

Akiko Suwanai

VIOLÍN

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Lawrence Renes

DIRECTOR

1

ABONO TEMPORADA Nº 10

Viernes 27 de marzo de 2009 • 20.30 hs

Auditorio de Tenerife



Programa

2

Editado por

Cabildo de Tenerife
Patronato Insular de Música

TEA Tenerife Espacio de las Artes
Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta
38003 Santa Cruz de Tenerife
Islas Canarias - España

Teléfono
922 849 080

Fax
922 239 617

E-mail
info@ost.es

Internet
www.ost.es

Coordinación editorial
Miguel Ángel Aguilar Rancel

Ayudante coordinación editorial
Marisa Gordo Casamayor

Diseño Gráfico
Zubiria Tolosa

Imprime
Imprenta Afra, S. L.
Dep. Legal:

Santa Cruz de Tenerife
España
2009

*Últimas interpretaciones de obras
en temporada de abono (°)*

A. DVOŘÁK,
Concierto para violín en La menor, OP 53
Abril de 2004; Vadim Repin, *violín*
Víctor Pablo Pérez, *director*

La OST y el director
Lawrence Renes, *director*
Primera vez que dirige a la OST

La OST y la solista
Akiko Suwanai, *violín*
Primera vez que interviene con la OST

(°) Desde la Temporada 1986-1987

(*) Primera vez por esta orquesta

Audición n° 2218

3

I PARTE

FRANZ SCHREKER (1878-1934)
**Obertura de *Die Gezeichneten* [*Los estigmatizados*],
ópera en tres actos***

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
Concierto para violín en La menor, OP 53
Allegro ma non troppo
Adagio ma non troppo
Finale: Allegro giocoso, ma non troppo

II PARTE

JOHN ADAMS (1947)
Harmonielehre, para orquesta*
Parte I
Parte II "The Anfortas Wound"
Parte III "Meister Eckhardt and Quackie"

FRANZ SCHREKER

*Mónaco, 23-III-1878; Berlín, 21-V-1934.***Obertura de *Die Gezeichneten* [Los estigmatizados],
ópera en tres actos.***Composición: 1913-1915. Estreno: Fráncfort, 25-IV-1918.*

Asistimos en los últimos años a la restitución de Franz Schreker al lugar que tal vez le habría correspondido si no se hubiera topado nada menos que con la segunda escuela de Viena y el Tercer Reich juntos. Compositor prácticamente olvidado hace una o dos décadas, su obra bien merece un lugar en los programas sinfónicos y operísticos de nuestros días. Podría decirse que Schreker forma parte –junto con Erich Wolfgang Korngold, Alexander von Zemlinsky, Ervin Schulhoff y Viktor Ullman– de un grupo de compositores de formación vienesa que –al margen de su valor intrínseco como creadores– nunca tuvieron las mismas oportunidades que otros de ser interpretados tras la II Guerra Mundial. Y sin embargo, para comprender en profundidad la diáspora estética del controvertido siglo XX, no basta con mirar a figuras de la talla de Schönberg, Berg o Webern, por una parte o Stravinski en la otra.

Este grupo de compositores ‘silenciados’ que, o bien murieron prematuramente¹, o bien acabaron en campos de concentración, cayeron el olvido, primero en los años treinta en pleno apogeo nazi por ser sospechosos de producir música “degenerada”, y luego, tras la II Guerra Mundial, porque sus propuestas estéticas no hallaron continuidad en el panorama de la creación musical de primera línea, que había certificado la muerte tanto de la tonalidad como de la tradición.

Poco podemos imaginar hoy lo importante que era Franz Schreker en los años veinte: entre 1917 y 1921 tres de sus óperas fueron representadas más de doscientas cincuenta veces en los más importantes teatros de Alemania y Austria. Pero, además, era un referente indiscutible en la música dramática de la Viena de la segunda década del siglo. Se dice que Schreker escribía las óperas que Mahler habría deseado componer. La presencia de Schreker en estos años en las palestras

1. Como el propio Schreker, cuando empezaba a aprender inglés para tal vez emigrar a los Estados Unidos.

estéticas también es notoria. Era una presencia frecuente en la revista *Anbruch*², en donde –entre propios y ajenos– hay ciento tres artículos sobre su música, lo que nos da una dimensión ajustada tanto de su relevancia en el panorama cultural como del carácter polémico de su estilo. Escurridizo, mordaz y satírico, él mismo se mofaba de las diversas y contradictorias etiquetas que se le habían atribuido:

Soy impresionista, expresionista, internacionalista, futurista, verista musica, judío y he sido encumbrado gracias al poder de los judíos, pero también cristiano y “fabricado” por una camarilla de católicos bajo el patrocinio de una condesa archicatólica de Viena.

6

No sin amargura, reflexiona aquí Schreker sobre los prejuicios estéticos y políticos que impiden a su obra el ser apreciada *per se*. Sin duda, su renuncia expresa a seguir ciegamente los dictados wagnerianos y su interés por mirar más allá de las fronteras de Alemania y Austria para conocer e incorporar los hallazgos de otros contemporáneos europeos, como Debussy, Puccini o Paul Dukas, así como el atrevimiento de los temas de sus óperas, desconcertaban a la crítica y a veces al público.

Nacido el veintitrés de marzo de 1878 en Múnich, August Julius Franz Schrecker creció viajando por Europa. Al morir su padre en 1888 la familia se asienta en Viena. A los catorce años trabajaba como organista para ayudar a la economía familiar. Ya por esta época escribe su apellido sin la “c” paterna de “Schrecker”. Gracias al mecenazgo de la Condesa de Windischgrätz, protectora de su madre, ingresa en el Conservatorio de Viena en 1892 para estudiar violín. Posteriormente estudia composición con Robert Fuchs, por lo que no es superfluo resaltar que comparte formación, a pesar de la diferencia de edad, con Mahler, Wolf, Sibelius, Zemlinsky y Korngold, entre otros. Su primer éxito como compositor tuvo lugar en 1908 al interpretarse su pantomima *Der Geburtstag der Infantin* [El cumpleaños de la Infanta]. En ese mismo año funda

2. *Musikblätter des Anbruch* era una revista vienesa editada por la editorial Universal Edition para dar publicidad a los nuevos nombres de su catálogo. Con periodicidad variable, entre quincenal, mensual y bimensual, se publicó regularmente entre 1919 y 1937. Desde 1929 simplemente se la denomina *Anbruch* [Amanecer, Inicio]. Esta mítica publicación cuenta con colaboraciones sobre y por prácticamente todos los grandes nombres de la vanguardia: Bartók, Mahler, Schönberg, el propio Schreker, Cassella, Webern, Zemlinsky, Berg, Szymanowski, Janáček, Krenek, Kodály, Weill, Martinů, Eisler... Guido Adler escribía la presentación del primer número en 1919 y su director entre 1928 y 1931 fue nada más y nada menos que Theodor Wiesengrund Adorno.

el Coro Filarmónico de Viena, que dirige hasta 1920. Con este coro se ejecutan obras de gran interés como la Sinfonía nº 8 de Mahler en 1912 en Praga, dirigida por Zemlinsky o los *Gurrelieder* de Schönberg en 1913.

