



**ORQUESTA DE CÁMARA DE BELLAS ARTES**

**UBA**

**Primera Temporada 2022**

**Programa 10**

**MAYO 12**

**PALACIO DE BELLAS ARTES**

**Orquesta de Cámara de Bellas Artes**  
**Primera Temporada 2022**

**Programa 10**

Jueves 12 de mayo, 20 h

Sala Manuel M. Ponce  
**Palacio de Bellas Artes**

**Ludwig Carrasco**, director artístico  
**Vladimir Rueda**, barítono

**Georg Friedrich Händel**

Concerto grosso en la menor, Op. 6 núm. 4, HWV 322 (10')

*Larghetto affetuoso*

*Allegro*

*Largo e piano*

*Allegro*

De la ópera *Rodelinda, Regina de'Longobardi*, HWV 19 (4')  
"Di Cupido impiego i vanni"

De la ópera *Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17 (5')  
"Tu sei il cor di questo core"

**Arcangelo Corelli**

Concerto grosso da Chiesa en re mayor Op. 6, núm. 4 (8')

*Adagio*

*Allegro*

*Adagio*

*Vivace*

*Allegro*

### **Georg Friedrich Händel**

De la ópera *Lotario*, HWV 26

"Se il mar promete calma"

(4')

De la ópera *Orlando*, HWV 31

"Sorge infausta una procella"

(4')

### **Antonio Vivaldi**

Concierto para cuerdas y continuo en sol menor, RV 152

(6')

*Allegro molto*

*Andante molto e sempre pianissimo*

*Allegro molto*

De la ópera *La Fida Ninfa*, RV 714

"Cor ritroso"

(4')

De la ópera *Tito Manlio*, RV 738

"Orribile lo scempio"

(3')

"Se il cor guerriero"

(3')

Acceso a partir de los 8 años

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

### **Concerto grosso en la menor, Op. 6 núm. 4**

En un ensayo sobre la vida y la obra de Georg Friedrich Händel (o George Frideric, como prefieren llamarle los ingleses que con tanto entusiasmo lo adoptaron), Winton Dean describe con claridad los diversos enfoques empleados por el compositor en su música para orquesta (incluyendo en este análisis los conciertos de Händel con instrumentos solistas) y después de mencionar los *Concerti grossi* Op. 3, afirma lo siguiente:

*Mucho mejores son los 12 Grandes Conciertos para cuerdas Op. 6, que con los Conciertos de Brandeburgo de Bach representan una de las dos cumbres gemelas del concierto barroco.*

Händel compuso estos doce conciertos Op. 6 entre septiembre y octubre de 1739. Ese año había comenzado con buenos augurios para el compositor. En enero, el estreno de su oratorio *Saúl* había sido bien recibido por el público; en los meses siguientes, Händel pudo poner en escena las reposiciones de otras obras importantes como *El festín de Alejandro*, *El triunfo del tiempo* e *Israel en Egipto*, que fueron complementadas con algunos de sus conciertos para órgano. En septiembre de ese año Händel escribió la *Oda para el día de Santa Cecilia*, sobre un texto de Dryden, y comenzó la composición de los doce conciertos del Op. 6, que fueron concluidos el 30 de octubre. Una revisión del catálogo de Händel en el área de su música orquestal permite descubrir algunas cosas interesantes sobre este grupo de conciertos para cuerdas. En fecha posterior a su creación, Händel añadió partes para dos oboes a los conciertos números 1, 3, 5 y 6 de la serie. El Concierto núm. 5, además, es un arreglo basado en la obertura de la *Oda para el día de Santa Cecilia*. A su vez, el Concierto núm. 9 contiene materiales de uno de los conciertos para órgano de Händel, así como de la obertura de su ópera *Imeneo*. El Concierto núm. 11 es también un arreglo de un concierto para órgano compuesto previamente. Así, en el caso de los conciertos núms. 5, 9 y 11, Händel estaba siguiendo la muy común costumbre barroca de crear obras “nuevas” a partir de música ya existente. Para cuando Händel concluyó la composición de los conciertos del Op. 6, los derechos de edición de sus obras que había contratado con el editor John Walsh desde 1720 se habían vencido. En 1739, Walsh renovó esos derechos y organizó una suscripción para la publicación de los Conciertos Op. 6. La lista de suscriptores, la cual se conserva hasta la fecha, incluye a un buen número de personajes de la nobleza inglesa de aquel tiempo, así como algunas instituciones notables. Los Conciertos Op. 6 aparecieron publicados el 21 de abril de 1740, y esta fue la última obra de Händel en ser publicada por suscripción. Como era la costumbre de la época, estos conciertos fueron tocados por vez primera como preludios o interludios en la representación de algunos de los oratorios de Händel en la temporada 1739-1740.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

