

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 16
Feng Ning *Violín*
Lü Jia *Director*



ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE
OST

Abono OST 16

Viernes 21 de mayo de 2010 • 20.30 hs
 Auditorio de Tenerife

I Parte

Carl Maria von Weber (1786-1826)
Obertura de Oberon, ópera en tres actos, J 306

Sergei Prokofief (1891-1953)
Concierto para violín nº 2 en Sol menor, Op 63

Allegro moderato
Andante assai
Allegro, ben marcato

II Parte

Anton Bruckner (1824-1896)
Sinfonía nº 6 en La mayor

Majestoso
Adagio: Sehr feierlich
Scherzo: Nicht schnell. Trio: Langsam
Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

Carl Maria (Friedrich Ernst) von Weber

Eutin, 7-12-1786; Londres, 5-VI-1826

Obertura de Oberon, or the Elf King's Oath, ópera romántica en tres actos, J. 306

Composición: 1825-1826. Estreno: Teatro de Covent Garden, Londres, 12-IV-1826.



Carl Maria von Weber heredó de su madre la débil constitución física y la tendencia a la poesía y el misticismo. Su padre, violinista, soldado, empleado de correos y finalmente director de la orquesta del Príncipe Obispo de Lübeck, le introdujo en el mundo de la música buscando en él la promesa de un niño prodigio al piano. Para ello lo puso bajo la tutela de su hermano mayor, que en una ocasión declaró: "Carl, serás lo que te propongas, pero músico, jamás". El joven Carl heredó del padre ese espíritu errabundo que le condujo a través de gran parte de Europa, dando conciertos y asistiendo, muchas veces como director de la orquesta, a los estrenos de sus obras. Una etapa importante de su vida se desarrolló en Praga, donde dirigía uno de los más importantes teatros de la ciudad con una inusitada independencia derivada de la gran confianza depositada en él. Además de poner en escena las más importantes óperas del momento, publicaba en los periódicos artículos que ilustraban al público sobre las características de las obras representadas y sobre las novedades musicales que contenían. A pesar de los negros augurios de su primer maestro, Weber se convirtió en uno de los arietes de la ópera alemana, además de ser un consumado pianista, especialmente en su faceta de brillante improvisador. Fue uno de los primeros compositores alemanes que supo encerrar en sus óperas los preceptos románticos: el sentido panteístico de la naturaleza, la religión del infinito, la predilección por las tradiciones y las cándidas melodías populares.

Solamente unos pocos meses antes de su muerte Weber terminó la gran ópera romántica y de hadas en tres actos titulada *Oberon, or the Elf King's Oath* [*Oberón, o El juramento del Rey de los Elfos*]. Weber escribió las últimas notas sobre el libreto de James Robinson Planché tres días antes de dirigir su estreno en Londres el 12 de abril de 1826 en el Teatro de Covent Garden. El extraordinario éxito de su obra maestra romántica *Der Freischütz* [*El cazador furtivo*] de 1821, le aseguró la fama internacional y encargos de nuevas óperas, pero la siguiente, *Euryanthe* de 1823, no fue particularmente bien recibida por el público. Sin embargo, poco tardó Charles Kemble, a la sazón gerente del Teatro de Covent Garden, en encargarle dos nuevos títulos. Por entonces Weber ya arrastraba una enorme fatiga fruto de la tuberculosis que padecía y, a pesar de las dolorosas circunstancias físicas que lo acompañaban, consideró que una gira por Inglaterra sería una fuente de seguridad económica nada desdeñable para su familia. La primera de esas dos óperas, en realidad la única que

consiguió escribir, se basaba en un libreto inglés que trataba la leyenda de Oberón. Para empezar Weber estudió inglés concienzudamente para poder desentrañar los escritos de James Robinson Planché y, tras varios aplazamientos, dejó su hogar de Dresde en febrero de 1826 para trasladarse a Londres con la mayor parte de la partitura redactada a falta de unos pocos números y la obertura. Fue en la capital inglesa donde completó la redacción musical. Aunque *Oberon* fue un éxito desde su estreno nunca consiguió la influencia perdurable de *Der Freischütz* y sólo la obertura se interpreta regularmente en la actualidad. El estreno de la versión alemana de la ópera tuvo lugar en Leipzig el 23 de diciembre de 1826. El autor de la traducción del libreto al alemán fue Theodor Hill, quien también escribió el de la ópera inconclusa de Weber *Die drei Pintos*. En la versión alemana se modificaron ligeramente los nombres de algunos protagonistas: Reiza se convierte en Rezia, Sir Huon se transformó en Hüon y Sherasmin en Scherasmin.

