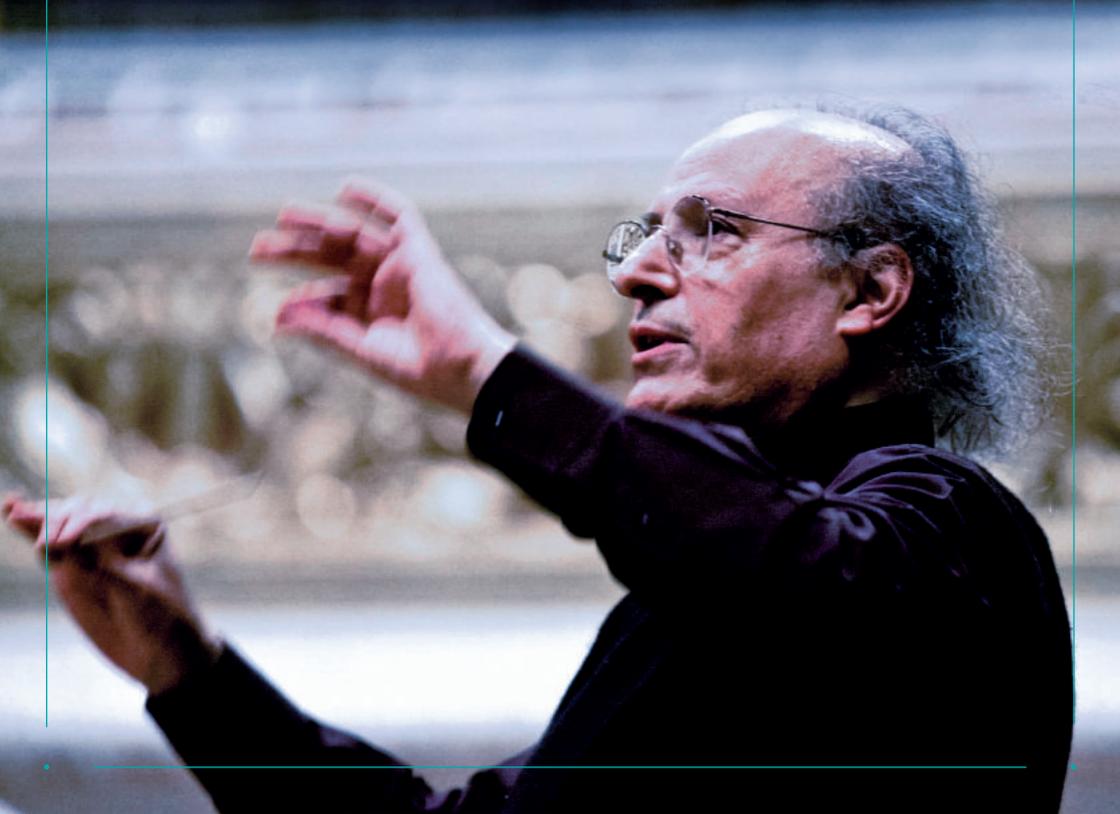


TAAAAA**ORQUESTA**OOOOORRRRRRQO
OONNII**CCCAA**SINFÓNICA**SSSI**IM
NNII**CCCAA****CASTILLYLEÓN**SS

VALLADOLID
ABONO OSCYL 6

JUEVES 23 Y VIERNES 24 DE ENERO DE 2014 · 20.00 H
SALA SINFÓNICA · CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES



ELIAHU INBAL
DIRECTOR

DURACIÓN TOTAL APROXIMADA:

80'

A. BRUCKNER: *Sinfonía nº5*

LA OSCYL Y LOS INTÉRPRETES

ELIAHU INBAL ES LA PRIMERA VEZ QUE DIRIGE A LA OSCYL

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

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.

D.L.: VA-14/2014

Imprime: Gráficas Lafapoo

Valladolid, España 2014

**ORQUESTA SINFÓNICA
DE CASTILLA Y LEÓN**

ELIAHU INBAL
DIRECTOR

VALLADOLID
ABONO OSCYL 6

—
JUEVES 23 Y VIERNES 24 DE ENERO DE 2014
20.00 H · SALA SINFÓNICA
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

ANTON BRUCKNER

(1824-1896)

Sinfonía n^o 5 en Si bemol mayor, WAB105*

Introduction (Adagio) – Allegro

Adagio: Sehr langsam

Scherzo: Molto vivace (Schnell) – Trio: Im gleichen Tempo – Scherzo da capo

Finale: Adagio – Allegro moderato

* *Primera vez por esta Orquesta*

Anton Bruckner

(Ansfelden, Austria, 9-IX-1824 / Viena, II-X-1896)

