

TAAAAAORQUESTA0000ORRRRRRQO
OONNIIICCCAAA SINFÓNICA SSSSIIM
NNIIICCCAAA CASTILAYLEÓN SS

EXTRAORDINARIO OSCYL
SALA SINFÓNICA

VIERNES
30 OCTUBRE DE 2015
20.00 H



EL ACORAZADO POTEMKIN

DE SERGÉI M. EISENSTEIN, 1925

PROYECCIÓN Y CONCIERTO

DAMIAN IORIO
DIRECTOR

MÚSICA ORIGINAL DE
EDMUND MEISEL
(1894-1930)



ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

DAMIAN IORIO

Director

•

PROGRAMA

El acorazado Potemkin
[Bronenosets Potiomkin]

Serguéi M. Eisenstein

Estreno: Moscú, 21 de diciembre de 1925

Estreno en Berlín: 29 de abril de 1926

Música compuesta por Edmund Meisel
(Viena, 14/VIII/1894 – Berlín, 14/11/1930)
para el estreno berlinés.

Partitura revisada por Helmut Imig para la restauración
de la película realizada por Enno Patalas en 2005.

Editor: Ries & Erler, Berlín

No cabe duda de que puede resultar un ejercicio costoso y perturbador admitir que algunas de las obras maestras de las primeras décadas de la historia del cine hayan surgido sobre el telón de fondo de una realidad histórica cuestionable y aberrante. Desde la para unos ambigua y otros declaradamente racista *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915), a las películas documentales y propagandísticas que Leni Riefenstahl realizó para el régimen nazi, la extensa relación de ejemplos ha de ampliarse con el corpus fílmico del soviético Serguéi M. Eisenstein, cuya película más representativa, *El acorazado Potemkin*, podremos ver esta noche. Los valores estéticos y técnicos que aportaron estas y otras muchas películas que podrían citarse se erigen hoy como elementos definitorios de un discurso cinematográfico histórico y artístico, que permite asumir e incorporar de forma no traumática los marcos ideológicos y políticos en las que surgieron.

El proyecto original, titulado *1905*, fue promovido por una Comisión del Comité Central del PC designada para conmemorar el estallido revolucionario del año 1905. Pero su materialización resultaba imposible desde un punto de vista logístico, y el guion era demasiado ambicioso por la cantidad de acontecimientos históricos que se pretendía recoger en él. Al final, se optó por modificar la idea inicial concentrando toda la historia en uno de los episodios de ese guion: el amotinamiento de la tripulación del acorazado "Príncipe Potemkin" y la movilización general de la población de Odesa en apoyo de los sublevados. Escribe Domènec Font:

"La recomposición del proyecto inicial va a sellar [...] todo el proceso de significación de El acorazado Potemkin. Puesto que será precisamente a partir de esta obligación de síntesis cuando Eisenstein descubrirá las leyes del encadenamiento metonímico. Con ayuda de la sinécdoque, esa figura retórica por la que el todo es dado abusivamente por la parte y que descubre la generalización de la imagen-signo en cuanto significa otra cosa distinta de lo que muestra, se procederá a un golpe de fuerza que es precisamente la característica más determinante de El

acorazado Potemkin: su decidida invocación del fragmento. Las figuras, los cuerpos, los decorados de este film son sistemáticamente recortados, troceados y particularizados por el montaje. Un primerísimo plano de un puño informa rápidamente del Nombre: es un puño de proletario, de la clase obrera en potencia; un binóculo balanceándose [...] atestigua la ausencia de un oficial arrojado por la borda, que a su vez representaría la parte (ridícula, insignificante, sin representación) de un todo: una clase social vencida... temporalmente. De donde se colige que para Eisenstein el significante (binóculo) y la cosa significada (la caída del oficial) son dos cosas distintas, pero indicativas de un sentido que está impuesto y dominado por el autor."

La necesidad de sintetizar hace que el propio film esté construido "como una sinécdoque de todo el periodo revolucionario de 1905". A Eisenstein no le interesaba tanto la fidelidad histórica como el deseo de expresar un sentimiento revolucionario basado en la colectividad y la lucha de clases. El director ruso parece hacer suya la afirmación aristotélica de que "es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble", pues tan importante es el modelo, la realidad, como el poder de la imaginación en la invención de nuevas realidades.

Pero centrémonos ahora en uno de los aspectos más interesantes del evento de esta noche: la música que escribió Edmund Meisel para el estreno berlinés de la película en 1926. Quien desee profundizar en la figura y la obra de este compositor tiene como imprescindible lectura la tesis doctoral de Fiona Ford, *The Film Music of Edmund Meisel (1894-1930)*, editada por la Universidad de Nottingham. La elaboración de estas notas no habría sido posible sin la consulta de dicha tesis.

