



05/08

Tlaqná, Centro Cultural

20:00

Emmanuel Chabrier

Joyeuse Marche (4')

Hector Berlioz

Las Noches de Verano Op.7 (31')

- I. Villanela
- II. El espectro de la Rosa
- III. Sobre las lagunas
- IV. Ausencia
- V. En el cementerio
- VI. La isla desconocida

Graciela Morales - mezzosoprano

INTERMEDIO

Hugo Wolf

Pentesilea (27')

- I. Salida de las Amazonas a la Guerra de Troya
- II. El sueño de Penthesilea del Festival de la Rosa
- III. Combates, pasiones, locura y destrucción

Lanfranco Marcelletti Jr. - director invitado



Emmanuel Chabrier: *Joyeuse Marche*

La *Marche Joyeuse* es una popular pieza orquestal del compositor francés Emmanuel Chabrier. Se estrenó el 4 de noviembre de 1888 en Angers, bajo la dirección del propio compositor, y está dedicada a Vincent d'Indy.

Heritage Encyclopedia of Band Music

La *Marche Joyeuse* nació como *Prélude et marche française*, una pieza para piano a cuatro manos escrita en 1885. Chabrier la transformó, orquestó y dedicó a su colega Vincent d'Indy ese mismo año para su estreno. El propio compositor la consideró "idiotamente cómica" y señaló que "los músicos se retorcían de risa". Su característico ingenio se manifiesta a lo largo de toda la obra, patente en su inventivo uso de la orquestación, la armonía y el ritmo. Debussy elogió la pieza con entusiasmo, calificando la *Marche Joyeuse* como "una obra maestra de alta fantasía."

Banda de Marines de los Estados Unidos, 18 de agosto de 2022

Hector Berlioz: *Las noches de verano*

Para alguien que escribió tanto sobre su propia música y la de otros, Berlioz tenía sorprendentemente poco que decir sobre *Les nuits d'été*. No se menciona, por ejemplo, en sus Memorias, ni su correspondencia se refiere a las canciones. Sólo una de las canciones está fechada: "Villanelle", 23 de marzo de 1840. Dos de ellas, "Absence" y "Le spectre de la rose", formaban parte de un programa de concierto anunciado para noviembre de 1840, pero la actuación nunca tuvo lugar. Las seis canciones fueron publicadas en su versión original, para voz alta y piano, durante el verano de 1841. Berlioz orquestó "Ausencia" en 1843, planeando incluirla en sus programas de concierto en Alemania, e hizo lo mismo con "Le spectre de la rose" para un concierto en Gotha en febrero de 1856. Un editor musical suizo que se encontraba en ese concierto pidió a Berlioz, a través de un intermediario (Peter Cornelius, el compositor de la ópera *The Barber of Baghdad* y uno de los más ardientes campeones de Berlioz en Alemania), que orquestara las canciones restantes; el compositor accedió y las canciones se publicaron, en una versión para solistas y orquesta, antes de finales de año.

Así que eso es lo que sabemos de *Les nuits d'été*. El hecho de que las canciones surgieran de su compositor en un momento en el que chocaron tantas trayectorias conflictivas en su vida personal y profesional hace que su silencio sobre ellas sea aún más frustrante. En 1840, tanto Berlioz como su esposa, la actriz Harriet Smithson, se dieron cuenta de que su matrimonio había llegado, en palabras de David Cairns, a un "fin simbólico". El estado físico y emocional de Smithson había ido descendiendo desde su matrimonio con Berlioz en 1833 - estaba a menudo enferma, casi nunca salía, tenía pocos amigos, y no podía hablar francés lo suficientemente bien como para participar plenamente en el mundo social de su marido de compositores, escritores y artistas. La seguridad y la confianza en sí misma de la mujer que había conquistado París con sus actuaciones de Shakespeare más de una década

antes había sido reemplazada por la depresión y el aislamiento de una esposa frustrada por los sacrificios que había hecho por su matrimonio. Berlioz continuó amándola, pero no con el amor de un hombre inflamado de pasión por su musa. Como se desprende de sus cartas, especialmente las dirigidas a sus hermanas, había llegado a sentir lástima por ella más que nada.

Fue en este punto más bajo de la felicidad marital donde Berlioz probablemente conoció a su futura esposa, Marie Recio. Como soprano, Recio aparecía frecuentemente con Berlioz en sus conciertos, y uno de sus favoritos era "Ausencia", que ella cantó por primera vez durante su gira por Alemania en 1843, primero en su versión para piano y voz, y luego en la orquestación de Berlioz. Ella se convirtió en su compañera habitual, y, como resultado de este romance con Marie, Berlioz se separó de Harriet en 1844; su matrimonio terminó con la muerte de Harriet en 1854, lo que dejó al compositor libre para casarse con Marie.