Sinfonía n^o 5 en Si bemol mayor, WAB 105

Anton Bruckner comenzó a trabajar en su Sinfonía n^o 5 en febrero de 1875, en medio de una serie de adversas circunstancias que le habían sumido en un estado cercano a la depresión. Tenía poco dinero y sus obras todavía no suscitaban el interés del público y la crítica a pesar de los infructuosos intentos para que sus sinfonías 3 y 4 fueran interpretadas. Bruckner no se sentía cómodo en la sofisticada Viena: cómo echaba de menos su antiguo de puesto de organista en Linz, donde era conocido y respetado y la vida se desarrollaba sin mayores sobresaltos. Tuvo que pasar por la humillación de pedir dinero prestado a sus amigos y aceptar trabajos ingratos como el de pianista en una escuela femenina de formación de profesoras. Incluso pensó en ganarse la vida en el extranjero, pero tampoco resultó ser esa la solución. Sus esfuerzos por obtener un puesto permanente en la Universidad de Viena se vieron parcialmente recompensados cuando en noviembre fue nombrado “Lektor” de Armonía y Contrapunto, pero con carácter honorario, de forma que no se le asignaría un sueldo fijo hasta dos años después. Otra de las aspiraciones del compositor era la de acceder al cargo de segundo maestro de capilla en la Corte de Viena, pero su petición fue rechazada en dos ocasiones consecutivas. En opinión de Robert Simpson es posible que el sombrío estado de ánimo de Bruckner quedara reflejado en el patetismo que emana del tema en Re menor del oboe que se escucha al comienzo del “Adagio”, movimiento por el que comenzó la composición de la Sinfonía n^o 5. El empeño en ser reconocido en los círculos académicos y musicales, y demostrar la valía de su formación se hace evidente en el discurso de inauguración del curso lectivo en la Universidad de Viena, redactado el 25 de noviembre de 1875. En su exposición, el compositor habla de una “arquitectura y ciencia musicales” que sirven para “analizar minuciosamente su completa construcción artística bajo multitud de átomos, agrupando los elementos según determinadas leyes”, y cuyos “fundamentos y alma... forman la noble teoría de la armonía y el contrapunto”. Insiste particularmente en que “el conocimiento de la mencionada arquitectura musical” es necesario para “trasladar las ideas de uno a la música, darlas vida”. Una prueba de la meticulosidad —otros dirían obsesión— con que el mismo Bruckner aplicó las palabras de su discurso se manifiesta en la revisión que llevó a cabo de sus cuatro prime-

ras sinfonías después de haber completado la partitura provisional de la Quinta el 16 de mayo de 1876. Dedicó especial atención al equilibrio resultante de las agrupaciones de compases: en su destacado estudio "Metrik und Form bei Bruckner", Wolfgang Grandjean demostró recientemente que Bruckner hizo un empleo progresivo de las reglas tradicionales de la composición en lo que se refiere a los periodos de compases y las progresiones armónicas, desarrollando, de hecho, sus reglas para adaptarlas a sus necesidades personales. Por otra parte es importante insistir en el hecho de que Bruckner asistió al estreno de *El anillo del nibelungo* en el Festspielhaus de Bayreuth entre el 14 y el 17 de agosto, y la experiencia de primera mano que debió suponer escuchar la riqueza tímbrica de la gran orquesta wagneriana. Lo experimentado en Bayreuth le condujo a recapacitar sobre su propio concepto del balance del sonido orquestal, especialmente en lo que se refiere a las maderas y los metales. También adquirió su propio estilo de "matización", como Bruckner lo llamaba, y en lo sucesivo añadió en sus partituras indicaciones precisas de arcos, articulaciones y modificaciones de *tempo* de las que antes no se había preocupado mucho. Sólo después de haber completado todas las revisiones de las cuatro primeras sinfonías, también dio por terminada la versión definitiva de la Quinta el 4 de noviembre de 1878.

La sinfonía permaneció guardada en un cajón durante una década. En 1887, Joseph Schalk, que había realizado una versión para dos pianos de la obra, tuvo la idea de ofrecerla en concierto junto a Franz Zottmann con el propósito de dar una sorpresa a Bruckner. Pero los dos músicos sufrieron una decepción cuando el compositor se enteró. En principio se negaba, y cuando por fin cedió, los ensayos se convirtieron en una auténtica tortura para Schalk y Zottmann ante las airadas críticas y objeciones que Bruckner ponía constantemente a la interpretación⁽¹⁾. A pesar de todos los problemas el concierto logró darse el 20 de abril de 1887, y para sorpresa de Bruckner, la obra fue acogida con entusiasmo por el público.

