

**40 FIMC**  
AÑOS DE LEYENDAS



**ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA**

**David Afkham** *Dirección*

PROGRAMA PROGRAMME

# ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

**David Afkham** *Dirección*

**ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA**  
**Y CORO**



**Tenerife · Auditorio de Tenerife**

19 enero 2024 · 20:00

**Gran Canaria · Auditorio Alfredo Kraus**

20 enero 2024 · 20:00

**A. BRUCKNER** (1824 - 1896)

**76'**

**Sinfonía nº 8 en Do menor (versión de 1890, ed. Haas)**

1. Allegro moderato
2. Scherzo. Allegro moderato - Trio. Langsam
3. Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend
4. Finale. Feierlich, nicht schnell

Anton BRUCKNER (1824 - 1896):

*Sinfonía nº 8 en Do menor (versión de 1890, ed. Haas)*

Bruckner era un compositor profundamente inseguro. La mayor parte de sus obras experimentaron numerosísimas revisiones. En la Viena decimonónica, el (poderoso) musicólogo y crítico Eduard Hanslick era el adalid de la oposición entre la música “pura” y la “programática”. La primera se consideraba aquella en la que lo único importante era la propia música, mientras que la segunda portaba “un programa”, un texto, poema o referencia a algo extramusical que, de alguna manera, se reflejaba en la música. Anton Bruckner pertenecía, junto a músicos como Wagner, a esta última corriente. Hanslick defendía la música pura y a Brahms como su representante principal. Los ataques del crítico, así como las propias dudas de Bruckner, es lo que explica la constante revisión de sus trabajos. La *Octava sinfonía* no es una excepción. De hecho, Hanslick, que asistió al estreno el 18 de diciembre de 1892, abandonó la sala antes de que acabara la sinfonía, lo cual hizo que los que apoyaban a Bruckner le regalaran un aplauso sarcástico. No se trataba de “bandos”, sino de dos formas de entender la cultura y, en concreto, la música: para algunos la música debía velar por mantener la opacidad de su significado, fomentando la complejidad formal sin necesidad de apoyarse en nada externo a ella. Para otros, el arte solo se entendía como cruce de disciplinas, algo que en el círculo de Wagner y Liszt se entendía como “música del futuro” y que, de una manera u otra, terminó anticipando buena parte del espíritu de las vanguardias. En breve, entonces, la primera postura planteaba la autonomía de las artes, mientras que la segunda pensaba en un arte cercano a la vida. La actualidad de este debate es aún patente.

Pese a todo, Hanslick tuvo que reconocer algunas virtudes de la sinfonía, por más que él las viera como defectos. Por ejemplo, señaló que “era interesante los detalles, pero extraña como un todo”. Esto, más que un problema de Bruckner, era un síntoma de la época, era un signo de los tiempos: un cambio, dicho en otros términos, de la propia noción de sinfonía, en la medida en que todo el siglo XIX trató, en gran medida, de ampliar, hasta el emborronamiento de sus límites, las líneas formales que el clasicismo había asentado para la sinfonía. No por capricho: en el romanticismo se planteó,



en una duda abierta hasta hoy, de si las formas preestablecidas son capaces de atrapar la expresión. Es decir, de si todo contenido cabe en las formas artísticas. En este sentido, Hanslick refrendaba esta complejidad al considerar que “la peculiaridad de esta obra consiste, dicho en breve, en importar el estilo dramático de Wagner a la sinfonía”.

La *Octava sinfonía*, entonces, tiene una tortuosa génesis. Bruckner comenzó a escribirla entre 1884 y 1887. Esta en un momento dulce de su carrera, en la medida en que su *Séptima sinfonía* estaba cosechando numerosos éxitos. Bruckner, o obstante, tenía que compaginar la composición con sus clases en la Universidad y el Conservatorio de Viena, así que componía de manera irregular, y sobre todo se dedicaba a ello en el verano. Además, una vez concluida en 1887, se la mandó a Hermann Levi –conocido, sobre todo, por encargarse de la dirección de buena parte de las obras de Wagner– para su interpretación. Levi, sin embargo, pese a su entusiasmo inicial, tuvo que rechazar el encargo del estreno: escribió a Bruckner para decirle que le parecía inabordable. Eso llevó a nuevas revisiones, que retrasaron el estreno unos cuantos años más y que han dado lugar a distintas versiones y ediciones de la obra.