La última parte del contexto que ayuda a iluminar *Les nuits d'été* no proviene de la vida personal de Berlioz, sino de su vida profesional. Sus críticos le arremeten continuamente por la extravagancia de sus fuerzas interpretativas; el crítico Paul Scudo escribió, por ejemplo, "M. Berlioz casi nunca escribe por nada menos que por enormes fuerzas vocales o instrumentales; apunta al gran efecto; desata todos los sonidos penetrantes al mismo tiempo porque no sabe cómo preparar o controlar una idea, o cómo llevarla a una conclusión... La orquesta que Beethoven utilizó no le basta; para desplegarse en toda su potencia, su genio no sólo requiere todos los instrumentos musicales conocidos -los que se han inventado desde hace 50 años- sino que también tiene que poner sus manos en todos estos experimentos mal formados que la industria de la música realiza cada día, y con los que tratan de revivir nuestros sentidos embotados".

Esto explica, hasta cierto punto, por qué Berlioz podría haber estado entusiasmado con la preparación de una versión orquestal de *Les nuits d'été*. Con su suave e íntimo lenguaje musical, las canciones se prestan al matizado tipo de música de cámara a gran escala que Berlioz produjo en la versión orquestal, en sí misma la perfecta réplica a detractores como Scudo. Además, Berlioz tenía poco conocimiento de la piano (él tocaba la guitarra), y la piano parte de las canciones en su versión original no está entre las más naturales jamás compuestas.

En *Les nuits d'été*, Berlioz seleccionó seis poemas del volumen *La comédie de la mort* (La comedia de la muerte) de su amigo íntimo Théophile Gautier (1811-72). Los poemas consideran el amor desde diferentes ángulos, pero la pérdida de amor los impregna a todos. Cuando se interpretan como un ciclo, las canciones transmiten esta pérdida con mayor fuerza, no sólo como composiciones individuales tocadas por la melancolía, sino como una concepción coherente, en la que el anhelado "siempre" de la primera canción, "Villanelle", se vuelve inalcanzable en la última, "L'île inconnue". El arrebatador e idealista amor de Berlioz por Harriet se había desvanecido - la brisa había hecho volar su barco en un rumbo muy alejado del "siempre" de sus sueños de juventud.

**John Mangum tiene un doctorado en historia de la UCLA y es el diseñador/
anotador del programa de la Filarmónica de Los Ángeles.**

Hugo Wolf, una presencia que sorprende en la sala de concierto

Hugo Wolf se encuentra entre los compositores que exploraron el campo liberado de la tonalidad wagneriana -territorio abierto a la música del futuro- para llevar la ya magnífica tradición del *lied* de Schubert, Schumann y Brahms a una de sus cimas más altas. Su sensibilidad como lector quedó perfectamente mostrada en la exquisita elección de muchos poemas hechos canción. En la búsqueda de ese canto que debería ser escrito “con la propia sangre”, Wolf dejó ejemplos perfectos de integración entre música y poesía, verdadera *transmutación* alquímica, obra nacida de *sublimaciones y conjunciones* que no siempre permanecían activas, conociendo largos periodos de silencio, pero lograron alcanzar otra *consumación* de los ideales de belleza, otro crepúsculo de los dioses, no siempre menores, del romanticismo alemán.

A mediados del siglo XIX, la pequeña ciudad donde el 13 de marzo de 1860 nació Hugo Wolf se llamaba Windischgraz, la Graz eslovena, ubicada en la Baja Estiria a unos doscientos ochenta kilómetros al sur de Viena, la capital imperial. La región era uno de los muchos asentamientos de cultura alemana desparramados por los extensos territorios “periféricos” que gobernaba Francisco José, en los que dominaba una desafiante diversidad lingüística herencia de siglos de conquistas de la Casa de Habsburgo. El padre de Hugo, Philipp Wolf, había llegado a Windischgraz como heredero de una curtiduría establecida por su abuelo. Amante de la música sin oportunidad de realizar un estudio serio de la misma, Philipp se las fue arreglando para aprender algo de piano, arpa, violín, flauta y guitarra, y no tardó en descubrir que el cuarto de sus ocho hijos mostraba especial interés por su querida afición. Con unas tempranas lecciones de piano y violín, Hugo Wolf inició su relación con la música. Su peregrinaje educativo empezó en St. Paul im Levental, a treinta kilómetros del hogar, donde conoció los popurrís en boga de arias, oberturas y diversos fragmentos de Rossini, Bellini, Donizetti y Gounod; su estancia en Marburgo significó un salto cualitativo gracias a las obras de Haydn, Mozart y Beethoven que logró conocer, de las que se volvió defensor en contra de sus compañeros que no apreciaban esa clase de música. Su falta de interés en las materias regulares de la escuela le llevó a pedir a su padre permiso y recursos para ingresar al Conservatorio de Viena, algo que Philipp no consideraba deseable a pesar de su innegable gusto por la música, pero pronto cedería ante el envío de las primeras muestras que Hugo le dedicara: una *Sonata* y unas *Variaciones*, ambas para piano, que ostentaban los números opus 1 y 2. Además, la tía Katharina Vinzenzberg ofrecía su casa para el joven de quince años que, en septiembre de 1875, llegaba triunfante a la capital del imperio. Pero todas las notables y atractivas novedades que Hugo Wolf descubría en Viena serían opacadas por un encuentro que ocurrió en noviembre, apenas dos meses después: Richard Wagner apareció para dirigir su *Tannhäuser* y su *Lohengrin* en el Teatro de la Ópera Imperial y Real. Wolf asistió a esas representaciones y quedó convertido en ferviente *wagneriano*. Día tras día merodeaba por el Hotel Imperial con la esperanza de acercarse a su héroe, cosa que logró y pudo

