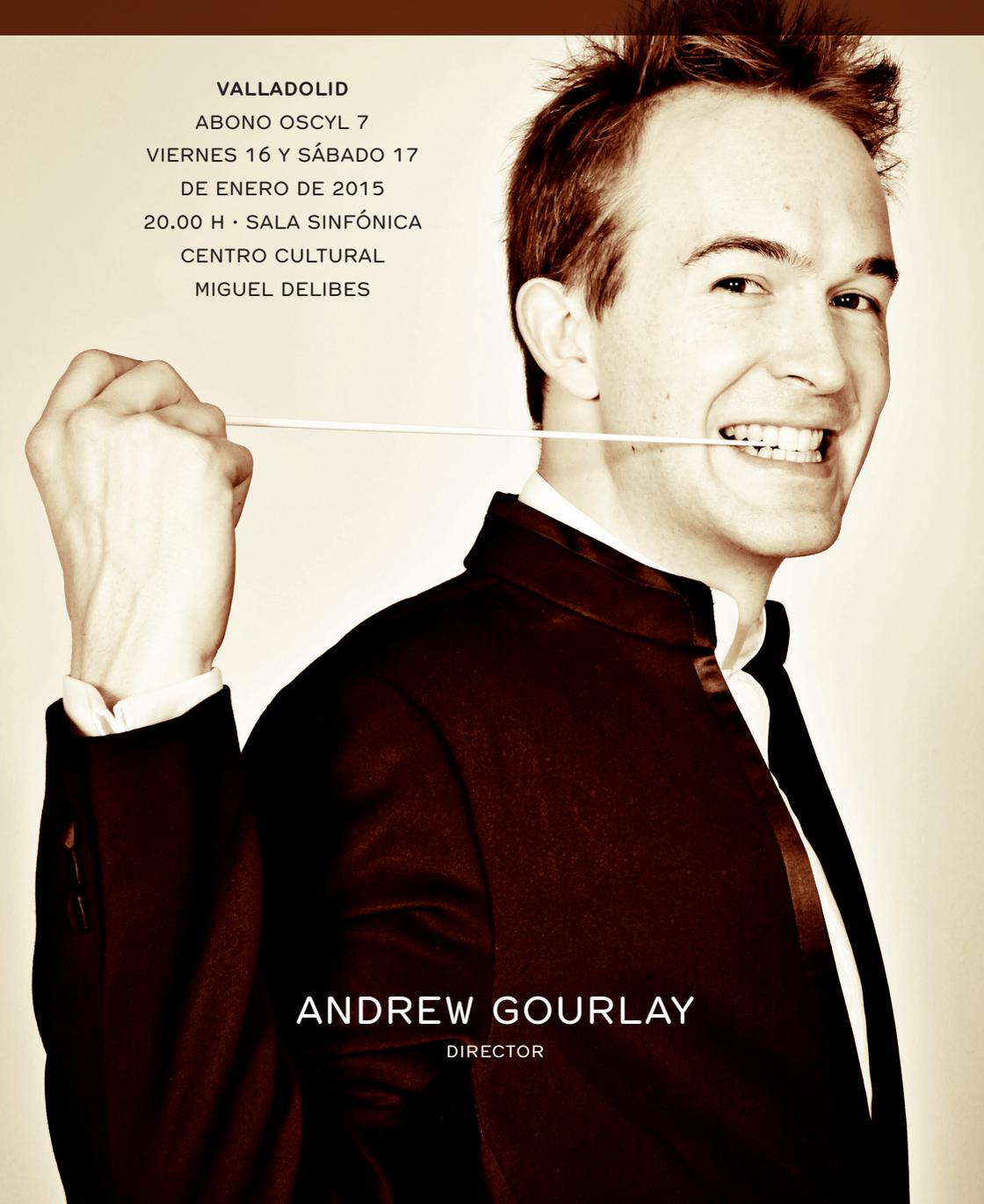


TAAAAAORQUESTA0000ORRRRRQO  
OONNIICCCAAASINFÓNICASSSIIM  
NNIICCCAAACASTILAYLEÓNSS

VALLADOLID  
ABONO OSCYL 7  
VIERNES 16 Y SÁBADO 17  
DE ENERO DE 2015  
20.00 H · SALA SINFÓNICA  
CENTRO CULTURAL  
MIGUEL DELIBES



ANDREW GOURLAY  
DIRECTOR

**DURACIÓN TOTAL APROXIMADA:****110´**

B. BARTÓK: Concierto para orquesta

40´

D. SHOSTAKOVICH: Sinfonía nº 12

40´

**LA OSCYL Y LAS OBRAS**

B. BARTÓK: Concierto para orquesta

TEMPORADA 1992-93

MAX BRAGADO, director

TEMPORADA 2001-02

JOSEP PONS, director

TEMPORADA 2007-08

ALEJANDRO POSADA, director

TEMPORADA 2011-12

LIONEL BRINGUIER, director

**Editado por** Junta de Castilla y León · Consejería de Cultura y Turismo  
**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](http://www.auditoriomigueldelibes.com)[www.facebook.com/auditoriomigueldelibes](http://www.facebook.com/auditoriomigueldelibes)[www.twitter.com/AMDValladolid](http://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.