Eisenstein era consciente de la importancia y del valor añadido que la música podía aportar a una película. El ejemplo más representativo y definitivo quedará configurado en la íntima colaboración que el director y Serguéi Prokófiev desarrollaron en *Alexánder Nevski*, de 1938. *El acorazado Potemkin* se enmarca en una tendencia fílmica de carácter innovador que surgió en Rusia durante la década de 1930, en la que

participaron directores como Pudovkin, Kuleshov y el mismo Eisenstein, interesado en el diseño de un nuevo concepto de montaje. Lo habitual era el montaje métrico, pero con *Potemkin* Eisenstein introdujo un sistema nuevo, el montaje rítmico, en el que la longitud verdadera no coincide con la longitud matemática del fragmento métrico. Aquí la longitud real deriva de lo verdaderamente específico de la secuencia y de su estructura. La tensión formal por medio de la aceleración se obtiene acortando los fragmentos no solo en concordancia con el plan fundamental, sino también alterando dicho plan al introducir un material más intenso en un *tempo* fácilmente distinguible. En sus escritos, Eisenstein insistía con frecuencia en el potencial semántico del montaje y la importancia narrativa o "musical" de la película. El montaje de Eisenstein ha de entenderse como un elaborado contrapunto de significantes y cosas significadas. La música, por su parte, trata de explorar lo que hay más allá de la significación verbal.

Cuando el primer montaje de *El acorazado Potemkin* fue proyectado en el Teatro Bolshói de Moscú el 21 de diciembre de 1925, el acompañamiento musical consistía en un popurrí de conocidos pasajes que formaban parte del repertorio de la orquesta del teatro: una mezcla de fragmentos tomados de las oberturas *Robespierre* de Henry Litolf y *Egmont* de Beethoven, y del poema sinfónico *Francesca de Rímini* de Chaikovski. El estreno definitivo tuvo lugar el 18 de enero de 1926 y, a pesar de obtener buena acogida por parte de la crítica, no pudo competir con la popularidad de *Robin Hood* (Allan Dawn, 1922) y el carisma del galante Douglas Fairbanks.

El 21 de enero de 1926 la embajada rusa en Berlín organizó un pase privado de *El acorazado Potemkin* en la Grosses Schauspielhaus. El evento formaba parte de los actos conmemorativos de la muerte de Lenin. Entre el público estaban Richard Pfeiffer y Willi Münzenberg, dos de los directivos de la pequeña compañía Prometheus, quienes inmediatamente compraron la película y garantizaron los derechos de distribución en Alemania. El operador de cámara y más tarde director Piel Jutzi se encargó de editar nuevamente el film de Eisenstein con el doble propósito de hacerlo más accesible al público germano

y contentar a los censores berlineses. Jutzi modificó la calculada estructuración de Eisenstein en cinco actos (a la manera de las tragedias griegas) y la dividió en seis, en un intento de restar peso al carácter político y revolucionario del film, transformando para ello el discurso dramático en una rutinaria sucesión cronológica de los acontecimientos e insertando rótulos explicativos. Se ignora el grado de participación de Eisenstein, si es que lo hubo, en el nuevo montaje de su película y en la concepción musical de Meisel. Por aquel entonces Eisenstein y al operador Eduard Tissé habían partido hacia Berlín para adquirir nuevos conocimientos técnicos sobre cinematografía. La versión de Jutzi fue sometida a los censores bajo el título de *El año 1905*, antes de que Eisenstein llegara a la capital. Pero la decisión del comité censor fue aplazada tras la intervención de dos altos funcionarios del Ministerio de la Guerra, así como del Comisariado del Reich para la Supervisión del Orden Público, quienes consideraban que la película resultaba potencialmente peligrosa para la seguridad colectiva. Tras numerosas gestiones, al final se permitió su proyección, no sin antes haber realizado algunos cortes destinados a atemperar la violencia de los primeros planos respecto a la brutalidad de los marineros amotinados contra sus superiores y de la carga de los soldados contra la población civil en la escalinata de Odesa.

Cuando la compañía Prometheus presentó la película en una feria comercial, tan solo un único y arriesgado propietario de una sala cinematográfica se ofreció a proyectarla, si bien el lugar no era lo que habrían deseado: el Teatro Apolo de la Friedrichstrasse, un antiguo teatro de opereta acondicionado como sala de cine en la zona sur de Berlín, alejado del centro, en un barrio sin vida nocturna. El estreno se fijó para el 29 de abril y los directivos de la compañía decidieron entonces encargar a Edmund Meisel la composición de una partitura original para acompañar la proyección. El propio Meisel contó al polifacético Oswald Blakeston (escritor, artista, autor de películas experimentales y teórico cinematográfico británico) las circunstancias del encargo, y este las relata así: “[Meisel] había escrito un artículo atacando la música de cine, quejándose de que los habituales directores musicales

