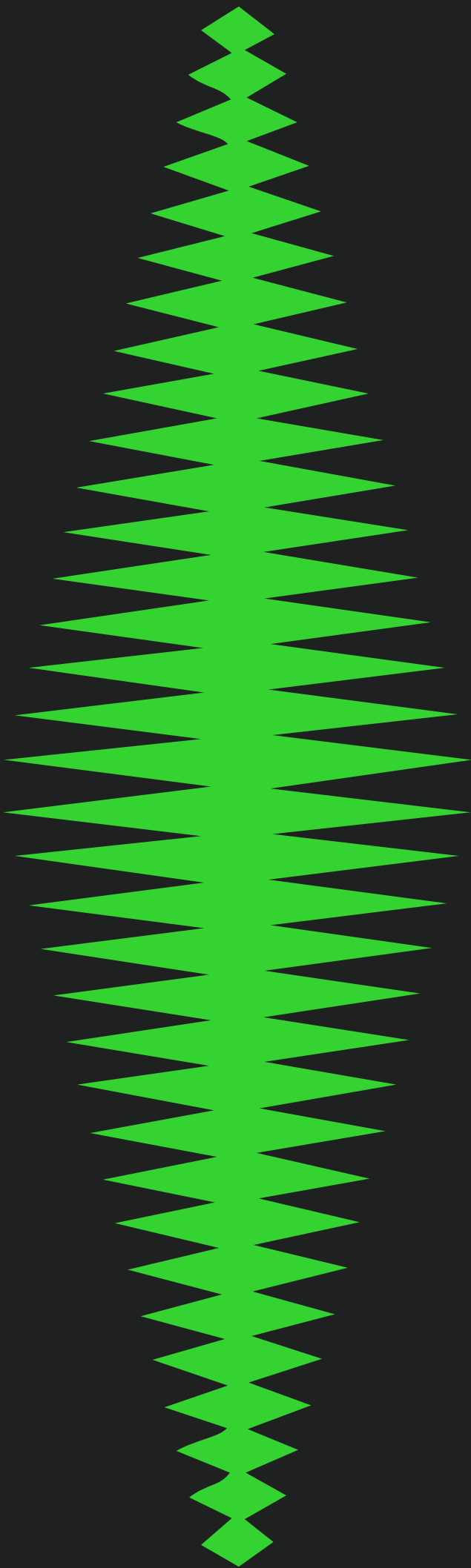


22
5
TEMPO. UNO



02/20
Tlaqná, Centro Cultural
20:00



PROGRAMA

María Granillo

Breathing Music (12')

Alexander Glazunov

*Concierto para violín Op.82
en La menor (21')*

I. Moderato

II. Andante sostenuto

III. Allegro

Igor Pikayzen - violín

INTERMEDIO

Claude Debussy

Jeux (18')

Antonín Dvořák

En la naturaleza, Op.91 (12')

Martin Lebel, director titular



María Granillo es una reconocida compositora mexicana. Nació en Torreón Coahuila, México, en el año de 1962

Breathing Music

“Música para respirar”, “música que respira” o “respirando música”; el título de ésta obra, *Breathing Music*, reúne estos tres significados diferentes en un solo nombre. Compuse *Breathing Music* en Vancouver, inspirada por mi descubrimiento del Yoga y del Pranayama o control de la respiración. En *Breathing Music* busqué integrar los aspectos conflictivos de la respiración, como el hecho de que ésta sea a un mismo tiempo variable y recurrente, cambiante y repetitiva, en un discurso musical que es a un mismo tiempo continuo, cíclico y mutable. Al mismo tiempo quise que la música “respirara” a todos niveles, desde sus células constitutivas hasta la totalidad de su forma musical. La estructura de la obra es una gran respiración que parte de la nada para volver a ella. Es un gran ciclo construido de numerosos ciclos en el que la respiración juega un doble papel, siendo utilizada como gesto sonoro y como concepto estructural generador de los materiales y procesos musicales que ocurren al interior del discurso musical.

Así pues, la principal característica de *Breathing Music* es el establecimiento de gestos musicales que semejan inhalaciones y exhalaciones que se transforman gradualmente, dando lugar a nuevos gestos respiratorios, y reflejando en este proceso distintos tipos de movimiento y de emoción a la manera de un organismo vivo. En esta obra me propuse crear un discurso musical orgánicamente integrado en el que todos los elementos de la obra estuviesen estrechamente relacionados, poniendo énfasis en el desarrollo y la transformación graduales de la textura musical.

Breathing Music fue compuesta en 2006 y ha sido interpretada por la OFCM, la Camerata de las Américas, la OSIPN, la OSEM, la OFEQ, la OSY, la OSN bajo la batuta del maestro Lebel y, más recientemente, por la OSX. Ha sido dirigida por Gabriela Díaz Alatríste, José Luis Castillo, José Areán y Samuel Pascoe, y fue grabada por la OSIPN en el CD *Mujeres en la música sinfónica mexicana*.

María Granillo



Alexander Glazunov, noviembre de 1922

Entre rusia y el resto del mundo

Hijo de un librero y editor y una pianista, Alexander Konstantinovich Glazunov nació -de acuerdo con el calendario de la Iglesia Ortodoxa vigente en el Imperio de Alejandro II- el 29 de julio de 1865, en San Petersburgo. Niño excepcionalmente dotado por su oído y memoria musicales, virtudes compartidas con innumerables instrumentistas y compositores, famosos o no, Glazunov inició el estudio del piano al cumplir cinco años y sus primeras composiciones aparecieron hacia los once, aunque ninguno de esos tempranos intentos creativos mereció incluirse en el catálogo de sus *Obras completas*.

Adolescente curioso, sensible e irresistiblemente atraído por la música, viviendo en la capital imperial, más temprano que tarde tenía que vincularse con varios personajes que favorecieron el desarrollo de su talento. Las circunstancias eran propicias. La música en Rusia entraba en un periodo de auge impensable décadas atrás, gracias entre otras cosas a la fundación de los Conservatorios de San Petersburgo (1862) y de Moscú (1866) por los hermanos Antón y Nikolái Rubinstein, instituciones que aspiraban al fomento y la difusión de modelos alemanes, tanto pedagógicos como interpretativos y creativos; pero también, y no era menos importante, a la consolidación de la obra de cinco compositores que desde 1857- año más, año menos- fueron azarosa y gradualmente coincidiendo en su interés por escribir músicas que no tenían la intención de imitar la obra de autores nacidos más allá de las fronteras occidentales del Imperio de la Casa Romanov. Mili Balákirev, estudiante “no matriculado” de matemáticas de la Universidad de Kazán, enardecido por el ejemplo de Mijaíl Glinka -compositor al que la Historia ha consagrado como “padre de la música rusa”- abandonó el álgebra y el cálculo para seguir el camino del nacionalismo claramente señalado en las óperas *Una vida por el Zar* y *Ruslán y Liudmila*. Los aires eslavófilos flotaban en la atmósfera de San Petersburgo, y no pasó mucho tiempo para que Balákirev empezara el reclutamiento de otros jóvenes que empleaban sus dispersos e irregulares conocimientos musicales para plasmar en el pentagrama los ritmos, cantos y colores instrumentales que surgían en el oído interno de sus mentes. Así, la Historia también ha consagrado a un médico y químico (Borodin), un ingeniero experto en fortificaciones militares (Cui),

un (entonces) recién liberado teniente de la Academia de Oficiales de la Guardia Imperial (Músorgski), y (también entonces) un jovencísimo cadete naval (Rimski-Korsakov). Reunidos en torno a Balákirev, crearon vínculos amistosos de grado diverso que conocieron cambiantes humores de afecto y simpatía; un grupo tan heterogéneo no se identificó con nombre alguno más allá de “Círculo de Balákirev”.

Rimski-Korsakov en su *Crónica de mi vida musical*, publicada al año siguiente de su fallecimiento (1909), escribió:

Si no tomamos en cuenta a Lodyzhensky, que no logró nada, y a Lyádov, que apareció después, el “Círculo de Balakirev” consistía en ((el Propio)) Balákirev, Cui, Músorgski, Borodin y yo. Los franceses nos denominaron ‘Les Cinq’.

Al menos desde los reinados de Pedro I (1682-1725) y Catalina I (1762-1796), ambos llamados “grandes”, los gobernantes de Rusia mostraron un notable interés por acercar, política, económica y culturalmente, sus extensos dominios a los ámbitos más importantes del resto de Europa, pero la mayor parte de su población padecía un no menos notable retraso en esos mismos aspectos: una brecha abierta entre dos concepciones enfrentadas del mundo.