**Aria “Di Cupido impiego i vanni”,  
de la ópera *Rodelinda, Regina dei Longobardi*, HWV 19**

La historia de la ópera *Rodelinda* de Händel, estrenada en el King's Theatre el 13 de febrero de 1725 bajo su dirección, es ciertamente complicada. El libreto está firmado por Nicola Francesco Haym, quien produjo asimismo otros libretos para óperas de Händel como *Julio César*, *Ottone*, *Flavio*, *Tamerlano* y varias más. Sin embargo, el texto para *Rodelinda* no era original suyo. Haym utilizó como fuente un libreto previamente escrito por Antonio Salvi, libretista, médico y poeta asociado con la corte de los Medici en Florencia. Y a su vez, Salvi había basado su libreto en la tragedia *Pertharite* de Pierre Corneille, inspirada en la historia de un rey Lombardo. Para una producción reciente de *Rodelinda*, el Liceu de Barcelona publicó estas palabras como escueta guía de la trama de la ópera:

*Rodelinda es la esposa del rey Bertarido, dado por muerto. Grimoaldo es el usurpador del trono y aspira a compartir el lecho con Rodelinda. Una trama de amor y poder, de ambición y de caracteres contrastados, en el marco de una de las óperas más injustamente desconocidas de Händel, escrita en el momento álgido de la trayectoria del músico alemán en Londres.*

Para más detalles, hay que saber que Grimoaldo ha vencido en batalla a Bertarido (el Pertharite de Corneille) y ha usurpado el trono de Milán. Bertarido huye, dejando a su esposa Rodelinda y su hijo Flavio en manos del usurpador. Para poder efectuar el rescate de su familia, Bertarido hace correr la voz de que ha muerto en el exilio. Después de una corrida de catorce representaciones después de su estreno, *Rodelinda* fue repuesta en diciembre de 1725 y más tarde en mayo de 1731, en cada ocasión con materiales nuevos añadidos por Händel. Cosa cronológica curiosa: dos años antes de *Rodelinda*, en 1723, Händel había estrenado su ópera *Flavio, rey de los lombardos*, que es la historia del hijo de Rodelinda y Bertarido. El libreto de Salvi para *Rodelinda* fue puesto en música también por Giacomo Antonio Perti (1661-1756) y por Carl Heinrich Graun (1704-1759). El aria *Di Cupido impiego i vanni* es cantada en *Rodelinda* por Garibaldo, consejero del usurpador Grimoaldo.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

**Aria “Tu sei il cor di questo core”,  
de la ópera *Giulio Cesare in Egitto*, HWV 17**

La ópera *Giulio Cesare in Egitto* registrada en algunas fuentes sólo como *Giulio Cesare*, está basada en un libreto de Nicola Francesco Haym. Para su texto, Haym adaptó un libreto escrito originalmente por Giacomo Francesco Bussani. La acción de la ópera ocurre sucesivamente en la ribera del Río Nilo, la terraza del palacio de Cleopatra y una planicie cercana a la costa de Alejandría. Dividida en tres actos, la ópera fue estrenada en el Teatro Haymarket de Londres el 20 de febrero de 1724. En el reparto del día del estreno se encontraban la famosa soprano Francesca Cuzzoni y el castrato Senesinúm.

A pesar de las numerosas complejidades y enredos del libreto de Haym, esta ópera de Georg Friedrich Händel alcanzó una notable popularidad en su tiempo debido a su pleno dominio del estilo italianúm. En particular, se dice que *Giulio Cesare in Egitto* ('Julio César en Egipto') debe su éxito a la calidad notable de sus arias, en las que el compositor logró trascender las formas estáticas y convencionales típicas de la época. Y en lo general, esta ópera se caracteriza por su admirable unidad dramática y estilística, tal y como lo señala el artículo correspondiente en el *Libro de la ópera* de la editorial Simon & Schuster.