trataban de adaptar música que expresaba una idea a escenas que expresaban otra diferente. Una buena película, sostenía, era digna de su propia música. Con lo cual la compañía que explotaba Potemkin en Alemania requirió a Meisel [...], y [este] fue conquistado totalmente por la magnífica técnica de Eisenstein. El censor estuvo a punto de echar a perderlo todo con la prohibición. Estaba establecido, sin embargo, que la incorporación de Meisel al mundo del cine tenía que ser en sí dramática. Una llamada urgente de teléfono: el censor había levantado la prohibición; en doce días podrán presentar la película... ¡Meisel podía y lo haría!". Eisenstein tuvo que volver precipitadamente a Moscú, antes de que se estrenara la película en Berlín, pero hay razones para pensar que él y Meisel llegaron a reunirse, si bien no podemos establecer con precisión qué posibles sugerencias pudo llegar a hacer Eisenstein sobre la música.

El día del estreno, durante los ensayos previos, el temor se apoderó de todos cuando representantes del Gobierno (incluido el primer ministro Otto Braun) se presentaron repentinamente en el Teatro Apolo y exigieron ver la película. Esta se proyectó pero sin la interpretación de la música. Todavía existía una posibilidad real de que el film fuera prohibido en el último momento. Debido a otros compromisos, el primer ministro abandonó la sala después del cuarto acto, no sin antes asegurar al abogado de Prometheus que la proyección pública seguiría adelante. El estreno de *El acorazado Potemkin* constituyó un éxito sensacional y atrajo a todo tipo de público. Douglas Fairbanks y Mary Pickford, de paso por Berlín, pidieron un pase privado para ellos en el que se incluía la presencia de la orquesta y de Meisel. Parece que Fairbanks quedó tan impresionado por la música que invitó al compositor a Hollywood.

Mientras tanto, la campaña para que la película fuera prohibida continuó avivándose en la prensa reacia al filme, al tiempo que daba lugar a intensos debates públicos. Entre 1926 y 1933 la censura berlinesa volvió a visionar la película nueve veces, introdujo numerosos cortes y llegó a prohibirla en tres ocasiones. A la larga estas injerencias de la censura perjudicaban a las autoridades, pues tenían un efec-

to contrario, al suscitar un vivo interés en el público, e indirectamente actuaban como favorable e inesperada campaña comercial para la pequeña e inexperta compañía Prometheus.

No se sabe con exactitud el número de músicos e instrumentos que formaban la orquesta con la que Meisel contó para el estreno, pero se supone que esta sería una típica orquesta de salón de entre 16 y 18 profesores. En cualquier caso, la música de Meisel contribuyó a potenciar el éxito de la película. La prensa elogió la mecánica pulsación generada por la percusión en el acto final y, sobre todo, el escalofriante martilleo musical que subraya la marcha inflexible de los cosacos en el episodio de la masacre en la escalinata de Odesa. Especialmente interesantes son los comentarios del poeta y dramaturgo Friedrich Bethge, quien había visto la película con dos acompañamientos distintos. La primera vez la música consistía en un popurrí formado por fragmentos de Mozart y el primer movimiento de la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven. Bethge solo alcanzó a comprender por qué *Potemkin* había causado tanto alboroto cuando la volvió a ver, esta vez con la partitura de Meisel. Lo que al principio le había parecido banal, se convirtió en algo vital con Meisel, merced a la perfecta unidad del ritmo visual y sonoro.

Muchos estudiosos han llegado a afirmar que, en algún momento durante el apogeo del éxito de la película en 1926, la partitura de Meisel llegó a ser prohibida en Alemania debido a que sus incitantes ritmos se consideraban *staatsgefährlich*, o peligrosos para el Estado. La fuente de esta información es el propio compositor, quien, en un comunicado de prensa publicado en los periódicos de Moscú a principios de 1928, declaró: *"Después de que la prensa reaccionaria calificara mi música [para Potemkin] de subversiva debido a su ritmo impetuoso, [...] el ministro Bolz la prohibió en el Parlamento Regional de Württemberg por ser peligrosa para el Estado [staatsgefährlich]. Así, en términos generales, es la primera vez que cargos políticos se han manifestado en contra de una composición musical"*. Efectivamente, un artículo publicado en la prensa alemana afirmaba que la música de Meisel era la única causa del carácter tendencioso de la película: *"Una*

buena parte del efecto [de *Potemkin*] es resultado del arreglo musical. No habría nada que objetar de forma inmediata en el film si este fuera visto sin esa música provocativa" (*Der Kinematograph*, 9 de mayo de 1926). Es cierto que Meisel repitió esta historia en más de una ocasión y que fue recogida en numerosas publicaciones de la Film Society de Londres, con lo que casi llegó a convertirse en un mito. Pero la realidad es que, si bien Gran Bretaña y Francia prohibieron la proyección de la película, no hay evidencias de que se hiciera a causa de la música de Meisel. El verdadero temor a los disturbios y al levantamiento de masas generado en los gobiernos y censores de toda Europa residía en otros factores, típicos de una época de gran inestabilidad social. *Potemkin* se había estrenado en Alemania en abril de 1926, pocos días antes de la huelga general en Gran Bretaña; era inconcebible que las autoridades gubernamentales y la censura británicas permitieran la proyección de una película en la que se ve a trabajadores rebelándose contra sus patrones.