Hacia 1840, los debates mantenidos entre “eslavófilos”, partidarios de las inmemoriales tradiciones, y “europeizantes”, entusiastas del arte, la ciencia, la tecnología y el comercio desarrollados por italianos, holandeses, austriacos, alemanes, ingleses y franceses, alcanzaron un enfrentamiento que pareció irreconciliable. Orlando Figes, en su magnífico libro de historia cultural *El baile de Natasha*, lo expresa así:

¿Qué significaba ser ruso? ¿Cuáles eran el lugar y la misión de Rusia en el mundo? Y, ¿dónde se encontraba la verdadera Rusia? ¿En la ciudad imperial del zar o en la aldea enlodada y de una sola calle? Estas eran las “preguntas malditas” que ocuparon la mente de todos los escritores, críticos literarios, historiadores, pintores, compositores, teólogos y filósofos de verdad de una época que va desde Alexander Pushkin hasta Boris Pasternak. ((Las obras de arte son testimonio)) de una historia de ideas y de actitudes, de conceptos de nación a través de los cuales Rusia intentó entenderse a sí misma (((...

expresión del)) encuentro entre dos mundos completamente distintos: la cultura europea de las clases ((monetaria y militarmente)) superiores y la cultura rusa del campesinado.

Ese fue el país donde nació Alexander Glazunov. Toda simplificación de la Historia, religiosa, política, militar y económica suele mostrar una tendencia recurrente en dar la mayor importancia a las diferencias, los conflictos, las oposiciones. Las narrativas del desarrollo de la música en Rusia durante buena parte del siglo XIX no podían ser la excepción. La batalla cultural en este campo quedó definida en el enfrentamiento del grupo de los hermanos Rubinstein y Piotr Ilich Tchaikovsky, con su predilección por el estudio académico y el cultivo de (algunas) *formas clásicas y románticas* empleadas por Beethoven y sus continuadores, contra la rebeldía, espontaneidad y desorden de los *Cinco*. La confrontación adquirió mayor dimensión cuando, a la creación de los Conservatorios de Moscú y San Petersburgo, Balákirev respondió en ésta última ciudad con una *Escuela Libre* (aquí con el significado de *gratuita*) abierta en principio a niños, niñas, mujeres y hombres, muchos de ellos sin ninguna preparación previa, interesados en aprender a cantar, tocar algún instrumento y componer música. Como en toda clase de asuntos humanos, estas divergencias se vieron aderezadas por las rivalidades personales, los prejuicios sociales, las opiniones políticas y, sobre todo, los criterios enfrentados sobre el gusto y la valoración del arte mismo.

Dentro de ese amplio marco de referencias, Alexander Glazunov, a la edad de catorce años, tuvo su primer encuentro con Balákirev hacia 1879, pero para entonces el incremento de las actividades musicales había contribuido, si no a la desaparición de la polémica, si a encausarla hacia una comprensión que pronto iba a resultar benéfica para ambos bandos. Por aquel año, después de una década en la que sus trabajos habían sido orientados por Balákirev, tanto Músorgski, como Rimski y Borodin, asumían la libertad de explorar su propio mundo. El mismo Balákirev se había retirado temporalmente de la *Escuela Libre*, entrado en un periodo de crisis creadora y emocional; pasaba buena parte de su tiempo trabajando en la edición de las dos óperas de Glinka, pero también conocido a Mitrofan Belyayev, un rico mecenas amante de la música dispuesto a ofrecer apoyo al talento de nuevos compositores. Y Glazunov fue sin duda el más favorecido. Balákirev lo presentó al entusiasta patrocinador y propuso a

Rimski-Korsakov como guía con quien proseguir con el desarrollo profesional de tan brillante prospecto. Unas lecciones particulares duraron casi dos años. Rimski dijo que su alumno mostraba notables progresos “no día tras día, sino hora tras hora”... De la relación maestro-discípulo surgió una amistad que se mantuvo los veintinueve años siguientes.

El avance de Glazunov quedó demostrado con un *Primer cuarteto de cuerda*, dos *Oberturas orquestales sobre temas griegos* y una *Primera sinfonía*, estrenada el 29 de marzo de 1882 bajo la dirección de Balákirev. Esta última partitura avivó particularmente el ánimo de Belyayev, reconocido ya como importante miembro de un grupo de aficionados, compuesto por ricos terratenientes, industriales y comerciantes, deseosos de llevar a sus ciudades las veladas, los recitales y los conciertos que habían disfrutado durante sus viajes a Londres, París o Viena. Impresionado favorablemente por la *Sinfonía* recién estrenada, Belyayev decidió invertir parte de su tiempo y recursos financieros en la creación de una especie de sociedad -Los Conciertos Sinfónicos Rusos- además de contratar a un destacado editor de Leipzig para iniciar la publicación de partituras, no sólo del joven Glazunov sino también de otros compositores no siempre vinculados con la enseñanza académica de los conservatorios. Pronto se comenzó a hablar del ‘Círculo de Belyayev’ que cada viernes se reunía en el palacio del empresario para audiciones de canto y música de cámara, presididas por Anatoli Liádov, el mismo Glazunov y Nikolái Rimsky-Korsakov, para entonces ya maestro en el Conservatorio de San Petersburgo, sin olvidar la regular programación a cargo de Los Conciertos Sinfónicos Rusos que, bajo la dirección de Balákirev, favorecían a compositores “avanzados” y poco convencionales como Berlioz y Liszt.

La brecha entre eslavófilos y europeos iba desapareciendo. Glazunov, igual que los grandes maestros Tchaikovsky y Rimski-Korsakov, pasaría el resto de su vida trabajando con recursos musicales que podrían provenir de cualquier fuente: rusos, “orientales”, polacos, alemanes, franceses, italianos, españoles... y en 1899 fue nombrado profesor del cada vez más prestigioso Conservatorio de San Petersburgo. Glazunov cultivó generosamente las formas “consagradas” de la *Sinfonía*, dejando ocho terminadas e inconclusa la que llevaría el “fatal” número *nueve*; abordó el *Cuarteto de cuerda* con siete partituras que distribuyó cuidadosamente a lo largo de toda su carrera; incursionó con gran éxito en los

escenarios con tres grandes ballets que contribuyeron notablemente al incremento de su fama, compuestos con increíble rapidez entre 1896 y 1899: *Raymonda*, *Los engaños del amor* y *Las estaciones*, pero se mantuvo juiciosamente alejado del voluble y exigente imperio de la ópera. Con la música orquestal siempre se sintió seguro, terminando casi medio centenar de obras; pero igualmente se ocupó de diversas combinaciones de música de cámara, y dejó un buen número de canciones, piezas corales y unas veinte destinadas al piano. Glazunov compuso cinco *Conciertos para solista y orquesta*, esparcidos a lo largo de la segunda mitad de su vida, el primero lo dedicó al violín (1904), al que siguieron dos encomendados al piano (1910 y 1917), uno más fue destinado al violoncello (1931) y el quinto, para saxofón alto, fue de hecho su última composición (1934).