Imprime: Gráficas Angelma

D.L.: VA 6-2015

**Valladolid, España 2015**

TAAAAA**ORQUESTA**OOOOORRRRRQO  
OONNIIICCCAAA**SINFÓNICA**SSSIIM  
NNIIICCCAAA**CASTILLYLEÓN**SS

---

**ANDREW GOURLAY**  
DIRECTOR

---

**VALLADOLID**

ABONO OSCYL 7

VIERNES 16 Y SÁBADO 17 DE ENERO DE 2015

20.00 H · SALA SINFÓNICA

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

---

*A la memoria de Luis Remartínez*

La OSCyL quiere dedicar este concierto al que fuera uno de sus precursores, el director de orquesta Luis Remartínez, recientemente fallecido.

Entre 1981 y 1989, el músico madrileño fue director titular de la Orquesta Ciudad de Valladolid, precursora de la OSCyL, agrupación a la que inculcó sus valores, pasión y profesionalidad, asentando los cimientos de una de las grandes formaciones sinfónicas de nuestro país. Los profesores de la OSCyL y todo el personal del Centro Cultural Miguel Delibes lamentan profundamente la pérdida de Remartínez, figura clave en el desarrollo de la música clásica en España durante las últimas décadas y un nombre imprescindible en la historia de nuestra orquesta, al que agraden muy expresamente su compromiso y dedicación.

PARTE I

BÉLA BARTÓK (1881–1945)

**Concierto para orquesta bb123–sz116**

*Introduzione (Andante non troppo–Allegro vivace)*

*Gioco delle coppie (Allegretto scherzando)*

*Elegia (Andante non troppo)*

*Intermezzo interotto (Allegretto)*

*Finale (Pesante–Presto)*

—

PARTE II

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

**Sinfonía n<sup>o</sup> 12 en Re menor, op. 112,**

*El año 1917\** (En memoria de Vladimir Illich Lenin)

*La revolucionaria ciudad de Petrogrado (Moderato – Allegro) attacca*

*Rasliw (Adagio) attacca*

*Aurora (Allegro) attacca*

*El amanecer de la Humanidad (L'istesso tempo – Allegretto – Moderato)*

\* Primera vez por esta orquesta

## Béla Bartók

(Nagyszentmiklós, Hungría -actualmente Sânnicolau Mare, Rumanía-, 25 de marzo de 1881; Nueva York, 26 de septiembre de 1945)

### Concierto para orquesta

Béla Bartók y su mujer Ditta llegaron a Nueva York el 29 de octubre de 1940. Dejaban atrás una Europa convulsionada por el inicio de la Segunda Guerra Mundial y el avance del nazismo. Según Hans Heinsheimer el compositor arriesgó mucho más abandonando Hungría que otros famosos que decidieron quedarse en su lugar, "aceptando el dinero sangriento del diablo, y que contaron, lógicamente con el olvido y el desprecio del mundo".

Poco después de su llegada, Bartók fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Columbia y en enero de 1941 el Departamento de Musicología de dicha universidad le ofreció una beca de 3000 dólares para transcribir y analizar la colección de canciones serbo-croatas de la colección Milman Parry. Durante este periodo de trabajo etnomusicológico, no compuso nada nuevo en parte a causa de su mala salud y a su trabajo de investigación, pero principalmente por un sentimiento generalizado de alienación, el cual aumentaba debido a las condiciones en las que trabajaba y vivía en Nueva York, una ciudad donde no parecía existir la intimidad. Tras el agravamiento de su estado físico, se le diagnosticó una leucemia crónica, aunque al compositor siempre se le ocultó el alcance de su enfermedad.

La composición del Concierto para orquesta fue resultado de un encargo que le hizo la Fundación Koussevitzky por mediación a su vez de Fritz Reiner y Jozsef Szigeti quienes querían ayudar de alguna manera a Bartók. El director ruso nacionalizado americano Serge Koussevitzky, que había asumido en 1924 la dirección de la Orquesta Sinfónica de Boston convirtiéndola en uno de los mejores conjuntos de Norteamérica, estaba, de hecho, familiarizado con la música de Bartók ya que había dirigido varias de sus obras. La Fundación, creada por el director en memoria de su primera esposa, tenía como uno de sus objetivos principales el apoyo a la creación musical contemporánea.

Desde mediados de la década de 1920 un número considerable de obras orquestales empezaron a denominarse como "Concierto" pero sin solistas que hi-

cieran su aparición. Muchos de esos ejemplos del nuevo género tomaban como modelo el *Concerto grosso* barroco, o al menos lo reinterpretaban formal y conceptualmente. La característica esencial de este prototipo reside en la supresión del virtuosismo individual por el empleo de un grupo de solistas que funciona a modo de concertino, la cantidad y disposición del cual está sujeto a cambios a lo largo de la obra, y el empleo de una arquitectura articulada por la repetición de un esquema de *ritornello* generalmente interpretado por un conjunto más amplio. Como estructura musical en sí, es menos importante la polarización tonal y en consecuencia su desarrollo en forma de sonata, a diferencia del concierto solista, es aparentemente dirigido por el consenso y el compromiso más que por la confrontación. En un concierto para orquesta hay un margen de libertad tonal y estructural mucho más grande; se ponen en juego numerosos recursos cuyo objetivo es la presentación de las diferentes secciones de la orquesta ofreciendo un carácter solista, a veces virtuosístico, a veces concertante, ya sea de un único instrumento o de varios a la vez, dándose todo tipo de confrontaciones, integraciones y contrastes.