mostrar al temible maestro algunas páginas de sus propias composiciones. Wagner se limitó a decir que en alguna futura visita le gustaría ver alguna pieza de mayor calado y recomendó paciencia y mucho estudio.

Wolf, que siempre entró en conflicto con las exigencias disciplinarias de cualquier institución, desarrolló un sentido crítico y autocrítico que lo enfrentó a las autoridades del Conservatorio y se vio obligado a regresar a la casa paterna en marzo de 1877. Temeroso de que Hugo viera frustradas sus esperanzas, Philipp permitió el retorno de su hijo a Viena, confiando en que podría ganarse la vida como maestro de música de miembros de alguna de las numerosas familias ricas y nobles de la ciudad. Y aunque Wolf nunca sintió la vocación de la enseñanza, pronto ganó la simpatía y el apoyo de importantes benefactores. Y fue entonces cuando entró en el sendero por el que desplegaría sus mejores talentos: la composición de canciones. Y sabía, o fue descubriendo, que contaba con la secreta colaboración de los mejores poetas para realizar su *magna obra*: Heinrich Heine, Joseph von Eichendorff, Robert Reinick, Johann Wolfgang Goethe, Michelangelo Bounarroiti, Paul Hayse, Emanuel Geibel y, acaso su favorito, Eduard Mörike. El catálogo mostrado por el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* enlista 256 canciones publicadas por el autor y otras 103 no publicadas, perdidas, o publicadas póstumamente. Hacia 1878 Wolf llegó a decir que “terminaba una buena canción cada día”. No existe otro compositor importante en la historia, si exceptuamos a aquellos que dirigieron su interés casi exclusivamente a la ópera, con una desproporción semejante entre distintos géneros, en este caso entre el número de canciones y el de obras instrumentales. Así, fuera de algunos ejemplos de piezas incidentales y sus primeras páginas dedicadas al piano, el catálogo instrumental de Wolf se reduce a meros intentos fragmentarios y, entre los ensayos concluidos, un *Intermezzo* y un *Cuarteto* para cuerdas, una *Serenata italiana* y el poema sinfónico *Pentesilea*.

Wolf había encontrado en la composición de *Lieder* (canciones) la mejor manera de expresión, pero ante la poderosa influencia de Wagner no descartaba emprender algún día la escritura de una ópera o drama musical; de hecho, su lento y prolongado desarrollo se nutrió con el estudio y la transcripción de largas escenas de *Los maestros cantores* y de *La Walkiria*, y en agosto de 1882 viajó hasta el templo wagneriano de Bayreuth para presenciar dos funciones de un *Parsifal* recién estrenado. Exaltado y abrumado por la experiencia, Wolf cayó en otra de sus etapas de silencio, misma que parecía se iba a prolongar indefinidamente cuando conoció la noticia de la muerte en Venecia de Richard Wagner, el 13 de febrero de 1883. Sería un encuentro con el no menos célebre Franz Liszt, suegro de Wagner, ocurrido en Viena el siguiente abril, la señal de inicio de un nuevo impulso creativo, esta vez dentro de un género que no había intentado antes. Gracias a un amigo común, el compositor y poeta Adalbert von Goldschmidt, el abate Liszt escuchó algunas canciones del joven Wolf, en quien percibió talento capaz para emprender obras de mayor extensión. Como “inventor del poema sinfónico” (*Tondichtug*), género que unía la música y la literatura como expresiones privilegiadas del “siglo romántico”, Liszt encontró pronta respuesta en un joven impregnado de obras escritas por los más altos creadores de dramas y poesía. Encontrarse con Liszt fue sin

duda el soplo afortunado que Wolf necesitaba para encausar su genio hacia una obra que parecía estarle predestinada, la tragedia *Penthesilea*, terminada hacia 1808 por el poeta y dramaturgo Heinrich von Kleist.