Concierto para violín y orquesta en la menor Op.82

Durante la segunda mitad del siglo XIX, y todavía en la primera década del XX, el verano fue la estación preferida de los compositores para iniciar nuevos proyectos, o bien continuar o concluir obras que habían necesitado de largos periodos de maduración; el campo, la montaña, una villa poco visitada, la playa y el mar, fueron escenarios favoritos de algunos famosos maestros. Glazunov escribió buena parte de su *Concierto para violín* en una propiedad cercana a San Petersburgo, conocida como los *osérski* (región de pequeños lagos), durante el verano de 1904. La seguridad, la concisión, y no en menor medida la clara belleza de sus temas o motivos melódicos expuestos en la primera parte de la obra, evidentes desde la primera audición, son prueba suficiente de que el compositor se encontraba en el mejor momento de su carrera. El *Concierto* se ubica cronológicamente entre dos sinfonías (la *Séptima*, llamada *Pastoral*, de 1902, y la *Octava*, terminada a finales de 1905) y fue dedicado al célebre pedagogo húngaro Leopold Auer, quien brilló como la estrella más luminosa del Conservatorio de San Petersburgo en la enseñanza del violín durante medio siglo (1868-1917). El estreno tuvo lugar el 15 de febrero de 1905 como parte de un programa de la Sociedad Musical Rusa, con Auer como solista y el propio autor dirigiendo la orquesta. Los analistas apuntan que la estructura formal de esta pieza procede del modelo, en su momento innovador, de los dos *Conciertos para piano* de Franz Liszt y del único escrito para violín

por Felix Mendelssohn, obras que no utilizan la separación habitual entre distintos movimientos y suprimen, o reducen al mínimo, la introducción orquestal. La descripción o explicación de la “forma” en composiciones de este tipo suele diferir de acuerdo con el criterio, la educación, el propósito y el momento histórico de cada comentarista; algunos delimitan tres (y hasta cuatro) movimientos diferentes, identificados por sus *tempi* y totalidades respectivas (I. *Moderato*-la menor-; II. *Andante sostenuto*-re bemol mayor-; III. *Piu animato*-sol menor-; IV. *Allegro*-la mayor), mientras otros entienden la estructura en términos de “dos amplias secciones”: la primera que unifica las tres primeras partes dentro del marco “forma sonata”, con la “exposición” de sus dos temas, aquí claramente identificados con el carácter “*quasi* gitano” del primero y la dulzura apacible del segundo, seguida por el “desarrollo” donde aparece un tercer tema, y la obligada “reexposición” en la que se alcanza el momento expresivo más intenso de toda la obra, que poco después se diluye para dar paso a la “*cadenza*” del solista, sorprendida a su vez por una nota grave de violoncellos y contrabajos que apresuran al violín hacia la “llamada de trompetas” que inicia y constituye el “tema principal” de lo que sería la “segunda sección” -o tercer movimiento, si así se prefiere llamarlo- con que termina “de manera feliz” el concierto.

La "inspiración" y la guerra

Acaso nunca podremos saber de dónde proviene la “inspiración” creativa o poética, ese don gratuito que conceden (o concedían) las musas. Hector Berlioz la atribuyó a la fiebre agitada que provocan los ensueños y las pasiones; Thomas de Quincey y Charles Baudelaire la concibieron como un estado alterado o superior de la conciencia donde desaparecen la indiferencia y el hastío, con el riesgo de que su lugar sea ocupado por otros demonios. Para Alexander Glazunov, personalidad menos dada a la exageración o la desmesura, la inspiración bien podía confundirse con esa facilidad disciplinada para escribir música que le fue fiel hasta los primeros años su quinta década. Es verdad que había compuesto una sonriente y luminosa sinfonía con carácter y evocaciones “pastorales”, y estrenado ese *Concierto para violín* que pronto se convirtió en favorito de solistas y públicos, y de inmediato emprendió la conclusión de su *Octava sinfonía*, publicada con el número de *opus* 83, pero las circunstancias de su patria, y de manera especial las de su amada ciudad habían cambiado. En

febrero de 1904, las ambiciones imperiales de Rusia y de Japón iniciaron una guerra terrestre y marítima desastrosa para ambas naciones en términos de pérdidas materiales y humanas, pero que el resto del mundo contempló como la inesperada victoria de una nación “oriental” sobre una supuestamente poderosa monarquía europea, ahora humillada, resultado que desató una hasta entonces desconocida conmoción entre las “razas blancas de Occidente”.¹ Y el 9 de enero de 1905, frente al Palacio de Invierno de San Petersburgo, guardias imperiales abrieron fuego en contra de miles de manifestantes que deseaban acercarse a su “noble y bondadoso” gobernante, Nicolás II, para entregarle una solicitud de reformas humanitarias para obreros y campesinos, y la limitación de poderes por parte de muchos funcionarios y militares tan corruptos como ineficientes; las crónicas dijeron que no llevaban armas, confiaban en sus iconos de la virgen María y de los santos más reverenciados de la Iglesia Ortodoxa: san Sergio, san Vladimir, san Nicolás. Cincuenta y dos años después, la Orquesta Sinfónica de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, dirigida por Natán Rajlin, estrenaría la *Decimoprimera Sinfonía* de Dmitri Shostakovich, compositor que de niño y adolescente tomó clases con Glazunov. Los títulos a cada uno de los cuatro movimientos de esa obra, escrita en conmemoración de la tragedia son: I. La plaza del Palacio (Adagio). II. El 9 de enero (Allegro). III. Memoria eterna (Adagio). IV. Tocsin. La campana de alarma (Allegro).

La masacre del 9 de enero, con cerca de un millar de muertos y casi igual número de heridos (entre ellos un alumno de la Escuela Imperial de Ballet llamado Vaslav Nijinsky), señaló el inicio de la llamada Revolución Rusa de 1905, anticipo reprimido de la que tuvo lugar en 1917. San Petersburgo fue su principal escenario, con protestas y levantamientos en los que participaron muchos de sus habitantes, incluida la mayoría de los alumnos y maestros del Conservatorio, quienes contaron con el apoyo de su director, Nikolai Rimski-Korsakov, despedido poco después. Como demostración de solidaridad con su querido amigo y colega, Glazunov presentó su renuncia el 4 de abril; y todo esto ocurría mientras los ejércitos del zar perdían un combate tras otro y casi todos los barcos de sus flotas de los mares Báltico y Negro, en la batalla del estrecho de Tsushima, entre las costas de Corea y Japón.

¹ No deja de ser revelador que la Guerra Ruso-japonesa de principios del siglo XX terminara con el “Tratado de Portsmouth”, promovido o apoyado por Teodoro Roosevelt, vigésimo sexto presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, a quien, en 1906, le fue otorgado el Premio Nobel de la Paz...

Acaso nunca podremos saber si los dramáticos acontecimientos de 1905 influyeron en el declive de la “inspiración” de Glazunov, ya que podría atribuirse a otras causas, pero el cambio sorprende al compararlo con la intensa y variada producción que había mantenido hasta entonces. Una *Novena Sinfonía* quedó sin terminar; el debilitamiento de las facultades se escucha en sus dos *Conciertos para piano*, compuestos en un periodo que va de 1911 a 1917; más notoria resulta la casi completa ausencia de esas partituras orquestales tan apreciadas dentro y fuera de Rusia: oberturas de concierto, suites, fantasías, poemas, pinturas y cuadros sinfónicos, sin olvidar los extensos y fastuosos ballets. Esa disminución de su creatividad coincidió con la “calma aparente” de los enfrentamientos sociales y políticos, ya que las concesiones que ofreció Nicolás II a su pueblo fueron mínimas, y en la mayor parte del extensísimo territorio de su imperio, prácticamente inexistentes. El ocultamiento de la miseria y la injusticia, la simulación perfeccionada del discurso, tanto como el colorido esplendor de uniformes, banderas y medallas, resistieron ante las huelgas de los trabajadores, los actos terroristas, el asesinato de personajes públicos y las operaciones, a veces secretas, a veces no, de sujetos subversivos llamados Alekséi Pëshkov, Lev Bronstein y Vladímir Uliánov.