Bartók describía su Concierto como una obra en “forma de sinfonía”, poniendo el acento en la “tendencia a considerar los instrumentos bien como solistas o como grupos de instrumentos de una forma concertante o solista”, un tratamiento que se basaba en el modelo de Kodály. A pesar de su denominación la obra es posible también encajarla en la tradición del sinfonismo romántico del siglo XIX. De hecho Theodor Adorno insiste en que las últimas obras de Bartók, sin ser una vuelta a formas de expresión ya muertas, “representan casi una continuación ingenua de la tradición de Brahms”.

Los bocetos del Concierto para orquesta se encuentran en la segunda de una serie de “tres cuadernos de bolsillo” destinados por el compositor a recoger apuntes y transcripciones. En el segundo cuaderno también se incluyen transcripciones de música turca que datan de la recopilación que hizo en 1936 en la región de Anatolia. Igualmente, en el Concierto para orquesta se pueden encontrar referencias a la música norteafricana: el escritor, y también compositor Paul Bowles, autor de la novela *El cielo protector*, escribe lo siguiente en su autobiografía *Without Stopping*, de 1972: “Henry Cowell enseñaba en la New School for Social Research y me pidió muestras de mi música norte-africana para sus clases. La escuela disponía de un equipo de grabación, aunque no muy bueno: las copias de los discos eran de aluminio y sólo podían ponerse utilizando cabezales y agujas preparados. Henry se entusiasmó especialmente con la colección

de música chleuh y me pidió que hiciera una copia de discos para Bela Bartók, que vivía en Pittsburgh. Después me contó que Bela estaba incorporando aquel material a una obra. Efectivamente, cuando oí su Concierto para Orquesta, allí estaba la música; aunque bastante cambiada, yo, que conocía a fondo cada nota de cada una de las piezas que había copiado para él, pude reconocerla”.

El estreno mundial del Concierto para orquesta tuvo lugar en el Symphony Hall de Boston, el viernes 1 de diciembre de 1944, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Boston dirigida por Serge Koussevitzky. El público respondió efusivamente a la nueva obra de un compositor que todavía arrasaba una reputación de peligroso modernista para los aficionados y melómanos. Pero lo más paradójico es que aún hoy en día ese estigma de autor si no “maldito”, sí “temido”, parece pesar todavía sobre su figura. En un artículo de Rudolph Elie para el *Herald* del 3 diciembre de 1944 titulado “El público contra Bartók: ¿es realmente un caso?”, se podía leer: “(...) Incluso aquellos que podrían aceptar la música de Schoenberg, Krenek o Villa-Lobos encuentran la de Bartók extremadamente difícil. (...) Para mí hay dos razones que demuestran la impopularidad de la música de Béla Bartók. La primera se debe a que todas las grandes obras transmiten la impresión inconfundible de que carecen de compasión humana. Son, según piensa la mayoría de la gente, áridas, formidables, severas, oscuras, incomprensibles, intelectuales en un sentido glacial, y con justicia ordinariamente aburridas. Posee, todo el mundo lo admite, la más vívida vitalidad rítmica (como ejemplo la extraordinaria Suite de danzas), pero evidentemente no es el propósito inicial de Bartók entretener, divertir o incluso emocionar a sus audiencias. Él podría también, en cuanto a la mayoría de nosotros los oyentes nos concierne, colgar un gran cartel en la espalda de los músicos en el cual se leyera: “si no te gusta esta música puedes irte a casa”. La segunda razón es que es imposible aceptar fácilmente los materiales melódicos de la música de Bartók sin tener un conocimiento de ellos desde la infancia. Es fácil todavía reconocerla [la melodía], lo cual quiere decir que la música de Bartók es enormemente melódica, pero no resulta tan fácil como la herencia del bel canto italiano, en el cual encontramos lo que nosotros aceptamos como *verdaderas* melodías. Ellas nacen más del Este que del Oeste, y están llenas, como Hugo Leichtentritt ha señalado admirablemente, de fantásticos y exuberantes giros, extraños arabescos, rápida fluidez, estáticos trinos, contrastes dinámicos, repentinos cambios de tiempo, patéticos subrayados y estallidos emocionales”.

David Cooper afirma que la música de Bartók ha sido objeto de disparatadas aproximaciones analíticas cuyos métodos pueden ser imprecisamente categorizados como idealistas, materialistas y empiristas. El término idealista implica algún tipo de estructura externa trascendente y referencial, en este caso la “naturaleza”. Los materialistas sugieren una implicación en las características internas de la música, mientras que los empiristas proponen una aproximación que pone en contacto ciertas características de la música a posibles influencias externas —generalmente fuentes folclóricas—. Evidentemente todo esto supone un campo interpretativo muy amplio, donde las distintas teorías se superponen y donde los límites tampoco acaban de estar claros. Ernő Lendvai, un investigador húngaro cuyos escritos han sido ampliamente difundidos en el mundo anglo-sajón, es el máximo representante de la tendencia idealista. Él ha propuesto una base naturalista a muchos de los componentes del lenguaje musical de Bartók paralelos a la creencia ampliamente difundida del empleo de la música campesina como un fenómeno natural. Para Lendvai, Bartók y Kodály consiguieron alcanzar la “*síntesis orgánica* de la música de Oriente y Occidente”, una manifestación profunda la cual implica a través de su invocación orgánica, una imitación del mundo natural, una cualidad viva. Pero el término *síntesis* supone una reconciliación de opuestos, la oposición de dos culturas, Oriente y Occidente. En todo caso el concepto de Oriente y Occidente es muy relativo en Lendvai, porque Oriente incluye para él Hungría, Rumanía, Bulgaria, todos los países de la antigua Yugoslavia, Turquía y el norte de África, territorios que exceden lo que normalmente entendemos convencionalmente por Oriente. Para Lendvai el Este significa lo que está fuera de la Europa occidental y la gran cultura norteamericana, son los “otros”. En consecuencia, la música de Bartók es pancultural, una forma utópica de arte, la cual trasciende las influencias y disuelve los contornos de sus fuentes.