En 1912 se abre un periodo de prosperidad para Schreker: el estreno en Fráncfort de su segunda ópera, *Der ferne Klang* [El sonido lejano] y su designación como profesor de composición en la Musikhochschule de Viena inauguran una década de esplendor: en 1913 se estrena simultáneamente en Fráncfort y Viena *Das Spielwerk und die Prinzessin* [El mecanismo musical y la Princesa], provocando un gran escándalo por su temática sexual explícita y su compleja historia, mitad cuento de hadas mitad tragedia, llena de símbolos, muerte y crueldad. A partir de este momento se suceden sus dos éxitos: por una parte, el veinticinco de abril de 1918 se estrena en Fráncfort su siguiente ópera, *Die Gezeichneten* [Los estigmatizados³], obra de la misma época que *Die Frau ohne Schatten* [La mujer sin sombra] de Richard Strauss⁴. A continuación, otro gran éxito con *Der Schatzgräber* [El buscador de tesoros], que fue estrenada en Fráncfort en 1920 y supone la cima de su fama. En este mismo año fue nombrado director de la Musikhochschule de Berlín en donde enseñó entre 1920 y 1932.

7

La suerte de las cuatro restantes óperas de Schreker son testimonio de su progresivo declive: *Irrelohe* [Fuego fatuo] fue estrenada por Klemperer en 1924 en Colonia y suscitó escaso interés. *Der singende Teufel* [El Diablo cantante], estrenada esta vez por Erich Kleiber en la Staatsoper unter den Linden de Berlín, en 1928, fue otro fracaso. *Christophorus* tuvo que cancelar su estreno en Friburgo en 1931 por presiones nazis. *Der Schmied von Gent* [El herrero de Gante] sí consiguió ser estrenada en Berlín en 1932, pero acompañada de manifestaciones de extrema derecha en su contra. Víctima del desánimo, cansado de luchar contra las tendencias dodecáfónicas imperantes, incapaz de conseguir teatros para sus óperas a consecuencia del creciente antisemitismo de la sociedad alemana, comienza su decadencia. Schreker fue obligado a dimitir en 1932 de su puesto de director y también del de profesor en la Akademie der Künste en 1933. En diciembre de ese año sufre un infarto cerebral y muere en Berlín el veintiuno de mayo de 1934, dos días antes de cumplir cincuenta y seis años.

3. Tal vez una traducción menos engañosa respecto a su sentido en español sería *Los marcados*, pero la costumbre y el título francés *Les Stigmatisés* hacen ya imposible una vuelta a los orígenes del término.

4. Strauss era el único compositor capaz de rivalizar con Schreker en aquel entonces. Aunque compuesta en los mismos años, 1913 a 1915, *Die Frau ohne Schatten* era estrenada en 1919, un año más tarde que *Die Gezeichneten*.

Hacia el siglo XXI: ¿con o sin Schönberg?

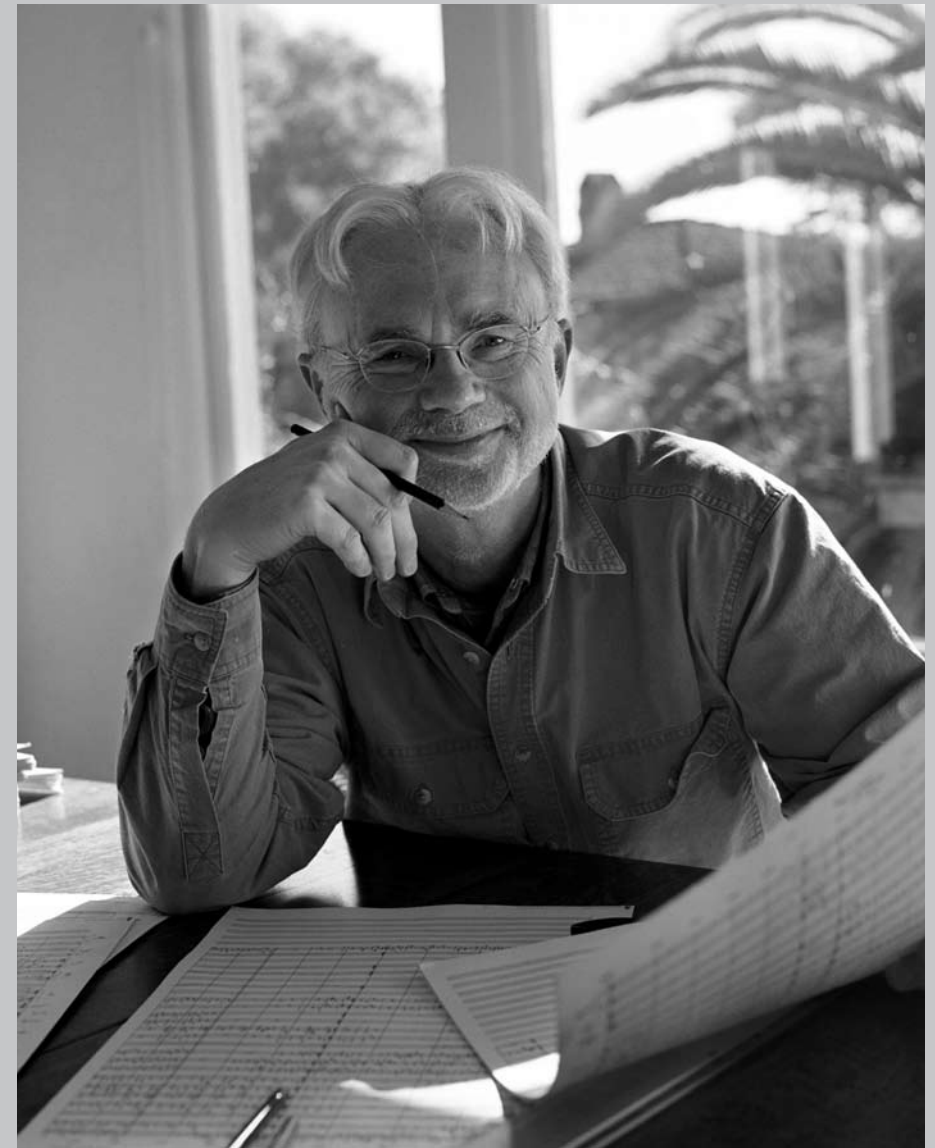
Es un hecho llamativo que, dentro de la gran diversidad de escuelas y movimientos surgidos a partir de los años sesenta para hacer borrón y cuenta nueva haya una característica común: por unas razones u otras todos coinciden en ser muy críticos con la figura de Schönberg. Con el humor que caracteriza a los norteamericanos, bien podría haberse escrito una obra post-minimalista que aspirara a explicar las rupturas en el tejido estético-formal del siglo XX, titulada algo así como: “Schönberg, Schönberg, ¡buena la hiciste!”

Es por tanto paradójico que el supuesto responsable de la muerte de la música tonal –en realidad la disolución de la tonalidad fue un proceso muy gradual– sea ahora el referente para desmarcarse de la tradición. A pesar de haber sido marginal en sus comienzos, el dodecafonismo se convirtió en paradigma y obviar su propuesta se pagaba caro en los años treinta y cuarenta: ser ninguneado, dedicarse únicamente a la música de cine o ser tachado de “reaccionario” –¡o las tres cosas a la vez!–. Después de que Schönberg formulara su técnica de los doce sonidos en 1921 la música de concierto europea renegó de cualquier relación entre el pasado y el presente. La creación musical se acercaba cada vez más a la práctica matemática, la comprensibilidad disminuía, el placer estético tenía que ser explicado... El público se iba alejando de los conciertos de música contemporánea.

A finales de los años cincuenta apareció en Europa un movimiento de reacción a esta tiranía postschönbergiana instalada en los conservatorios y universidades, encabezado por Boulez y Ligety. En Estados Unidos, el minimalismo, John Cage y otros rompieron también con el academicismo. Sin embargo, a pesar de los impresionantes avances en la apertura de nuevas posibilidades sonoras y formales de esos años, la ruptura con el público se hizo aún más acuciada: la música de concierto se volvió incluso más hermética, más indescifrable, menos “escuchable”.