ARCANGELO CORELLI (1653-1713)

**Concerto grosso da chiesa en re mayor,  
Op. 6, núm. 4 para cuerdas y continuo**

Una de las observaciones más interesantes y precisas para comprender el lugar de Arcangelo Corelli en la historia de la música ha sido hecha por Michael Talbot. En un texto enciclopédico sobre el compositor italiano, Talbot afirma que el tamaño de la producción de Corelli es desproporcionadamente pequeño respecto a la influencia que ejerció en sus contemporáneos y en las generaciones que le siguieron. En efecto, el catálogo de Corelli contiene apenas seis colecciones de música instrumental y unas cuantas obras sueltas más. Además, este hábil compositor y violinista restringió su trabajo creador prácticamente a tres géneros: la sonata, la sonata en trío y el concierto; en este último rubro, es posible que la contribución más importante de Corelli esté contenida en las piezas que creó bajo la forma del *concerto grosso*.

Originario de Fusignano, donde nació el 17 de febrero de 1653 en el seno de una familia acomodada, Corelli realizó sus primeros estudios musicales en Faenza, Lugo y Boloña. Los primeros datos de su presencia en Roma (en calidad de violinista) datan de 1675. A partir de entonces, Corelli pasó la mayor parte de su vida en la capital italiana; este hecho permitió que su música tuviera una difusión más amplia que si hubiera permanecido en la provincia como otros contemporáneos suyos. Durante su permanencia en Roma logró obtener una justificada reputación como violinista, compositor, director de conjuntos instrumentales y maestro de violín. Algunas crónicas de la época indican con claridad que en todos estos ámbitos Corelli implantó un alto nivel de exigencia y disciplina a través del cual sentó las bases para un mayor desarrollo del medio musical italiano en el siglo XVIII. En 1706, en la ilustre compañía de Bernardo Pasquini (1637-1710) y Alessandro Scarlatti (1660-1725), fue admitido como miembro de la Academia Arcadia, recibiendo el seudónimo de Arcomelo Erimanteo. Una de las actividades más importantes (y de mayor influencia) realizadas por Corelli fue la de tener a su cargo durante más de 20 años los famosos Concierdos de los Lunes, que se realizaban en casa del cardenal Ottoboni, y que en su tiempo fueron uno de los más importantes puntos focales de la actividad musical en Roma. La fama de Corelli rebasó pronto las fronteras romanas, y aunque recibió numerosas invitaciones para incorporarse al servicio musical de diversos nobles y potentados, prefirió permanecer en Roma. Además de que numerosos violinistas que más tarde se harían famosos hicieron el peregrinaje a Roma para estudiar con él, sus partituras adquirieron pronto tal fama que comenzaron a publicarse no sólo en Italia, sino también en Amberes, Ámsterdam, París y Londres.

Se dice que la contribución singular de Corelli a la música son sus *concerti grossi*; más aún, hay estudiosos que afirman que esta forma fue inventada por Corelli. Sea como fuere, el caso es que en los doce *concerti grossi* de Corelli es posible hallar una de las expresiones más refinadas de esta forma típicamente barroca, en la que un pequeño grupo de solistas (llamado *concertino*) tiene como interlocutor al grupo orquestal más grande de cuerdas y continuo (llamado *ripieno*). Sobre las bases