Nadie sabe para quién trabaja. En todo caso tampoco muchos han sabido para quién componen sinfonías o escriben epopeyas.

*La encina muerta resiste la tempestad,
pero la sana sucumbe y cae al suelo deshecha
porque el viento la puede agarrar
por su testa coronada.*

Este fragmento de *Penthesilea* es lo primero que leemos al entrar en el segundo cuadro de *La lucha contra el demonio*, el tríptico que Stefan Zweig dedicó a tres autores por los que, como “psicólogo de la pasión” y “creador por voluntad creadora”, sentía un profundo apego: Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist y Friedrich Nietzsche.

La prosa de Zweig nos conduce con apasionada fluidez por la agitada trayectoria terrenal de Heinrich von Kleist sin mencionar (ni siquiera aludir a) los datos que de inmediato aparecen en cualquier enciclopedia: lugar y fecha de nacimiento; nombres del padre y de la madre, oficios y penurias de otros antepasados; formación escolar y tantos otros informes que aquí parecerían prescindibles, o sólo dignos de salir en el momento narrativo oportuno. Zweig nos pone de inmediato en movimiento:

No hay ninguna dirección en la rosa de los vientos que Kleist, el eterno inquieto, no haya seguido; no hay ninguna ciudad de Alemania en la que Kleist, el eterno solitario, no haya vivido. Siempre está en camino. Desde Berlín, sale presuroso en un chirriante coche de posta hacia Dresde; cruza el Erzgebirge, va a Bayreuth, pasa por Chemnitz, para marchar después, como perseguido, hacia Würzburg; después atraviesa los campos de las guerras napoleónicas para dirigirse a París. Se propone permanecer un año ahí, pero, unas semanas más tarde, huye a Suiza; reside en Berna para luego ir a Thun y, más tarde, a Basilea; de pronto, sale disparado como una piedra [...] A veces, como ciertos ríos subterráneos, desaparece durante algunos meses para aparecer mil millas más lejos [...] Intenta ir a Francfort, como buscando, en casa de su hermana, un escondrijo para ocultarse de la invisible jauría que lo acosa. Tampoco encuentra allí el descanso. Vuelve, pues, a subir al carruaje (que durante treinta y cuatro años fue su verdadero hogar) y parte hacia Vannsee, donde se mete una bala en la cabeza. Su tumba está en una carretera.

Y este era el autor que había obsesionado a Hugo Wolf desde la adolescencia. Su propia amargura, sus frecuentes enojos, las sombras de la mente que ya intuía o acaso ya conocía, habían encontrado perfecta correspondencia en los poemas y tragedias de Kleist. De manera natural, Wolf supo que la historia de esa bella, cruel y terrible Penthesilea, Reina de las Amazonas, dramatizada por Kleist, era el relato que debía convertir en música.

Wolf se sumergió plenamente en la lectura, su propia dramatización interior, de las obras de Kleist. La tarea que se había impuesto no era fácil. La historia lo enardecía; los motivos musicales aparecían bien definidos en su mente, pero cada compás escrito le sugería diferentes rutas melódicas, rítmicas, cambios armónicos y nuevas coloraciones instrumentales; y todo se desparramaba por una orquesta plena, tumultuosa, territorio conocido a través del estudio de Wagner y Liszt, pero aún no recorrido por sus propios pasos.

Además, componer un “poema sinfónico” era también predicar con el ejemplo, al construir arquitecturas sonoras que no obedecían los modelos del clasicismo; significaba barrer “la tierra baldía” de la música absoluta valorada solamente en función del diseño, el equilibrio y la proporción “pura”, el ideal de íntima y permanente unión de forma y fondo. Wolf, siguiendo los modelos de Liszt, deseaba plasmar los ensueños y las pasiones humanas, el contraste complementario del amor mezclado irreductiblemente con el odio por medio de figuras legendarias, épicas, en las que mito, irrealidad, sueños y sombras son expuestos como si fueran la materia misma del presente, del aquí y el ahora: Pentesilea, la reina guerrera de una secta femenina que utiliza a los hombres sólo como fecundadores, semillas reproductoras de nuevas mujeres combatientes; y Aquiles, el trágico héroe de una guerra que nunca termina, macho semi divino de apariencia indestructible. Aquiles y Pentesilea, sobriamente salvajes, enemigos y amantes donde la atracción de los opuestos es también rechazo existencial que conduce de manera inevitable a repetidas muertes de amor.