El libreto de *Oberon* está basado en una narración bien conocida por los primeros románticos. Tiene su origen en leyendas medievales provenientes de Alemania y Francia —el Huon de Bordeaux del ciclo carolingio— que sirvieron como base para la famosa mascarada inglesa del siglo xvii. La versión más conocida en los tiempos de Weber, en la que se basa la ópera, es un poema épico germano publicado en 1780 por Christoph Martin Wieland (1733–1813). Por supuesto no podríamos de ningún modo olvidar la indiscutible influencia en el libreto de Planché de la shakespeariana *A Midsummer Night's Dream* [*El sueño de una noche de verano*].

Como era muy usual en las oberturas románticas, Weber evoca en la de *Oberon* temas musicales y acontecimientos de la misma ópera que se desarrollarán posteriormente. El majestuoso tema de la trompa que abre la obertura hace referencia al cuerno prodigioso que Oberón entrega al caballero Huon, tan necesitado de ayuda sobrenatural. Huon y su amada Reiza, que se enamoran en el sueño al que les induce Oberón, vivirán una serie de peripecias de las que saldrán triunfantes gracias al cuerno mágico. Después de una prolongada introducción, Weber adopta la forma sonata para el resto de la obertura. El animado tema principal que abre el “Allegro” sirve a su vez de acompañamiento al cuarteto del acto segundo. El segundo tema, más tranquilo, presentado por un solo de clarinete no se desarrolla durante la ópera pero la melodía sincopada que le sigue proviene del aria de Reiza.

La obertura de Oberón adopta un tono feliz y brillante en toda su extensión a pesar de que el compositor estaba enfermo, deprimido y nostálgico en la época en la que redactó la partitura. Más tarde el hijo de Weber escribió sobre Oberón: “Toda la luz y la vida, la frescura y la genialidad de esta obra proceden de la mente de un débil, enfermo, doblegado y aprensivo hombre. . . el genio que la creó no tienen nada en común con el pobre y sufrido cuerpo”. Más tarde, cuando las cenizas del compositor volvieron de Londres a Dresde, el propio Wagner pronunció estas ardientes palabras: “El alemán sólo puede amarte. Tú eres suyo: un hermoso día en su vida, una cálida gota de su sangre, una porción de su corazón”. A lo que añadió: “Oh, noble patria alemana mía, cuanto debo amarte, cuanto debo exaltarme por ti, lo hago gracias a haber visto nacer *Der Freischütz* en tu suelo”.

Sergei Sergeievich Prokofiev

Sontsovka, Ucrania 11-IV [c] /23-IV-1891; Moscú, 5-III-1953

Concierto para violín y orquesta nº 2 en Sol menor, op 63

Composición: 1935. Estreno: Madrid, 1-XII-1935; Robert Soetens, violín, Orquesta Sinfónica de Madrid, Enrique Fernández Arbós, director.



Sergei Sergeievich Prokofiev (Сергей Сергеевич Прокофьев) nació el 11 de abril del año 1891 (23 de abril para el calendario gregoriano) en la aldea rural de Sontsovka, hoy en día perteneciente a Ucrania y entonces al Imperio Ruso, y murió en Moscú el 5 de marzo de 1953. Su padre Sergei Alexeievich Prokofiev era ingeniero agrícola y su madre Mariya Prokofiefa —Zitkova antes de casarse—, mujer culta con un agudo sentido musical unido a un cierto talento pianístico, tuvo una influencia determinante en la formación musical del joven Sergei. El talento musical afloró en Prokofiev desde muy joven, al tiempo que aprendía a jugar al ajedrez, pasión que le acompañó toda su vida y que le llevó a enfrentarse con ajedrecistas campeones de su tiempo. Desde que inició sus trabajos compositivos en 1902 —se conserva una partitura para piano en Fa mayor a la que curiosamente le falta el Si bemol en la armadura— hasta que se tituló en composición en 1909, pasaron unos años en los que demostró un enérgico carácter que le enfrentaba continuamente con la rigidez escolástica del conservatorio en el que adquirió una bien ganada fama de *enfant terrible*. A pesar de la prematura desaparición del sostén paterno en 1910, Prokofiev ya está en disposición de mantenerse por sus propios medios gracias a la favorable recepción de su música. Así en este periodo compone sus dos primeros conciertos para piano que le afirman, especialmente el segundo de ellos, como un acreditado pianista y compositor.