sentadas por Corelli, numerosos compositores barrocos, dentro y fuera de Italia, hicieron suyo el *concerto grosso*, llevándolo a un importante grado de desarrollo que, en sus últimas fases, contemplaba la inclusión de uno o dos movimientos (casi siempre los exteriores) planteados en forma fugada. Los Conciertos de Brandeburgo de Johann Sebastian Bach (1685-1750) son quizá el ejemplo más acabado de *concerti grossi*, y ciertamente están en deuda con Corelli. Otra muestra de la influencia de Corelli está en el hecho de que muchos de sus contemporáneos lo imitaron desvergonzadamente, mientras que numerosos músicos de generaciones posteriores compusieron obras dedicadas a él o basadas en temas suyos. A Corelli se deben también las más conocidas (entre muchas) variaciones sobre el famoso tema conocido como *La folía* o *La folía de España*, que incluyó en una de sus sonatas para violín y continuo, escrita alrededor del año 1700. Al morir Arcangelo Corelli el 8 de enero de 1713, fue enterrado con honores en el Panteón romano, muy cerca de la tumba del gran pintor Rafael Sanzio. Este hecho representó algo más que un detalle de justicia poética, ya que a lo largo de su vida Corelli estableció una cercana relación con los más notables pintores de su tiempo, llegando a formar una estimable colección personal de pintura.



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

### **Aria “Se il mar promete calma”, de la ópera *Lotario*, HWV 26**

Un breve texto enciclopédico menciona diez libretos de ópera creados por el médico, poeta y libretista italiano Antonio Salvi (1664-1724). La lista, aunque breve, no es carente de interés, porque la mayoría de ellos fueron puestos en música por más de un compositor. Otro dato relevante: de esos diez libretos, seis recibieron adaptaciones de Georg Friedrich Händel: *Arminio*, *Dionisio Re di Portogallo*, *Ginevra Principessa di Scozia*, *Berenice*, *Rodelinda*, y *Adelaide*. Más datos curiosos: algunos de estos libretos fueron convertidos por Händel en óperas con títulos distintos a los de los materiales de origen. Así, *Dionisio Re di Portogallo* se convirtió en *Sosarme*; *Ginevra Principessa di Scozia* cambió por *Ariodante*; el texto de *Adelaide* se convirtió en *Lotario*.

*Lotario* fue la primera ópera creada por Händel para la Segunda Academia Real en Londres. El libreto fue adaptado por Giacomo Rossi a partir del original de Salvi, y resultó un texto particularmente confuso debido entre otras cosas a las libertades que el libretista se tomó con los hechos históricos originales, y a los nombres de los personajes utilizados por Händel, que repiten nombres de otras óperas suyas. La complicada trama conduce a un edificante final en el que se celebra el amor entre Lotario y Adelaide, y se alaba a los gobernantes justos. Los reportes críticos de la ópera son contradictorios, pero todos parecen apuntar a que *Lotario* no es una de las mejores óperas de Händel.

*Lotario* fue estrenada el 2 de diciembre de 1729 en el King's Theatre de Londres, bajo la dirección de Händel, y tuvo una modesta corrida de diez funciones. Años después, en 1745, se estrenaría en Verona la ópera *L'Adelaide*, de Antonio Vivaldi (1678-1741), compuesta sobre el mismo texto de Salvi.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)

**Aria “Sorge infausta una procella”,  
de la ópera *Orlando*, HWV 31**

Entre los textos antiguos que fueron adaptados en más de una ocasión como libretos de ópera destaca el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1474-1533). Sin ir más lejos, esta obra de Ariosto aparece como fuente primigenia en tres de las óperas de Georg Friedrich Händel: *Alcina*, *Ariodante* y *Orlando*. Una parte del *Orlando furioso* fue adaptada por Carlo Sigismondo Capece, y esta adaptación proporcionó el cimiento del libreto de la ópera de Händel. Orlando, valiente soldado al servicio de Carlomagno, se enamora locamente (de manera literal), de la bella dama Angélica, una princesa pagana; ésto, naturalmente, le causa al soldado un enorme conflicto, y por si ello fuera poco, Angélica está enamorada de un tal Medoro. Todo esto lleva a Orlando a perder la razón, que al final le será restaurada por el mago Zoroastro.

De interés histórico es el hecho de que el rol de Orlando fue escrito por Händel especialmente para el famoso castrato Francesco Bernardi, conocido como Senesinúm. Actualmente, este rol es cantado por una mezzosoprano o un contratenor.