Tareas administrativas y viajes

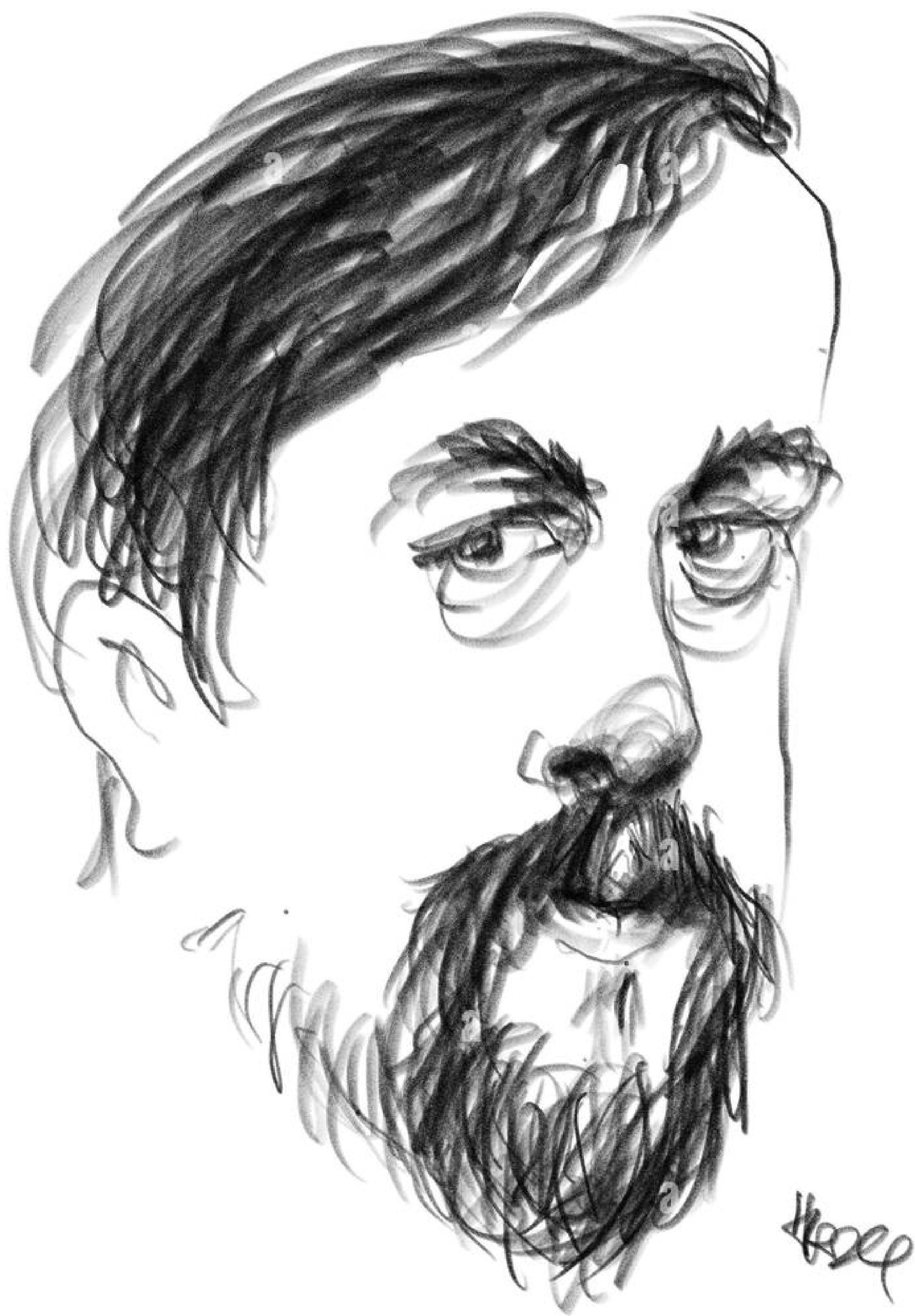
Pero si la fuerza creativa de Glazunov disminuyó, diferentes modalidades de la fama lo acompañaron por el resto de su vida: el 14 de diciembre del convulso 1905, regresó al Conservatorio y dos días después fue nombrado director del mismo. Durante sus primeros doce años en el puesto trabajó por mantener la dignidad y, hasta cierto punto, la independencia de la institución; en 1907 dirigió conciertos de música rusa en París, anticipando la presencia revolucionaria de los ballets de Diaghilev; durante su visita al Reino Unido recibió doctorados *honoris causa* por las universidades de Oxford y de Cambridge; sus obras orquestales aparecían con frecuencia en los conciertos de Moscú y San Petersburgo, muchos de ellos dedicados sólo a su música. Al comenzar la “Gran Guerra Europea”, Glazunov emprendió la tarea de llevar conciertos a las fabricas y los cuarteles y se dio tiempo para componer una *Paráfrasis sobre los himnos de las naciones aliadas* que luchaban contra los ejércitos austro-alemanes, contienda que Rusia interrumpió al verse sometida a otra guerra, la “civil”, que marcó el fin de un imperio y el nacimiento de un

nuevo régimen presidido por aquellos ateos subversivos: Gorki, Trotsky y Lenin. Durante ese periodo de cambios que “estremecieron al mundo”, Glazunov consiguió mantenerse firme en sus tareas, pronto reconocidas por los dirigentes comunistas que en 1922 lo nombraron “Artista del Pueblo”, en conmemoración de su cuadragésimo aniversario como compositor, y continuó como director del Conservatorio (ahora) de Petrogrado hasta (nominalmente) 1930.

Alexander Glazunov resistió y sobrevivió a los cambios sociales y políticos; no lo hizo a los estéticos y musicales.

Baste recordar algunas obras compuestas y/o estrenadas en la primera década del siglo XX: Gustav Mahler, *Sinfonías* quinta, sexta, séptima, octava y novena; Claude Debussy, *Pélleas et Mélisande* y *El mar*; Charles Ives, *Segunda Sinfonía*; Leos Janáček, *Jenufa*; Richard Strauss, *Salomé* y *Elektra*; Arnold Schoenberg, *Sinfonía de cámara Op 9*; Béla Bartók, *Primer Cuarteto de cuerdas*; Alban Berg, *Sonata para piano Op.1*; Anton Webern, *Passacaglia para orquesta Op.1*. Y un joven Igor Stravinsky acechaba con sus plumajes incendiados, sus muñecos mágicos y sus sacrificios primaverales. El agotamiento creador de Glazunov tal vez sólo coincidió en el tiempo con aquellas otras músicas, mientras su *Concierto en la menor Op.82* era difundido por el mundo gracias a los virtuosos alumnos de Leopold Auer, ese verdadero “fabricante de genios”: Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Nathan Milstein, Jascha Heifetz...

Glazunov continuó con sus labores administrativas; en 1927 se encargó de organizar la conmemoración del centenario de la muerte de Beethoven y al siguiente asistió en Viena como representante de URSS a la del centenario de la muerte de Schubert. Solicitó un permiso para prolongar su estancia en el extranjero, mismo que aprovechó para dirigir nuevamente en París programas con sus obras; después recorrió Checoslovaquia, Polonia, Inglaterra, los Países Bajos, España, Portugal y realizó una larga gira por los Estados Unidos de Norteamérica. Sin considerarse exiliado, nunca regresó a la Unión Soviética. Murió en París el 21 de marzo de 1936. En 1972 sus restos fueron exhumados y llevados a su ciudad natal, (ahora) Leningrado.



DEBUSSY

Retrato del compositor Debussy

Los *juegos escénicos* de Claude Debussy

Desearía que se llegara, que yo llegara, a una música verdaderamente despojada de temas o formada por un solo tema que nada interrumpa y que jamás se repita...

El 22 de diciembre de 1894, en la Sala d'Harcourt de París, la Orquesta de la Sociedad Nacional de Música, dirigida por un joven maestro suizo, Gustave Doret, presentó un extenso programa con piezas de Glazunov, Bordier, Duprac, Bourgault-Ducoudray, Saint- Saëns, Ropartz y Cesar Franck, que incluía como número final el estreno de una partitura titulada *Prélude à L'Après-midi d'un faune*.

Inspirada o basada en un celebrado poema de Stéphane Mallarmé, la pieza pretendía la extensión -acaso *la traducción*- de la música verbal a los agrestemente delicados colores de una orquesta nunca antes escuchada, y provocó el desconcierto, la desorientación auditiva y hasta algún malestar, pero también fue recibida por oídos que fueron atrapados por una inefable belleza, una transparente frescura, un seductor encanto.

Me gustan más las notas de la flauta de un pastor egipcio, pues colabora con el paisaje y escucha las armonías ignoradas en vuestros tratados...

Desde aquella fecha, el *Preludio*, de apenas unos diez minutos de duración, no ha dejado de sorprender a quienes lo escuchan por primera vez, y se ha mantenido en el repertorio de las orquestas sinfónicas de todo el mundo.

