

ORQUESTA DE CÁMARA DE PARÍS

DIRECCIÓN
ANTONIO MÉNDEZ

VIOLÍN
ARABELLA STEINBACHER



Festival de Música
de Canarias



Gobierno
de Canarias

38FIMC



ORQUESTA DE CÁMARA DE PARÍS

ANTONIO MÉNDEZ DIRECCIÓN
ARABELLA STEINBACHER VIOLÍN

PROGRAMA

1h 22'

R. WAGNER (1813-1883)

Idilio de Sigfrido

20'

S. PROKOFIEV (1891-1953)

**Concierto para violín y orquesta n°2
en Sol Menor, Op. 63**

26'

Allegro moderato

Andante assai

Allegro, ben marcato

L. V. BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonía n°2 en Re Mayor, op. 36

36'

Adagio molto - Allegro con brio

Larghetto

Scherzo: Allegro

Allegro molto

CONCIERTOS

GRAN CANARIA

Auditorio Alfredo Kraus | 25/01/2022

TENERIFE

Auditorio de Tenerife | 26/01/2022



Richard WAGNER (1813-1883)

Idilio de Sigfrido

Es muy wagneriana la trayectoria del *Idilio de Sigfrido*, única pieza sinfónica no teatral de madurez, escrita en 1870 con el doble propósito de celebrar su matrimonio con Cósima Liszt el mismo día en que cumplía 33 años; y dar la bienvenida al mundo de su único hijo varón, Sigfrido. Antes del natalicio, ella había tenido ya dos hijas con su primer marido, Hans von Bulow (Blandine y Daniela) y otras dos con Wagner durante los años de su convivencia no bendecida (Eva e Isolda). La dedicatoria de esta pieza es un rasgo excepcional del gran iconoclasta, más por ennoblecer su vínculo matrimonial y las situaciones enojosas que sufría Cósima, que por él mismo, indiferente a toda norma religiosa y social por mucho que las exaltase en sus libretos. El sentimiento del amor era en él unas veces elevado y espiritual (recordemos su filosofía del Amor Trascendente) y otras bastante menos, hasta el punto de describir en *La Walkiria* la unión pasional de dos hermanos gemelos que darán vida al héroe.

En la partitura entregada a Cósima escribió él, simplemente, “Regalo sinfónico de cumpleaños”.

En realidad, no está claro si el material melódico ya estaba escrito y fue usado para el famoso regalo, o al contrario. Wagner no componía siempre en el orden temporal de los hechos, sino con la libertad de desarrollar los instantes clave y reconstruirlos después en la secuencia del acontecer histórico, bastante relativo en la forma final a partir de la Tetralogía, un drama de dioses en el que todo es posible. La técnica leitmotívica hace el resto y la música corona un proceso siempre memorable.

Excepto una canción de cuna alemana, *Idilio de Sigfrido* solo contiene en 20 minutos el tercer acto del drama; el gran dúo de amor del héroe y su tía Brunilda, que despierta en el inexpugnable círculo de fuego en el que fue encerrada por su padre, el protodios Wotan. Los dos jóvenes se enamoran de inmediato y entonan la más encendida y sublime escena de pasión. Argumento aparte, que siempre conviene interpretar en la simbología wagneriana, esa música dulcifica todo arrebato en una delicada orquestación de cámara que es por sí misma una obra maestra. Por primera vez, su genio nos habla del amor desde el propio amor. Los acentos heroicos de la ópera suenan dulces aquí, ensoñadores y tiernos.

Wagner concluyó la partitura el 4 de diciembre de 1870, fue ensayada bajo dirección de Hans Ricjter en riguroso secreto, y estrenada el día de Navidad con los músicos emplazados en el vestíbulo y la escalera de aquella casa de Trübschen (Lucerna) donde la familia se había instalado huyendo del escándalo de Cósima y Ricardo. Ella se mostró encantada y feliz. No mucho después, Wagner vendió la obra para pagar las deudas que le perseguían por toda Europa. Pero ¿tiene precio algo tan bello?