Curiosamente, después de pasar por todos los tipos imaginables de la pura experimentación sonora, un sector de la música contemporánea de creación –entre otros, John Adams– está recuperando un tipo de escritura más cercana a una concepción del timbre y de la forma de algún modo anterior a Schönberg, algo que parecía inconcebible en puertas del siglo XXI, tal vez con el fin de restituir al oyente su derecho a disfrutar con la mera escucha, pero, eso sí, ahora con oídos nuevos.

M. F. de S. M.-A.



JOHN ADAMS

Aunque Schreker distaba mucho de ser un reaccionario, lo cierto es que las tendencias constructivistas del dodecafonismo de Berg, así como el éxito en la escena del tándem Brecht- Weill y las influencias del jazz en la música europea lo dejaron fuera de juego. Siendo como era un magnífico profesor, se daba cuenta de que sus alumnos no creían en su música, demasiado 'tonal' para los tiempos que corrían. Al contrario, las nuevas tendencias demandaban un sonido agrio, seco y desprovisto de emoción que Schreker se negaba a aceptar. Su penúltima ópera, *Christophorus* (1925-1927), supuso una especie de venganza secreta ante esta situación: un profesor de música, Meister Johann, tiene dos alumnos; uno, Christoph, al que la crítica venera y otro Anselm, menos asertivo y de personalidad más 'femenina'. Al final Christoph termina como asesino, drogadicto y esclavo de sus pasiones. Anselm, por el contrario, encuentra la virtud en la verdad y la simplicidad de su carácter débil. Nunca se estrenó debido a su complejidad metatextual en vida de su autor –de hecho no se representó hasta 1978 en Friburgo–.

El interés que las óperas de Schreker están suscitando en los últimos tiempos⁵ puede hallarse plenamente justificado por su capacidad de encantar el oído del oyente: es en su magistral dominio del color orquestal, percibido por sus contemporáneos como casi diabólico, donde se halla la clave de su actual redescubrimiento. A estas alturas del siglo XXI, lo que había de provocativo en sus dramas –la pulsión sexual, la violencia, la contemplación explícita del placer, las perversiones– no suponen un aliciente. Sí lo es otra temática presente en ellas –y en otras tales como *Wozzeck* o *Lulu*– como la búsqueda de la belleza, los mecanismos de la degradación del ser humano, la rápida transformación de los ideales en algo corrupto... Aunque sus libretos no sean de tanta complejidad y sutileza como los de Hugo von Hofmannsthal o Arthur Schnitzler, conocía los recursos tímbricos de la escritura para orquesta como ninguno de sus contemporáneos, tal vez con la excepción de Richard Strauss. Un aspecto que añade atractivo a la producción operística de Schreker son los elementos musicales que tienen una gran importancia dramática. Así, en *Der Spielwerk und die Prinzessin*, es el sonido del violín y el del misterioso flautista lo que hace funcionar el simbólico mecanismo del título. En *Der ferne Klang*, la búsqueda ideal del ese sonido hace

5. En el Festival de Salzburgo de 2005 se estrenó una nueva producción de *Die Gezeichneten*, de la cual existe una edición comercial en DVD. También el sello CPO tiene en su catálogo al menos tres de sus óperas. Hoy en día se pueden encontrar grabaciones de casi toda la música de Schreker, incluida la no escénica. Otras producciones anteriores de *Die Gezeichneten* son la de Fráncfort en 1979, Düsseldorf en 1987 y Stuttgart en 2002.

al joven compositor abandonar a la mujer que lo ama, provocando la caída moral y social de ésta. En *Der Schatzgräber* es un laúd encantado el que hace aparecer los tesoros enterrados, en *Irrelohe* un violinista incendia los campos allá donde va. En *Der singende Teufel*, un constructor de órganos fabrica un instrumento mágico para traer la paz, que cae en manos de un malvado. Por último, en la clase de composición del sabio y anciano Meister Johann en *Christophorus* –la más enloquecida e irrepresentable de todas sus óperas– la pugna entre las alternativas morales y estéticas dentro de la creación musical es lo que genera parte de la acción dramática.

La idea de *Die Gezeichneten*, empezada en 1911 y compuesta finalmente entre 1913 y 1915, surge de una ópera de la que en principio iba a ser sólo el libretista. Su amigo Alexander Zemlinsky –dicen que por motivos personales– quería escribir una obra sobre la tragedia de un hombre cuya fealdad le impide alcanzar la plenitud amorosa. Schreker se entusiasmó con esta idea y terminó componiendo él también la música. La historia se desarrolla en una idealizada Génova del siglo XVI en donde el comerciante Alviano Salvago, tan rico como deforme, sediento de belleza, ha hecho construir una ciudad en una isla cercana, Eliseo. Pero el Conde Tamare, capitaneando a otros nobles, ha estado usando un lugar secreto de la isla para llevar a cabo las más terribles orgías y corromper a las jóvenes. Horrorizado, Alviano dona la ciudad a los genoveses para permitir a las autoridades intervenir y cortar los desmanes de Tamare y compañía. Alviano se enamora de Carlotta, la hija del Podestá de Génova. La muchacha, de una pureza e inteligencia notables, afirma sólo ver la belleza de las almas y no responde a los requerimientos del apuesto y brutal Tamare, prefiriendo la belleza interior de Alviano. Éste se ve incapaz de consumir su amor en un primer momento. La sutilidad de Carlotta mientras pinta su retrato consigue liberar de sus complejos a Alviano. Pero cuando termina el cuadro, Carlotta ya ha sucumbido a los placeres del sexo. Descubiertos Tamare y Carlotta por Alviano en el lugar secreto después de una noche de excesos, ésta le rechaza asqueada. Alviano mata a Tamare y enloquece.

Este folletinesco –y, hasta cierto punto, previsible– argumento está envuelto en texturas orquestales de tal riqueza tímbrica y detalle psicológico que va más allá de las expectativas de la música escénica al uso, como se puede constatar en este prelude que hoy escucharemos de *Die Gezeichneten*. Indiscutible maestro del timbre, Schreker tenía una relación especial, casi mística, con el puro hecho sonoro. Como señala Adorno, en las obras de Schreker “la armonía es inseparable del color instrumental y a este principio se supeditan las otras dimensiones de la

composición musical: el contrapunto, la construcción formal, el trabajo temático, todo se subordina al color”⁶.

En el principio y el final del preludio nos hallamos en un clima de absoluta incertidumbre tonal, en donde acordes mayores y menores se superponen y las triadas actúan como focos en torno a los cuales aletean grupos de notas por completo ajenas a la tonalidad principal⁷, todo ello servido por una inquietante orquestación. La gran orquesta postromántica –a cuatro instrumentos de viento madera y apoyada con el viento metal con trompas a seis, trompetas a cuatro, trombones a tres y tuba–, se complementa con una amplia sección de percusión, timbales, tambor, platillos, tam-tam, castañuelas, glockenspiel, xilófono, dos arpas, celesta y piano. Con la cuerda necesaria para compensar todo esto se requiere para esta obra en torno a los cien músicos⁸.

Esta pieza tiene en verdad un carácter sensual, malsano, subyugante y enigmático. En su riqueza sonora se contienen desde los más elaborados efectos tímbricos y armónicos de los impresionistas hasta una utilización wagneriana del metal. Hay también una dimensión excesiva, por ejemplo en la acumulación de clímax –cuatro en menos de dieciocho minutos– y una cierta brusquedad en la irrupción casi sin transiciones de ambientes dispares. Se percibe en esta obertura –o preludio– una especie de *momentum* inexorable, a veces con ritmos yuxtapuestos, que hasta en los lugares de mayor expansión y salvajes *crescendos* mantiene como flotando el material sonoro siempre cambiante.