La Sinfonía n.º 5 contiene dos características que la hacen particularmente diferente del resto de sus sinfonías. Las introducciones lentas de los dos movimientos extremos y la estructura formal del "Finale", el cual es una complejísima síntesis de sonata y tratamiento fugado, esquema que deriva de dos precedentes en la historia: los finales de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart y de la Novena de Beethoven. Bruckner adopta de este último su técnica de reminiscencias temáticas en el último movimiento. La cuidadosa atención que el compositor puso en los detalles musicales es evidente en la gran complejidad de la partitura, donde incluso hay pasajes

contrapuntísticos a diez voces. Sin embargo Bruckner nunca llegó a escuchar el fruto de su trabajo. Finalmente, cuando al paso de los años, Franz Schalk ofreció la primera interpretación de la obra en Graz, el 10 de abril de 1894, la mala salud del compositor le impidió asistir al estreno. Cosas del destino: así no pudo escuchar los sangrantes arreglos que Schalk había hecho en la partitura a espaldas del compositor como drásticos cortes en el “Scherzo” y en el “Finale”, reorquestación de muchos pasajes y, en consecuencia, alteración de las texturas orquestales, o el refuerzo de los metales en el coral final con inclusión de platillos y triángulo⁽²⁾. ¡Cómo hubiera reaccionado Bruckner, que tantos impedimentos puso a la interpretación pianística de Schalk y Zottman, si hubiera escuchado semejante disparate! La primera edición, impresa en Viena en 1896, el año de la muerte de Bruckner, se basó en el arreglo de Franz Schalk y fue la única que estuvo disponible durante casi cuarenta años. La partitura original, sin alteraciones, fue publicada por Robert Haas en 1933, y puso fin más o menos a esta práctica, aunque unos pocos directores mantuvieron aún en su repertorio la versión Schalk, como Hans Knappertsbusch, quien incluso realizó una cuidada grabación para DECCA en el año 1956⁽³⁾.

Según Gunnar Cohrs la clave para una comprensión profunda de la Sinfonía n.º 5 la proporciona el *Requiem* de Mozart, una obra que para Bruckner tenía una especial importancia, y que escuchaba todos los años en la tradicional interpretación del Día de Difuntos en la Capilla Imperial. Una de las primeras grandes obras de Bruckner fue precisamente un *Requiem* en Re menor, de 1849, y su modelo fue la obra homónima mozartiana en cuanto a las proporciones y el carácter. Además, gracias a los diarios de bolsillo publicados por Elisabeth Maier sabemos que antes de que completara la Quinta Sinfonía, Bruckner hizo un profundo estudio del tratamiento orquestal y coral así como del empleo del bajo continuo del *Requiem* mozartiano. Mucho se ha teorizado sobre la influencia de Mozart en la música religiosa y en las sinfonías de Bruckner. En las primeras etapas de la investigación académica de la obra del maestro de Ansfelden, se planteó que su idea de incorporar una doble fuga en el último movimiento de la Quinta, seguía el modelo de la *Sinfonía Júpiter*. Sin embargo también es verdad que muchas obras que Bruckner conoció y que sin duda influyeron en él como compositor, contienen igualmente fugas en sus últimos movimientos —por ejemplo, la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, la ya citada *Novena* de Beethoven, la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn y la *Sinfonía Fausto* de Liszt. Pero la cercanía de Mozart es mucho más evidente por el tratamiento temático que hace en el *Requiem*, donde el tema del “Introito”

y otros motivos son elaborados de una manera muy similar a los recursos brucknerianos. En 1922, el compositor Armin Knab, demostró en un análisis que suscitó gran interés, cómo Bruckner hace derivar los temas de todos los movimientos de la Quinta de una base común la cual es sucesivamente desarrollada a partir de la introducción del primer movimiento, en el que el tema del *Requiem* desempeña un gran papel. Este tributo a Mozart va más allá de la pura cita temática, y con el tema del *Requiem* como idea principal, desempeña una función esencial en la sinfonía.

A lo largo de la Sinfonía n^o 5 Bruckner establece diversas pautas con el fin de proporcionar una adecuada unidad temática y estructural a la obra. En este sentido el "Finale" asume la función de desarrollo del movimiento inicial, mientras que el "Adagio" y el "Scherzo" se remiten mutuamente el uno al otro al hacer uso del mismo material temático. La monumental presencia de la sinfonía parte de la elaborada arquitectura interna y de un análisis conceptual, concebido, como ya citábamos al principio, "bajo multitud de átomos, agrupando los elementos según determinadas leyes". La consecuencia inmediata de la aplicación de estos principios es que Bruckner no necesita echar mano de una orquesta de grandes magnitudes para expresar ese concepto de lo grandioso, empleando la tradicional distribución de las maderas a dos, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales y el habitual quinteto de cuerda, eso sí, debidamente nutrido. En otro orden de cosas, Hartmut Krones señala que Bruckner empleó la tonalidad de Si bemol mayor en sus obras siguiendo las características de las claves asignadas por Christian Friedrich Daniel Schubart en su tratado *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* [Ideas para una estética del arte musical], publicado en Viena en 1806. De acuerdo con Schubart la clave de Si bemol mayor se asocia a la "alegría del amor, a una buena conciencia, esperanza de alcanzar un mundo mejor". Otras composiciones de Bruckner que se corresponden con esta categorización son el *Magnificat*, el *Salmo 112 "Lobet den Herrn"* y una serie de himnos sobre el "Tantum ergo". Por el contrario, la tonalidad favorita de Bruckner, Re menor, tradicionalmente se asocia al misterio y a lo divino sublime; y es la tonalidad del *Requiem* de Mozart: se conserva un boceto en esa clave para lo que debiera haber sido otra misa de difuntos, cuya idea data de la época en que Bruckner comenzó a trabajar en la Sinfonía n^o 5.