Diez funciones dirigidas por Händel marcaron el estreno de su ópera *Orlando*, acaecido el 27 de enero de 1733 en el King's Theatre de la capital inglesa. En su momento, la ópera pasó relativamente desapercibida y no volvió a ponerse en escena hasta 1922 en Halle, ciudad natal de Händel. *Orlando* no subió a otro escenario londinense sino hasta 1966.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

### Concierto para cuerdas y bajo continuo en sol menor, RV 152

La abundancia singular de música para cuerdas en el catálogo de Antonio Vivaldi no se debe a la casualidad o al capricho; como espléndido violinista que fue, Vivaldi dedicó numerosas páginas de su producción a este instrumento y, por extensión, escribió una buena cantidad de obras en las que los instrumentos de cuerda son protagonistas. Como suele ocurrir en el caso de compositores que además fueron buenos instrumentistas, en la música de Vivaldi se puede oír con claridad la personalidad sonora de un cuerdista, de modo análogo a la personalidad de un clavecinista en la música de Domenico Scarlatti (1685-1757) o la de un guitarrista en la música de Fernando Sor (1778-1839). Además de toda una serie de datos generales sobre la habilidad de Vivaldi como violinista, la historia ha conservado algunas acotaciones específicas hechas por sus contemporáneos; entre ellas, algunas de las más interesantes fueron escritas por el melómano alemán Johann Friedrich Uffenbach, a quien le gustaba visitar los mejores centros musicales de Europa para escuchar a los virtuosos más famosos del momento. En el año de 1715, el caballero Uffenbach visitó Venecia y realizó gestiones diversas para encontrarse con Vivaldi y oírlo tocar el violín. Una vez logrado su propósito, este melómano viajero consignó en su diario sus impresiones del gran músico venecianúm. Escribió Uffenbach el 6 de marzo de 1715:

*Después de la cena, Vivaldi, el famoso compositor y violinista, vino a mi casa porque yo le había mandado invitaciones varias veces. Hablé de unos concerti grossi suyos que quería y se los encargué. Ordené para él, porque era músico de iglesia, unas botellas de vinúm. Luego me hizo escuchar unas improvisaciones muy difíciles e inimitables en el violín. De cerca, admiré aún más su habilidad y me di cuenta de que tocaba piezas muy vivaces y poco usuales, pero de un modo que carecía de encanto y de estilo cantabile.*

De este breve texto de Uffenbach se desprenden varios datos:

- 1.- Que este buen señor tenía el dinero suficiente para comprarle conciertos a Vivaldi.
- 2.- Que los músicos de iglesia tenían fama de borrachos.
- 3.- Que Vivaldi era un buen técnico pero que tocaba sin pasión.

Además de los numerosos conciertos que compuso para muy diversos instrumentos solistas (destacando entre ellos, por razones naturales, una gran cantidad de conciertos para violín), Vivaldi compuso también

una interesante serie de conciertos y sinfonías para cuerdas y bajo continuo. Estas obras son especialmente atractivas porque además de su bello sonido nos ponen en contacto con elementos muy peculiares del pensamiento formal de Vivaldi. Así, en ausencia de un instrumento solista o de un grupo de instrumentos solistas, estos conciertos y sinfonías para cuerdas de Vivaldi se mueven en un ámbito más o menos ambiguo, en el que es posible encontrar algunos elementos del *concerto grosso* y otros que son ya como esbozos de un pensamiento sinfónico-orquestal rudimentario.

Entre estas fascinantes obras vivaldianas se encuentran algunas piezas muy conocidas, como es el caso del *Concierto madrigalesco*, la *Sinfonía al Santo Sepulcro*, el *Concierto Conca* y el llamativo *Concierto a la rústica*. En todas estas sinfonías y conciertos, Vivaldi dejó constancia de su especial habilidad en la escritura para el instrumental de cuerdas y contribuyó con su granito de arena a poner los cimientos del pensamiento musical de la generación que le sucedió. Dos observaciones particulares sobre el Concierto RV 152 de Vivaldi:

1.- La partitura de la obra está designada como *Concierto ripieno a 4*, lo que indica una clara cercanía con el *concerto grosso*, tradicionalmente estructurado como el diálogo entre un grupo pequeño de instrumentos (*concertino*) y el grupo mayor que los acompaña o complementa (*ripieno*).