Son muchas las asociaciones que nos vienen a la mente: escuchamos la sombra de Wagner en el diseño armónico de las líneas melódicas del principio, sobre todo, cuando se sugieren musicalmente lugares o ambientes, como en *Parsifal*. Pero también encontramos el Mediterráneo en líneas melódicas de corte pucciniano. En los etéreos sonidos del arpa y la celesta, en la ausencia de bajos que sustenten la armonía y en arpeggios sobre acordes de séptima natural, percibimos ecos de Debussy. No menos presentes están las amplias líneas melódicas de Gustav Mahler. No obstante, nada más lejos que concebir la obra de Schreker como un *pastiche*: ante todo vamos a disfrutar del rico y personalísimo mundo de su imaginación sonora.

6. T. W. Adorno, 1959.

7. Aún con la partitura delante, los propios alumnos de Schreker no acertaban a dilucidar en qué tono estaban las secciones inicial y final.

8. Se necesitaron ciento veinte músicos en su estreno en Fráncfort, que obtuvieron una remuneración suplementaria en cada representación.

ANTONÍN DVOŘÁK

Nelahozeves, 8-IX-1841; Praga, 1-V-1904.

Concierto para violín y orquesta en La menor, OP 53

Composición: 1879-1880. Estreno: Praga, 14-X-1883.

Los tres conciertos para instrumento solista que compusiera Dvořák, esto es, para piano, violín y violonchelo, todavía presentan un gran interés, sobre todo desde el punto de vista técnico para el intérprete. Bien es verdad que el de piano, al no ser el propio Dvořák un pianista virtuoso, no se encuentra entre los preferidos hoy en día. Lo cierto es que el de violín corresponde a un periodo muy interesante en la producción de su autor. Después de que en 1878 el editor Simrock publicara con gran éxito sus *Danzas Eslavas*, se abre ante Dvořák la posibilidad de dedicarse por entero a la composición. Su mentor, nada menos que Johannes Brahms, confiaba plenamente en que este todavía joven compositor checo tuviera algo más que ofrecer que el anecdótico nacionalismo de otros músicos de su generación. Se inicia una fase en la producción de Dvořák en la que su natural espíritu rapsódico e innovador, firmemente arraigado en el folclore, se somete a la férrea disciplina del sinfonismo clásico-romántico. Por ello, tanto el concierto para violín, como más adelante el de violonchelo, aunque tengan un marcado carácter popular, hacen gala de una construcción formal interna muy elaborada y de gran maestría compositiva.

La génesis del Concierto para violín en La menor, op 53 es la siguiente: alentado por el éxito del concierto para violín de Brahms, estrenado en enero de 1879, el famoso violinista Joseph Joachim, a través del propio Brahms, pidió a Antonín Dvořák que le compusiera otro concierto. Con alborozo, Dvořák trabajó todo el verano de 1879 en ello. Al tiempo que finalizaba su Sinfonía en Re mayor, tal vez la de mayor impulso nacionalista, intentó complacer a Joachim y le presentó la partitura para su corrección en varias ocasiones. Joachim empezó a mostrar sus discrepancias y finalmente se distanció del proyecto, aunque reconoció su participación en la escritura de las partes a solo. Dvořák aceptó muchas de las sugerencias hechas por el virtuoso, pero lo cierto es que el concierto no se estrenó hasta 1883 por el violinista checo, amigo de Dvořák, Frantisek Ondricek.

Hasta qué punto es verdad la leyenda de que Joachim rechazó el concierto porque Dvořák se empeñó en concluir el primer movimiento sin llegar a reexponer



ANTONÍN DVOŘÁK

plenamente el material, o porque no había cadencia, o porque se introduce sin solución de continuidad el segundo movimiento, es difícil de saber. Esta última razón no parece fundamentada, habida cuenta de que existían al menos dos precedentes muy llamativos de este recurso, como son el Concierto para violín en Sol menor, op 26 de Max Bruch (1866) o, con anterioridad, el de Mendelssohn en Mi menor, op 64 (1845). Tampoco parece probable que la constante repetición del tema del tercer movimiento fuera un motivo suficiente. Tal vez fuera el espíritu aparentemente fragmentario del concierto lo que impedía percibir a simple vista lo elaborado de sus decisiones formales. Y tal vez para el gusto de Joachim adoleciera de “defectos estructurales” dado que la primera sección no era lo bastante rotunda.

El primer movimiento “Allegro ma non troppo” –que en la práctica, se convierte en un “Andante con moto” para poder desarrollar la parte solista–, se inicia con una fanfarria orquestal seguida de una rapsódica intervención del violín en la que ya se expone el contundente tema principal de este concierto. El primer segmento de transición, a cargo de la orquesta, está basado en la repetición de la figura del tresillo del tema y en él se inserta perfectamente la nueva intervención del solista. Las líneas melódicas de los subsiguientes desarrollos, muy pegadas al tratamiento armónico, nos conducen a la parte central del movimiento, en donde por unos breves instantes, un delicioso tema secundario en modo mayor aligera la espesa –y tal vez excesiva– tensión armónica de arpeggios, escalas y progresiones de este primer movimiento en modo menor. Este tema genera un tímido *scherzando* amenizado con pizzicatos, siempre en progresión, que no dura mucho: de nuevo volvemos al arrebatado tema principal, que ahora sí deriva a la tonalidad ‘correcta’ en un amago de reexposición, truncada, como hemos señalado antes y sustituida por un breve fragmento lento, casi de cámara, aunque protagonizado por el violín, que se indica *Quasi Moderato* en la partitura.

Sin pausa, pues, se inicia el segundo movimiento. Este “Adagio ma non troppo” en Fa mayor nos transporta –afortunadamente– a otro universo. Ahora nos encontramos en una *dumka*, forma musical que debemos a Dvořák. El carácter mixto de estas composiciones, lírico y épico, viene sin duda de combinar dos géneros de la poesía ucraniana, el “duma”, que narra las hazañas de los héroes y el *dumka*, de carácter melancólico y elegíaco. Dvořák toma estas dos fuentes y encuentra el correlato musical del *dumka* en la técnica de variación e imitación propia del desarrollo narrativo, patente en la parte central del movimiento. La parte inicial y final del “Adagio” correspondería propiamente al *dumka*. Contrariamente a lo que se piensa, el contraste rítmico y de *tempo* que se aprecia en estas composiciones de Dvořák es enteramente invención suya, ya que este rasgo no se encuentra en el

folclore ucraniano. Los muy capaces esfuerzos de Dvořák por introducir la cultura eslava en la música checa –tal vez para sustraerse a la hegemonía cultural del Imperio Austrohúngaro– se vieron recompensados por el éxito que en toda Europa tuvieron las composiciones que incluyen *dumky* –plural de *dumka*–; por ejemplo, algunas de las *Danzas Eslavas*, o en el Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor; en el Sexteto de cuerda en La mayor; en el Quinteto para piano en La mayor; e incluso en obras de su último periodo, como el famosísimo Trío op 90, formado por seis piezas con esta forma.