Esta sinfonía ha sido denominada de muchas formas: se la ha bautizado con los nombres de *Católica*, *Fantástica*, *de la Fe*, *Coral*, e incluso *Gótica*. Para Gunnar Cohrs estamos ante una "Sinfonía característica", con un programa subyacente destinado a afirmar el poder de la fe para vencer el

miedo a la muerte. El oyente familiarizado con el significado semántico de los motivos podrá encontrar muchos ejemplos: el coral con acompañamiento de *pizzicati* como símbolo de oración y reflexión interior; la cita del *Requiem* de Mozart (“*Qua resurget ex favilla*”) en el “*Adagio*” (compás 169) o la idea de la doble fuga como una reflejo del orden divino. A estos ejemplos deben añadirse otros lugares comunes habituales en las Misas de Bruckner, especialmente la figura de las cuerdas del “*Resurrexit*” en la reaparición del coral del “*Finale*” que conforma la arrolladora y apoteósica conclusión. En consecuencia, se puede afirmar que la Sinfonía n.º 5 de Bruckner constituye un elocuente ejemplo de la religiosidad de su autor expresada con medios sinfónicos y no vocales. Con anterioridad, el filólogo Ludwig Tieck (1773–1853) o el compositor y escritor E.T.A. Hoffmann (1776–1822) habían proclamado en sus escritos que la polifonía vocal religiosa no era la única forma de expresión de la creencia religiosa. Según el teólogo suizo Hans Küng (1928), es el espíritu del tiempo el que se manifiesta como espíritu cristiano en la polifonía vocal del siglo XVI y como espíritu romántico en la sinfonía. Küng insiste en su libro *Música y religión* (2006) en que “está claro que en sus tan variadas sinfonías se reflejan las experiencias no sólo humanas generales de Bruckner, sino también las de índole religiosa, su universo religioso. Es más, caracteriza al sinfonismo bruckneriano que se combinen en él lo profano y lo sacro. Melodías a modo del *ländler* tirolés coexisten ahí con remedos de coral”. En tiempos de Bruckner el “*cecilianismo*” —a la mártir Cecilia, figura históricamente dudosa, se la tenía desde finales de la Edad Media por patrona de la música religiosa—, se había arrogado la autoridad de fijar los cánones de la música religiosa en el marco del canto gregoriano y de la polifonía vocal *a capella* del siglo XVI. La Sociedad General de Santa Cecilia para los países de lengua alemana —fundada en 1868— se oponía al clasicismo vienés, al acompañamiento orquestal de la música sacra y al empleo de “música ligera” en los oficios divinos. En lugar de ello —citamos otra vez a Küng— se promovía la mediocridad y se intentaba obstaculizar a lo genial: “Tal atmósfera era poco favorable a Bruckner ¡el músico religioso más porfiado de la segunda mitad del siglo XIX!”

¹⁴ Todo lo referido a este episodio lo conocemos fundamentalmente a través del compositor Friedrich Klose (1862–1942). Éste llegó a Viena para estudiar con Bruckner tras haberse formado en la Universidad de Ginebra. Fue miembro del círculo de jóvenes admiradores y amigos de Bruckner. En los años posteriores, Klose desempeñó una prestigiosa carrera como profesor de composición, primero en Basilea, y después en Munich. Su libro *Meine Lehrjahre bei Bruckner* [Mis años de estudio con Bruckner], es básicamente una autobiografía, aunque se inicia con una larga y rica descripción del maestro de Ansfelden como artista, profesor y persona. A continuación reproducimos lo que escribe Klose en su libro acerca de todo lo que aconteció en relación con el concierto:

«Joseph Schalk y Franz Zottmann deseaban dar una sorpresa a Bruckner con una interpretación pública de la Quinta Sinfonía en el arreglo original para dos pianos, y así lo prepararon en secreto. En esa época el maestro estaba deprimido. En mi diario —obviamente rebosante de alegría juvenil— describo el comportamiento de Bruckner hacia sus amigos como “desquiciado”, “grosero” y “terrible”. Esta actitud debió ser la causa por la cual, cuando Schalk le invitó al acontecimiento antes mencionado, esperando que le produciría un gran placer, Bruckner, lleno de ira, dijo que debería haberle pedido antes su permiso; y como no estaba satisfecho, prohibió la interpretación.