En el Concierto para orquesta Bartók utiliza la mayor parte de las técnicas que había desarrollado en sus composiciones anteriores, aunque las aplica a materiales menos cáusticos, de manera que el concierto es más expansivo, menos disonante, y posiblemente, más accesible que muchas de sus obras anteriores. La estructura formal se adapta a la típica forma en arco de Bartók: los movimientos extremos sustanciales flanquean a dos *Scherzos*, con el movimiento lento como piedra fundamental. El primer movimiento, “Introduzione”, se estructura en dos partes bien diferenciadas: un *Andante non troppo* con el que se inicia la obra, seguido de un *Allegro vivace* con sus correspondientes exposición, desarrollo y recapitulación. Bartók hace uso de elementos del estilo verbunko, de la música

serbocroata y eslovaca —especialmente perceptible por el uso del tritono y el *tempo giusto*— así como del *aksak*, un ritmo búlgaro muy habitual en el compositor. Tampoco falta una referencia a las melodías *Knéja* —tema improvisatorio del oboe en el segundo grupo temático del *Allegro*—, las cuales recopiló Bartók en 1913, en Biskra, en el Norte de África. El tema con el que se abre el Concierto, en las cuerdas graves, presenta una relación textual con una melodía transdanubiana titulada *Idelátszik a temető szélé*, cuyos versos, como señala David Cooper son particularmente reveladores de que esta obra fue la primera que completó Bartók después de la muerte de su madre ocurrida en 1939: “Desde aquí se contempla el borde de la sepultura / donde los restos de ella, quien era la luz de mis ojos, / a quien yo quería tener, la tumba agarró. / Ahora sé lo solo que me encuentro”. El inicio del *Allegro* está mucho más cercano a los patrones clásicos que al acerbo campesino, y puede ser comparado con los temas iniciales de las Sonatas para piano op. 21 n.º 1 y op. 10 n.º 2 de Beethoven.

El segundo movimiento lleva el nombre de “juego de parejas”. Pares de instrumentos intervienen por turno, siempre sobre un intervalo diferente. El coral del *Trio* es, según Lenoir, una paráfrasis del coral luterano *Nun komm, der Heiden Heiland*, y señala el hecho, corroborado por Tibor Serly de que Bartók solía llevar siempre con él una edición de bolsillo de los corales de Bach. En todo caso resulta incierto saber por qué Bartók, un declarado ateo, escogió una melodía religiosa como eje del movimiento. El esquema formal de este movimiento sería el siguiente: Introducción (caja) — A (fagotes) — B (oboes) — C (clarinetes) — D (flautas) — E (trompetas) — *Trio* (Coral) — A' (fagotes) — B' (oboes y clarinetes) — C' (clarinetes y flautas) — D' (flautas y oboes) — E' (trompetas) — Coda (caja, maderas, trompas y trompetas)

El tercer movimiento, cuyas melodías folclóricas “constituyen —según Bartók— el núcleo del movimiento que está enmarcado por una textura difusa de motivos rudimentarios”, se erige en uno de los puntos centrales de la obra. Consta de un preludio —música nocturna I— y un posludio —música nocturna II— entre los cuales se encajan tres secciones unidas por diferentes transiciones, secciones en las que se recoge y desarrolla el material temático de tipo folclórico del primer movimiento del Concierto como el tema del lamento de los verbunkos acompañado de figuraciones que enfatizan la cualidad gitana del material junto a referencias al estilo *lassú* de las rapsodias húngaras románticas. En la coda Bartók hace uso de la técnica de la *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg, o melodía de timbres.