La mayor parte de los trabajos, las obras, las ideas y los proyectos imaginados por la especie humana nunca llegan a realizarse; no sólo “el camino del infierno está empedrado -o pavimentado- de buenas intenciones”, sino también aquellos otros que se supone llevan al progreso, la democracia, la globalización, los diversos bienestares y, para seguir la metáfora de San Bernardo de Claraval, monje cisterciense a quien se atribuye la frase, también quienes emprenden los caminos del purgatorio y del paraíso se encuentran desbordados por floridas, humanitarias y piadosas intenciones que nunca alcanzan la anhelada meta. Así,

el *Catálogo* de composiciones de Claude Debussy sorprende por el número de “obras no completas”, es decir, proyectos apenas esbozados, o bien iniciados y nunca continuados; quizá sea el lugar que ocupa en la Historia como gran innovador lo que ha llevado a estudiosos y biógrafos a compilar esa larga lista de “intenciones”. Entre las más de veinte partituras pensadas para el escenario, óperas, ballets, pantomimas y músicas incidentales, Debussy llevó a buen término apenas la quinta parte: una exquisita y perturbadora revelación operística -*Pélleas et Mélisande*-, un misterio erótico-religioso -*El martirio de san Sebastián*- y tres ballets -*Jeux*, *Khamma* y *La boîte à joujoux*; los dos últimos terminados de orquestar por Charles Koechlin y André Caplet, respectivamente. En cambio, con la música orquestal Debussy fue más concreto. Dejando a un lado varias obras juveniles pensadas para la orquesta, pero terminadas sólo en su versión para piano, la primera composición sinfónica escrita enteramente por Debussy fue ese *Preludio a la tarde (o siesta) de un fauno*, trabajo que le llevó poco más de dos años, al que siguieron *Nocturnos* (1897-1899), *El mar* (1903-1905) e *Imágenes* (1905-1912). Todos proyectos personales, expresión de una necesidad casi íntima, plasmación de ensoñaciones y fantasías que nunca obedecieron a la solicitud de ningún mecenas y mucho menos orientadas a complacer al público.

Los músicos no escuchan más que la música escrita por manos hábiles, nunca la que está inscrita en la Naturaleza. Es más útil ver como amanece el día que escuchar la Sinfonía pastoral.

La aparición del *Fauno* en la sala de conciertos parisina fue tan afortunada para el compositor como para la música misma; el cuidado que el director Doret y los maestros de la orquesta dedicaron a la nueva pieza, misma que fueron “entendiendo” a lo largo de números ensayos, fue determinante para suscitar el entusiasmo de un buen número de oyentes que con aplausos y gritos de *jencore, encore!* mantuvieron a los intérpretes sobre el escenario. Los programas de la Sociedad Nacional prohibían la repetición de una pieza o siquiera un solo movimiento; pero Gustave Doret pasó por alto esa regla: sabía que habían pasado muchos años sin que la “Ciudad de la luz” presenciara el estreno de una obra (francesa) tan sutilmente innovadora, tan calladamente revolucionaria.

... Hay que buscar la disciplina en la libertad y no en las fórmulas de una filosofía ya caduca y solamente valedera para los débiles. No escuchéis los consejos de nadie, sino del viento que pasa y relata la Historia del Mundo...

Debussy había pasado muchos años buscando la música que habita esa dimensión que sólo existe *al otro lado del espejo*, cuyas perspectivas, vibraciones y destellos se orientan hacia lo todavía no conocido. Mientras trabajaba y terminaba el *Fauno*, Debussy también exploró el espacio, las palabras y los silencios del drama simbolista *Pélleas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, sobre los que iba a construir su propia auto-revelación del teatro musical. El trabajo se prolongó durante toda una década. El *Pélleas* puesto en música se estrenó en París el 30 de abril de 1902. Tres días después, Henri Busser, amigo de Debussy que dirigió el coro tras bambalinas en las primeras representaciones de la nueva ópera, anotó en su diario:

Tercera función. Gran cantidad de público, más receptivo. Al final hay tres llamadas a escena para Debussy, pero rehúsa aparecer. Más tarde celebramos el éxito, que ya está asegurado. Debussy es totalmente consciente de que ha roto por completo con las costumbres perniciosas de los compositores de ópera. Nos dijo: "Trato de llevar al oyente a través de la simpleza de la frase vocal, a través de la discreción de la orquesta; detesto los efectos brutales tan apreciados por mis predecesores".

El éxito estaba asegurado; luego la fama: primero en Francia, pronto en Europa, finalmente en el resto del mundo. Debussy nunca pudo terminar otra ópera, aunque desde el año del estreno de *Pélleas* hasta casi el final de su vida se preocupó, y llegó en diversos momentos a ocuparse tanto de la música como de los libretos, con dos proyectos basados en narraciones de su admirado Edgar Allan Poe: *El diablo en el campanario* y *La caída de la casa de Usher*, que imaginó representados en una misma función. De los otros cuatro *juegos escénicos* en los que participó, tres de ellos fueron solicitudes de música para proyectos ajenos. En septiembre de 1910, la bailarina canadiense Maud Allan encargó a Debussy la escritura de un ballet que ella llamó *Isis*, aderezado con fuerte carga erótica y escenificado en un Egipto más mítico que antiguo, donde una mujer a través del baile dirige suplicas al dios Amón-Ra para liberar a una ciudad sitiada.

Tres meses después llegó otra solicitud. El promotor y empresario Gabriel Astruc negoció con Debussy su colaboración para un ambicioso proyecto del novelista, poeta y autor teatral Gabriele D'Annunzio (considerado entonces como uno de los escritores más importantes de Italia) para componer la música de un extenso drama lírico-religioso (*Misterio compuesto en ritmo francés*, lo llamó el autor) dividido en cinco “mansiones” (actos), sobre la historia-leyenda de san Sebastián, jefe de arqueros del ejército del emperador Constantino, quien guardaba en secreto su fe cristiana; al ser descubierto como creyente de un anómalo rito oriental, fue condenado a morir atravesado por las flechas de sus propios soldados. Ambos argumentos (el primero apenas esbozado; el segundo, excesivamente elaborado con largas escenas, diálogos, monólogos, coros, danzas e interludios instrumentales) parecían ajenos a los intereses e ideales estéticos de Debussy, pero llegaron acompañados por contratos que estipulaban altos honorarios. La música compuesta para Maud Allen sólo llegó a presentarse en forma de *suite*, con el título de *Khamma*, hasta 1924 y como ballet hasta 1947. *El martirio de san Sebastián* se estrenó en el Théâtre du Châtelet el 22 de mayo de 1911. Fue una función controvertida. Stephen Walsh, en su biografía *Debussy, un pintor de sonidos*, dice:

El montaje padeció toda clase de problemas, especialmente relativos a la dificultad de coordinar la música con la acción de las escenas en las que actuaba el coro (...). Además, una semana antes del estreno, el arzobispo de París dio al espectáculo una publicidad indeseada, al pronunciar un anatema contra él y amenazar con la excomunión a los católicos que asistieran, un modo bastante seguro de garantizar que acudirían en tropel. Al final, una larga representación, que se prolongó hasta la madrugada, ofreció un espectáculo más bien deshilvanado.

Así, a pesar de contar con la coreografía de Mijaíl Fokine, el vestuario de Léon Bakst y, sobre todo, la actuación y baile de Ida Rubinstein como un san Sebastián andrógino, diluido por momentos con rasgos de Cristo o de Apolo, el espectáculo, si bien no pudo calificarse de fracaso, no alcanzó el éxito contundente y la consagración en París deseada por Gabriele D'Annunzio. Stephen Walsh añade:

Ida Rubinstein se movió con maestría, como siempre, y causó un gran efecto al mostrar sus bonitas piernas. Pero el crítico Henry Bidon publicó unos días después en el Journal des débats: “Ida habló por la nariz, en un francés incompresible, arrastrando las erres como si tuviera la boca llena de piedras”.

Más allá de sus relaciones laborales con el mundo del espectáculo y las modas, Debussy proseguía su lento trabajo con las *Imágenes* para orquesta, y había terminado otras *Imágenes* para piano, además de las *Tres balladas de François Villon*, la suite *Children's Corner* (dedicada a su pequeña hija “Chou-Chou”) y el maravilloso *Primer Libro de Preludios* para piano. Sin embargo, las exigencias públicas, sociales y familiares, no le permitían el completo aislamiento que necesitaba su alquimia interior. El equipo que trabajó en el montaje del *Martirio* pronto lo condujo a otro *juego escénico*. Los diseños del movimiento corporal logrados por Fokine, el deslumbrante colorido de los cuadros teatrales de Bakst y, otra vez, la presencia de Ida Rubinstein, con el éxito de sus recientes encarnaciones como Cleopatra y Sherezada, llevaron a Debussy, no necesariamente de manera inevitable, a embarcarse en otro compromiso laboral, ahora con el creador de los sortilegios teatrales más comentados y admirados por “Le tou-Paris”: Serguei Diaghilev.

Los Ballets Rusos fueron una de las manifestaciones artísticas más poderosas de la segunda década del siglo XX. La aparición de la compañía de Diaghilev en el boyante mundo de la capital francesa revolucionó no solo la danza, las escenografías y los vestuarios; algunas de sus ondas expansivas alcanzaron a las artes plásticas y a la poesía, pero sin duda su más importante aportación se dio en los dominios de la música. Partituras destinadas en principio para “acompañar” el baile, impusieron sus poderes sonoros, formales y orquestales con una contundencia nunca alcanzada en los diversos territorios del “teatro musical”.