La siguiente escena nunca la olvidaré. Tuvo lugar en el restaurante Gause, en la gran sala comedor. Bruckner y Schalk sentados en el lado largo de la mesa, uno frente al otro. Adalbert von Goldschmidt y yo, sentados al final. Schalk explicaba que él y Zottmann habían preparado cuidadosamente la obra, y creían que respetaban las intenciones del compositor, pero Bruckner respondía que no estaba convencido de lo primero. En ese caso, dijo Schalk, el último ensayo es la oportunidad ideal. El ensayo final es demasiado tarde, afirmó Bruckner tajantemente; (...) El concierto debía ser pospuesto y los ensayos necesarios debían hacerse bajo su dirección.

SCHALK: Cambiar la fecha está fuera de discusión. El cartel está ya en la imprenta; y poder disponer de la Sala Bösendorfer para otra tarde es problemático, por no decir más.

BRUCKNER (obstinadamente): Perfecto, entonces ¡el concierto no se dará!

SCHALK (furiosamente, en voz baja): No es posible que diga eso, Herr Profesor, no después de todo el dinero que hemos invertido en ello. ¡Se perdería todo si canceláramos!

BRUCKNER (inclinándose hacia delante sobre la mesa, agitándose con rabia): ¡Te lo ordeno!

SCHALK (también inclinándose hacia delante, siseando): ¡El concierto tendrá lugar!

BRUCKNER (con la voz entrecortada, golpeando en la mesa con los nudillos): En ese caso Herr Schalk, ¡iré a la policía!

Los dos adversarios sentados frente a frente, igual que dos gallos de pelea, y ajenos a nuestra presencia, dieron un espectáculo muy divertido. Después del clímax dramático, la furia se aplacó, los combatientes se fueron gradualmente calmando, y cuando Schalk consintió en trasladar la fecha del concierto y realizar ensayos extras como Bruckner pedía, se llegó a una tregua. Pero sólo fue una tregua; durante los ensayos los contendientes volvieron otra vez a la carga. Las siguientes entradas en mi diario indican las necesidades que tenían:

4 de abril de 1887. Ensayo de la Quinta Sinfonía. Bruckner trata a Schalk y a Zottmann como esclavos, 4:00, segundo ensayo. Otra vez maltrato implacable.

5 de abril. 10:30, ensayo en la Sala Bösendorfer. Bruckner quiere tres ensayos más. Zottmann y Schalk se niegan —especialmente Schalk, quien está ya bastante mal. Así que el concierto se cancela otra vez. Finalmente conviene cambiar la fecha.

14 de abril. Ensayo. El mal genio de Bruckner se enciende otra vez.

15 de abril. Ensayo. Bruckner insoportable.

16 de abril. Bruckner demanda lo imposible. Schalk lo soporta vigorosamente.

Todavía recuerdo nítidamente aquellas desagradables escenas. Ofendido por no haberle pedido su permiso para este concierto, Bruckner había decidido con la obstinación de un Mostschändel [literalmente “cráneo de mosto”, es decir, un gran bebedor] de la Alta Austria, encontrar fallos en todo, simplemente para hacer notar que sin él la interpretación de la obra tal como la había concebido, era imposible. Se sentaba en la primera fila, la partitura en las rodillas, e interrumpía constantemente, quejándose de que la parte temática secundaria todavía era muy fuerte. O que no podía oír ésta o aquella figuración; al minuto siguiente afirmaba que no se podían distinguir las líneas contrapuntísticas cuando la interpretación estaba tan mal definida; y luego los pasajes en forte no eran lo suficientemente potentes, incluso aunque los intérpretes estaban al límite de sus fuerzas y sus dedos doloridos por el esfuerzo. Nada era suficiente para el intranquilo Bruckner; cada cosa tenía que repetirse, y luego dirigía sus maliciosas observaciones principalmente sobre el pobre Schalk, el cabecilla de esta conspiración criminal por programar un concierto no autorizado, y además el principal chivo expiatorio. (...) Uno puede entender por qué al final Schalk protestó con firmeza por esta conducta, particularmente cuando las objeciones eran meros embustes en vez de razones objetivas, como pude ver, sentado junto a Bruckner y estudiando con él la partitura. (...) Naturalmente Bruckner estaba insatisfecho y quería más ensayos. Esta vez, sin embargo, Schalk y Zottmann estuvieron inflexibles, y por fin el concierto tuvo lugar el 20 de abril de 1887.

Bruckner se sentó en la fila trasera de la sala Bösendorfer, rodeado de sus amigos. Se encontraba en un estado muy irritable; no respondía a las preguntas. Movía su cabeza nerviosamente hacia atrás y hacia delante (...) Durante la interpretación de la sinfonía estaba sentado como un tigre, esperando el momento de saltar. La determinación de encontrar deficiencias en la interpretación era evidente. Tan pronto como la última nota dejó de sonar se produjo un gran entusiasmo. Los intérpretes señalaban al compositor. Todos se giraban hacia él. Pero Bruckner no se movía, sólo miraba a su alrededor con irritación. Queríamos mos-

trarle ante la audiencia que aplaudía frenéticamente, pero él se zafó de nosotros groseramente. De repente su expresión se iluminó, como si hubiera sido tocado por una varita mágica. Levantándose de golpe de su butaca, se precipitó a través de un rugiente mar de personas, y permaneciendo delante de ellas, con las manos cruzadas sobre el pecho y expresión radiante, se inclinaba una y otra vez. Entonces “todo está bien si termina bien”; después del concierto hubo una pequeña celebración en Gause, donde reinaba la alegría, y según mi diario, el satisfecho maestro invitó a todos al mejor vino».