El cuarto movimiento, "Intermezzo interrotto" se estructura según el esquema ABA´-Interrupción-B´A´. En la sección B destaca una hermosa melodía de amplio aliento y lirismo que es una paráfrasis del aria "Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország" ["Eres hermosa, eres bella, Hungría"] procedente de la opereta infantil *A hamburgi menyasszony*, escrita por Zsigmund Vincze en 1926. Esta melodía fue extraordinariamente popular en la época de entreguerras tanto en las ciudades como en el campo. Si el contorno del motivo de la sección inicial podía considerarse como una especie de serenata folclórica rural, la nueva melodía resulta urbana en su carácter. Tras la breve repetición de la melodía folclórica del comienzo, se produce la brusca y grotesca interrupción del movimiento interpolando una sección la cual se muestra en apariencia incongruente, con su irregularidad rítmica y su carácter: Bartók se vuelve mordaz e irónico al citar los motivos del tema de la marcha de la Sinfonía *Leningrado* de Shostakovich y del aria "Da geh ich zu Maxim" de la opereta *La viuda alegre* de Franz Lehár. Esta nueva idea es una inversión un tanto ruda de la línea ascendente de las seis primeras notas del tema de la opereta de Vincze, introduciendo así un elemento de cohesión temática en el movimiento a pesar de la interrupción musical. Hay dos interpretaciones diferentes acerca del significado de este movimiento y ambas parecen proceder del compositor. Antal Doráti afirma que Bartók le confirmó que quería ridiculizar el tema repetitivo y machacón de la marcha del primer movimiento de la Sinfonía *Leningrado* de Shostakovich, el cual se había popularizado ampliamente en los Estados Unidos, más de lo que se merecía en opinión de Bartók: "Así que voy a desahogar mi cólera", afirmaba. Pero tenemos también el relato, más interesante de György Sándor, quien se lo contó al director de orquesta Ferenc Fricsay. En dicho relato se revela la impotencia del artista cuando se enfrenta a la cruel violencia de cualquier régimen autoritario. En esta visión no es la música de Shostakovich ni la de Lehár la que es ridiculizada por la orquesta, sino la cultura y la civilización mismas, ebrias por una multitud que canta y toca una música envilecida. Escribe Fricsay: "Un joven amante, un idealista, llega hasta donde está su amada para darle una serenata, la cual, después de la introducción, se escucha como una amplia cantilena en las violas, y luego es recogida por los violines. El significado oculto es este: el joven personifica una nación y el ideal por el que canta es la tierra de sus padres. Esta amplia cantilena es conocida por los niños a través de toda Hungría; de hecho era famosa por una opereta sobre un cuento infantil... Bartók adaptó esta melodía haciéndola más noble, y es cantada por el joven desde lo más profundo de su corazón. En

ese momento llega una multitud borracha, con pífanos, trompetas y tambores, para interrumpir al idealista justo cuando está cantando su más hermosa canción. La brutal destrucción de esta escena se revela a sí mismo como la patada de un niño, una escabrosa posesión de poder que deja ruina y devastación detrás de sí allí por donde va; él silba una melodía trivial, una canción vulgar la cual tiene una considerable similitud con una melodía de Lehár. Bartók, seguidamente dijo a Sándor que el puntapié simboliza el poder de las tropas, ya que mientras uno está ocupado en asuntos más idealistas, aquéllas dejan terribles estelas de dominación y violencia tras de sí. De hecho, uno puede oír la borrachera representada por la tuba. Tres despiadados golpes de platillos y un golpe con la culata de un rifle. Todo queda tranquilo. El espectro del poder avanza, y el pobre cantor intenta continuar su canción con su instrumento; empieza, pero no puede ir más allá de la introducción; una vez más inicia su canción, pero sólo consigue tocar un poco cuando tres breves notas del piccolo interrumpen su voz como lágrimas que caen, finalizando este maravilloso movimiento”.

El último movimiento *Pesante—Presto* ofrece una estructura formal muy compleja en la que elemento folclórico vuelve a interactuar con la escritura clásica. La potente llamada de las trompas que abre el movimiento puede ser comparada con las melodías naturales temperadas de los pastores transilvanos, que tocan en unas trompas alpinas llamadas *bucium*, y cuyas melodías recogió Bartók en diciembre de 1910 en la región Turda-Aries de Rumanía. Inmediatamente después la cuerda introduce un *perpetuum mobile* que contiene una transcripción casi literal de una danza rumana llamada hora *nemtseasca*. La orquesta imita los sonidos y los instrumentos de una *taraf*o banda de gitanos rumanos, la cual solía estar formada por un violín, dos especies de guitarras —*zongora* o *cobza*— y otro instrumento también parecido a la guitarra pero de registro grave. La exposición se desarrolla dentro de un clima de extrema vivacidad y agitación, con una compleja realización armónica y un despliegue instrumental de gran colorido, añadiendo nuevas formas folclóricas como el *maruntel*, otro tipo de danza rumana, o una segunda llamada alpina, ahora en las trompetas, relacionada con las llamadas de trompa de los porqueros eslovacos y los vaqueros de Hont. Como ocurría en el movimiento anterior, Bartók transforma el origen campesino de este motivo y le dota de un carácter “urbano”, casi jazzístico; de hecho el torbellino sonoro de este movimiento bien podría evocar el bullicio de una gran ciudad, quizás esa Nueva York que el compositor tanto detestaba. En la sección del desarrollo nos encontramos con un hallazgo que vuelve a dejar patente la

extraordinaria genialidad de Bartók para el sincretismo musical al introducir un motivo cuya textura reproduce la típica música *gamelán* de Bali y Java. La primera arpa introduce la melodía; el *pokok* –notas fundamentales– aparece en la segunda arpa, y los gongs son imitados por los violines primeros. Sigue un *fugato* en el que se combina sin ningún tipo de prejuicio el contrapunto académico con el tono desenfadado de una banda musical campesina. A continuación se producen múltiples reducciones rítmicas de la segunda llamada alpina, siempre un semitono más alto en cada nueva entrada. En la recapitulación reaparece la melodía *Hora* y el *maruntel* rumano. La coda, recapitula en *fortissimo* a través de los metales, la segunda llamada alpina, incidiendo en esa transmutación “urbana”. A partir de aquí se desarrolla un complejo juego de escalas cuya estructura rítmica es reflejo de las canciones folclóricas serbo-croatas. En este punto la versión original de la partitura finalizaba bruscamente sobre una brillante escala encajada en una breve secuencia descendente. Por sugerencia de Koussevitzky, Bartók preparó un final alternativo el cual alarga la secuencia conclusiva en diecinueve compases mediante la variación y la repetición, realizada por un golpe de platillos y trinos de la cuerdas. Una rápida y brillante escala conduce a todo el movimiento a una espectacular conclusión.