Tras graduarse en el conservatorio con las mejores calificaciones emprende una gira como concertista de piano que le llevará Londres. Allí se encontrará con Diaghilev y Stravinski que, sin duda, ejercerán una influencia decisiva en su carrera como compositor. Más tarde regresa a su país para estudiar órgano en el conservatorio y componer *Igrok* [*El jugador*], ópera cuyo estreno fue cancelado por el estallido en 1917 de la Revolución de Febrero. En ese

mismo año compone la Sinfonía nº 1 “Clásica” siguiendo la inspiración neoclasicista que le retrotrae a las formas y estilo de Haydn. Prokofief anota en su autobiografía que “la Revolución de Febrero me tomó por sorpresa en Petrogrado. Como todos los que se movían en mi círculo, la saludé lleno de alegría”. Y esto se refleja en sus obras de ese momento. Él estaba entusiasmado con la idea de la revolución como ruptura radical con el peso de la tradición y pretendía darle forma artística a todo ello.

Pasada la Revolución de Octubre se decide a emigrar y viaja por Europa y los Estados Unidos. Será en 1923 cuando regrese a su patria alentado por el reconocimiento y la fama de los que gozaba en la Unión Soviética a pesar de que desde algunos círculos del régimen se le acusaba de “formalismo” y se le prohibió ejecutar sus obras en público por unos años. A partir de este momento, después de su retorno a la Unión Soviética tras sus etapas americana y europea, todas sus manifestaciones artísticas e ideológicas son enunciadas con la mayor precaución para no contravenir la doctrina dominante en su país. Por ejemplo, él subraya su pretendido origen proletario y revolucionario, argumentando que su padre mantuvo contactos con revolucionarios en la década de los años setenta del siglo XIX y que los antepasados de su madre habían sido siervos. Sin embargo, debería haber reconocido que la revolución le cercenó las posibilidades de crecimiento artístico y se vio obligado a emigrar a los Estados Unidos en 1918 y a Europa occidental en 1922. A pesar de ello Prokofief continuó desarrollando su prodigiosa técnica compositiva en la que la ironía, no exenta de un cierto sarcasmo, unida al ritmo impetuoso, nos sitúan en una de las cumbres musicales del periodo de entreguerras. El 1 de octubre de 1923, ya de vuelta de los Estados Unidos y aún contrariado por el tibio recibimiento de su labor como compositor y director de orquesta en ese país, contrajo matrimonio con la cantante española Lina Llubera antes de trasladarse a París desde Ettal, en el sur de Alemania. Allí fue mejor acogido que en Norteamérica: reanudó los contratos con los ballets rusos de Diaghilev, se encontró con Stravinski, trabajó sobre su Tercer Concierto para piano y realizó giras de conciertos como pianista. Un accidente de automóvil le produce en 1929 daños en una mano que le impiden realizar una gira de conciertos por la Unión Soviética, pero él aprovecha estos meses para estar en contacto con los compositores rusos del momento y conocer de primera mano las directrices artísticas del régimen soviético.

Tras los largos periodos que Prokofief pasó en los Estados Unidos (1918-1922) y Europa (1922-1936) regresó a la Unión Soviética, en la que acabó sus días. Volvió con su esposa Lina a Moscú en el momento de máximo apogeo de las purgas estalinistas. Aún se debate por qué el compositor apreciaba estructuras políticas que eran claramente hostiles, si no peligrosas, con su propia mujer que no era rusa. Él siempre se justificaba aduciendo la añoranza del hogar y los sentimientos patrióticos. Esta es la época de composiciones que tratan de moverse con cautela dentro de un régimen político que vigila más que de cerca a los artistas: la música para la versión cinematográfica de *Pikovaya dama*, Piezas fáciles para piano, op 65, *Tres canciones infantiles*, op 68, *Petya i volk [Pedro y el lobo]* —con textos del propio autor—, la monumental *Cantata para el vigésimo aniversario de la Revolución de octubre*, op 74, para dos coros, coro *amateur*, orquesta sinfónica, banda, grupo de percusión y grupo de acordeones con textos de Marx, Lenin y Stalin que, finalmente, no fue representada por no observar los criterios del “realismo socialista”. El 20 de febrero de 1948 Lina, la bella, elegante y sofisticada cantante española, fue arrestada bajo la acusación de espionaje y condenada a veinte años de reclusión en un gulag. Como quiera que un decreto staliniano no reconocía los matrimonios entre ciudadanos soviéticos y extranjeros, nunca más se reencontraron los esposos y Prokofief se unió a su secretaria Mira Mendelssohn, esta sí soviética, para casarse al final de la II Guerra Mundial.