Esta anécdota puede que nos haga esbozar una sonrisa, pero creo que es un testimonio que desdice muchos de los tópicos asociados a Bruckner como una persona de carácter débil, que se dejaba manipular por lo demás. Aquí vemos cómo se muestra inflexible, casi grosero y terriblemente exigente con sus allegados.

². Fue idea de Franz Schalk reforzar el coral final doblando todos los metales. Esta banda tocaría en una tribuna elevada detrás de la orquesta, un recurso teatral sin duda ajeno a las intenciones de Bruckner pero, desde luego, de un efecto impresionante. Más tarde Schalk mantendría que había sido especialmente autorizado por el compositor para llevar a cabo esta solución. La reproducción facsímil de esa página en particular de la partitura autógrafa muestra claramente que Bruckner deseaba que el coral fuera tocado por la propia sección de metales de la orquesta, sin refuerzos —a menos que una anotación marginal, escrita con mano débil, “NB Choral neu”, se interprete como una aprobación de la idea de Schalk. Además el facsímil de esa página revela que las partes para flautas y clarinetes, con sus trinos a la *Götterdämmerung*, así como el pentagrama para los instrumentos de percusión (platillos y triángulo), han desaparecido de la partitura autógrafa. Es difícilmente concebible que Bruckner hubiera dado su aprobación a esos añadidos y a los cortes en el “Finale”, no menos de 122 compases. Asimismo es difícil de creer que admitiera la reorquestación de numerosos pasajes de la obra.

La práctica de doblar los metales en el coral con que finaliza la *Sinfonía n.º 5* ha sido seguida por algunos directores como Eugen Jochum, pero utilizando la versión original de Bruckner. La razón es la de reforzar ese pasaje conclusivo ya que dada la longitud de la obra y el protagonismo de los metales en ella, se hace necesario abordarlo con la grandiosidad que requiere la partitura, y en ese punto la sección de metales de la orquesta suele llegar resentida físicamente.

³ El 13 de enero de 1995, el director Leon Botstein y la American Symphony Orchestra ofrecieron un concierto en el Avery Fisher Hall de Nueva York en el que se interpretó la versión Schalk de la Sinfonía n^o 5 de Bruckner. La expectación suscitada por la programación de esta versión reunió a numerosos musicólogos, algunos procedentes de Berlín. Posteriormente, en 1998, el mismo director llevó al disco la Sinfonía con la Orquesta Filarmónica de Londres. En la lectura de los comentarios del cuadernillo del disco, firmados por el propio Botstein y dos importantes figuras de la brucknerofilia como Benjamin M. Korstvedt y Daniel H. Aldeborgh, se detecta un cierto interés por querer justificar las supuestas virtudes de la versión Schalk. Korstvedt reconoce la gravedad de las alteraciones realizadas en la obra, pero también habla de contradicciones históricas, y hace referencia al proceso de “canonización” de las auténticas partituras de Bruckner por parte de Robert Haas y la Sociedad Internacional Anton Bruckner, como un proceso configurado por las circunstancias políticas e ideológicas del régimen nazi: “Fue, por ejemplo, sólo después de que se otorgara al trabajo de Haas el imprimatur de Hitler para que fuera aceptado incuestionablemente. El antisemitismo también avivó la campaña contra las ediciones del siglo XIX, varias de las cuales fueron publicadas por firmas judías. Sin embargo, la noción general de “purificar” la música de Bruckner de contaminaciones textuales estaba en consonancia con el mito de la pureza racial. Todavía somos sus inconscientes herederos de la manera en que aceptamos sin sentido crítico la formulación del “problema Bruckner” como una simple elección entre “autenticidad” y “corrupción” para no decir nada de su tono de entusiasta cruzada y desmán moral”. Por su parte, Leon Botstein escribe algo realmente inaudito y absurdo: “La longitud de esta versión tiene, entre otras cosas, la virtud práctica de hacerla más fácil de incluir en la programación de las orquestas. El relativo declinar de la popularidad de esta sinfonía desde la aparición de la edición crítica tiene, a pesar de las encendidas objeciones de sus detractores, algo que decir respecto a la longitud y la escala”. En todo caso, la grabación de la versión Schalk tiene un evidente interés histórico y musicológico para los estudiosos de la obra de Bruckner.