## Dmitri Shostakovich

(San Petersburgo, 25 de septiembre de 1906;

Moscú, 9 de agosto de 1975)

### Sinfonía n<sup>o</sup> 12 en Re menor *El año 1917*

La Sinfonía número 12 de Shostakovich resulta una obra desconcertante, incluso banal, si obviamos el doble carácter consecuente y complementario que la define. Consecuente porque parece lógico que después de haber dedicado la sinfonía Undécima a conmemorar a los caídos anónimos en el conato revolucionario del año 1905, ahora tocaba celebrar por fin el éxito de la revolución bolchevique y glorificar a su principal artífice, Vladímir Illich Lenin. Ambas sinfonías forman un díptico revolucionario; la revolución es su elemento común, pero en esencia difieren significativamente. Frente a la dramaturgia cinematográfica de la Undécima y la desconcertante ambigüedad que se deriva de la poética de las causas perdidas, la Duodécima carece de todo misterio, evita las aristas dramáticas y se vuelca en el entusiasmo litúrgico, trayendo a la luz, en pa-

labras de Bernd Feuchtner, una especie de mística de la Revolución, cuyo final se escucha como un himno entre una densísima sonoridad de reminiscencias bizantinas. Complementario porque la Duodécima sinfonía y la Decimotercera, la dedicada a las víctimas del barranco de Babi Yar, no son obras opuestas, sino que se complementan. Shostakovich, señala Feuchtner, pudo componer la Sinfonía n<sup>o</sup> 13 —composición decididamente crítica y ajena a la ortodoxia del régimen, en la que junto a los versos de Yevtushenko denunciaba el feroz antisemitismo de la época de Stalin así como otros aspectos negativos de la vida soviética— porque había expuesto sus condiciones en la Duodécima. El hecho de que tras la muerte de Stalin en 1953 se produjera una cierta distensión de la dureza del régimen ayudó también a poder adoptar esta actitud crítica. Shostakovich estaba a favor del sistema socialista, pero era consciente de la necesidad de reformas. Y para ello utilizó la figura de Lenin como padrino espiritual. Continúa Feuchtner afirmando con gran perspicacia que la Duodécima tiene una función muy similar a sus discursos y artículos: estipulan determinadas reglas de lenguaje para que después garanticen dogmáticamente el desarrollo ulterior de su sistema ideológico. A veces se perdía un poco en estos ejercicios tácticos, por ejemplo, cuando empezaba a prescribir su propia postura, por fin sancionada oficialmente, a los jóvenes compositores, olvidando lo “útiles” que en su día le habían resultado a él las imposiciones de la autoridad y cuánto énfasis había puesto en afirmar su postura independiente.

El estreno moscovita de la Sinfonía n<sup>o</sup> 12 se hizo coincidir con la apertura del XXII Congreso del Partido Comunista el 1 de octubre de 1961; el de Leningrado, con la clausura del congreso convocado para acabar definitivamente con la herencia de Stalin y restaurar las normas de vida leninistas. Evidentemente la nueva sinfonía del más grande de los compositores soviéticos recibió cálidos aplausos de los delegados, pero causó una desilusión general entre los músicos y los amigos del compositor.

La sinfonía consta de cuatro movimientos que se suceden sin interrupción. El primero evoca el ambiente revolucionario de la ciudad de Petrogrado; se abre con un tema en la cuerda grave asociado a Lenin y al pueblo. El segundo movimiento se titula “Razliv”, el retiro situado al norte de San Petersburgo en el que Lenin planeó el golpe de octubre —un solo de trombón retrata a Lenin sumido en sus pensamientos—. El movimiento siguiente lleva el nombre de “Aurora”, el barco acorazado desde el que se lanzaron los disparos contra el Palacio de Invierno dando inicio a la Revolución. En el último movimiento, “El amanecer

de la humanidad”, el grandilocuente despliegue orquestal no logra alcanzar una visión muy creíble de un nuevo resurgir del hombre.