Sergei PROKOFIEV (1891-1953) *Concierto n°2 en Sol Menor para violín y orquesta, op.63*

En 1934 regresó Prokofiev a Rusia, que había dejado en 1918. Quería agradar a toda costa y convertirse en figura nacional aún sabiendo que la política de la música y las artes en general le obligaría a olvidar importantes cotas de contemporaneidad, amén de forzarle a compromisos ideológicos extraños a su espíritu independiente y a su alambicado cosmopolitismo. Lo había pensado bien y tenía muy clara la fórmula del reencuentro. Al comienzo de noviembre de aquel año, diez días después de su llegada, esbozó en *Izvestia* una primera entrega del nuevo ideario, nucleado en el criterio de la *nueva simplicidad*. Sin dejar de servir una “música grande, cuya concepción y realización técnica reflejen la dimensión de nuestro tiempo”, propugnaba un lenguaje melódico con ciertas prevenciones. “Aunque sencilla y asequible, la melodía no debe convertirse en un estribillo o en el giro trivial de una frase”. En cuanto a la técnica compositiva, “ha de ser clara y simple, pero no trillada ni anticuada; tiene que ser una nueva simplicidad”.

De ese ideario es buena muestra el *Segundo concierto para violín*, escrito veinte años después del primero. Su elaboración aún no se ubica enteramente en Rusia, pues, como él mismo escribe, compuso “el tema principal del primer movimiento en París, el primer tema del segundo en Voronmezsh, la instrumentación quedó completada en Bakú y el estreno tuvo lugar en Madrid en diciembre de 1935”. Este proceso coincide con el del ballet *Romeo y Julieta*, obra maestra de la *nueva simplicidad*, pero resulta más didáctico y explicativo del procedimiento que artísticamente redondo. Por supuesto, no admite parangón con los primeros conciertos para piano y en especial el admirable tercero. Pero denota la voluntad de un lirismo “más homofónico, transparente y emocional, menos disonante y con mayor acento en la melodía”, así como, según su biógrafo Harold Robinson, “una evitación del extremismo de vanguardia de la década de 1920” (con el que no hubiera hecho carrera en su propio país). Salvo raras excepciones, la calidad y el interés de producción de obra de Prokofiev decaen notoriamente desde el regreso a la patria hasta su muerte en 1953, constreñida a “los géneros programáticos y públicos” o emuladora de los maestros rusos del XIX. El *Segundo concierto* es coetáneo del de Alban Berg “a la memoria de un ángel”, dato expresivo de la distancia que abrió Prokofiev con la contemporaneidad internacional.

Pero así fue su libre elección, cansado tal vez del nomadismo del virtuoso internacional y sinceramente confiado en la promesa regeneradora de la revolución soviética. La obra que se comenta denota en los temas principales de los dos primeros movimientos una emotividad de aliento romántico, rasgo impensable hasta ese momento, si bien por la elegante ligereza enlaza bien con el estilo anterior.



El elemento más distintivo es que no corta de un hachazo el vuelo lírico —como solía hacer— sino que lo deja fluir complacido en sus expansiones, sin caer en la sentimentalidad ni renunciar a sabrosas disonancias bien dosificadas y distribuidas. La lentitud del casi permanente *cantabile* contiene pasajes vivos de contraste que no rompen la personalidad global. La orquesta misma se adelgaza en pares de madera y metal con ausencia de tuba, tímbral y arpa, pero las percusiones del tercer movimiento (castañuelas, triángulo, tambor militar

y bombo) recuperan un destello de originalidad tímbrica. Este final, que algunos califican de “español”, rompe rítmicamente la placidez de los tiempos que le preceden y pide al violín un discurso casi percusivo con *staccato* en dobles cuerdas. Es parte de lo poco netamente virtuosístico que concibió para el solo, con su *tumultuosa* ascensión conclusiva.