Acaso todo empezó hacia marzo de 1912, cuando la compañía de Diaghilev inició en Montecarlo los ensayos para la temporada de ese año. El éxito de los Ballets Rusos había entrado en un imparable *crecendo*: al *Pájaro de fuego* de 1910 había seguido *Petrushka* en 1911, y ahora el turno estelar lo ocuparía el *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, pero Vaslav Nijinsky, la estrella de la compañía, planeaba lanzarse como coreógrafo y seleccionó como pieza para su debut el ya famoso *Fauno* del poema y del

preludio. Debussy no objetó el uso de su música, pero tampoco mostró interés en participar en el desarrollo del proyecto y se sabe que apenas se asomó al ensayo general del día anterior al estreno. La polémica y la mezcla de aplausos y abucheos que la noche del 29 de mayo de 1912 suscitó la coreografía del fauno de Nijinsky, permanecen en la memoria de los escándalos que provocaron algunas de las presentaciones de los Ballets Rusos en diferentes ciudades de Europa y América. Formado en la disciplina del ballet clásico de la Escuela Imperial de san Petersburgo, Vaslav Nijinsky era dueño de recursos corporales que, más temprano que tarde, lo alejaron de los pasos y figuras de príncipes, sílfides y cisnes. Sus saltos y contorciones formidables generaban estremecimientos nerviosos en el público desde antes de levantarse el telón. Hacia 1952, Julio Cortazar, durante un concierto de Louis Armstrog en el Théâtre des Champs-Élysées, recordó que sabía que una vez en ese mismo lugar *el grandísimo cronopio Nijinsky descubrió que en el aire hay columpios secretos y escaleras que llevan a la alegría*. Pero la noche del fauno el bailarín se olvidó de todas sus destrezas, limitándose a observar (espiar) el baño de siete ninfas, elegir una como objeto de su deseo y, al ver que la muchacha huía dejando abandonado un velo, recoger la prenda y buscar un suave prado para echarse y perderse en los ensueños de su excitada fantasía; desde luego, simulando los movimientos de la ansiada posesión. Entre las muchas voces que desaprobaban tal descaro, sobresalió la de Gaston Calmette, director del diario *Le Figaro*, que calificó la representación de “erotismo bestial”. Debussy, escasamente interesado en asuntos de moral y buenas costumbres, tardó en expresar públicamente su pensamiento. La declaración que hizo a un periodista, publicada el 23 de febrero de 1914, no pasaba de ser una mera opinión estética:

¡Me abstendré de describir... el terror que me entró cuando, en el ensayo general, vi que las ninfas y el fauno se movían por el escenario como marionetas, o más bien como figuritas de cartón, mostrándose siempre de lado, con gestos duros y angulosos, estilizados de un modo arcaico y grotesco! ¿Puede usted imaginar la relación entre una música ondulante, arrulladora, abundante en líneas curvas, y una acción escénica en la que los personajes se mueven como ((si fueran)) las figuras de antiguos vasos griegos o etruscos, sin gracia y agilidad, como si sus esquemáticos gestos se rigieran por las leyes de la más pura geometría rectilínea?

La reserva de Debussy sobre el *Fauno* vuelto movimiento inflexible, agarrotado, se explica por la nueva idea que Diaghilev y Nijinsky, por aquel tiempo pareja de amantes, le comunicaron: la producción de un ballet con sólo tres participantes que se desarrollaría en una cancha de tenis durante la noche. Empresario y coreógrafo veían en Debussy al compositor “ideal” para proporcionar la música; el pago era atractivo. El 18 de julio de 1912, Debussy firmó el contrato que le comprometía a escribir una nueva obra. Nijinsky se encargó de explicar “el argumento”: Un ambiente nocturno, una cancha de tenis en la que aparece una pelota rebotando, un joven con su raqueta (el propio Nijinsky) surge dando brincos y giros atrevidos. Aparecen dos muchachas, se inician unos juegos (Jeux) de coquetería que pronto ocasionan celos, el joven parece quedarse a una, luego se inclina por la otra, en otro momento las chicas se prefieren ellas mismas, una modulada sensualidad alterna con movimientos de arriesgado erotismo. La equívoca recreación culmina con un triple abrazo y beso casi detenido por un perturbador arrobamiento. La reaparición de la pelota de tenis rebotando hace huir a los jóvenes, el escenario se oscurece, la música concluye.

En plena euforia futurista Diaghilev propuso el aterrizaje violento de un aeroplano sobre la cancha de tenis como final. Debussy no aceptó la extravagancia, pero leyó con atención la idea que Diaghilev le envió en una carta:

[Jeux será un] scherzo -vals- con mucho trabajo de puntas para los tres intérpretes. Gran secreto -pues hasta ahora un hombre nunca ha bailado sobre puntas. Nijinsky sería el primero y creo que resultaría muy elegante. Quiere danza desde el principio hasta el final. Dice que intentará que los tres bailen el mismo tipo de danza, para unificarlos lo máximo posible [...] ese es el estilo general, que, como verá usted, nada tiene en común con las ideas que manifestó en el Fauno.

Debussy compuso una partitura de gran refinamiento; habló de una “música sin pies”, y también de “un color iluminado desde atrás” que recordara algún pasaje del *Parsifal* de Wagner. Stephen Walsh añade: “fragmentada en sus elementos y su textura, la música queda unida por un impulso rítmico irresistible [...] y si bien las melodías están en un estado continuo de fluidez, evolucionan de una a otra como en un flujo de conciencia [...] *Jeux* puede verse [y escucharse] como la continuación más abstracta

de *La Mer*, una obra cuyo tono estaba fijado por su motivo pictórico, pero cuya coherencia dependía de sutiles vínculos internos elaborados en un plano puramente musical".

Muchos fueron los motivos por los que *Jeux* no capturó el interés del público: el tema pareció estafalario; la narrativa, confusa. La coreografía no quedó clarificada para las dos bailarinas y Nijinsky no pudo presentar sus novedosos pasos de puntas, tampoco tenía la menor idea de cómo era una partida de tenis. Pero, y no fue lo menos importante, esos *Jeux* en el tiempo quedaron ubicados entre la esplendorosa "sinfonía coreográfica" *Daphnis et Chloé*, estreno mayúsculo del año anterior y el terrible y sobrecogedor espectáculo que sería presentado dos semanas después. Por si fuera poco, Nijinsky, que tal vez ya presentaba algún síntoma de la locura que lo retiraría prematuramente de los escenarios, se abrumó trabajando a la vez en la coreografía de los *juegos debussyanos*, en los que también participaba como bailarín, y dirigiendo los agotadores ensayos de su propia puesta en escena de la nueva obra de Igor Stravinsky. *Jeux* se estrenó el 15 de mayo de 1913; *Le Sacre du printemps*, el 29 del mismo mes y año.

Es indudable que la presentación de *Jeux* como ballet quedó lejos del ideal artístico del compositor, aunque reconocía la satisfacción de ver su música interpretada por dos extraordinarias bailarinas. Resulta muy revelador que Debussy publicó en *Le Matin*, el mismo día del estreno, el siguiente escrito:

JEUX

No soy un hombre de ciencia; estoy, pues, poco preparado para hablar de danza, puesto que hoy no se sabría decir nada sobre esa cosa ligera y frívola sin adoptar aires de doctor. No sabía, antes de escribir un ballet, lo que era un coreógrafo; ahora lo sé: es un señor que está muy fuerte en aritmética; todavía no soy tan erudito, pero, no obstante, se me han quedado varias lecciones... por ejemplo, esa de: un, dos, tres; un, dos, tres; un, dos, tres, cuatro, cinco; un, dos, tres, cuatro, cinco, seis; un, dos, tres; un, dos, tres (un poco más rápido), después se halla el total. Parece cosa de nada, pero es terriblemente emocionante, sobre todo cuando el problema está planteado por el incomparable Nijinsky. ¿Por qué, siendo yo un hombre tranquilo, me embarqué en una

aventura de tales consecuencias? Porque es necesario comer bien y porque, un día, almorcé con Serge de Diaghilev, hombre terrible y encantador que haría bailar a las piedras. Me habló de un argumento imaginado por Nijinsky, hecho de ese sutil “nada de nada” del que creo que se debe componer un libreto de ballet: había en él un parque, una pista de tenis, el encuentro fortuito de dos muchachas y un muchacho que persiguen una pelota perdida, un paisaje nocturno, misterioso, con ese no sé qué de desapacible que conlleva lo sombrío; saltos, piruetas, pasajes caprichosos en los pasos, todo lo que es necesario para hacer que el ritmo nazca en una atmósfera musical.