2.- El segundo movimiento del concierto está marcado como *Andante molto e sempre pianissimo*, mostrando la atención que Vivaldi dio al matiz dinámico (el volumen, en otras palabras) de la pieza.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

### **Aria “Cor ritroso”, de la ópera *La fida ninfa*, RV 714**

Se ha repetido en numerosas ocasiones, lo cual no impide que la afirmación siga siendo perfectamente válida: hurgar en el catálogo de obras de Antonio Vivaldi es, además de fascinante, un empeño lleno de sorpresas, contradicciones y cabos sueltos. Ejemplo: por allá, muy cerca del final de la lista de sus obras, se encuentra registrada *Il giorno felice* ('El día feliz') RV 777, de la que se dice que se estrenó en Viena en 1737. Y ahí mismo se anota que la partitura está perdida. Y también, que *Il giorno felice* es una revisión del RV 714 de Vivaldi. Así que, marcha atrás en el catálogo para descubrir que bajo el número RV 714 está la obra original, *La fida ninfa* ('La ninfa fiel'). El libreto para esta ópera fue redactado por Scipione Maffei, y la obra ocupa un lugar de interés histórico porque su estreno, realizado el 6 de enero de 1732 en el Teatro Filarmónico de Verona, representó la función inaugural de esa casa de ópera. Tal estreno se retrasó varias veces debido a la situación política del momento, y se dice que cuando *La fida ninfa* subió finalmente al escenario, el estreno fue costeado íntegramente por el libretista Scipione Maffei. Es interesante notar que cerca del final de la ópera, Vivaldi incluye una sinfonía o interludio instrumental titulado *La tempestad en el mar*, título que también tiene uno de sus conciertos para flauta.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

### Arias “Orribile lo scempio” y “Se il cor guerriero”, de la ópera *Tito Manlio*, RV 738

Es posible encontrar en la red la reproducción facsimilar de la carátula de una publicación musical que dice (originalmente en italiano) lo siguiente:

***Tito Manlio***. Drama para música. A ser representado en el Teatro Archiducal de Mantua en el Carnaval del año 1719. Dedicado a Su Ateza Serenísima, la Señora Princesa Eleonora de Guastalla, esposa de Su Alteza Serenísima el Señor Príncipe Felipe, Landgrave de Hesse Darmstadt....

Y sigue la larga lista de cargos y nombramientos civiles, militares y religiosos del Príncipe Felipe. Lo que no aparece por ningún lado en esa carátula es el nombre de Antonio Vivaldi, autor de la música, ni de su libretista, Matteo Noris. El origen de la dedicatoria está en el hecho de que *Tito Manlio* fue compuesta para celebrar el matrimonio de Felipe con Eleonora. Como era usual en la época, es posible hallar en los personajes de la ópera algunas similitudes con el príncipe y la princesa. La historia que se cuenta en *Tito Manlio* tiene que ver con las pugnas entre latinos y romanos, matrimonios por conveniencia, dormir con el enemigo, venganzas, perdones y esas cosas tan usuales en las óperas barrocas. El libreto de Noris ya había sido puesto en música anteriormente, por Carlo Pollarolo (1653-1723). La fecha probable del estreno de *Tito Manlio* se señala como el 20 de febrero de 1719. Y a partir de ahí la historia se complica. De entrada, se afirma que varios números de *Tito Manlio* fueron reciclados por Vivaldi de varias óperas suyas anteriores, lo cual era una costumbre bastante difundida en aquel tiempo. Además, algunos artículos enciclopédicos señalan que el estreno de *Tito Manlio* se realizó en el Teatro de la Paz en Roma en 1720. Atando cabos de aquí y de allá, parece ser que la versión que se estrenó en Roma fue un *pasticcio* (especie de *collage* operístico) con sendos actos compuestos por Gaetano Boni, Giovanni Giorgi y el propio Vivaldi. Finalmente, un dato digno de alguna revista del corazón: la ópera de Vivaldi se estrenó, pero el matrimonio entre Felipe y Eleonora se canceló. Murió el amor, pero, al menos, sobrevivió la música...

Juan Arturo Brennan



## ORQUESTA DE CÁMARA DE BELLAS ARTES

Hace más de sesenta años surgió una de las agrupaciones musicales mexicanas que ha dedicado sus esfuerzos a difundir y explorar la música orquestal de cámara. En sus orígenes fue llamada *Yolopatli* – vocablo náhuatl que significa “cura para el corazón”- y que se formó con discípulos sobresalientes de las cátedras impartidas, por los maestros Imre Hartmann y Joseph Smilovitz en el Conservatorio Nacional de Música.