Hay un hecho en la vida de Shostakovich que es interesante tener en cuenta para comprender mejor el marco en el que surge la Duodécima sinfonía. En 1960 el compositor fue nombrado primer secretario de la Unión de Compositores de la Federación de Rusia y candidato al Partido Comunista de la Unión Soviética. La noticia causó asombro y consternación no sólo entre sus admiradores sino en los círculos más amplios de la *intelligentsia rusa*. Todos conocían la ayuda desinteresada y callada que durante muchos años había prestado a las víctimas del sistema. Asimismo, aparte de sus obras puramente alimenticias y oficiales, era evidente para todo el mundo esa otra faceta creativa en la que dejaba su testimonio de protesta contra las barbaridades del gobierno y del partido al tiempo que hacía una defensa de la dignidad del hombre sometido a la vergüenza y el aplastamiento. Pero muy pocos sabían que el propio Nikita Jrushov estaba detrás de esta maniobra, y Shostakovich se vio durante meses acosado por los acólitos del presidente para que aceptara el nombramiento y la candidatura al partido. La adhesión del compositor sería prueba fehaciente de su aprobación a las políticas del partido. Finalmente Shostakovich cedió. El gran pianista Vladímir Ashkenazy estuvo presente en el acto oficial y fue testigo de la crisis que le produjo al compositor el ingreso en el partido. Según Ashkenazy, esa decisión constituyó para él una humillación que le hizo derramar lágrimas por primera vez desde la muerte de su primera esposa, Nina. En la mirada del compositor podía advertirse cómo la capitulación había marcado el punto más degradante de su vida. Muy lejos quedaban aquellos días de entusiasmo en el que un muchacho de diez años había sido testigo de la llegada de Lenin a la estación Finlandia de San Petersburgo en 1917. Pero la juventud del incipiente compositor no era un obstáculo para que fuera consciente de los potenciales problemas que podría traer el levantamiento, y esos temores quedaron expresados en una de sus primeras obras titulada “Marcha fúnebre por las víctimas de la Revolución”. Sorprendentemente esta misma marcha la volvería a utilizar casi cuarenta años después en la Sinfonía n.º 12 y como nadie se acordaba ya de aquella pieza, la ironía desplegada por el compositor al utilizarla como motivo conductor para algo que debería glorificar la Revolución, podría haber pasado desapercibida excepto para aquellos más próximos a Shostakovich.



ANDREW  
GOURLAY  
DIRECTOR

Nacido en Jamaica, de ascendencia rusa, Andrew Gourlay creció en las Bahamas, Filipinas, Japón e Inglaterra. Trombonista y pianista de formación, estudió dirección en el Royal College of Music en Londres donde preparó sinfonías de Bruckner para Bernard Haitink y sinfonías de Mozart para Sir Roger Norrington. Ha sido seleccionado por la revista *Gramophon* como 'One to watch' y por la *BBC Music Magazine* como 'Rising Star: great artists of tomorrow'.

Andrew Gourlay ha sido nombrado Principal Director Invitado de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León en la temporada 2104/15. En 2010 obtuvo el Primer Premio

del Concurso Internacional de Dirección de Cadaqués que le llevó a dirigir 29 orquestas alrededor del mundo. Los siguientes dos años fue Director Asistente de Sir Mark Elder en la Hallé Orchestra.

Recientes y futuros compromisos le llevan a dirigir la Philharmonia, BBC orchestras, RLPO, Hallé, CBSO, Sinfonia Viva, Opera North, Brighton Philharmonic, RTÉ Symphony, Ulster Orchestra, Melbourne Symphony, Auckland Philharmonia, Rotterdam Philharmonic, Royal Flemish Philharmonic, Stavanger Symphony, Orchestre National Bordeaux Aquitaine, Orquesta Sinfónica de Chile, varias orquestas españolas y la London Sinfonietta en los BBC Proms.

Sus actuaciones operísticas incluyen el estreno en Reino Unido de *Quartett* de Luca Francesoni en la Royal Opera House. Ha dirigido *Rusalka* y *Carmen* con la English Touring Opera y *Las bodas de Fígaro* en la Benjamin Britten International Opera School. Ha trabajado como Director Asistente en el Glyndebourne Festival Opera. En 2015 dirigirá *The Ice Break* de Tippett en una nueva producción de Graham Vick para la Birmingham Opera Company y la CBSO.

Andrew Gourlay ha dirigido grabaciones con la London Symphony Orchestra y la Irish Chamber Orchestra. Como trombonista profesional ha tocado con la Philharmonia, Hallé, BBC Philharmonic, BBC National Orchestra of Wales, London Sinfonietta y Opera North, y ha realizado giras por Sudamérica y Europa como miembro de la Gustav Mahler Jugendorchester bajo la dirección de Claudio Abbado.

[www.andrewgourlay.com](http://www.andrewgourlay.com)



## ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

**JESÚS  
LÓPEZ  
COBOS**  
DIRECTOR  
EMÉRITO

**ANDREW  
GOURLAY**  
PRINCIPAL  
DIRECTOR  
INVITADO

**JAIME  
MARTÍN**  
PRINCIPAL  
DIRECTOR  
INVITADO

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León ha cumplido veintitrés años situándose como una de las agrupaciones sinfónicas de mayor proyección en España.

Creada en 1991 por la Junta de Castilla y León, la OSCyL tiene como su primer director titular a Max Bragado-Darman. Tras este periodo inicial, Alejandro Posada asume la titularidad de la dirección durante 7 años hasta la llegada de Lionel Bringer, quien ha permanecido al frente de la formación orquestal hasta junio de 2012. Desde ese año cuenta con el maestro zamorano Jesús López Cobos como Director Emérito. Esta temporada Andrew Gourlay se une al equipo de la OSCyL en el papel de Principal Director Invitado en sustitución de Vasily Petrenko, que lo fue durante los últimos 8 años.