Llegamos al tercer tiempo, el “Finale: Allegro giocoso”, el más interesante de los tres movimientos desde el punto de vista de la forma musical, y, al mismo tiempo, el más ameno de escuchar. Este impresionante rondó sonata es, a su vez, una danza de Bohemia, la *furiant*⁹. Su alegre estribillo, en este caso en compás de tres por ocho, y su luminosa tonalidad de La mayor, abren de forma delicada en el registro agudo el turno de repeticiones propio del rondó. Los desplazamientos del acento en los distintos materiales temáticos son un principio constructivo de este movimiento: el tema principal, con su sincopa en el tercer tiempo, imprime una sensación de velocidad que se aprovecha para hacer fluir todas las secciones. El segundo tema, a cargo de la orquesta, tiene el acento desplazado al segundo tiempo. En esta sección, el vertiginoso virtuosismo del solista acompaña la exposición de la orquesta, para luego retomar el protagonismo melódico con el tema contrastante, más lírico y que restituye el acento al primer tiempo. Entramos luego en una sección de transición, curiosamente liderada por los timbales, que retoman el diseño rítmico de la sincopa en el tercer tiempo, en donde se repite el estribillo. Nos acercamos a la siguiente sección o estrofa de manera muy beethoveniana, esto es, repitiendo hacia el final las dos últimas notas del motivo, lo que propicia la transición al compás de dos por cuatro, en el que cada tiempo equivale a un compás entero del tres por cuatro anterior. Se le concede a la música así un cierto reposo melancólico sin perder en ningún momento el pulso ternario por el acompañamiento en tresillos. Como en un *perpetuum mobile*, la parte solista conduce a la orquesta a través de la arquitectura formal de forma muy segura y fluida hasta la reexposición, ahora una octava más grave. Culmina este movimiento reapareciendo la sección de ritmo binario en la coda y la música se precipita hacia una aniquilación rápida y contundente del material temático en una cadencia perfecta.

9. Las hay tanto de ritmo ternario como binario; su nombre significa “desafiante” o “enérgica.”

Para interpretar este movimiento no sólo se requiere un gran virtuosismo técnico, sino también una extremada sensibilidad agógica. La impecable factura de este rondó –con mucho la sección más brillantemente resuelta del concierto– confirma la habilidad de su autor, que sabía perfectamente cuándo quería una reexposición y cuándo no.

JOHN ADAMS

Worcester, Massachusetts, Estados Unidos, 15-II-1947.

Harmonielehre

Composición: 1984-1985. Estreno: San Francisco, 21-III-1985.

18

No es fácil encontrar una obra sinfónica de repertorio que haya sido compuesta tan recientemente, aunque *Harmonielehre* pertenece ya al pasado de su autor. Este consagrado compositor estadounidense, autor de siete óperas, además de una nutrida y variada producción instrumental y vocal, sitúa el inicio de su carrera al convertirse en profesor del Conservatorio de Música de San Francisco en 1972. Allí, como confiesa él mismo, al tiempo que trabajaba en su sintetizador y se adentraba en el pensamiento de Karlheinz Stockhausen, se vio empujado por sus alumnos a profundizar en el análisis de las obras clásicas, en la ópera y en las disciplinas más tradicionales¹⁰ que su elitista educación en Harvard había considerado secundarias para el mundo actual de la composición. Con anterioridad, la lectura de *Silence* de John Cage en 1971 caló en su mente –según él– “como una bomba de relojería.” Adams nunca se sintió cómodo en el ambiente académico de la música norteamericana, marcado por el serialismo y la huella de Boulez y Ligeti. Desde el principio se inclinó por el minimalismo, ese movimiento marginal surgido en San Francisco en los años sesenta que se atrevía, entre otras excentricidades, a usar acordes tonales. Pero, como bien lo define el compositor Tom Johnson, uno de sus fundadores y representantes, “la idea de minimalismo es mucho más amplia de lo que la gente imagina. Incluye por definición, cualquier música que trabaja con materiales limitados o elementales (mínimos): piezas que emplean sólo unas cuantas notas, piezas que emplean sólo unas cuantas palabras... piezas que ralentizan el *tempo* sólo en dos o tres notas por minuto”¹¹. En 1978 John Adams sitúa su verdadero opus 1 en sus obras para piano *Phrygian Gates* o *China Gates* y su opus 2 en la composición para orquesta de cuer-

10. Discurso de John Adams en el homenaje que recibió el veintidós de abril de 2004 en el Conservatorio de San Francisco.

11. JOHNSON, Tom, *The Voice of New Music: New York City 1972-1982 - A Collection of Articles Originally Published by the Village Voice*, Eindhoven, Netherlands, 1989, pág. 5.

das *Shaker Loops*¹². En estas obras ya se aparta del minimalismo ortodoxo al ser más variadas formalmente que las típicas obras de este movimiento e incluir pasajes lentos o climax. En ese mismo año, Edo de Waart, director de la San Francisco Symphony, le nombra consejero de música contemporánea de la misma. Gracias a esta relación con la San Francisco Symphony compone *Harmonium* (1981) y *Harmonielehre* (1985).

Harmonielehre, en tres movimientos y de una duración aproximada de cuarenta minutos, es una auténtica sinfonía. El título, homónimo del tratado clásico de armonía escrito por Arnold Schönberg en 1911, es justificado por su autor como un ajuste de cuentas con el principal responsable de la “agonía de la música moderna”, “cuya fealdad ha espantado al público de las salas de concierto” (sic). En esta obra, Adams pretendía compaginar las técnicas más elementales del minimalismo con el mundo armónico y expresivo del romanticismo finisecular, teniendo como modelos los *Gurrelieder* de Schönberg y la Sinfonía nº 4 de Sibelius.

La primera parte –sin subtítulo– presenta tres secciones de carácter contrastante: intenso, lírico, intenso. Una repetición acelerada de acordes de Mi menor al inicio constituye la primera sección. A continuación aparece una línea melódica interpretada por los violonchelos y luego por los violines primeros –desarrollo impensable en el minimalismo– que interrumpe el impetu inicial. Reaparecen los acordes insistentes para finalizar esta parte. Según el autor, es la correspondencia en música a la imagen de un sueño que tuvo en el que un petrolero se elevaba a gran velocidad sobre la bahía de San Francisco.

La segunda parte, titulada “The Anfortas Wound” –“La herida de Anfortas”¹³– se mueve en un solo de trompeta de carácter elegiaco que “flota sobre una pantalla de acordes menores que se deslizan delicadamente y que pasan como sombras espectrales de una familia de instrumentos a otra.” Con ella quiere conjurar la imagen del Rey Anfortas, cuyas heridas no podían curar, símbolo del alma enferma, de impotencia y depresión. En esta sección ocurren dos enormes climax –el segundo de ellos un homenaje a la Sinfonía nº 10 de Gustav Mahler– que nos alejan, momentáneamente, de este sombrío registro.

La parte final, también con subtítulo –“Meister Eckhardt and Quackie”–, tiene su origen en otra visión onírica en la que la hija de Adams, apodada “Quackie” durante su primera infancia, vuela a costas del místico medieval Eckhardt. Se abre

12. “Dreams of John Adams,” entrevista realizada por Kevin Berger el 29 de octubre de 2008.

13. Este es el título que el propio autor utiliza, en el que “Anfortas” se convierte en adjetivo de “herida”, como cuando se dice “a Beethoven Symphony”, intraducible de esta forma al español.

19

como una canción de cuna, pero va ganado en potencia y vuelve al universo minimalista de la primera parte con la reaparición de los acordes del principio.

Esta obra presenta una gran complejidad rítmica y una orquestación cuidada y sorprendente, que en determinados momentos hace buscar con la vista qué instrumentos estarán sonando para conseguir colores sonoros tan sofisticados como los conseguidos.

Las partes instrumentales son las siguientes: Viento madera a cuatro: Cuatro flautas –la segunda, tercera y cuarta doblando a pícolo–, tres oboes –el tercero doblando a corno inglés–, cuatro clarinetes en Si bemol –todos doblando a clarinetes en La, el tres y el cuatro doblando a clarinete bajo–, tres fagotes y contrafagot; Viento metal: cuatro trompas en Fa, cuatro trompetas en Do, tres trombones y dos tubas. A esto hay que añadir los timbales y cuatro percusionistas más para una amplia variedad de instrumentos: dos marimbas, vibráfono –percutido y frotado–, xilófono, campanas tubulares, crócalos –frotados y percutidos–, glockenspiel, dos platillos suspendidos, alto y bajo, platillo con remaches [*sizzle cymbal*], árbol de campanas [*bell tree*], dos tam-tams, dos triángulos a diferentes alturas, caja, dos arpas, piano, celesta y la cuerda necesaria para compensar todo lo anterior.