Hector Berlioz fue cautivado por la música verbal del fracés del *Fausto* traducido por Gérard de Nerval; Franz Liszt se dejó llevar por la descripción toscana del inframundo de Dante Alighieri; Piotr Ilich Tchaikovsky sucumbió a trágicos personajes italianos y daneses que hablaban el admirable inglés de William Shakespeare. Hugo Wolf sólo tuvo que entregarse a un autor que escribía en su propio idioma, que no conocía la fama ni gozaba de prestigio, pero reflejaba a la perfección los conflictos y las angustias del compositor. Volvamos a Stefan Zweig:

Por doquiera que se le siga a Kleist, se le ve siempre en regiones demoníacas, mágicas, de ensombrecimiento de los sentidos, para elevarse hasta la exhalación grandiosa en medio de una atmósfera pesada y opresiva, como la que toda la vida envolvió a su propio corazón. Esa atmósfera de azufre y de fuego es lo que hace tan extraños los dramas de Kleist. Ciertamente que en Goethe se ven transformaciones de la vida, pero sólo en un sentido episódico; son desahogos de un alma oprimida, justificaciones de sí mismo, huida, pero nunca tienen esa fuerza explosiva, volcánica, de las obras de Kleist, donde parece que la lava ardiente es arrojada a chorros desde las profundidades de su corazón. Ese poder volcánico de Kleist, esa acción sobre los arrecifes que están entre la Vida y la Muerte, es lo que distingue a Kleist de los pensamientos adornados de un Hebbel, en quien se ve que todo sale del cerebro y no de las profundidades más hondas de su existencia, o de Schiller también, cuyas creaciones son grandiosos edificios que

están fuera de él y no nacen de la necesidad imperiosa de su ser. Ningún poeta alemán ha puesto tanto su alma en sus obras como Kleist, ninguno ha destrozado de modo tan criminal su propio pecho en la poesía. Sólo la música puede ser tan volcánica, tan potente, tan soñadora; precisamente este carácter peligroso es lo que ha cautivado al compositor Hugo Wolf hasta hacer brotar su música pasional para Penthesilea.

El mito de la Amazonas conoció muchas versiones a lo largo de los siglos difundido por poetas, autores dramáticos, cronistas y hasta historiadores, o pseudo historiadores. Carlos García Gual, en su *Diccionario de mitos*, recoge el testimonio de Quinto Curcio Rufo, quien en su *Historiae Alexandri Magni Macedonis* refiere el encuentro del gran general con la reina amazónica Telestris. Ante la necesidad de dar a luz valientes hijas, escribe García Gual, Telestris “hace una proposición sexual inmediata. La reina espera, en el encuentro erótico y apasionado de una noche, quedar embarazada por el arrogante conquistador. Cumple así con el hábito de su tribu de buscar un buen macho para usarlo. Una vez recogida la simiente del macedonio, la bella amazona se retira a sus dominios, para aguardar allí el nacimiento de su hija (o hijo, en el peor de los casos)”. En épocas más remotas, las Amazonas nunca mostraron métodos para negociar tan fríos y calculados; buena parte de su fama se había forjado gracias a los valientes combates de sus reinas contra héroes tan temibles como Hércules o tan traicioneros como Teseo. En el caso de Aquiles y Penthesilea, el carácter dramático del encuentro queda establecido por una especie de “equilibrio entre los sexos”, donde la admiración por la belleza y el valor del otro, de la otra, alterna con el orgullo arrogante de vencer y dar muerte a un guerrero, una guerrera, casi igual, pero no superior.

La escritura del poema sinfónico *Penthesilea* ocupó buena parte del tiempo de Wolf durante 1883 y se prolongó durante todo el siguiente año. No fue un trabajo continuo, ni tampoco interrumpido por la creación de nuevas canciones. Wolf cayó, se dejó caer, en uno de esos periodos donde el manantial deja de fluir y la mente se encierra en la celda de la propia indiferencia. En algún momento se interesó por poner en música otra obra de Kleist, *El príncipe de Homburg*, pero no avanzó gran cosa. Incluso llegó a comprometerse como crítico musical de un importante periódico de Viena, donde dejó oír su enérgica voz de “lobo salvaje” (“wild Wolf”) entre la algarabía de famosos polemistas que proseguían la ya larga discusión entre las “bondades” del clasicismo de Johannes Brahms enfrentado a la “música del futuro” de Richard Wagner. Y fue hasta el verano de 1885 cuando Wolf, alarmado por el descuido de su propia obra, decidió terminar *Penthesilea* y enviarla al director de la Filarmónica de Viena, Hans Richter, para gestionar su posible inclusión en los programas. Wolf esperó un año más y para cuando *Penthesilea* llegó a los atriles de la Filarmónica, estalló el conflicto largo tiempo previsto. Muchos músicos expresaron su rechazo. Algunos alegaron lo confuso de ciertos pasajes; otros condenaron su “caos formal”; pero predominaba un ambiente de hostilidad hacia el compositor en buena medida debido a su papel de crítico en la prensa. Algún estudioso de la vida y obra de Wolf dice que resulta imposible desenredar la madeja que se había