El “salvoconducto” de retorno al país funcionó magníficamente ante los públicos desde su estreno madrileño con el violinista francés Robert Soëtans

—que encargó la obra con la condición de tenerla en exclusiva el primer año— y el compositor en el podio.

1. Allegro moderato

Entra el solista sin orquesta y declama el primer tema, pronto acompañado por los fondos de la cuerda. Es meditativo y un tanto melancólico hasta que el compositor decide contrastarlo con un motivo animado de mayor lucimiento violinístico. El segundo tema, un *cantabile* muy inspirado, se sitúa en el imaginario sonoro de *Romeo y Julieta* con la ingeniosa oscilación de semitono que tanto potencia la expresión y es “marca de la casa”. Vuelve el primer tema en el fagot mientras fantasea el solo a su albedrío, reexpone el material desde el unísono de los arcos graves y concluye en *pizzicato*.

2. Andante assai

Nada hay de jugueteo o burlesco en el tiempo lento, luminoso y sereno, que arranca con un *pizzicato* de los arcos en paralelo con el clarinete. La tonalidad pasa a *mi bemol* y toda la escritura exhibe el refinado compromiso de la simplicidad melódica con la complejidad del juego armónico. Sin perjuicio de algunas ideas de bravura, el violín canta a sus anchas se y deleita en el fraseo prescrito para un *cantabile* sencillamente encantador. La textura armónica va ganando en temperatura y coloración a pesar del adelgazamiento de las líneas sonoras hasta la pura ingravidez. Un motivo “pastoral” ligeramente más denso y vivo da paso a la reexposición y concentra en la trompa el periodo de cierre.

3. Allegro ben marcato

A caballo ente el rondó campestre y la sofisticación coréutica, este movimiento se acoge al 3/4 para afirmarse en un ritmo bailable no exento de aspereza en sus frecuentes disonancias. El tierno cantable

precedente se eriza en enérgicos dientes de sierra que muy poco deben a la ideación del resto de la pieza. Las castañuelas subrayan ciertas curvas y la parte solista juega definitivamente su papel de exhibición sin que el conjunto pierda la finura estilística y la voluntaria sobriedad de una etapa vital y creadora que se presenta al mundo precisamente con esta tarjeta.

Ludwig van BEETHOVEN

(1770-1827)

Segunda sinfonía en Re Mayor, op.36

Entre la sinceridad confidencial y el hábil simulacro oscilan los humores de Beethoven a lo largo y ancho de su producción. En esta sinfonía, concluida a los 32 años (1802) parece dominar el fabulador de apariencias, el que más se descubre cuanto más se esconde. Los problemas de la sordera galopante, la soledad y el desamor que le llevan a la orilla del suicidio y trascienden patéticamente en el llamado Testamento de Heiligenstadt (también de 1802) son contemporáneos de la euforia exagerada, la encendida y a veces tosca energía y las pompas de regusto castrense que aparecen en tres movimientos de la obra y tan solo ceden en el segundo, el famoso *largo* que fue, sin embargo —según Ries— el más sofisticado por la afanosa superposición de capas tectónicas alteradoras de la escritura original. Parece, entonces, que lo más íntimo y sincero de la obra es en realidad lo más elaborado, en tanto que la directa comunicatividad del resto responde a la voluntad

de ocultar el momento probablemente más bajo y desmoralizado de una vida nada fácil y muy poco feliz.

La Segunda admite también la estereotipada lectura del “ángel de la historia”, que avanza resueltamente mientras mira hacia atrás. Beethoven siente que las costuras de la herencia se le hacen pedazos y apenas puede contener la furia de sacar de sí lo que bulle como propio, la voz de su estética, el lenguaje de la novedad y el futuro. La Primera había sido un perfecto homenaje a Mozart y Haydn, personalizado, sí, pero exquisitamente vicario. La Segunda ya sabe que es inútil seguir la senda de los maestros del clasicismo pero aún no acierta a pasar el confuso umbral de las pulsiones las intuitivas. El compositor dudará por poco tiempo, ya que el comienzo de la *Heróica* es del otoño de aquel mismo 1802, pero en esta anterior suena sin remedio el apasionante conflicto de la búsqueda del yo completo, algo así como el tormento de la criatura que quiere sentirse madura cuando todas las células proclaman fogosidad y ardor.