Aunque un decreto federal prohibió la proyección de *Potemkin* entre el 12 de julio y el 28 de julio de 1926, se estima que 1,5 millones de alemanes ya habían visto la película a mediados de ese año, y la fiebre *Potemkin* seguía en aumento. Esto es indicativo de que en realidad no debieron de producirse alteraciones públicas ni disturbios. También hubo una demanda sin precedentes para que la película se proyectara con su música original, haciendo que la partitura de Meisel se convirtiera en una de las más difundidas de las escritas para una película muda. Prometheus publicó una reducción para piano de la partitura, pero las *partichelas* de la orquesta solo podían alquilarse. La edición de enero de 1927 de la revista *Film-Ton-Kunst* destacaba el impacto que el carácter pionero de la partitura de *Potemkin* había provocado en numerosos directores musicales, cautivándolos de tal manera que optaban por alquilar la música antes que utilizar sus propias compilaciones. A comienzos de 1927, la partitura de Meisel había sido interpretada en 125 ciudades alemanas, así como en ciudades de Holanda, Suiza, Noruega, Estados Unidos y Argentina.

Durante muchas décadas la música de Meisel se dio por perdida a pesar de la amplia difusión que tuvo y las numerosas partes impresas y manuscritas destinadas al alquiler. Sidney Bernstein, uno de los fundadores en 1925 de la London Film Society, envió supuestamente una partitura original al Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial. Este episodio no es seguro, pero afortunadamente en esa misma época el historiador Jay Leyda descubrió en los archivos de Eisenstein en Moscú dos fuentes de la partitura, una impresa y otra manuscrita: una reducción a piano, publicada por Prometheus en 1926, y una partitura general con su juego de partes instrumentales destinadas a una orquesta de salón. La reducción para piano es la fuente más directa. Respecto a las partes orquestales, puede que Meisel las llevara personalmente a Moscú cuando fue invitado en noviembre de 1927 o que se prepararan allí directamente. Sea cual sea su procedencia, las *partichelas* no contienen huellas de haber sido usadas.

A partir de una copia en microfilm, el compositor austríaco Arthur Kleiner preparó la primera reconstrucción de la partitura en 1971. La orquestación constaba de 1 flauta/piccolo, 1 trompeta, 1 trombón, armonio, timbales, percusión y cuerda (sin violas). Era un conjunto estándar tanto en Europa como en Estados Unidos, y raras veces se podía contar con el lujo de disponer de violas. La música de Meisel requería de tres percusionistas, lo cual era del todo inusual. En 1986 el compositor y director de orquesta Mark Andreas llevó a cabo una nueva reconstrucción para gran orquesta e hizo una serie de interesantes y detalladas observaciones sobre la primitiva partitura de salón:

"Estimando que contara con un pequeño conjunto de cuerdas, Meisel utilizaba la flauta y la trompeta principalmente para reforzar los violines primeros, mientras que el trombón hacía el soporte de los metales. La función del armonio era suplir la ausencia de maderas. Después del éxito del estreno, en el que Meisel dirigió un conjunto de entre 16 y 18 músicos (como sugiere la partitura) y el subsiguiente boom Potemkin en Alemania, surgió la oportunidad

de adaptar la música para una orquesta mucho más grande. Probablemente, Meisel dirigió a unos 40 músicos en sus apariciones como director invitado en numerosas ciudades. La partitura para piano contiene varias, aunque dispersas, indicaciones que apoyan el arreglo para una orquesta más amplia".

Las autoridades soviéticas también llevaron a cabo modificaciones sustanciales en la película. En 1930 se le agregaron diálogos hablados en sustitución de los intertítulos, y en 1950 se hizo una nueva versión a partir del montaje berlinés. Para el 50 aniversario de su estreno, en 1976, se lanzó una versión conmemorativa. Las copias que circularon durante décadas, dentro y fuera de Rusia, tuvieron como fondo una mediocre partitura escrita por Nicolái Kriukov. Diez años después, en 1986, la Joven Orquesta Alemana de Fráncfort encargó a Enno Patalas (entonces director del Museo del Cine de Múnich) la restauración de la película y la incorporación de la música de Meisel. El resultado fue el primero de los dos intentos de recrear la estructura original concebida por Eisenstein, una versión que constituye un compromiso entre el montaje del director ruso y el de Jutzi. Se recuperaba la distribución argumental en cinco actos pero con obligadas concesiones para poder adaptarse a la partitura de Meisel. Para esta restauración Mark Andreas realizó la adaptación de la música antes señalada.