El Concierto para violín y orquesta nº 2, pensado originariamente como una sonata para violín y piano, se estrenó el 1 de diciembre de 1935 en Madrid dentro de una gira que el compositor realizó por España y Portugal tras el encargo de la obra por unos admiradores del violinista que la estrenó: Robert Soetens. La clara tonalidad de la obra y las reminiscencias del folclore ruso apuntan a la “nueva simplicidad” a la que tendían las composiciones de Prokofief en los años treinta. El comienzo de la obra, ciertamente original, con el solista enunciando el primer tema, rompe el silencio con una serie de dolientes arpeggios sin acompañamiento alguno de la orquesta; este motivo tomado inmediatamente por las cuerdas como material melódico, propicia los primeros pasajes plenamente virtuosísticos del violín. El segundo tema de este primer tiempo, en forma de sonata, es una de las “iluminaciones melódicas más felices de Prokofief en su madurez”, según el crítico moscovita Israel Nestyev. El “Andante assai” nos ofrece un despliegue de melodismo brillante, arrebatador en un diálogo sutil con los instrumentos de la orquesta que llega a una parte central en *allegretto* aún más elaborada. El concierto concluye con un rondó incisivo y agitado, indicado como “Allegro ben marcato”, heredero de los habituales *rondeaux* campestres del siglo XIX, aunque con un ritmo mucho más irregular.

(Joseph) Anton Bruckner

Ansfelden cerca de Linz, Austria, 4-IX-1824; Viena, 11-X-1896

Sinfonía nº 6 en La mayor, Wab 106

—edición de Leopold Nowak, 1952—

Composición: IX-1879 y 3-IX-1881. Estreno: Viena, 26-II-1899; Gustav Mahler, director.



Anton Joseph Bruckner, campesino de origen, fue rápidamente enviado por su padre a la Abadía de Sankt Florian para que recibiera instrucción general y formación musical con la intención de convertirlo en un maestro de escuela. Durante los diez años que estudió en Sankt Florian tuvo la oportunidad de tocar en el espléndido órgano Chrismann de la Abadía y de estudiar los magníficos manuscritos y libros atesorados en su gran biblioteca. Ya como maestro elemental en las escuelas de Windhaag y Kronstorf profundiza en el estudio del órgano, del piano y de la composición, casi siempre de forma autodidacta. El ánimo tímido y taciturno de Bruckner no le permite valorar de inmediato del éxito de sus primeras obras y da sus primeros pasos en la composición en obras vocales sacras y profanas de un profundo misticismo. Más adelante se enfrascará en trabajos mucho más complejos y laboriosos. En este sentido su encuentro con Wagner, del que conocía alguna de sus óperas, será decisivo. La fascinación que le produjeron las monumentales obras de Wagner le llevaron a dedicarle su Sinfonía nº 3 en Re menor de 1873. En su madurez Bruckner trabajará fundamentalmente en sus obras sinfónicas, compaginando su labor creativa con la de organista e improvisador que tanto prestigio le dieron desde joven, para desaliento del compositor, que se tenía más por creador dentro de la corriente wagneriana que por instrumentista. La Universidad de Viena lo nombra profesor de armonía y contrapunto en 1875; más tarde en 1891 le concede el título de doctor honoris causa. En la capital austriaca transcurrieron los últimos años de un compositor cuya existencia, hasta que falleció en 1896, se movió entre las luces de ser reconocido como un eximio intérprete y las sombras de no ser apenas considerado en su faceta compositiva. Tan sólo tras la ejecución pública de su Sinfonía nº 7, a sus sesenta años, es celebrado como uno de los grandes.