© MARGARITA FERNÁNDEZ DE SEVILLA MARTÍN-ALBO

Bibliografía y Páginas web consultadas

Schreker: EICHLER, Jeremy, “Opera Review *Die Gezeichneten*: With a Disturbing Vision of Utopia Lost, a Forgotten Modernist is Remembered,” *The New York Times*, 28 de julio de 2005.

ROSS, Alex, “A forgotten fin-de siècle composer,” en *The New Yorker*, 22 de agosto de 2005.

Varios escritos sueltos de Franz Schreker y de T. W. Adorno “Cantor”: <www.k-faktor.com/en/schreker.html>; cons.: 20-I-2009.

“Franz Schreker Foundation”: <www.schreker.org>; cons.: 20-I-2009.

Dvořák: CLAPHAM, John, “Antonín Dvořák” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, Macmillan Publishers Limited, 1980.

KUNA, Milan “Dvořák’s Slavic Spirit,” en *Rethinking Dvořák*, ed. de David R. Beveridge, Oxford University Press, 1996.

Adams: Página web oficial de John Adams: <www.earbox.com>; cons.: 20-XII-2008.

Lawrence Renes

DIRECTOR

Lawrence Renes saltó a la fama en 1995, cuando sustituyó a Riccardo Chailly al frente de la Koninklijk Concertgebouworkest de Ámsterdam en un programa con *Ein Heldenleben* de R. Strauss y el Concierto para orquesta de B. Bartók. Reemitido por la televisión neerlandesa, esta interpretación fue la base para un documental sobre L. Renes titulado *A Dream Debut* [*Un debut de ensueño*].

Durante 2006 Lawrence Renes renunció a su puesto como director de ópera en el Teatro de Bremen y como director musical general de la Bremer Philharmoniker, finalizando esta etapa con una interpretación de *Metamorphosen* de Strauss y de *Das Lied von der Erde* de G. Mahler. De 1998 a 2003 L. Renes fue director principal y director artístico de la Gelders Orkest –Arnhem– con la que cimentó su reputación de sólidas interpretaciones de Mahler, A. Bruckner y R. Wagner. También estableció una relación estable con la Kungliga Filharmonikerna de Estocolmo y colaboró con ella varias veces al año. El punto álgido de esta colaboración fue el concierto de gala del Premio Nobel de la Paz con Renée Fleming en diciembre de 2006.

En temporadas recientes, Lawrence Renes ha dirigido muchas de las más prestigiosas orquestas europeas, incluyendo a la Bamberger Symphoniker, Malmö Symfoniorkester, Göteborgs Symfoniker, Svenska Kammarorkestern, MDR Sinfonieorchester Leipzig, WDR Rundfunk-Orchester Köln, BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. Dentro de los Estados Unidos ha dirigido a la Los Angeles Philharmonic Orchestra en el Hollywood Bowl, Minnesota Orchestra, Seattle Symphony, Houston Symphony, Detroit Symphony Orchestra, Saint Louis Symphony Orchestra, y en el Festival de Música de Aspen de 2007. Además, durante la temporada 2005-2006 debutó con la New Zealand Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra y West Australia Symphony Orchestra.

Entre sus compromisos para las próximas temporadas está su debut con la Hong Kong Philharmonic Orchestra, Orquesta Nacional de España, Bergen Filharmo-



niske Orkester, y vuelve a la Oslo-Filharmonien, a la Kungliga Filharmonikerna de Estocolmo, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Indianapolis Symphony Orchestra y dos veces en el Teatro Carlo Felice para un programa dedicado a R. Strauss y una interpretación en versión de concierto de *Tea* de Tan Dun.

Lawrence Renes se ha ganado una excelente reputación en el campo de la ópera con su capacidad para abarcar un amplio repertorio, que incluye varios títulos contemporáneos. Recientemente dirigió con gran éxito de crítica el estreno en Estados Unidos de *Tea* de Tan Dun con la Ópera de Santa Fe y en 2007 volvió a la Nederlandse Opera para el estreno europeo de *Doctor Atomic* y para su estreno en el Reino Unido, en la English National Opera en 2009. En 2008 debutó en la Ópera de Seattle con *Elektra*. L. Renes también ha dirigido en la Hamburgische Staatsoper y en Bremen. Su repertorio incluye *Yevgenii Onegin*, *Le nozze di Figaro*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *Aida*, *Lohengrin*, *Il Trovatore*, *Tannhäuser*, *Příhody Lišky Bystroušky* [*La zorrilla astuta*], *Turandot*, *Die Entführung aus dem Serail* y *Káťa Kabanová*.

Lawrence Renes estudió violín en el Conservatorio Sweelinck de Ámsterdam y luego emprendió estudios de dirección en el Real Conservatorio de La Haya, donde se graduó con las más altas calificaciones en 1993. Entre 1994 y 1996 L. Renes fue asistente de Edo de Waart en la Nederlands Philharmonisch Orkest, cuando participó en la producción de la Nederlandse Opera de *Werther*, una celebración Mahler en el Concertgebouw, los *Gurrelieder* de A. Schönberg en el Holland Festival y una grabación del ciclo de Mahler.

Akiko Suwanai

VIOLÍN

Ganadora del Concurso Internacional Chaikovski en 1990 –la más joven en la historia del concurso–, Akiko Suwanai ha consolidado ya su carrera profesional como solista actuando en Asia, Europa y América. También fue premiada en el Concurso Paganini, Concurso Internacional de Japón y Concurso Internacional Reina Elisabeth de Bélgica. Inició sus estudios en la escuela de Música Toho Gakuen con Toshiya Eto, para continuar su formación en la Escuela Juilliard, la Universidad de Columbia –con Dorothy DeLay y Cho-Liang Lin– y la Hochschule der Kunste de Berlín.

Akiko Suwanai ha colaborado con directores como Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Zubin Metha, Krzysztof Penderecki, Mikhail Pletnev, Mstislav Rostropovich y Yuri Termirkanov. Sus éxitos incluyen la interpretación del concierto para violín de A. Berg en el Festival de Semana Santa de Lucerna y en Japón con la Gustav Mahler Jugendorchester bajo la dirección de Pierre Boulez. Debutó con la Berliner Philharmoniker junto a Charles Dutoit, la Philharmonia Orchestra y la Česká filharmonie y Vladimir Ashkenazy, la Orquesta de Cámara de Europa junto a Emmanuel Krivine, la Orchestre National de France junto a Myung-Whun Chung y la National Symphony Orchestra de Washington dirigida por Leonard Slatkin. Invitada habitual de las mejores orquestas americanas como la Boston Symphony Orchestra, Minnesota Orchestra, Philadelphia Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra, New York Philharmonic y Los Angeles Philharmonic. Recientemente actuó en el Festival Evian invitada por M. Rostropovich, así como en los festivales de Ravinia, Marlboro, Lucerna, Rheingau y Berlín.

Entre sus futuros compromisos cabe destacar conciertos con la Seattle Symphony y la Hallé Orchestra. En Japón A. Suwanai tocará con la Orchestre de Paris y Ch. Eschenbach y con la NDR Sinfonieorchester dirigida por Ch. von Dohnányi. Recientemente interpretó el concierto para violín de Berg en dos ocasiones: una dirigida por Vladimir Ashkenazy y la Radio Filharmonisch Orkest Holland en el Concertgebouw y la segunda con la BBC Philharmonic Orchestra y Gianandrea

Noseda. Realizó una gira por Suiza con la Orchestre Nacional de Belgique y Mikko Franck; una gira por Japón con la Orquesta de Cámara de Europa y la HR-Sinfonieorchester de Frankfurt. Actuó con la Sidney Symphony Orchestra, Melbourne Symphony Orchestra, Filarmónica de Malasia y volvió con la Cincinnati Symphony y HR-Sinfonieorchester de Frankfurt.