La copia de *El acorazado Potemkin* que veremos esta noche es el resultado de la segunda restauración, llevada a cabo por Enno Patalas y Anna Bohn para la Cinemateca Alemana de Berlín, en colaboración con Gosfilmofond Moscú y el British Film Institute, y fue presentada en 2005 en el Festival de Cine de Berlín. En ella se recuperan las escenas censuradas por las autoridades alemanas en 1926, la primitiva estructura en cinco actos, los intertítulos originales rusos y la bandera roja coloreada a mano en acuarela, fotograma a fotograma, en el original de nitrato de 1925. Para esta segunda restauración la partitura de Meisel fue preparada por el director Helmut Imig.

La restauración de la película y su devolución al metraje original entra, en cierto modo, en conflicto dialéctico e histórico con el hecho

de insertar en ella la partitura de Meisel. En este sentido, Ian Christie habla del problema que entraña la búsqueda de una "estabilidad textual" en las películas creadas durante el periodo del cine mudo: *"Tiene poco sentido rastrear la única o auténtica versión de cada producción. Actualmente es posible buscar la más larga o la primera versión de una película muda, pero esto puede no representar los deseos finales de los creadores o incluso lo que el público vio"*. Christie señaló distintos procesos de variaciones textuales en la películas de Eisenstein: alteraciones por motivos políticos antes y después del estreno nacional; cambios realizados por los distribuidores extranjeros a causa de la presión de la censura; cambios derivados de la traducción, la práctica de la proyección y los criterios comerciales; revisiones realizadas por el propio Eisenstein cuando la oportunidad o la necesidad se le presentaban; o "modernización" deliberada, sobre todo cuando se añadía sonido sincronizado, lo que incluye el *step printing*, que consiste en la doble impresión de cada fotograma por segundo para "estirar" una película originalmente destinada a proyectarse más lentamente, a 24 fotogramas por segundo, lo que permite incorporar una banda sonora moderna.

El empleo que hace Meisel de diferentes efectos, como los trémolos y las disonancias, para inducir a la tensión y representar estados de misterio o amenaza era un lugar común en las partituras destinadas a acompañar proyecciones mudas. Este lenguaje tenía una larga tradición, al menos desde la escena del Desfiladero del Lobo en la ópera de Carl Maria von Weber *El cazador furtivo [Der Freischütz]*, de 1821, escena que no podía faltar en las numerosas antologías de números musicales extraídos del repertorio clásico que se utilizaban de manera codificada ante la ausencia de una partitura original. Pero Meisel introduce una diferencia fundamental, que reside en su opción estilística: huye del lenguaje lírico de finales del Romanticismo y se vuelca en un vocabulario más moderno, cercano a la estética sonora maquinista y al brutalismo musical de determinadas corrientes vanguardistas de la música soviética. Meisel se situaba así en las antípodas del hiperromanticismo de Gottfried Huppertz, el otro gran

compositor del momento, autor de las gigantescas partituras de *Los Nibelungos* y *Metrópolis*.

Los motivos temáticos expuestos por Meisel son muy breves y se pliegan al desarrollo dramático de la imagen de forma tan precisa que difícilmente pueden ser considerados como meras etiquetas sonoras. Es sensible a la estructura dramática interna de la película y en particular al montaje rítmico de Eisenstein, gracias a la flexibilidad en el pulso rítmico y a las elaboradas transiciones entre continuidad y discontinuidad musical. La perfecta simbiosis deriva de la asociación a motivos visuales que son destacados por su significado simbólico en el proceso de montaje de Eisenstein, y por el protagonismo otorgado al primer plano (un ejemplo significativo es el empleo de intervalos consecutivos de segunda para sugerir algo en estado de descomposición en la escena de la carne infectada de gusanos). Jean Mitry señala que *"el primer plano proporciona una impresión sensorial de los objetos. Sin embargo, en su aislamiento, en cierta medida se convierten en símbolos: el objeto se transforma en la representación viviente del concepto que evoca, una analogía en estado puro. Puede decirse que el primer plano es más abstracto en un nivel intelectual, pero su contenido es percibido más por los sentidos. Nada es más concreto que lo que se muestra, pero nada es más abstracto que lo que ello implica..."* (Mitry, 2000).