ido formando a lo largo de muchos meses. Hugo Wolf retiró su obra y sólo hasta unos quince años después intentó revisar su “pesada orquestación”, pero era ya demasiado tarde: el compositor estaba recluido en un asilo para enfermos mentales. *Pentesilea* se publicó hacia 1903, pocos meses después de la muerte de Hugo Wolf.

El “desconocimiento” del único poema sinfónico de Wolf, de hecho, su única partitura que podría haber encontrado su sitio en el repertorio de las sinfónicas del mundo, no deja de resultar enigmático. No encuentro explicaciones para dicha ausencia. La obra tiene tres partes señaladas en la partitura con los siguientes títulos: *Salida de las Amazonas a la Guerra de Troya; El sueño de Pentesilea del Festival de las Rosas; Combates, pasiones, locura, destrucción*.

Es indudable que Hugo Wolf ha logrado un lugar privilegiado en la historia de la música por sus canciones, sus *lieder*. La aparición de la traducción al español del libro *Las canciones completas de Hugo Wolf. Vida, cartas, “Lieder”* de Richard Stokes, es una muestra del interés que esta parte de su obra despierta más allá del ámbito de la cultura germánica. 1888 ha sido llamado “el año maravilloso de Hugo Wolf”; fue cuando retomó el impulso creador expresado en canciones; cuando, utilizando palabras de otros tiempos, regresó la “inspiración”. Él mismo lo supo decir de manera contundente en una carta fechada el 23 de marzo de ese año:

Lo que compongo ahora lo escribo también realmente para la posteridad. Son obras maestras [...] sobre las que existe unanimidad entre los entendidos en música, en el sentido de que desde Schubert y Schumann no ha habido nada parecido.

Muchos otros rasgos de la personalidad de Wolf pueden ser conocidos a través de sus cartas, a las que el libro de Stokes dedica muchas páginas. En alguna leemos:

Valerse generosamente de citas de su correspondencia permite que aflore un hombre lleno de contradicciones: arrogante, dominante, inflexible, vulnerable, excéntrico, cariñoso, leal, desleal, ingenioso, escatológico, amante de los niños, infantil, maniaco, depresivo, eufórico, incongruente, cultivado, cruel, amable, agradecido, egoísta, carente de sentido práctico, impetuoso, megalómano, irascible y, al final, demente.

Materia suficiente para componer muchas canciones. Hugo Wolf murió en Viena, el 22 de febrero de 1903.

Guillermo Cuevas

LAS NOCHES DE VERANO

Música de Héctor Berlioz (1803 - 1869)

Texto de Teófilo Gautier (1811 - 1872)

VILLANELLA

Cuando llegue la nueva estación,
cuando se hayan ido los fríos,
los dos nos iremos, bella mía,
a recoger lirios del bosque;
desgranando bajo nuestros pies las perlas
que se ven por la mañana temblar,
iremos a escuchar los mirlos
cantar.

La primavera ha llegado, bella mía;
es el mes bendecido por los amantes,
y el pájaro, satinando su ala,
dice sus versos al borde del nido.
¡Oh! Ven pues a esta banca con musgo
Para hablar de nuestros bellos amores,
y dime, con tu dulce voz,
¡Para siempre!

Lejos, muy lejos, extraviando nuestros caminos,
hagamos huir al conejo que se esconde
y al gamo que en el espejo del manantial
admira inclinado su gran cornamenta.
Luego, felices y dichosos,
con los dedos entrelazados,
¡volveremos a casa trayendo canastas
de fresas del bosque!

EL ESPECTRO DE LA ROSA

¡Levanta tu párpado cerrado
que roza un sueño virginal!
Soy el espectro de la rosa
que ayer llevabas en el baile.
Me cogiste cubierta de perlas,
rociada con lágrimas de plata,
y, en medio de la fiesta estrellada,
me paseaste toda la noche.

Oh, tú, que de mi muerte fuiste causa,
sin que pudieras evitarlo,
todas las noches mi espectro rosa
vendrá a bailar a tu cabecera.
Pero no temas por nada, no reclamo
ni una Misa ni un De Profundis;
este suave perfume es mi alma,
y yo vengo desde el paraíso.