La sinfonía comienza de la nada, como si la orquesta se deserezase: una llamada hace que, poco a poco, el sonido emerja. Se dibuja, ya ahí, uno de los principales grupos temáticos. El viento, con el trémolo de la cuerda, aparece rotundo, como afirmando el material que se comienza a dibujar. Con una melodía ascendente en las cuerdas, se anuncia otro carácter, más sereno, que sirve de contraste con respecto a lo anunciado en el arranque. El siguiente material, que se despoja –con el oboe– de esa aparente serenidad, aparece con el descenso de las cuerdas, que termina en un *pizzicato* apoyando una melodía ambigua, en el viento. Se presentan así tres caracteres: una inestable oscuridad, que intenta lograr afirmarse, una calma pasajera y un carácter algo incrédulo, irónico. Esta cuestión de los caracteres está presente ya desde Beethoven, donde a menudo se presentan temas contrastantes para trabajar desde las oposiciones y reforzar, así, su resolución. No obstante, la cercanía de Bruckner a Wagner hace aún más significativa la aparición de la diversidad temática: igual que Wagner en la ópera, la sinfonía tiene que reforzar su carácter expresivo mediante la modelación de la diferencia. El desarrollo comienza de nuevo con una rotunda presencia del viento con la cuerda en trémolo.

Lo interesante es que, en lugar de desarrollar un despliegue desde la energía del viento, parece que vuelve la fragilidad del comienzo. El tiempo queda en suspenso, apenas sostenido por apariciones puntuales. A partir de ahí, va poco a poco elaborando lo presentando, aunque de una manera *sui generis*. Varios especialistas confirman cierta tendencia a la flexibilidad con el material en Bruckner que, a veces hace que el material aparezca a modo de reminiscencia.

El *scherzo* (que normalmente ocupa el tercer movimiento, y no el segundo), presenta una melodía muy representativa desde el comienzo, con la que se va a armar el movimiento, desplazándola entre los distintos instrumentos, trabajando así sus distintas caracterizaciones. Una vez asentada, comienza una fase de desarrollo, que pasa por momentos más cadenciales y exploraciones libres del tema. El *trío* es, como señala Benjamin M Korstvedt, un movimiento lento incorporado al *scherzo*. Ahí se encuentra el verdadero juego. Es una miniatura, que arranca con un *pizzicato* que acompaña a una melodía que intenta poco a poco constituirse. La orquesta, en este movimiento se fragmenta y trabaja como si fuera un conjunto de ensembles. Se vuelve, también *pequeñita*.



En el tercer movimiento, ya sí, llega el *adagio*. De manera sorprendente en el trabajo de las dimensiones sinfónicas, este movimiento dura bastante más que el resto: normalmente, se le suele dar más peso al arranque o al final. Aparece el tema con mucha claridad al poco de arrancar, en unos enérgicos violines, que cierra una melodía delicadísima apoyada por el arpa. La referencia para este movimiento es el *Tristán e Isolda* de Wagner, lo que nos puede explicar ese peso en dos materiales temáticos. Se cuela, además, el motivo de Siegfried en “memoria del maestro”, como él mismo indicó en la partitura. Es, así, de nuevo, una forma de llevar el mundo wagneriano a su lenguaje. A diferencia del lenguaje sinfónico de Beethoven, donde se busca el ascenso desde el esfuerzo (“ad astra per áspera”), la superación de la oscuridad y la conquista de la luz, en este movimiento la luz y la oscuridad se intuyen pero se entrelazan: ya no está claro qué fuerza vence, quizá porque tal es nuestra experiencia habitual. El movimiento termina como en la nada, casi disolviendo la orquesta, en una especie de suspiro con solo un fragmento del tema, como si se hubiera deshecho poco a poco. Es como un diente de león que se escapa en el aire.