Por otra parte, debo confesar que los espectáculos de los “rusos” me han entusiasmado a menudo por lo que tienen de continuamente inesperado, la espontaneidad natural o adquirida de Nijinsky me ha impresionado tantas veces que espero, como un niño bueno a quien se la ha prometido llevarle al teatro, la representación de Juegos en la buena Mansión de la Avenida Montaigne -que es la Mansión de la Música.

Me parece que los “rusos” han abierto, en nuestra triste sala de estudios con un maestro tan severo, una ventana con vistas al campo. Y, además, ¿no es un gozo para quien la admira, como yo lo hago, tener por intérprete a Tamara Karsavina, esa flor dulcemente curvada, y verla con la exquisita Ludmila Schollar jugar ingenuamente con las tinieblas de la noche?

Más allá del mundo del espectáculo, Debussy prosiguió con su alquimia innovadora, trabajo de transmutación de exclusivas obras maestras: el *Segundo Libro de Preludios* para piano; los *Tres poemas de Stéphane Mallarmé*; los *Doce Estudios para piano*, “resumen de veinte años de búsqueda”, culminación de estéticas y técnicas, portento de inventiva inconcebible tan fantástica como meticulosa; las tres piezas de *En blanco y negro*, para cuatro manos y dos teclados; y sobre todo, las últimas tres *Sonatas*: violoncello y piano; flauta, viola y arpa; violín y piano. Transito simultáneo entre los caminos del dolor y la creatividad, los cuatro últimos años de Debussy fueron también los de la Gran Guerra. Hacia 1871, Claude Achille Debussy era un niño y Francia conoció la más infamante derrota en su lucha contra los ejércitos prus-

sianos. En noviembre de 1918, Francia estaba entre las naciones triunfadoras que combatieron al Imperio alemán, pero Debussy había muerto siete meses antes, durante el atardecer del 25 de marzo, en su modesto departamento de París, desde el que se oía el bombardeo de la artillería del Kaiser Guillermo II.

El final de la que hoy llamamos Primera Guerra Mundial, además de millones de muertos y heridos, provocó cambios de todo orden y desorden. Para la música francesa significó un giro apresurado que no permitió del todo la cabal apreciación de la obra de Debussy. El mundo tendría que sufrir otra Guerra Mundial... Hacia 1945, gracias a compositores como Olivier Messiaen y su discípulo Pierre Boulez el mundo se iría enterando sobre el verdadero alcance de su genio.

En 1966, Boulez, en su libro *Inventario de un aprendizaje*, escribió:

Debussy rechaza todas las herencias y persigue un sueño de improvisación vitrificada; lo repelen esos juegos de construcción que a menudo convierten al compositor en un niño que juega a ser arquitecto; para él, la forma nunca es algo dado, siempre buscó algo inanalizable, un desarrollo en cuyo discurso la sorpresa y la imaginación conservan sus derechos; el monumento arquitectónico tan sólo le producía desconfianza, pues prefería estructuras en las que el rigor y la libertad se entremezclaran: con él, las palabras, las claves y toda la parafernalia de la erudición pierden su sentido y relevancia; las categorías habituales de una tradición que agoniza resultan inaplicables a su obra, aunque ampliemos su significado.

Guillermo Cuevas



Jeux se estrenó el 15 de mayo de 1913 en el Théâtre des Champs Élysées. Con partitura de Claude Debussy, diseños de Leon Bakst y la interpretación de las estrellas del Ballet Ruso Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina, junto con Ludmila Schollar, *Jeux* inauguró la quinta temporada del Ballet Diaghilev en París con gran expectación.



Antonín Dvořák, 1870

En la naturaleza, Op. 91

En la primavera de 1891, Antonín Dvořák emprendió la escritura de un ciclo de tres oberturas de concierto que originalmente fueron conocidas bajo el título colectivo *Naturaleza, Vida y Amor*. Más tarde, sin embargo, el compositor decidió separarlas, asignándoles a cada una un número de opus y un título independientes: *En la naturaleza*, Op. 91; *Carnaval*, Op. 92; y *Otelo*, Op. 93. Dado que su temática se sitúa fuera de contextos puramente musicales, podrían considerarse parte de la línea programática dentro de la obra de Dvořák, la cual no fue —y probablemente todavía no es— considerada típicamente *dvorakiana*, pero que atraviesa de principio a fin su trayectoria creativa.

Las oberturas *En la naturaleza*, *Carnaval* y *Otelo* constituyen tres obras que comparten ideas comunes, cuyo elemento unificador podría decirse que es la naturaleza en todas sus formas: tanto como fuerza que da vida como fuerza destructiva. Puesto que la cosmovisión de Dvořák incorporaba una sólida concepción de la esfera natural y su estrecha conexión con la noción de Dios, el concepto de “naturaleza” en este caso no puede interpretarse en un sentido limitado, sino más bien de manera panteísta. Por ejemplo, el título de la parte central de la trilogía, *Carnaval*, no debería evocar un mar de máscaras, sino más bien sugerir la imagen del “carnaval de la vida”. Con ligera exageración, el ciclo podría considerarse como una especie de epílogo algo secular del recientemente concluido *Requiem* del compositor (aunque no aspire a alcanzar su profundidad intelectual), ya que también aquí parece reflexionar sobre los aspectos positivos y negativos de la vida.

En cualquier caso, la temática extramusical de estas obras es de carácter universal, y las opiniones difieren respecto a su significado específico. El propio Dvořák no aclaró su postura a los oyentes, pues, con excepción de algunas notas aisladas en la partitura y en su correspondencia, no ofreció una interpretación concreta. Otras variantes de los títulos que aparecen en sus cuadernos de bocetos podrían ofrecer alguna pista: para la obertura *En la naturaleza*, el compositor también consideró los títulos *En un lugar apartado*, *Obertura lyrica* y *Noche de verano*; el título original de *Carnaval* era *Vida*, con la palabra *Carnaval* entre pa-

réntesis. Su correspondencia revela que para la obertura *Otelo* también contempló los nombres Obertura trágica y Eroica.

En cuanto a la estructura musical, el elemento cohesivo del ciclo podría denominarse el “motivo de la naturaleza”. Este es el tema principal de la obertura *En el reino de la naturaleza*, y también aparece en las dos oberturas posteriores.

La obertura *En la naturaleza* está escrita en una forma sonata de amplio arco. Comienza con una introducción evocadora y suave sobre un Fa sostenido en el registro grave, sobre el cual escuchamos una forma embrionaria del tema principal (el “motivo de la naturaleza”), junto con breves motivos en flautas y oboes que evocan el canto de los pájaros.

El tema principal presenta una afinidad expresiva con el yodel popular moravo (“halekačka”, una melodía llamada a través del valle), lo cual se refleja en las diversas repeticiones del tema en distintos registros e instrumentos. Toda esta imagen musical inicial constituye una estilización altamente poética de las voces de la naturaleza.

La exposición no contiene los habituales dos o tres temas contrastantes; en su lugar, se presentan lo que podrían denominarse campos temáticos individuales, que siempre comprenden varios motivos conectados entre sí. La exposición se construye progresivamente hacia el final, donde el motivo principal de la naturaleza regresa en el tutti orquestal.

El desarrollo, en contraste con la exposición, tiene aproximadamente la mitad de su extensión, pero su carácter es mucho más dramático, apoyándose en una progresión armónica compleja y en un tratamiento contrapuntístico intrincado. Aquí, el motivo de la naturaleza desempeña un papel dominante.

La recapitulación repite en líneas generales el desarrollo temático de la exposición, pero sin la sensación gradual de aumento de intensidad; en cambio, la recapitulación y la coda posterior introducen un clima de serenidad. La composición en su conjunto puede entenderse así como un gran arco simétrico que regresa, al final, a la atmósfera recogida e íntima con la que la obra comenzó.