Mi destino fue digno de envidia
y por tener un destino tan bello
más de uno habría dado su vida;
pues en tu pecho tengo mi tumba
y sobre el alabastro donde descanso
un poeta con un beso
escribió: "Aquí yace una rosa
que todos los reyes envidiarán".

SOBRE LAS LAGUNAS

Mi amada ha muerto,
lloraré siempre;
ella se lleva a la tumba
mi alma y mis amores.
Al cielo, sin esperarme,
ella ha regresado;
El ángel que se la llevó
no quiso llevarme.
¡Qué amarga es mi suerte!
¡Ah! ¡Sin amor irse a la mar!

La blanca creatura
está tendida en el ataúd.
¡Todo en la naturaleza
parece estar en duelo!
La paloma olvidada
llora y sueña con la ausencia;
mi alma llora y siente
que ha sido mutilada.
¡Qué amarga es mi suerte!
¡Ah! ¡Sin amor irse a la mar!

Sobre mí la noche inmensa
se extiende como una mortaja;
yo canto mi romanza
que sólo el cielo escucha.
¡Ah! ¡Qué bella era,
y cuánto yo la amaba!
Nunca amaré
a una mujer tanto como a ella.
¡Qué amarga es mi suerte!
¡Ah! ¡Sin amor irse a la mar!

AUSENCIA

Vuelve, vuelve, amada mía;
como una flor lejos del sol,
la flor de mi vida está cerrada
lejos de tu sonrisa vermeja!

¡Qué distancia entre nuestros corazones!
 ¡Cuánto espacio entre nuestros besos!
 ¡Oh, destino amargo! ¡Oh, dura ausencia!
 ¡Oh, grandes deseos insatisfechos!

Vuelve, vuelve, amada mía;
 como una flor lejos del sol,
 la flor de mi vida está cerrada
 lejos de tu sonrisa vermeja!

¡Cuántos campos aquí y allá!
 Cuántos pueblos y aldeas,
 cuántos valles y montañas,
 ¡hasta cansar los pies de los caballos!

Vuelve, vuelve, amada mía;
 como una flor lejos del sol,
 la flor de mi vida está cerrada
 lejos de tu sonrisa vermeja!

EN EL CEMENTERIO

¿Conoce la blanca tumba
 en la que flota con un sonido lastimero
 la sombra de un tejo?

Sobre el tejo, una pálida paloma,
 triste y sola, en el sol del atardecer,
 canta su canto.

Una melodía enfermizamente tierna,
 encantadora y fatal a la vez,
 que te hace daño
 y que quisieras escuchar siempre,
 una melodía como si suspirara a los cielos
 el ángel del amor.

Uno diría que el alma despierta
 llora bajo tierra al unísono
 de la canción,
 y que, de la desdicha de estar olvidada,
 se compadeciera en un arrullo,
 dulcemente.

Sobre las alas de la música
 se siente lentamente volver
 un recuerdo;
 una sombra, una forma angelical
 pasa por un rayo trémulo,
 con un velo blanco.

Las bellas de noche, casi cerradas,
 arrojan su perfume dulce y débil

a tu alrededor,
 y el fantasma con poses delicadas
 murmura, extendiéndote sus brazos:
 "¿Volverás?"

¡Oh! ¡Cerca de la tumba nunca más!
 Sólo iré cuando caiga la tarde
 con un manto negro,
 para escuchar la pálida paloma
 cantar sobre la punta del tejo
 su canto lastimero.

LA ISLA DESCONOCIDA

Decid, bella joven,
 ¿a dónde queréis ir?
 ¡La vela infla su ala,
 la brisa va a soplar!

El remo es de marfil,
 el pabellón es de moaré,
 el timón es de oro fino;
 Tengo por lastre una naranja,
 por vela un ala de ángel,
 por grumete un serafín.

Decid, bella joven,
 ¿a dónde queréis ir?
 ¡La vela infla su ala,
 la brisa va a soplar!

¿Acaso al Báltico?
 ¿Al océano Pacífico,
 a la isla de Java?
 ¿O quizá es a Noruega,
 a recoger la flor de nieve
 o la flor de Angsoka?

Decid, bella joven,
 ¿a dónde queréis ir?

Llévadme, dice la bella joven,
 a la orilla fiel
 en donde se ama por siempre.
 -Esta orilla, querida,
 casi nadie la conoce
 en el país de los amores.

¿A dónde queréis ir?
 La brisa va a soplar.



GRACIELA MORALES

Egresó de la Facultad de Música del INBA, bajo la tutela de Amelia Sierra. Formó parte de SIVAM y del Estudio de Ópera de Bellas Artes.