Eisenstein llevaría el simbolismo de los motivos visuales hasta sus máximas posibilidades en su siguiente película, *Octubre*. Pero *El acorazado Potemkin* también tiene su propio entramado de motivos visuales de carácter realista —ojos, anteojos, reses muertas, gusanos, etc.— que se irradian hacia una diversificada red de campos metafóricos en constante expansión para estimular asociaciones emocionales en el espectador. Meisel reproduce los movimientos de los motivos visuales de Eisenstein mediante frecuentes y abruptas relaciones musicales isomórficas e icónicas con las imágenes. Scott Curtis ha estudiado esos usos del sonido en su análisis de las películas de dibujos animados de la Warner Bros —efectos de sonido no realistas como un golpe de platillos cuando un personaje golpea a otro en la cabeza,

vertiginosas escalas ascendentes o descendentes cuando se suben o bajan escaleras, etc.— (Scott Curtis, 1992). Relaciones isomórficas son aquellas en las que el sonido y la imagen tienen la misma forma en relación con el movimiento y el ritmo, mientras que las relaciones icónicas se refieren a relaciones análogas entre los hechos visuales y el timbre, el volumen, las modulaciones y la tonalidad del sonido acompañante. Ejemplos destacados en *Potemkin* de sonidos isomórficos se pueden identificar en las escenas de la carne podrida, de la sopa en ebullición o de las mesas colgantes. Literalmente esos motivos musicales se retuercen, bullen, oscilan a través de movimientos cromáticos. Desde un punto de vista más abstracto, los diseños ascendentes del arpeggio del motivo de la rebelión y de los *glisandos* en la escena que abre la película, con las olas que rompen contra las rocas, se arrojan la expresión simbólica del recrudecimiento del fervor revolucionario. Los *clusters* de la cuerda en su registro agudo son un buen ejemplo de sonido icónico mimetizado con la escena de los cuerpos colgando de los mástiles, cuya visión se imaginan los marineros después de que el comandante los haya amenazado con ese destino si se niegan a comer la sopa de remolacha.

En definitiva, la partitura de Meisel para *El acorazado Potemkin*, ignorada durante tantos años, se nos revela hoy como un testimonio que se adelantó a su tiempo, al aportar una visión completamente innovadora de la función dramática que debía cumplir la música cinematográfica. Y no resultaría descabellado suponer que muchos de los avances de Meisel fueron consecuencia del conocimiento profundo que le pudo proporcionar el estudio de las novedosas teorías sobre el montaje que Eisenstein expuso en numerosos escritos y materializó en sus películas.



DAMIAN IORIO

DIRECTOR

Damian Iorio hizo su debut con la Orquesta Sinfónica de San Francisco en abril de 2015. Hasta entonces, ya había trabajado con orquestas y compañías de ópera que incluyen la Orquesta del Festival de Ópera de Glyndebourne, Sinfónica de Detroit, Filarmónica de Londres, Sinfónica de la BBC, Ópera Nacional de París, Filarmónica de la Radio de los Países Bajos, Filarmónica de San Petersburgo, Orquesta Sinfónica Chaikovski de Moscú, Ópera de Bonn, Orquesta Sinfónica de Milán Giuseppe Verdi (con la que *“este director joven y carismático mostró notable atención a los detalles y gusto por el refinamiento, cautivando a la audiencia”*), Orquesta Nacional de Bélgica, Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI, Ópera de Noruega, Orquesta Sinfónica de los Países Bajos, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, y Orquesta de Cámara de Lausana. Estas colaboraciones han dado lugar a múltiples regresos, y los últimos debuts en la Ópera Helikon en Moscú y Ópera Norrlands en Suecia han llevado a una fuerte relación con estas dos instituciones. La temporada pasada hizo su debut con la Orquesta Sinfónica de la BBC Escocesa, y esta temporada ha vuelto a dirigir a la Filarmónica de Londres, la Orquesta Sinfónica de Lahti y la Orquesta Nacional de Bélgica (por quinta vez), además de debutar con la Real Orquesta Filarmónica de Londres, la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool y la Orquesta Nacional de la BBC de Gales, aparte de otros compromisos.

Respecto al trabajo operístico de Damian Iorio, debe mencionarse el *Macbeth* de Verdi en Glyndebourne y *La novia vendida* de Smetana

en la Ópera Nacional de París, donde regresará en 2018 para *Boris Godúnov*. La próxima temporada dirigirá *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, de Weill, para la Ópera Norrlands, en Umeå. Hizo su debut operístico en Estados Unidos en la Ópera de Colorado con *La violación de Lucrecia*, de Britten, interpretación que fue muy admirada por la prensa internacional. Colaboró con la Ópera de Bonn para una producción de Puccini, *Turandot*. Ha dirigido varias veces en la Ópera de Noruega y también en muchos teatros de ópera italianos, que incluyen Como ("*...el conductor anglo-italiano Damian Iorio dirigió una Bohème tan fascinante y llena de el color como una pintura de Renoir*"), Teatro Real de Turín, Brescia y Trento. En San Petersburgo dirigió *Otra vuelta de tuerca*, de Britten, y en Moscú el estreno ruso de *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, de Michael Nyman, que fue nominada a Mejor Producción de Ópera en los premios Golden Mask 2004. Mucho más recientemente ha dirigido *Carmen* en la Ópera Helikon.