Beethoven no ha encontrado en su música el consuelo de la meditación interior vertida en confidencias, y se desahoga con la escritura literaria. La música, por el contrario, aún simula y oculta el caos espiritual, la emotividad que en el futuro dominará el sonido sin menoscabo de las supremas arquitecturas. Naturalmente, ese conflicto no es bien entendido por todos. Algunas críticas de la época son demoledoras, y resulta significativo que, casi 20 años después, en una interpretación parisina de 1821, aún cambiasen el inasible *largo* por el el *allegretto* de la *Séptima*. Estas cosas ocurrían con frecuencia y permanecen como signos del rechazo del genio in statu nascente, común a todos los genios de todas las épocas.

1. Adagio-Allegro

En la Segunda (como en la anterior y en muchas de las de Haydn) entramos por un pórtico majestuoso que nos pone en situación. Ese adagio ya formula la desmesura del contraste dinámico entre los diversos motivos y define en la autonomía de las maderas uno de los avances de lenguaje. El *allegro* que le sigue combina un tema animado y jocundo con otro de sabor militar. Sus oposiciones y paralelos se desenvuelven sobre un decidido cuadro rítmico que llega a la coda con contundencia un tanto abusiva.

2. Larghetto

El *larghetto* comienza en la mayor con serenidad y ternura, sin dar pistas sobre lo que será la ulterior repetición del tema en la menor: una cantilena progresivamente angustiosa que encoge el ánimo hasta que resuelve en *crescendo tutti* y despeja las nubes. Entre ambos periodos, un segundo tema danzado como instancia moderadora entre dos partes de lo más parecido a una confidencia que encontramos en la obra.

3. Scherzo

El *scherzo* es riente, juguetón y un tanto mundanote en su brevedad. No se preocupa de matizar las oposiciones dinámicas ni la distribución del primer plano entre los arcos y el viento-madera. Contiene un trío rural, más intenso que festivo,

4. Finale allegro molto

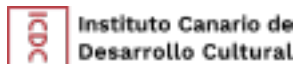
Es un rondó que choca por los atrevidos saltos intervalicos (décimas y duodécimas) del tema principal, con el que Beethoven sigue mirando a la historia mientras su cabeza gira resuelta hacia el futuro. Las alternativas de tensión y distensión, de excitación y de calma, conducen a un segundo motivo cantable para el clarinete y el fagot. Con

las mixturas temáticas de rigor y las alternativas mencionadas, todo se ordena con insolencia hacia un final declamatorio de gran empaque y encendida sonoridad. El "monstruoso dragón", como pintorescamente definió la obra la *Leipziger Zeitung*, "agitó rabiosamente la cola"...

Guillermo Garcia-Alcalde



Gobierno de Canarias



**Cabildo Insular
de La Gomera**



**Cabildo de
Lanzarote**

fest clásica

PATROCINADORES



Barceló
HOTEL GROUP

COLABORADORES



Diario de Avisos
GRUPO DE COMUNICACION

GRUPO DE COMUNICACION
LA PROVINCIA
PUNTO DE LAS PALMAS



Canarias7



canariasahora
el primer periódico digital de Canarias





ORQUESTA DE JAZZ DEL ATLÁNTICO & CHRIS KASE

CHRIS KASE DIRECTOR MUSICAL INVITADO

PIEZAS DE **METHENY, DAVIS, KASE,
SHORTER, ABERCROMBIE** Y MÁS.

GRAN CANARIA 26/01/2022
Teatro Guiniguada | 20.00h.