<https://www.antonin-dvorak.cz/en/work/in-natures-realm/>



IGOR
pikaYzen

El violinista ruso-estadounidense, Igor Pikayzen, galardonado en múltiples ocasiones, se consolida con firmeza como uno de los solistas más prodigiosos y solicitados de su generación. Aclamado en cuatro continentes tanto por la crítica como por el público por su «asombrosa capacidad técnica y un tono majestuosamente exuberante... el elegante Igor Pikayzen» (*The Strad*), es «sin duda una figura en la vanguardia de una gran carrera musical» (*Moscow Times*).

Nieto del legendario violinista soviético Viktor Pikayzen, Igor nació en Moscú, Rusia. Tras completar sus estudios en la Juilliard School y la Universidad de Yale, obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional de Violín Luis Sigall en Viña del Mar, Chile, así como en el Concurso Internacional de Violín Wronski en Varsovia. Además, fue medallista de plata en los concursos internacionales de violín Szeryng y Kloster-Schöntal. Se ha presentado como solista junto a las principales orquestas del mundo en salas como el Carnegie Hall, Alice Tully Hall, Cadogan Hall, el Auditorio Nacional de Taipéi, la Sala Tchaikovsky de Moscú, entre muchas otras.

Su más reciente grabación, dedicada a obras de Glazunov y Tchaikovsky junto a la London Philharmonic Orchestra, fue publicada en 2025 y recibió elogios unánimes de la crítica. Actualmente se desempeña como profesor de violín en la Universidad de Denver, además de ser director artístico del Festival Edelio en Estados Unidos y de la Soloist Academy en Montenegro.

VIOLINES PRIMEROS Ilya Ivanov (concertino) · Joaquin Chávez (asistente) · Tonatiuh Bazán · Alain Fonseca · Alexis Fonseca · Eduardo Carlos Juárez · Anayely Olivares · Melanie Asenet Rivera · Alexander Kantaria · Joanna Lemiszka Bachor · Lázaro Jasha González · Pamela Castro Ortigoza · Francisco Barradas (interino) · Katya Ruiz Contreras (interino) · José Aponte (interino) · Moisés Medina (interino).

VIOLINES SEGUNDOS Félix Alanís Barradas (principal) · Elizabeth Gutiérrez Torres · Marcelo Dufrane McDonald · Borislav Ivanov Gotchev · Emilia Chtereva · David de Jesús Torres · Carlos Quijano · Valeria Roa · Carlos Rafael Aguilar Uscanga · Emmanuel Quijano · Luis Pantoja Preciado (interino) · Javier Fernando Escalera Soria (interino) · Joaquin Darinel Torres (interino) · José Miguel Mavil (interino) · Luis Eduardo Estrada (interino) · Ximena Sosa Chávez (servicio social).

VIOLAS Yurii Inti Bullón Bobadilla (principal) · Andrei Katsarava Ritsk (asistente) · Marco Antonio Rodríguez · Ernesto Quistian Navarrete · Eduardo Eric Martínez Toy · Marco Antonio Díaz Landa · Jorge López Gutiérrez · Gilberto Rocha Martínez · Anamar García Salas · Tonatiuh García Jiménez · Rosa Alicia Cole (interino).

VIOLONCELLOS Yahel Felipe Jiménez López (principal) · Inna Nassidze (asistente) · Teresa Aguirre Martínez · Roland Manuel Dufrane · Alfredo Escobar Moreno · Ana Aguirre Martínez · Daniela Derbez Roque · Maurilio Castillo Sáenz · Daniel Aponte · Laura Adriana Martínez González (interino).

CONTRABAJOS Andrzej Dechnik (principal) · Hugo G. Adriano Rodríguez (asistente) · Enrique Lara Parrazal · Carlos Villarreal Elizondo · Benjamín Harris Ladrón de Guevara · Elliott Ernesto Torres Gónzalez · Juan Manuel Pólito Lagunes · Ari Samuel Betancourt (interino) · Carlos Daniel Villarreal Derbez (interino).

FLAUTAS Lenka Smolcakova (principal) · Othoniel Mejía Rodríguez (asistente) · Erick Flores · Guadalupe Itzel Melgarejo García (interino).

OBOES Bruno Hernández Romero (principal) · Laura Baker

MÚSICOS OSX

Bacon (corno inglés) · Gwendolyn Jean Goodman (interino) · Alejandra Aguilar Alba (interino).

CLARINETES Osvaldo Flores Sánchez (principal) · Juan Manuel Solís (asistente) · David John Musheff (requinto) · Ernesto Antonio Parra Ortiz (interino).

FAGOTES Rex Gulson Miller (principal) · Armando Salgado Garza (asistente) · Elihu Ricardo Ortiz León · Jesús Armendáriz.

CORNOS Eduardo Daniel Flores (principal) · Tadeo Surriel Valencia (asistente) · David Keith Eitzen · Larry Umipeg Lyon · Francisco Jiménez.

TROMPETAS Jeffrey Bernard Smith (principal) · Bernardo Medel Díaz (asistente) · Jalil Jorge Eufracio · Remijio López.

TROMBONES David Pozos Gómez (principal) · Juan Diego Jiménez Capilla (asistente interino) · Jakub Dedina. TROMBÓN BAJO: John Day Bosworth (principal).

TUBA Ricardo Emmanuel Anguiano Fonseca (interino).

TIMBALES Rodrigo Álvarez Rangel (principal).

PERCUSIONES Jesús Reyes López (principal) · Gerardo Croda Borges (asistente) · Sergio Rodríguez Olivares · Héctor Jesús Flores (interino).

ARPA Eugenia Espinales Correa (principal).

PIANO Jan Bratoz (principal).

MÚSICOS EXTRAS

CORNO - Carolina López-Velarde

TROMPETA - Laura Elena Pérez Luevano

ARPA – Kevin Zabdiel Zapo Hurtado

SECRETARIO TÉCNICO David de Jesús Torres

CONSEJERO DEL DIRECTOR TITULAR Jorge López Gutiérrez

JEFE DEL DPTO. DE ADMINISTRACIÓN Erik Alejandro Herrera Delgado

JEFE DEL DPTO. DE MERCADOTECNIA Elsileny Olivares Riaño

JEFE DE PERSONAL Tadeo Suriel Valencia

OPERACIONES ARTÍSTICAS José Roberto Nava

BIBLIOTECARIO José Luis Carmona Aguilar

COPISTA Augusto César Obregón Woellner

SECRETARIA DE MERCADOTECNIA Marissa Sánchez Cortez

JEFE DE FORO Alfredo Gómez

DISEÑO GRÁFICO Sinsuni Eleonoren Velasco Gutiérrez

PRODUCTOR AUDIOVISUAL Andrés Alafita Cabrera

PROMOCIÓN Y REDES SOCIALES Alejandro Arcos Barreda

RELACIONES PÚBLICAS María Fernanda Enríquez Rangel

ANALISTA DE CONTROL Y SEGUIMIENTO Rita Isabel Fomperoza Guerrero

AUXILIARES ADMINISTRATIVOS María del Rocío Herrera · Karina Ponce
· María de Lourdes Ruíz Alcántara

AUXILIARES TÉCNICOS Martín Ceballos · Luis Humberto Oliva
· Raúl Cambambia · Alejandro Ceballos

AUXILIARES DE OFICINA José Guadalupe Treviño · Martín Sotelo

AUXILIAR DE BIBLIOTECA Macedonia Ocaña Hernández

INTENDENTE Flor Janett Castelán Martínez

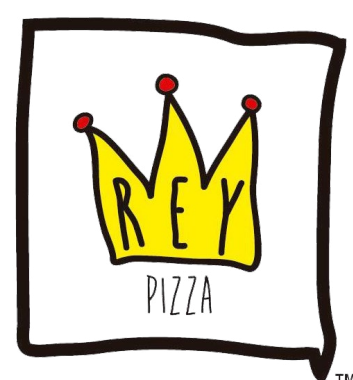
SERVICIO SOCIAL Vianey Ruiz García · Paola María Ollivier
Gutiérrez · Violeta Alexander Romero
Hernández · Ivy Amaerany Ramírez
Ventura.

DIAMANTE



EL ADHESIVO **MÁS** SEGURO.

BRONCE



Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez
RECTOR

Dr. Arturo Aguilar Ye
SECRETARIO ACADÉMICO

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino
SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Dra. Jacqueline del Carmen Jongitud Zamora
SECRETARÍA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Mtro. Roberto Aguirre Guiochín
DIRECTOR GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

Mtro. Rodrigo García Limón
DIRECTOR DE GRUPOS ARTÍSTICOS