Akiko Suwanai graba para Universal. Su última grabación han sido los conciertos de J. S. Bach. Otras grabaciones incluyen obras de M. Bruch junto con la Academy of St. Martín in the Fields y bajo la dirección de Sir Neville Marriner, obras de A. Dvořák y P. Sarasate con la Budapesti Fesztiválzenekar junto a Ivan Fischer, los conciertos de violín de J. Sibelius y W. Walton con la City of Birmingham Symphony Orchestra, conciertos de P. I. Chaikovski y F. Mendelssohn con la Česká filharmonie y Vladimir Ashkenazy así como *Far Calls* de T. Takemitsu junto a la Orquesta Sinfónica NHK bajo la dirección de Charles Dutoit. Su última grabación es con la Philharmonia Orchestra y Charles Dutoit interpretando repertorio francés.

Akiko Suwanai toca un violín Stradivarius 1714 llamado "Delfín", préstamo de la Fundación de Música Nipona.

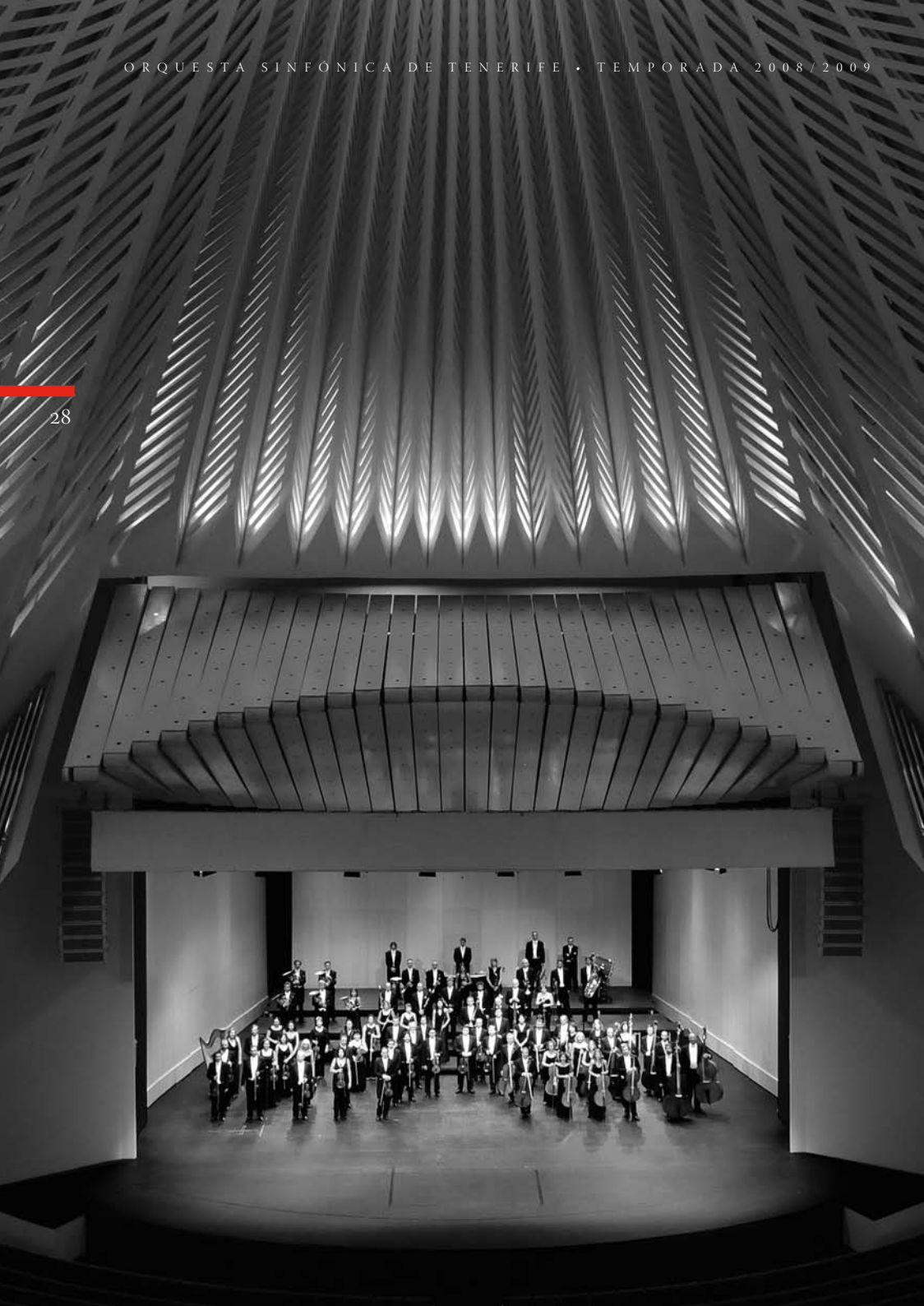
Orquesta Sinfónica de Tenerife

La Orquesta Sinfónica de Tenerife marcó un punto de inflexión en la consideración interior y exterior de las orquestas españolas desde el meteórico despegue nacional e internacional que protagonizó en la década de los ochenta. Ahora, a comienzos del siglo XXI y ya afianzada como una de las mejores formaciones orquestales españolas, la OST inicia una nueva etapa de relanzamiento de la mano del maestro de creciente prestigio internacional Lü Jia, quien durante la temporada 2006-2007 ha asumido sus funciones como nuevo director artístico y ya ha completado su primera temporada como director titular y artístico en 2007-2008.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife afronta todos los cometidos propios de una entidad de su envergadura con un abono anual de cerca de veinte programas; además, la temporada se completa con tres series de conciertos didácticos para escolares, comparencias fijas en el Festival Internacional de Música de Canarias y en el Festival de Ópera de Tenerife, conciertos extraordinarios, frecuentes grabaciones y giras internacionales.

Ninguno de los grandes artistas que llevan presentándose al lado de la agrupación orquestal tinerfeña ha podido resistirse al sonido excelente y a la enorme cohesión de las diferentes secciones de instrumentos, cualidades públicamente alabadas por artistas tan indiscutibles como Krystian Zimerman, Kyung Wha Chung, Mischa Maisky, Schlomo Mintz, Gil Shaham, Grigori Sokolov, Frank P. Zimmermann o Dimitri Bashkurov.

Desde hace ya veinte años, artistas de verdadera proyección internacional trabajan en los más de treinta y dos programas anuales de la OST. Entre ellos cabe citar a Plácido Domingo, Alfredo Kraus, María Bayo, Barbara Bonney, Nathalie Stutzmann, Brigitte Fassbaender, Arleen Auger, Frederica von Stade, Elena Obraztsova, Barbara Hendricks, Simon Estes, Ian Bostridge, Marjana Lipovšek, Ainhoa Arteta, Katia & Marielle Labèque, Olli Mustonen, Bella Davidovich, Philippe Entremont, Andrei Gavrilov, Ivo Pogorelich, Emanuel Ax, Viktoria Mullova, Vladimir Spivakov, Silvia Marcovici, Nikolaj Znaider, Leonidas Kavakos, Steven Isserlis o Manuel Barrueco.



No menos rutilante ha sido el brillo de las batutas que han dejado su impronta en la formación orquestal tinerfeña, entre ellas las de Jesús López Cobos, Raymond Leppard, Alberto Zedda, Vasily Petrenko, Vassily Sinaisky, Emmanuel Krivine, Leopold Hager, Giovanni Antonini, Edmon Colomer, Fabio Biondi, Marc Minkowski, Eliahu Inbal, Günther Herbig, Josep Pons, Krzysztof Penderecki, Christian Badea, Claus Peter Flor, Jean Jacques Kantorow, Gianandrea Noseda, Libor Pešek, Ton Koopman o Dmitry Sitkovetsky, entre otros muchos.