Sus directores artísticos han sido: Hermilo Novelo, José Guadalupe Flores, Manuel de Elías, Ildefonso Cedillo, Francisco Savín, Luis Samuel Saloma, Enrique Barrios, Juan Trigos, Jesús Medina, José Luis Castillo y actualmente Ludwig Carrasco-, quienes la han situado en un lugar de privilegio en el panorama de la cultura y las artes mexicanas.

En tiempos recientes la OCBA ha comenzado a programar en sus temporadas óperas de cámara, tales como *Philemon y Baucis* y *La isla desierta* de Joseph Haydn, *Don Gil de Alcalá* de Manuel Penella, *La inocente fingida* y *La jardinera fingida* de Wolfgang Amadeus Mozart.

Cuenta con dos grabaciones: *Tres estrenos mundiales de obras para arpa* acompañando al arpista mexicano Baltazar Juárez y como parte de la celebración por su 60.º Aniversario, en 2016, grabó el disco *Verso. Música mexicana para cuerdas*, que incluye obras de compositores mexicanos inspiradas en la literatura poética.

Ha tenido presentaciones en Alemania, Brasil, Estados Unidos, Portugal y Costa Rica, así como en todos los estados de la República mexicana, además, su compromiso didáctico y social, permiten a la Orquesta de Cámara de Bellas Artes ser considerada como referente musical en el ámbito artístico de nuestro país.



▲ Fotografía: Noah-Shaye

## LUDWIG CARRASCO

### Director artístico

Asumió el cargo de director titular de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes (Ciudad de México) en septiembre de 2019. Su experiencia anterior incluye ser director titular de la Orquesta Filarmónica de Querétaro (México), así como director principal de la Sinfonietta Prometeo (Estados Unidos). En su carrera como director y violinista ha ofrecido conciertos en treinta países de América, Asia y Europa.

Fue ganador del Concurso de directores de la Orquesta Sinfónica de Xalapa 2014 (México) y del 2013 Markowitz Award for Orchestral Conductors (Nueva York- Filadelfia), y ha recibido también el apoyo de reconocidas instituciones como la Fulbright Foundation, Fundación Carolina, Academia Musicale Chigianay Ernst von Siemens Musikstiftung. Destaca el premio otorgado por la Fondazione Dragoni (Italia) en el año 2010 por sus actividades en la dirección orquestal. Desde el 2018 es miembro del programa de Creadores Escénicos con Trayectoria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Cultiva por igual el repertorio sinfónico y el operístico, así como proyectos multidisciplinarios, dirigiendo producciones escénicas de obras tan diversas como *Bastien und Bastienne* (Mozart), *An Index of Metals* (Romitelli), *Pierrot Lunaire* (Schoenberg), *Funny Girl* (Styne) y *Diálogos de Carmelitas* (Poulenc), además del estreno mundial de las óperas *La creciente* (Georgina Derbez), *Riesgo* (Rogelio Sosa), *The King's Journey* (Bobbie McKay), y *Luciérnaga* (Gabriela Ortiz). Recientemente, realizó el estreno en América Latina de la versión orquestal completa de *El gran macabro* de György Ligeti.

Ludwig Carrasco, nacido en Morelia (México), inició sus estudios en su país natal, ampliando su formación en Alemania, Austria, España, Estados Unidos, Francia, Italia y Suiza. Recibió su Licenciatura y Maestría en Música en las especialidades de Violín y Dirección de Orquesta, además de títulos de posgrado en Musicología y Gestión Cultural. Realizó sus estudios doctorales en Dirección Orquestal en la Northwestern University bajo la tutela de Victor Yampolsky, además de participar en clases magistrales y cursos con Neeme Järvi, Leonid Grin, Gennady Rozhdestvensky, Kenneth Kiesler y Gustav Meier.



**VLADIMIR RUEDA**  
**Barítono**

Originario de la Ciudad de México, el barítono Vladimir Rueda estudió canto en la Escuela nacional de Música de la UNAM, actualmente Facultad de Música.