Durante estos 23 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 Shostakovich, Joaquín Turina, Tomás Bretón, Osvaldo Golijov o Alberto Ginastera.

Además, la OSCyL 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.

A lo largo de estas dos décadas, la OSCyL ha ofrecido centenares de conciertos junto a una larga lista de directores y solistas, entre los que destacan los maestros Semyon Bychkov, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Gianandrea Noseda, Eliahu Inbal, Ton Koopman, Juajo Mena, Josep Pons o David Afkham, los cantantes Ian Bostridge, Angela Denoke, Juan Diego Flórez, Magdalena Kozena, Leo Nucci, Renée Fleming o Angela Gheorghiu, e instrumentistas como Daniel Barenboim, Midori, Emmanuel Pahud, Gordan Nikolic, Viktoria Mullova, Gidon Kremer, Gil Shaham, Natalia Gutman, Misha Maisky o Hilary Hahn entre muchos otros.

Algunos de los compromisos para la presente temporada 2014/2015 incluyen actuaciones con los maestros Eliahu Inbal, Leopold Hager, Lionel Bringuier, Juanjo Mena o Maasaki Suzuki y solistas como Paul Lewis, Steven Isserlis, Xavier de Maistre, Vilde Frang, Gordan Nikolic o Radovan Vlatkovic. Además ofrecerá el estreno de obras de encargo de los compositores Lorenzo Palomo y Óscar Colomina.

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".

Desde el año 2007, la OSCyL tiene su sede estable en el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid, obra del arquitecto Ricardo Bofill.

# ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

## VIOLINES PRIMEROS

Wioletta Zabek, *concertino*  
Cristina Alecu, *cyda. concertino*  
Elizabeth Moore, *cyda. 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  
Cristina Castillo

## VIOLINES SEGUNDOS

Jennifer Moreau, *solista*  
Benjamin Payen, *cyda. solista*  
Malgorzata Baczevska, *1<sup>er</sup> tutti*  
Csilla Biro  
Anneleen van den Broeck  
Iuliana Muresan  
Blanca Sanchis  
Gregory Steyer  
Tania Armesto  
Iván García  
Óscar Rodríguez  
Sheila Gómez  
Marina Alba

## VIOLAS

Nestor Pou, *solista*  
Marc Charpentier, *cyda. solista*  
Michal Ferens, *1<sup>er</sup> tutti*  
Virginia Domínguez  
Ciprian Filimon  
Harold Hill  
Doru Jijian  
Julien Samuel  
Paula Santos  
Jokin Urtasun  
Elena Boj

## VIOLONCHELOS

Marius Diaz, *solista*  
Jordi Creus, *cyda. solista*  
Frederik Driessen, *1<sup>er</sup> tutti*  
Montserrat Aldomá  
Pilar Cerveró  
Marie Delbousquet  
Diego Alonso  
Victoria Pedrero  
Lorenzo Meseguer  
Marta Ramos

## CONTRABAJO

Joaquín Clemente, *solista*  
Nebojsa Slavic, *cyda. solista*  
Juan Carlos Fernández, *1<sup>er</sup> tutti*  
Nigel Benson  
Emad Khan  
Joaquín Arrabal  
Enara Susano

## ARPAS

Marianne ten Voorde, *solista*  
Reyes Gómez

## FLAUTAS

Vicente Cintero, *solista*  
Pablo Sagredo, *cyda. solista*  
Jose Lanuza, *1<sup>er</sup> tutti / solista Piccolo*

## OBOES

Sebastián Gimeno, *solista*  
Emilio Castelló, *cyda. solista*  
Juan M. Urbán, *1<sup>er</sup> tutti / solista corno inglés*

## CLARINETES

Angelo Montanaro, *solista*  
Laura Tárrega, *cyda. solista*  
Vicente Perpiñá, *1<sup>er</sup> tutti / solista clarinete bajo*

## FAGOTES

Salvador Alberola, *solista*  
Alejandro Climent, *cyda. solista*  
Fernando Arminio, *1<sup>er</sup> tutti / solista contrafagot*

## TROMPAS

José M. Asensi, *solista*  
Carlos Balaguer, *cyda. solista*  
Emilio Climent, *1<sup>er</sup> tutti*  
José M. González, *1<sup>er</sup> tutti*  
Martín Naveira, *1<sup>er</sup> tutti*

## TROMPETAS

Roberto Bodí, *solista*  
Emilio Ramada, *cyda. solista*  
Miguel Oller, *1<sup>er</sup> tutti*

## TROMBONES

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

## TUBA

José M. Redondo, *solista*

## TIMBALES/PERCUSIÓN

Juan A. Martín, *solista*  
Tomás Martín, *cyda. solista*  
Ricardo López, *1<sup>er</sup> tutti solista*  
Vicent Vinaixa  
Rodrigo Martínez  
Jose A. Caballero

SSSTTTAA0000RQQQUESSSTT  
FOONNIIICCCAAASSSSIINNNFFFO  
FOONNIIICCCSSSSIINNNFFFOOO

[WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM](http://WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM)

[WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES](http://WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES)

[WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID](http://WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID)

LLL**CENTRO CULTURAL**CCCC  
ELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGG  
3BEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEE



**Junta de  
Castilla y León**



CASTILLA Y LEÓN

*es vida*