Con el enorme poso que han ido dejando estas primeras figuras de la interpretación musical a nivel mundial, la Orquesta Sinfónica de Tenerife ha recorrido las salas de concierto más importantes de España –Madrid, Bilbao, Valencia, Barcelona, San Sebastián, Peralada, Sevilla, Granada, Santander, Zaragoza, La Coruña o Murcia– al tiempo que se presentaba en algunos de los grandes centros musicales de Alemania –en los festivales de Schleswig Holstein y Mecklenburg-Vorpommern– y Gran Bretaña, invitada por la BBC para su presentación en Londres. En el mes de diciembre de 2004 realizó una gira internacional que le llevó con enorme éxito por las principales salas de Colonia, Düsseldorf, Karlsruhe, Ulm, Stuttgart y Salzburgo y en el mes de junio de 2008 tuvo una destacada participación en el II Festival América-España de la Orquesta y Coro Nacionales de España en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

Buena parte de sus más de treinta grabaciones discográficas en sellos como Auvidis, Decca o Deutsche Grammophon, han obtenido los más significativos reconocimientos nacionales e internacionales, como los ‘Premios Clásicos de Cannes’, ‘Grand Prix’ de l’Academie française du disque lyrique, ‘Premio Ondas’ –ediciones de 1992 y 1996–, ‘Choc’ de *Le Monde de la Musique*, ‘Diapason d’Or’ –en 1994 y 1995–, así como premios al mejor disco del año de las revistas *CDCompact* y *Ritmo*.

Creada en 1935 como Orquesta de Cámara de Canarias, fue dirigida desde sus inicios por Santiago Sabina. Entre los años 1968 y 1985 dicha responsabilidad recayó en Armando Alfonso. En 1970 pasó a denominarse Orquesta Sinfónica de Tenerife. Edmon Colomer la dirigió en la temporada 1985-1986 y Víctor Pablo Pérez fue su director titular desde 1986 hasta junio de 2006.

La Orquesta Sinfónica de Tenerife es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas [AEOS] <www.aeos.es>.

Integrantes de la OST en este concierto**Concertino**

Paolo Morena

Violines I

Krzysztof Wisniewski *** (1)

Angel Camacho

Ludjek Engler

Beata Estefan

Elena Hernández

Dorota Kwiecinska

Victor Merkoulou

Irina Peña

Miloslav Skukalik

Amalia Valcárcel

Catherine Bastien (1)

Rønnaug Flatin (1)

Leonardo Alessandrini (1)

Violines II

José Luis Gómez ***

Celia Johé ** (1)

Milan Jirout ***

Gonzalo Cabrera *

A. Moisés Brito

Ana Djilianova

Juan Carlos Gómez

María Soledad Pérez

Vicente Ramos

M^a Candelaria Reyes

Yolanda Reyes

María Santos

Violas

Sviatoslav Belonogov ***

Alexandre Mikheile **

Andrei Pavlyuchenkov *

Esther Alfonso

Patrick Doumeng

M^a Carmen González

Tibor Kovacs

Brett Kronewitter

Marco Mazzi (1)

Hanna Niemelä (1)

Valentina Rebaudengo (1)

Violonchelos

Sergei Sudzilovskiy *** (1)

Gabriele Zanetti **

Juraj Janosik *

Joanna Hetherington

Johanna Kegel

Jerzey Komorowski

Vaike Laanemagi

Clara Poblete

Matteo Montanari (1)

Contrabajos

Pedro Jones ***

Dietmar Engels ** (1)

Alain Bourguignon *

Alexandro Barattini

Julie Aubé

Ladislav Stukovsky

Aron Taylor

Flautas

Catherine Mooney **

Catherine Biteur *

Patricia De No (1)

Pedro González (1)

Flautín

Catherine Biteur *

Patricia De No (1)

Pedro González (1)

Oboes

Paul Opie ***

Graham Felvus *

Enrique Álvarez (1)

Danielle Maheux (1)

Corno Inglés

Graham Felvus *

Clarinetes

Michael Kirby ***

Pier Luigi Bernard **

Vicente Ferrer *

David García (1)

Yessica Rodríguez (1)

Clarinete Mi bemol

Pier Luigi Bernard **

Clarinete bajo

Vicente Ferrer *

David García (1)

Fagotes

Stefano Piergentili ***

Wendy Kemp **

Timothy Porwit *

Ramón Herrera (1)

Contrafagot

Wendy Kemp **

Trompas

Jeffrey Cooper ***

José Llacer ***

Inés González **

Salvador Alcover *

Guadalupe Molina * (1)

Amanda Kleinbart (1)

Trompetas

Johnathan Holland *** (1)

Alastair Roulston **

Joachim Spieth *

Carolina Munro (1)

Sebastian Gil (1)

Trombones

Deanna Dee Decker ***

Yosef Itskovich ***

Carlos Zarzo * (1)

Tubas

Stephen Irvine *** (1)

Silvano Amador (1)

Timbal

Juan Francisco Díaz ***

Percusión

Juan Antonio Miñana *

Carlos Llacer *

Emilio Díaz *

Verónica Cagigao (1)

Arpas

Victoria Carlisle ***

Coral Tinoco (1)

Piano

Sophia Unsworth (1)

Celesta

Inmaculada Marrero (1)

*** Solista

** Co-Solista

* Ayuda de Solista

(1) Contrato temporal

Equipo Técnico**Gerente**

Leopoldo Santos

Secretaria Técnica

Carmen Kemper

Archivo y**documentación**

María Luisa Gordo

Guasimara Reyes

Técnicos de**Administración**

Miguel Hernández

Vanessa Trujillo

Técnico de**Relaciones Laborales**

Juan Manuel Marrero

Administrativos

Juana J. Pérez

Genoveva de Cossio

Carmen A. Hernández

Regidores

Fernando Aparicio

José Luis Suárez

Próximo programa de la Orquesta Sinfónica de Tenerife

■ **Auditorio de Tenerife • Santa Cruz de Tenerife**
Programa de abono nº 11 • Viernes 3 de abril de 2009 • 20.30 H.

James Judd, *director*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suite orquestal nº 3 en Re mayor, BWV 1068*

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Sinfonía nº 9 en Re menor, ABWV 124

32

De la mano de mitos de la dirección como Lorin Maazel y Claudio Abbado el británico James Judd ha ido escalando peldaños hacia la élite de las batutas mundiales, con hitos tan espectaculares como han sido su trabajo frente a la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda o la Orquesta Filarmónica de Florida. Su prestigio queda avalado por un importante número de grabaciones que se concentran en el siglo xx y las postrimerías del siglo xix. Tal vez por eso opta en esta ocasión por la última sinfonía del compositor de Linz, la grandiosa nº 9, que el autor dejó inacabada en tres movimientos, desalentado ante el fracaso de la nº 8, que ya hemos escuchado esta temporada. Antes de ella la presencia de Bach es todo un símbolo, y también un reto de estilo para la batuta y la formación.

■ La **Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música** [ATADEM] organiza una charla sobre las obras que se podrán escuchar en este concierto impartida por Doña Tania Marrero Carballo el viernes 3 de abril de 2009 de 19'30 a 20'15 en la Sala de Prensa del Auditorio de Tenerife.



Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música [ATADEM]

C/ Garcilaso de la Vega nº 40 – 1, 6º izq. • Santa Cruz de Tenerife • CP 38005
migueljaubertgomez@gmail.com • TEL 922 226 621

Programación susceptible de modificaciones