En el ámbito del panorama musical decimonónico Bruckner es el continuador del surco labrado por Wagner, aunque en su sinfonismo los trazos wagnerianos conviven junto a otros componentes. En efecto, fragmentos de sus sinfonías nos recuerdan a Beethoven por su grandilocuencia y a Schubert por su particular intimismo romántico. Los principales elementos y características del repertorio sacro-vocal de Bruckner han sido extraídos de su profunda religiosidad y puestos en escena usando la magnificencia de la estructura de sus misas. Como compositor de iglesia llevó el modelo de las misas de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert al punto final de su posible desarrollo. Por lo que respecta a su repertorio instrumental, en el músico austriaco conviven por un lado una cierta mirada a los modelos de la música barroca y, por otro, una tendencia al titanismo que comporta una dilatación del primer y del último movimientos de sus sinfonías, de enriquecida elocuencia armónica y melódica. De este modo Bruckner abrirá de par en par las puertas de la creación musical para recibir a las obras de Gustav Mahler. El compositor checo fue el más prominente de sus alumnos como compositor pero no el único. También hay que destacar que un nutrido grupo de compositores y de directores de orquesta románticos pasaron por el aula de Bruckner. Entre estos últimos destaca Franz Schalk que se erigió desde el podio orquestal en un fiel defensor del arte de su maestro.

Bruckner lleva hasta sus últimas consecuencias el concepto de interiorización típicamente romántico en la elaboración de los temas musicales. Por ejemplo, en sus sinfonías no es tan fácil aislar un solo tema sino que tenemos que ir extrayendo paciente y tenazmente todas aquellas melodías entrelazadas en una textura progresivamente tupida, a veces enmarañada, y siempre recurrente. Las composiciones de Bruckner constituyen un auténtico *tour de force* para los directores por sus dimensiones ciclópeas, el vasto orgánico instrumental que requieren y la labor de profundización en el insondable universo que nos ofrecen.

En las épicas proporciones de la Quinta Sinfonía se hacen más que evidentes las grandes dotes contrapuntísticas de Bruckner. El movimiento final aúna la forma sonata y la fuga. Y, no contento con usar dos temas principales de fuga en doble contrapunto, introduce el tema principal del primer movimiento para terminar en un increíble triple contrapunto. Contrastando con esta sinfonía, la Sexta es mucho más compacta estructuralmente, pero mucho más rica en la invención temática y en el despliegue de motivos siempre innovadores. Esta sinfonía, compuesta entre septiembre de 1879 y el 3 de septiembre de 1881 en su retiro de Sankt Florian, no se interpretó con todos sus tiempos hasta después del fallecimiento de su autor y aún así se hizo parcialmente mutilada. Fue el 26 de febrero de 1899 en Viena dirigida por el gran discípulo de Bruckner: Gustav Mahler.

© Jesús Arias Villanueva

La dirección orquestal: un camino hacia lo trascendente

Para los amantes de la música clásica es muy familiar la imagen del director frente a la orquesta, moviéndose frenéticamente o con los más delicados gestos, para extraer lo mejor que los músicos, los intérpretes y los compositores, nos pueden ofrecer en un concierto. Efectivamente, aunque en la historia no faltan ejemplos de músicos que de diversas formas coordinaban a los intérpretes, el público de nuestros días asocia al director directamente con la música culta. Sin embargo, la idea de un director visible a toda la orquesta, batuta en mano, era relativamente nueva en el siglo XIX, cuando se originó la dirección tal y como hoy la conocemos.

En los años anteriores un largo bastón golpeaba el suelo para mantener el tempo. Incluso hay una leyenda que dice que el gran compositor francés Jean-Baptiste Lully murió por la gangrena causada por un golpe en el pie que él mismo se infligió manejando uno de estos cayados. Otro precursor —este más seguro— de la batuta fue el rollo de papel que usaba Carl Maria von Weber (1786-1826) a principios del siglo XIX emulando al compositor moravo Franz Xaver Richter, al que vemos inmortalizado en el grabado realizado por Christophe Guérin en 1785. Weber fue sin duda un gran productor musical y uno de los primeros grandes directores de orquesta. A él le deben sus sucesores los ensayos por familias instrumentales, el uso del podio por parte del director que renuncia a hacerlo desde el lugar del clave, ya en desuso, para poder ser visto desde todos los atriles con sólo alzar ligeramente la mirada y la planificación rigurosa de los ensayos de las óperas desde la música hasta el vestuario pasando por los movimientos de escena y la iluminación. En 1820 otro compositor, Louis Spohr (1874-1859) usó una batuta, quizá un arco de violín, para dirigir una orquesta en Londres; desde entonces se le reconoce como el primer director en hacerlo. Felix Mendelssohn fue otro compositor que usó tempranamente la batuta. Desde este punto el arte de la dirección se desarrolló rápidamente sobre todo por la creciente dificultad de interpretación de las obras orquestales. Igual que los virtuosos solistas empujaban los límites de lo que un instrumento podía hacer, los directores comenzaron a establecer nuevos niveles de precisión y brillantez en la interpretación orquestal.