ELIAHU
INBAL
DIRECTOR

Nacido en Israel, Eliahu Inbal empezó sus estudios en la Academia de Jerusalén, prosiguiendo luego en París, Hilversum y Siena con Franco Ferrara y Sergiu Celibidache. Desde que ganó, a la edad de 26 años, el Primer Premio en el Concurso de Dirección Cantelli, Eliahu Inbal empezó su carrera dirigiendo muchas de las grandes orquestas de Europa, de los Estados Unidos y de Japón, participando además regularmente en Festivales internacionales.

En enero de 2007, Eliahu Inbal fue nombrado nuevamente Director de Música del Teatro La Fenice de Venecia, tras haber desempeñado dicho cargo desde 1984 a 1987. Fue nombrado Director Titular de la Orquesta Metropolitana de Tokyo en abril de 2008, siendo también, desde la temporada 2009/10, Director Titular de la Filarmónica Checa.

Desde 1974 a 1990, el M^o Inbal fue Director de Música de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt, siendo nombrado Director Honorario en 1995. Con dicha Orquesta realizó giras por toda Europa, los EE.UU. y Japón, incluyendo grabaciones muy alabadas de los ciclos completos de Mahler, Bruckner, Berlioz, Schumann, Berg, Schönberg, Webern y Brahms.

Desde 1995-2001, Eliahu Inbal fue Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de la Rai Torino donde ofreció conciertos de *El anillo del Nibelungo* de Wagner durante la temporada 1997/98, obra por la que recibió el Premio Abbiati y el Premio Viotti en 1998. En 2001, fue nombrado Director de Músi-

ca de la Orquesta Sinfónica de Berlín por 5 años, tras haber dirigido regularmente esta orquesta desde 1992. Con ambas Orquestas, realizó giras por China, Corea y nuevamente por Japón, España y América del Sur, siempre con muchos éxitos.

Por las grabaciones de Mahler recibió el Deutsches Schallplattenpreis, el Grand Prix du Disque y el Prix Caecilia. También cosecharon grandes éxitos sus grabaciones completas de Ravel con la Orquesta Nacional de Francia, sus ciclos con obras de Dvorak y Stravinsky con la Orquesta Philharmonia de Londres, todas las Sinfonías de Shostakovich con la Sinfónica de Viena, las obras orquestales de Béla Bartok, así como los Poemas Sinfónicos de Richard Strauss con la Orquesta de la Suisse Romande.

Fue galardonado por el Gobierno Francés como Officier des Arts et des Lettres (1990) y recibió la Medalla de Oro de Viena (2002), la Medalla Goethe de Frankfurt, así como la Orden al Mérito de la República Federal de Alemania en 2006.



ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

JESÚS LÓPEZ COBOS
DIRECTOR EMÉRITO

VASILY PETRENKO
PRINCIPAL DIRECTOR
INVITADO

JAIME MARTÍN
PRINCIPAL DIRECTOR
INVITADO

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León ha cumplido ventidos años años situándose como una de las mejores y más dinámicas agrupaciones españolas gracias a su calidad, a la amplitud de su heterogéneo repertorio y a la incesante actividad desplegada en su sede estable del Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid y por todo el territorio nacional.

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 siete años hasta la llegada de Lionel Bringer, quien ha permanecido al frente de la formación orquestal hasta junio de 2012.

Durante estos veintidós 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 Fruhbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Marc Minkowski, Gianandrea Noseda, Josep Pons o David Afkham, los cantantes Teresa Berganza, Barbara Bonney, Juan Diego Flórez, Magdalena Kozena, Renée Fleming o Angela Gheorghiu, e instrumentistas como Daniel Barenboim, Alicia de Larrocha, Joaquín Achúcarro, Katia y Marielle Labèque, Maria João Pires, Viktoria Mullova, Gidon Kremer, Gil Shaham, Natalia Gutman, Misha Maisky o Hilary Hahn entre muchos otros.

Algunos de los compromisos para la presente temporada 2013/2014 incluyen actuaciones con los maestros Semyon Bychkov, Eliahu Inbal, Nathalie Stutzmann o Josep Caballé-Doménech y solistas como Emmanuel Pahud, Javier Perianes, Iván Martín, Alexander Vinogradov o Pablo Sáinz Villegas. Además ofrecerá el estreno de tres obras de encargo a los compositores Jesús Legido, Albert Guinovart y David del Puerto. El maestro zamorano Jesús López Cobos es el nuevo Director Emérito mientras que Jaime Martín se une a Vasily Petrenko en el papel de Principal Director Invitado.

Uno de los principales objetivos de la OSCyL es la difusión del repertorio sinfónico en el sentido más amplio de la palabra, así como la creación de nuevos públicos. En este sentido 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.