El último movimiento comienza con un ritmo motórico, insistente. Sustenta una melodía enérgica en el viento metal a modo de pseudo-fanfarría. Ese carácter aparentemente poderoso enseguida muestra su revés con un tema contrastante, melódico y calmó. Un último grupo temático aparece con un aire a marcha, que vuelve, de manera tímida, a cierto carácter inicial, aunque de una manera mucho más sutil. A diferencia de muchos predecesores, Bruckner huye en este movimiento, en el comienzo, de un final apoteósico y rotundo. Su escritura, en general en todas las sinfonías, suele buscar la creación de intervenciones climáticas en lugares intermedios, por lo que parece que, de alguna forma, constantemente empieza una y otra vez su música. En el Finale esto no es menos: Igual que, en general, es complicado arrancar una pieza, acabarla a veces supone un reto mayor, especialmente cuando se pierde el carácter teleológico que había caracterizado a la sinfonía hasta el primer tercio del siglo XIX. La táctica que elige Bruckner, entre otras cosas, es revivir, puntualmente, algunos de los temas de los movimientos anteriores: genera así, a la vez, unidad y cierta circularidad.

Aunque la sinfonía, en principio, no tiene un programa asociado, Josef Schalk, que escribió las notas al programa en su estreno de 1892, encontraba en la obra a Prometeo. En el primer movimiento, creía

ver que se representa a Prometeo “que se eleva, con su fuerza interior, sobre los dioses y el destino”. En el segundo habría cierto carácter “paródico” de Prometeo. El tercer movimiento nos llevaría a “los silenciosos trabajos de la divinidad [...] por encima de toda aflicción y alegría terrenal”. Por último “el heroísmo se pondría al servicio de la divinidad” en el Finale. Este programa, sin embargo, no fue demasiado aceptado y no es evidente cuando escuchamos la obra. Bruckner ofreció su propia lectura de la sinfonía. Para él, en el primer movimiento “las trompetas y las trompas anuncian la muerte que crece cada vez con más fuerza” hasta que, al final “se rinde”. El segundo, plantea el sueño de *Miguel el alemán* [Deutscher Michel]. En el tercer movimiento, el emperador Franz Josef, al Kaiser Wilhelm I recibe al Zar Alejandro III de Rusia en Olmütz (aunque parece que, en otro momento, se refiere a ese encuentro en Skierniewice) y aparecen cosacos: es una forma de representar, para él, a sus majestades. Al final, Miguel el alemán regresa de su viaje. Para él, el uso de la fanfarria al final es una transfiguración de esa aparición de la muerte inicial. Este programa tampoco parece muy claro ni agotaría lo que la sinfonía contiene, salvo, quizá esa referencia a la transfiguración. En el romanticismo, se consideraba que la música podría ser quizá un reducto donde la experiencia del tiempo se volviera plástica y que albergase la expresión más extrema e intraducible de lo humano. De ese modo, la escucha podría, al menos en el suspenso del concierto, darnos la oportunidad de pensar en una vida otra, transfigurada, que vuelve sobre sí sin dolor.

Marina Hervás



## SINFÓNICA DE TENERIFE

**Alondra de la Parra** Dirección | **Thomas Enhco** Piano

---

### J. ADAMS

*Short ride in a fast machine*

### G. GERSHWIN

*Concierto para piano en Fa*

### D. SHOSTAKOVICH

*Sinfonía nº 5 en Re menor, op. 47*

### Gran Canaria

19 enero 2024 · 20:00

### Tenerife

20 enero 2024 · 20:00



PRÓXIMOS CONCIERTOS *UPCOMING CONCERTS*



**THE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE  
BREMEN**

**Tarmo Peltokoski** *Dirección* | **Chen Reiss** *Soprano*

---

**R. SCHUMANN**

*Frauenliebe und Leben (Arreglo Conrad Artmüller-  
versión orquesta)*

**G. MAHLER**

*Sinfonía nº 4 (Arreglo de Yoel Gamzou)*

**Tenerife**

22 enero 2024 · 20:00

**Gran Canaria**

23 enero 2024 · 20:00

**Lanzarote**

24 enero 2024 · 20:00



---

Patrocinadores



---

Colaboradores



FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE MÚSICA DE CANARIAS

40  
AÑOS DE  
LEYENDAS

Del 10 de enero al 9 de febrero 2024  
[festivaldecanarias.com](http://festivaldecanarias.com)