PHILIPPE JAROUSKY, CONTRATENOR

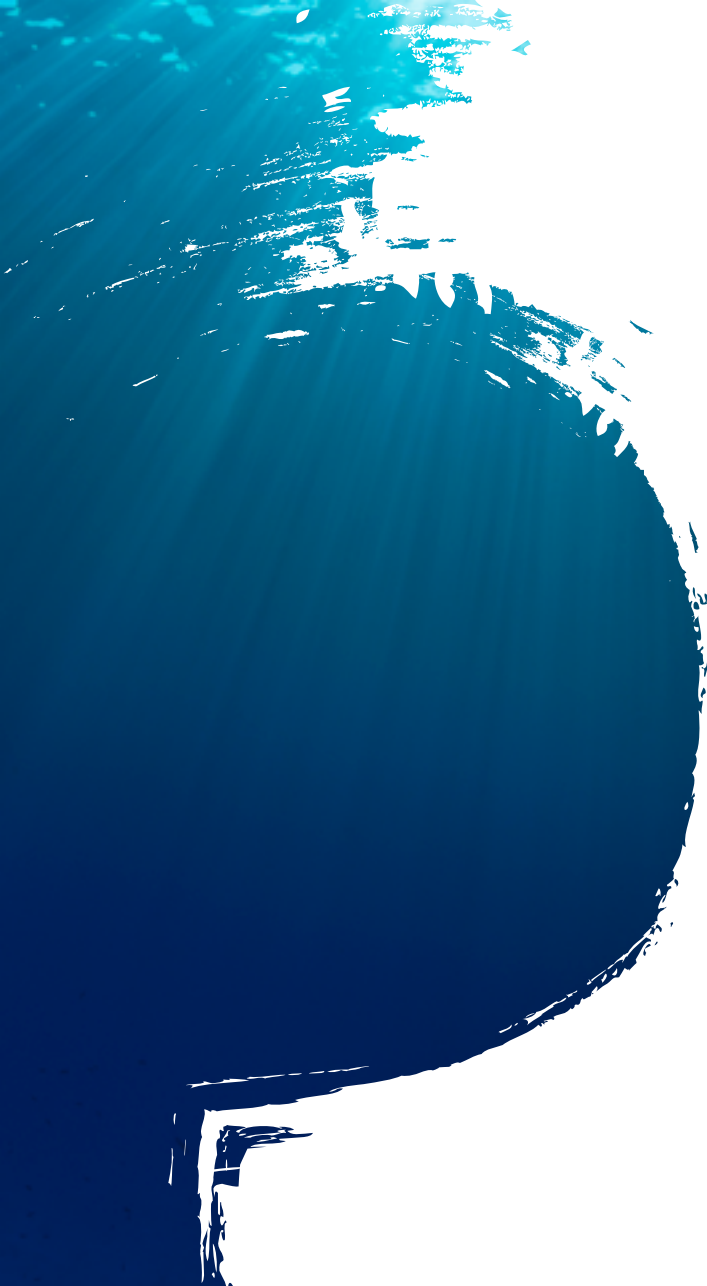
THIBAUT GARCÍA GUITARRA

PIEZAS DE **DOWLAND, PURCELL, CACCINI,
LAMBERT, BACH** Y MÁS.

TENERIFE 29 /01/2022
Auditorio de Tenerife | 20.00h

Más información en
www.festivaldecanarias.com







LAS PALMAS DE GRAN CANARIA


C/ León y Castillo, 55
35003, Las Palmas de Gran Canaria
Tlf: 928247442 / 43
info.festival@icdcultural.org

SANTA CRUZ DE TENERIFE

C/Imeldo Serís nº27,
esquina Plaza Isla de la Madera nº3
38003, Santa Cruz de Tenerife
Tlf: 922531835
info.festival@icdcultural.org

festivaldecanarias.com 

[@festivaldecanarias](https://www.instagram.com/festivaldecanarias) 

[@festivaldecanarias](https://www.facebook.com/festivaldecanarias) 

[@festmusicanaria](https://www.twitter.com/festmusicanaria) 

Festival de Música de Canarias 