Entre sus participaciones en ópera se encuentran los roles de Elle en *La voz humana*, de Francis Poulenc; Susanna en *Las bodas de Fígaro*; Rosina en *La finta semplice*; Pamina en *La flauta mágica*; Vitelia en *La clemenza di Tito*, de Mozart; Lauretta en *Gianni Schicchi*; Musetta en *La bohème*; Morgana en *Alcina*, de Händel; Thérèse en *Les mamelles de Tirésias*, de Poulenc; Lucia en *The rape of Lucretia* de Britten, y Scintilla en *Satyricon*, de Bruno Maderna.

En 2020 hizo su debut internacional en el Festival Mozartwoche de Salzburgo, bajo la dirección de Rolando Villazón. Ha colaborado con diversas orquestas y conjuntos, como la Orquesta Sinfónica del Estado de Estambul, la Orquesta Sinfónica Bilkent y el Teatr Wielki Opera Narodowa en Varsovia.

Actualmente es artista residente en la renombrada Reine Elizabeth Music Chapel en Bruselas (Bélgica).



LANFRANCO MARCELLETTI JR.

Director de orquesta y pianista brasileño, es reconocido por su versatilidad y sensibilidad musical. Ha dirigido en numerosos países de Europa, América del Norte y América del Sur, destacándose tanto en el repertorio sinfónico como en el operístico. Ha colaborado con festivales como el Rossini Opera Festival, Glimmerglass Opera Festival, y casas como el Teatro Calderón y el Teatro Real de Madrid.

Fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y de la Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, y anteriormente de la Cayuga Chamber Orchestra en EE. UU. En el ámbito académico, ha enseñado dirección en Amherst College, Universidad de Massachusetts y Universidad Veracruzana.

Premiado por instituciones como la Orquesta Sinfónica de Chile, la crítica de São Paulo y la Universidad de Yale, inició su formación en el Conservatório Pernambucano de Música y posteriormente en Viena, Zúrich y Yale. Actualmente es director artístico y titular de la Orquesta Sinfónica de Recife y Director de Estudios Orquestales en Texas Tech University.

VIOLINES PRIMEROS Ilya Ivanov (concertino) · Emmanuel Quijano (segundo concertino, interino) · Joaquín 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) · 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 · Luis Pantoja Preciado (interino) · Javier Fernando Escalera Soria (interino) · Joaquín Darinel Torres (interino) · José Miguel Mavil (interino) · Luis Eduardo Estrada Rendón (interino) · Katya Ruiz Contreras (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 González · Juan Manuel Pólito Lagunes · Ari Samuel Betancourt (interino) · Carlos Daniel Villarreal Derbez (interino). **FLAUTAS** Lenka Smolčáková (principal) · Othoniel Mejía Rodríguez (asistente) · Erick Flores · Guadalupe Itzel Melgarejo García (interino). **OBOES** Bruno Hernández Romero (principal) · Laura Baker 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 Suriel 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). **ESTUDIANTE DE MAESTRÍA EN MÚSICA - FAGOT** - Pablo César Guzmán Gómez.

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 Barrera. **RELACIONES PÚBLICAS** María Fernanda Enríquez Rangel. **ANALISTA DE CONTROL Y SEGUIMIENTO** Rita Isabel Fomperosa 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** Paola María Ollivier Gutiérrez · Violeta Alexander Romero Hernández · Ivy Amaerany Ramírez Ventura · Martín Ceballos Miranda.

AMIGOS OSX

DIAMANTE



EL ADHESIVO MÁS SEGURO.

BRONCE



tempera
IMPRESOS



Treviño®
COMPUTACION





05/15

Tlaqná, Centro Cultural

20:00

general \$108 estudiantes \$53

www.orquestasinfonicadexalapa.com

empresasuv.comprarboletos.com/



TLAQNÁ

Centro Cultural
Universidad Veracruzana



Orquesta Sinfónica de Xalapa
Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana
Secretaría de Desarrollo Institucional
Dirección General de Difusión Cultural

GABRIELI

Sonata XIII noni toni a 8 para metales

Canción septimi toni a 8 para metales

R. STRAUSS

Serenata Op. 7

F. MENDELSSOHN -

Obertura Op. 24 para alientos

BERNSTEIN (Arr. Frank Erickson)

Presto Barbaro from the film: "On the waterfront"

PIAZZOLLA

Suite de María de Buenos Aires

K. WEILL

Kleine Dreigroschenmusik

COPLAND

Fanfarria para el hombre común

Guido María Guida - director invitado

Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez

RECTOR

Dr. Arturo Aguilar Ye

SECRETARIO ACADÉMICO

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino

SECRETARÍA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Dra. Yolanda Francisca González Molohua

SECRETARÍA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Mtro. Roberto Aguirre Guiochín

DIRECTOR GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL

Mtro. Rodrigo García Limón

DIRECTOR DE GRUPOS ARTÍSTICOS