Damian Iorio nació en Londres en el seno de una distinguida familia de músicos italianos e ingleses. Después de estudios en el Reino Unido y EE. UU., comenzó su carrera musical como violinista y estudió dirección en San Petersburgo, mientras colaboraba como instrumentista con la Orquesta Sinfónica Nacional de la Radio de Dinamarca. Actualmente vive en Italia con su familia. En 2006 recibió la Orden de Caballero de Santa Ágata de la República de San Marino, en reconocimiento por sus servicios a la música.

Damian Iorio dirige un variado repertorio que se centra en la música tardorromántica y de principios del siglo xx, pero llega hasta el periodo clásico temprano y transita por el contemporáneo. Sus antecedentes familiares angloitalianos y sus períodos laborales nórdicos y rusos le influyen en este sentido. Su disco de Ghedini y Casella en Naxos fue muy celebrado por *The Guardian* ("*actuaciones en directo finas y escrupulosas de Damian Iorio*") y fue galardonado con el prestigioso premio "Choc" por *Le Monde de la Musique*.



**JESÚS
LÓPEZ
COBOS**
DIRECTOR
EMÉRITO

**ANDREW
GOURLAY**
PRINCIPAL
DIRECTOR
INVITADO

**ELIAHU
INBAL**
PRINCIPAL
DIRECTOR
INVITADO

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL) fue creada en 1991 por la Junta de Castilla y León, y tiene su sede estable desde 2007 en el Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid. Su primer director titular fue Max Bragado-Darman y, tras este periodo inicial, Alejandro Posada asumió la titularidad de la dirección durante siete años, hasta la llegada de Lionel Bringuier, quien permaneció al frente hasta junio de 2012. Desde ese año cuenta con el maestro toresano Jesús López Cobos como director emérito. Esta temporada 2015-2016 Eliahu Inbal ha sido designado principal director invitado, con lo que entra a formar parte del equipo de la OSCyL junto con Andrew Gourlay, nombrado a su vez principal director invitado en la temporada 2014-2015. Precisamente en 2015 este último ha sido designado director titular de la OSCyL, cargo que empezará a ejercer desde 2016.

A lo largo de más de dos décadas, la OSCyL ha ofrecido centenares de conciertos junto a una larga lista de directores y solistas, entre los que han destacado los maestros Semyon Bychkov, Rafael Frühbeck de Burgos, Gianandrea Noseda, Masaaki Suzuki, Ton Koopman, Josep Pons, Da-

vid Afkham o Leopold Hager; los cantantes Ian Bostridge, Angela Denoke, Juan Diego Flórez, Magdalena Kozena, Leo Nucci, Renée Fleming o Angela Gheorghiu; e instrumentistas como Vilde Frang, Daniel Barenboim, Xavier de Maistre, Emmanuel Pahud, Gordan Nikolic, Viktoria Mullova, Mischa Maisky o Hilary Hahn, entre otros muchos.

Durante sus veinticuatro años de trayectoria, la OSCyL ha llevado a cabo importantes estrenos y ha realizado diversas grabaciones discográficas para Deutsche Grammophon, Bis, Naxos, Tritó o Verso entre otras, con obras de compositores como Joaquín Rodrigo, Dmitri Shostakóvich, Joaquín Turina, Tomás Bretón, Osvaldo Golijov o Alberto Ginastera. Además, ha llevado a cabo una intensa actividad artística en el extranjero, con giras por Europa y América, que le han permitido actuar en salas tan destacadas como el Carnegie Hall de Nueva York.

Algunos de los compromisos para la presente temporada 2015-2016 incluyen actuaciones con los maestros Emmanuel Krivine, Josep Pons, Leopold Hager, Diego Matheuz o Jean-Christophe Spinosi; y solistas como Christian Zacharias, Truls Mørk, Markus Werba, Martin Grubinger, Javier Perianes, Emmanuel Pahud, Baiba Skride, Ray Chen, Pinchas Zukerman o Daniel Stabrawa.

En la nueva temporada 2015-2016 además se ofrecerá el estreno de obras de encargo, en este caso de los compositores Jesús Torres y Óscar Navarro. Destaca asimismo el regreso del director ruso Vasily Petrenko, y también la presencia de la Orquesta Nacional de España, que participará como conjunto invitado. Asimismo, los Coros de Castilla y León, liderados por el maestro Jordi Casas, tienen un protagonismo muy especial gracias a su intervención en una obra de gran formato, como es el oratorio *La Creación*, de Haydn.