El compositor francés Charles Gounod (1818-1893) hizo esta observación: “El director no es nada más que el conductor del carruaje que se acopla con el compositor. Debe pararse ante cualquier petición o acelerar el paso de acuerdo con las órdenes del pasajero. De lo contrario el compositor estará autorizado a bajarse y terminar el trayecto a pie”. Pero bastante a menudo el director era el propio compositor; por ejemplo Hector Berlioz, uno de los más grandes entre todos los directores del siglo XIX. Él se puso al frente de la orquesta para asegurarse de la correcta interpretación de su obra e incluso escribió un tratado de dirección —*Le chef d'orchestre: théorie de son art*— en el que destacó técnicas que aún hoy se usan. Su destreza como director era parcialmente atribuible a su entusiasmo, pero su extraordinario conocimiento de los instrumentos orquestales también contribuyó a su destacada labor desde el podio. Wagner destacó como uno de los más notables directores de sus propias obras y, junto con Berlioz, también fue uno de los primeros en dirigir las de otros compositores. En la introducción de su tratado de dirección, Berlioz subraya algunas de las cualidades de un buen director: vigor, conocimiento de la partitura, familiaridad con los recursos técnicos y artísticos de los instrumentos musicales. Además, añade que un buen director tiene que atesorar otra serie de cualidades indefinibles sin las que el lazo invisible entre él y aquellos a quien dirige no se pueden establecer. Esas cualidades permanecen indefinibles y, sin duda, añaden una dosis extra de *glamour* que persiste hoy en día.

Los primeros directores de orquesta eran compositores o instrumentistas solistas hasta que emergieron los primeros profesionales de la dirección. Hans von Bülow (1830-1894) que era también concertista de piano, puede ser considerado un director de carrera, seguramente el mejor del siglo XIX. Como director de la Ópera Real de Múnich dirigió brillantemente las primeras representaciones de *Tristan und Isolde* así como de *Die Meistersinger von Nürnberg*. Bülow tenía fama de ser un pretencioso que controlaba estrictamente a su orquesta, pero también asumió un papel educativo al presentar las obras al público antes de su interpretación. Su lema era: “la precisión en la orquesta debe igualar al virtuosismo pianístico”.

La evolución de la dirección de orquesta se vio en cierto modo acelerada con la aparición de las grabaciones musicales. Los directores y los intérpretes ya se pueden escuchar a sí mismos y comparar las experiencias en vivo, propias y ajenas, con lo que queda registrado. Y lo mismo puede hacer el público. Esta circunstancia derivó, en cierto modo, en una estandarización de las versiones que se fueron haciendo uniformes. Incluso hoy en día es frecuente oír en los *foyers* de los teatros y auditorios los comentarios negativos o condescendientes de un público que no reconoce en la versión recién nacida esa noche y en directo a la de “referencia” firmada por un maestro, seguramente insigne, pero petrificada en el disco. J. A. V.

Discografía

WEBER, Carl Maria von, Obertura de *Oberon*, ópera romántica en tres actos, J. 306, en *Yevgeny Mravinsky Soviet conductor, Russian Aristocrat*, 1 DVD, EMI Classics, (28-IV-1978) 2004; Leningrad Philharmonic Orchestra, Yevgeny Mravinsky, dirección.

PROKOFIEV, Sergei, Concierto para violín y orquesta núm. 2 en Sol menor Op. 63, en *Prokofiev Violin concertos nos. 1 & 2. Violin sonata no. 2*, 1 CD, EMI Records Ltd., (1959) 2004; David Oistrakh, violín, Philharmonia Orchestra, Alceo Galliera, dirección.

BRUCKNER, Anton, Sinfonía nº 6 en La mayor, en *Celibidache-Münchner Philharmoniker. Bruckner*, 12 CDs, EMI, 5 56688 2, (1991) 1998; Münchner Philharmoniker, Sergiu Celibidache, dirección.

Bibliografía

TIBY, Ottavio, *Carlo Maria von Weber*, Edizioni Arione, Torino, 1939.

SPITTA, Philipp *et alia*, "Carl Maria von Weber", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, vol. 27, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001.

REDEPENNING, Dorothea, "Sergey Prokofiev", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, vol. 20, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001.

HAWKSHAW, Paul *et alia*, "Anton Bruckner", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, vol. 4, Macmillan Publishers Limited, Londres, 2001.

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 • 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