Se ha presentado con diversas orquestas en México en producciones de ópera y oratorio y en el extranjero con la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá y la Orquesta Filarmónica de Sichuan, China.

Ha participado en los estrenos en México de *Satyricon* de Bruno Maderna y *Le gran Macabre* de György Ligeti. Su versatilidad vocal le permite abordar música antigua, música de cámara, ópera y oratorio.

Es integrante de la Capella Barroca de México, dirigida por Horacio Franco, de Escenia Ensemble y del Coro de Madrigalistas de Bellas Artes.

---

FB: Vladimir Rueda  
IG: @vladyto  
Youtube : Vladimir Rueda

## **Orquesta de Cámara de Bellas Artes**

Ludwig Carrasco  
**DIRECTOR ARTÍSTICO**

**PRIMER CONCERTINO**  
Vladimir Tokarev Ivanovich

**VIOLINES PRIMEROS**  
Carlos Ramírez Guzmán  
Francisco Arias Esquivel  
Pastor Solís Guerra  
Francisco R. Ladrón de Guevara Finck

**VIOLINES SEGUNDOS**  
Vera Olegovna Koulkova, principal  
José Manuel del Águila Cortés, principal adjunto  
José Alfredo Vega Morales  
Jorge Chaparro González  
Marco Alejandro Arias de la Vega  
Francisco Ageo Méndez Peña

**VIOLAS**  
Mikhail Kouznetsov Fiodorova, principal  
Arturo Rebolledo Díaz, principal adjunto  
Ricardo David Orozco Buendía  
Astrid Montserratt Cruz González

**VIOLONCHELOS**  
Fabiola Flores Herrera, principal  
Luz del Carmen Águila y Elvira  
Ángel Romero Ortiz

**CONTRABAJOS**  
Luis Enrique Aguilar Martínez, principal  
Ulises Castillo Cano, principal adjunto

**PIANO**  
Abraham Alvarado Vargas

### **Personal Administrativo**

GERENCIA: Rafael Luna Pimentel

ADMINISTRADORA: Alejandra Silva Martínez

COORDINACIÓN EJECUTIVA: Claudia del Águila

DIFUSIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS: Delia Martínez García

JEFE DE PERSONAL: Javier Caro Ahumada

BIBLIOTECARIO: Alexis Santana Figueroa

### **Técnicos**

Ramón Rábago Robles

Mario A. Herrera Pérez

Sandra Rosas Esquivel

### **Secretarías**

Pilar Peimbert Gloria

María Teresa Radillo Ruiz

Ixchel Rivera Cortés

María Eugenia Sánchez León

### **Asistentes**

J. Edgar Chavarría Aldana

Fanny Flores Cid

### **Mensajero**

J. Eduardo Rosas Cisneros

## **GERENCIA DEL PALACIO DE BELLAS ARTES**

Silvia Carreño y Figueras, gerente | Jesús José Sánchez Herrera, coordinador de administración | Alberto Mercadé Mosqueira, coordinador de programación y proyectos especiales | José Rojas Patiño, coordinador editorial y de difusión | Federico Emery Othón, coordinador técnico | Silvia Gil Rivera, coordinadora de control de espectáculos | José López Quintero, coordinador de conservación y obras | Martha Marlenne Chávez Brizuela, coordinadora de relaciones públicas | Arturo Ricardo Murguía García, coordinador de seguridad y vigilancia

JEFE TÉCNICO DE LA SALA MANUEL M. PONCE Alberto Morales Miranda |  
TÉCNICOS Javier Velasco Celedón, José Martín Gómez Gutiérrez.

**SECRETARÍA DE CULTURA**  
**Alejandra Frausto Guerrero**

Secretaria

**Omar Monroy**

Unidad de Administración y Finanzas

**Marina Núñez Bespalova**

Subsecretaria de Desarrollo Cultural

**Isaac Macip Martínez**

Director General de Comunicación Social

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA**

**Lucina Jiménez López**

Directora General

**Laura Elena Ramírez Rasgado**

Subdirectora General de Bellas Artes

**Lilia Torrentera Gómez**

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

**Silvia Carreño y Figueras**

Gerente del Palacio de Bellas Artes



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**