Es importante reseñar la alta implicación de la orquesta en las numerosas iniciativas sociales y educativas que el Centro Cultural Miguel Delibes está llevando a cabo, como el proyecto "In Crescendo". La actividad de la OSCyL llega a más de 70 centros escolares y a 70.000 niños a través de talleres, conciertos especialmente diseñados para alumnos de la ESO y otras actividades, por ejemplo en centros para niños con necesidades especiales. Asimismo cabe destacar la versatilidad de la formación, que se pone de manifiesto en la participación de *ensembles* y agrupaciones de cámara en los ciclos de programación propia.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

VIOLINES PRIMEROS

Wioletta Zabek, *concertino*
Cristina Alecu, *ayda. concertino*
Elizabeth Moore, *ayda. solista*
Irene Ferrer
Irina Filimon
Pawel Hutnik
Vladimir Ljubimov
Eduard Marashi
Renata Michalek
Daniela Moraru
Dorel Murgu
Monika Piszczelok
Piotr Witkowski
Jone de la Fuente

VIOLINES SEGUNDOS

Jennifer Moreau, *solista*
Malgorzata Baczewska
Csilla Biro
Anneleen van den Broeck
Iuliana Muresan
Blanca Sanchis
Gregory Steyer
Joanna Zagrodzka
Tania Armesto
Iván García
Óscar Rodríguez

VIOLAS

Néstor Pou, *solista*
Marc Charpentier, *ayda. solista*
Michal Ferens, *1.º tutti*
Ciprian Filimon
Harold Hill
Doru Jijian
Julien Samuel
Paula Santos
Jokin Urtasun

VIOLONCHELOS

Marius Diaz, *solista*
Jordi Creus, *ayda. solista*
Frederik Driessen, *1.º tutti*
Montserrat Aldomá
Pilar Cerveró
Marie Delbousquet
Lorenzo Meseguer
Victoria Pedrero
Marta Ramos

CONTRABAJOS

Joaquín Clemente, *solista*
Nigel Benson, *ayda. solista*
Nebojsa Slavic, *1.º tutti*
Juan Carlos Fernández
Emad Khan
Noemí Molinero

ARPA

Marianne ten Voorde, *solista*

FLAUTAS

Dianne Winsor, *solista*
Pablo Sagredo, *ayda. solista*
Jose Lanuza, *1.º tutti / solista piccolo*

OBOES

Sebastián Gimeno, *solista*
Tania Ramos, *ayda. solista*
Juan M. Urbán, *1.º tutti / solista corno inglés*

CLARINETES

Carmelo Molina, *ayda. solista*
Laura Tárrega, *ayda. solista*
Vicente Perpiñá, *1.º tutti / solista clarinete bajo*

FAGOTES

Salvador Alberola, *solista*
Alejandro Climent, *ayda. solista*
Fernando Arminio, *1.º tutti / solista contrafagot*

TROMPAS

José M. Asensi, *solista*
Carlos Balaguer, *ayda. solista*
Emilio Climent, *1.º tutti*
José M. González, *1.º tutti*
Martín Naveira, *1.º tutti*

TROMPETAS

Roberto Bodí, *solista*
Emilio Ramada, *ayda. solista*
Miguel Oller, *1.º tutti*

TROMBONES

Philippe Stefani, *solista*
Robert Blossom, *ayda. solista*
Sean P. Engel, *solista*

TUBA

José M. Redondo, *solista*

TIMBALES

Juan A. Martín, *solista*
Vicent Vinaixa, *ayda. solista*
Ricardo López, *primer tutti solista*
Jose V. Faus

PIANO / CELESTA / ÓRGANO

Irene Alfageme, *solista*

ESSSTTTAAOOORQQQUEESSSTT
FOONNIIICCCAAASSSSIINNFFFO
FOONNIIICCCSSSIINNFFFOOO



CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES / ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2 · 47015 Valladolid · T 983 385 604
www.auditoriomigueldelibes.com
www.facebook.com/auditoriomigueldelibes
www.twitter.com/AMDValladolid

EDITA

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León
© De los textos: sus autores

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León es miembro de la **Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS)**
La Orquesta Sinfónica de Castilla y León y el Centro Cultural Miguel Delibes
son miembros de la **Red de Organizadores de Conciertos Educativos (ROCE)**

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen son susceptibles de modificaciones.

Impime: Imprenta MAAS
D. L.: VA 863-2015

Valladolid, España, 2015

LLL**CENTRO CULTURAL**CCCC
:LLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIIIGG
BEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEE



**Junta de
Castilla y León**