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

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

VIOLINES PRIMEROS

Wioletta Zabek, *concertino*
Elizabeth Moore, *cyda. concertino*
Piotr Witkowski, *cyda solista*
Cristina Alecu
Irina Filimon
Irene Ferrer
Pawel Hutnik
Vladimir Ljubimov
Eduard Marashi
Renata Michalek
Dorel Murgu
Monika Piszczelok
Luis Gallego
Aleksandra Ivanovsky
Carlos Serna
Paula González

VIOLINES SEGUNDOS

Jennifer Moreau, *solista*
Carlos Parra, *cyda. solista*
M^a Rosario Agüera
Csilla Biro
Anneleen van den Broeck
Iuliana Muresan
Blanca Sanchis
Gregory Steyer
Joanna Zagrodzka
Tania Armesto
Iván García
Jone de la Fuente
Paola Caballero
Abelardo Martín

VIOLAS

Nestor Pou, *solista*
Marc Charpentier, *cyda. solista*
Michal Ferens, *1^{er} tutti*
Virginia Domínguez
Ciprian Filimon
Harold Hill
Doru Jijian
Julien Samuel
Paula Santos
Jokin Urtaşun
Elena Boj
Ronald Virguez

VIOLONCHELOS

Marius Diaz, *solista*
Jordi Creus, *cyda. solista*
Frederik Driessen, *1^{er} tutti*
Montserrat Aldomá
Pilar Cerveró
Marie Delbousquet
Diego Alonso
Barnabas Hangonyi
Jaime Puerta
Teresa Morales

CONTRABAJOS

Joaquín Clemente, *solista*
Nebojsa Slavic, *cyda. solista*
Nigel Benson, *1^{er} tutti*
Juan Carlos Fernández
Emad Khan
Enara Susano
José M. Such
Laura de la Hoz

ARPA

Marianne ten Voorde, *solista*

FLAUTAS

Vicente Cintero, *solista*
Pablo Sagredo, *cyda. solista*
José Lanuza, *1^{er} tutti / solista piccolo*

OBOES

Sebastián Gimeno, *solista*
Emilio Castelló, *cyda. solista*
Juan M. Urbán, *1^{er} tutti*
/solista corno inglés

CLARINETES

Carmelo Molina, *solista*
Laura Tárrega, *cyda. solista*
Julio Perpiñá, *1^{er} tutti /*
solista clarinete bajo

FAGOTES

Salvador Alberola, *solista*
Ígor Melero, *cyda. solista*
Fernando Arminio, *1^{er} tutti /*
solista contrafagot

TROMPAS

José M. Asensi, *solista*
Carlos Balaguer, *cyda solista*
Emilio Climent, *1^{er} tutti*
José M. González, *1^{er} tutti*
Martín Naveira, *1^{er} tutti*

TROMPETAS

Roberto Pascual Bodí, *solista*
Emilio Ramada, *cyda. solista*
Miguel Oller, *1^{er} tutti*

TROMBONES

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

TUBA

José M. Redondo, *solista*

TIMBALES/PERCUSIÓN

Juan A. Martín, *solista*
Tomás Martín, *1^{er} tutti*
Ricardo López, *1^{er} tutti solista*
Ricardo Moreno, *1^{er} tutti*

PROFESORES DE LA OSCYL



SEBASTIAN GIMENO BALBOA

OBOE SOLISTA

Procede de Manises, Valencia

Antigüedad en la OSCyL: 2005

Deseo para la OSCyL.

Mi deseo es hacer que el público pueda disfrutar con la música clásica tanto como nosotros lo hacemos desde la orquesta

EDUARD MARASHI

VIOLÍN PRIMERO TUTTI

Procede de Shkoder, Albania

Antigüedad en la OSCyL: 1999

Deseo para la OSCyL.

Que la Orquesta siga teniendo el apoyo de la Junta de Castilla y León para la buena música clásica en la región.



MONTSERRAT ALDOMÁ CAUS

VIOLONCHELO TUTTI

Procede de Cervera, Lleida

Antigüedad en la OSCyL: 2005

Deseo para la OSCyL.

Que el buen ambiente y las ganas de hacer música y de compartirla no dejen de crecer entre nosotros y que cada vez más gente tenga acceso a ello.

EMILIO CLIMENT SERRA

TROMPA PRIMER TUTTI

Procede de Xirivella, Valencia

Antigüedad en la OSCyL: 1998

Deseo para la OSCyL.

Mi deseo para la OSCYL es que en un futuro, cuando mis hijos crezcan, puedan escucharla, eso significará que este proyecto que comenzó hace unos cuantos años ya, y del que espero que todos nuestros abonados se sientan tan orgullosos como nosotros, ha seguido adelante pese a los malos momentos que la cultura vive, por desgracia, no sólo en nuestro país sino en todos.



SSSTTTAAO000ORQQQUEESSSTT
FOONNIIICCCAAASSSSIINNNNFFFO
FOONNIIICCCSSSSIINNNNFFFOOO

WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM
WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES
WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID

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



CASTILLA Y LEÓN

es vida



Junta de
Castilla y León