

40 FIMC
AÑOS DE LEYENDAS



THE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN

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

PROGRAMA PROGRAMME

THE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN

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



Tenerife · Auditorio de Tenerife

22 enero 2024 · 20:00

Gran Canaria · Auditorio Alfredo Kraus

23 enero 2024 · 20:00

Lanzarote · Auditorio Los Jameos del Agua

24 enero 2024 · 20:00

R. SCHUMANN (1810 - 1856)

21'

**Frauenliebe und - Leben, op. 42
(Arreglo de Conrad Artmüller)**

1. *Seit ich ihn gesehen* (Desde que lo vi)
2. *Er, der Herrlichste von allen* (Él, el más noble de todos)
3. *Ich kann's nicht fassen, nicht glauben* (No puedo creerlo)
4. *Du Ring an meinem Finger* (Tú, anillo en mi mano)
5. *Helft mir, ihr Schwestern* (Ayúdenme hermanas)
6. *Süßer Freund, du blickest mich verwundert an*
(Tu mirada, dulce amigo)
7. *An meinem Herzen, an meiner Brust* (En mi corazón,
en mi pecho)
8. *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* (Ahora me
has causado el primer dolor)

G. MAHLER (1860 - 1911)

60'

Sinfonía nº 4 (Arreglo de Yoel Gamzou)

1. *Bedächtig, nicht eilen* (Prudente, sin acelerar)
2. *In gemächlicher Bewegung, ohne Hast* (Cómodamente
impulsivo, sin prisa)
3. *Ruhevoll, poco adagio* (Tranquilo, poco adagio)
4. *Sehr behaglich* (Muy cómodo)

Robert SCHUMANN (1810-1856):

<< *Frauenliebe und Leben* >>, (*Amor y vida de una mujer*), op.42

Los poetas del romanticismo alemán buscaban muy a menudo su inspiración en la poesía popular, perpetuando sus temas y sus formas. Los músicos románticos han ido a esas fuentes primitivas: el “Volkslied”, es decir, el canto popular ha hecho nacer el lied romántico; el paso de uno al otro es espontáneo y su frontera incierta. Inspiradas en esa fuente común, poesía y música han buscado apasionadamente su unión en el seno del romanticismo. Es Schubert (1797-1828), sin duda, el que pone la marca de genio sobre esta forma aún cambiante, dándole su grandeza definitiva. El lied entonces se convierte en un microcosmos complejo y profundo, a veces tierno y otras, dramático. Lo que Schumann recibe es una forma completa a la que dará su visión, imprimiéndole su pasión y personalidad.

Schumann elige los poemas de Adalberto Chamisso (1781-1838). Este escritor era conocido por su obra <<Pedro Schlemihl, el hombre que perdió su sombra>>. “Amor y vida de una mujer” fueron escritos en 1830 y cayeron en manos de Schumann en verano de 1840 y en sólo dos días, el 11 y 12 de julio, crea este ciclo de canciones que pasará a ser una de sus obras más conocidas.

¿Se dejó seducir por la atmósfera constantemente amorosa de estos cortos poemas, o por la extremada sencillez de las formas y el ritmo?

Lo que él hizo aporta en todo caso, una brillante contradicción a la vieja creencia según la cual la melodía no es más que un comentario musical, la ilustración de los sentimientos expresados en el poema. La belleza del lied debería depender entonces de su texto poético... Ahora bien, todos los músicos han puesto música a textos sin valor. La música de “Amor y vida de una mujer”, una de las obras más imperecederas de Schumann, no tiene comparación posible con el texto, lo absorbe por completo, lo supera. Estos poemas bastante simples, tienen una tonalidad afectiva y es esa imaginación sonora la que crea el poema melódico. La música desarrolla su propio poema y se contrasta y funde con el texto.

Schumann compone este ciclo en plena efervescencia amorosa. No hace ni una semana que ha obtenido el permiso legal para contraer matrimonio con Clara Wieck, aún sin el consentimiento

del padre de esta. En tal estado de excitación, Schumann recurrió a un ciclo de poemas en el que se describe la adoración de una mujer por su marido.

El corazón de este ciclo representa un enigma para nosotros. La poesía de Chamisso parece encarnar los valores patriarcales del siglo XIX: las mujeres debían demostrar su lealtad y humildad, y servir a sus maridos con abnegación. Pero Chamisso era un reconocido y ferviente defensor de la emancipación femenina. ¿Hasta qué punto no hay una crítica en sus versos, cierta ironía, un triunfo del amor doméstico e incluso una cuestión de clases?

Schumann no atiende a nada de eso. Su música presta una exquisita voz a las esperanzas y miedos de todos los amantes, por encima de géneros, clases y épocas, con un sentimiento que desemboca unas veces en éxtasis y otras en una frágil introspección, tan característica de la sensibilidad del compositor.

La alternancia constante entre melodía y fraseo, la permanente y rítmica pulsión vocal, la tímida sorpresa que abre paso a la gozosa afirmación, todo ello está presente ya desde los primeros compases que la voz acaricia cada frase en una lírica melodía ininterrumpida y sobrecogedora. Y cuando la luz del amor se ve ligeramente ensombrecida por una nube de vulnerable incertidumbre, todo acaba desembocando en la más angustiada desolación. Y tal como empezó termina, las mismas notas que abre el ciclo lo cierra, reafirmando una unidad emocional y musical.

La orquestación de Conrad Altmüller es clásica, más que una visión rompedora es un arreglo para pequeña orquesta que sigue fielmente la obra original. Le da, como es natural, el papel fundamental a las cuerdas. A los vientos los usa para puntualizar ciertos momentos y las trompas se reservan los momentos oscuros.

El lied con Schumann adquiere una prodigiosa diversidad, pero también una asombrosa unidad. Canta el hombre, uno y diverso, cambiante microcosmos del universo. El genio de Schumann reside precisamente en haber sabido escuchar todas las voces de la naturaleza humana, hacerlas suyas y dárnosla como voz universal.

Gustav MAHLER (1860-1911):
Sinfonía n° 4 en Sol Mayor

Vivimos equivocados, equivocándonos hasta en lo esencial: la vida. Y es aquí donde la música juega el papel esclarecedor y mágico que queremos. Es en lo cotidiano donde las melodías deberían ayudarnos a ser más humanos. Desgraciadamente no es así. Soportamos el peso definitivo y casi lapidario de esta época nocturna. Nada o casi nada nos conmueve y tan sólo la música a veces, y esto a algunos, nos transporta hacia otros lugares más cerca, más íntimos, dentro de nosotros mismos.

Quizás ahora, a punto de cumplir el primer cuarto del siglo XXI, podamos entender las preocupaciones de aquellos hombres que vivieron el cambio del siglo XIX al XX. Estos hombres, y en especial, los artistas, sintieron la necesidad de ofrecer nuevas vertientes en su creación, así como un irrefrenable deseo de expresar todas sus emociones y sentimientos mezclados, ante la expectativa que siempre ofrece un siglo que comienza. Gustav Mahler es uno de esos hombres. Pero, ¿pertenece Mahler al siglo XIX o al XX?

En música, a veces, las fechas sirven de muy poco. Rachmaninov, por ejemplo, vivió cuarenta y tres años en el siglo XX y, sin embargo, sus conceptos de la música eran fundamentalmente decimonónicos. Scriabin, en cambio, vivió quince años en el siglo XX y su concepción es verdaderamente moderna e innovadora. ¿Cómo clasificar a estos compositores que nacieron como creadores entre tiempos, cuando algunos de ellos son incluso la llave para la música que nos rodea? Mahler es, sin duda, una de las mayores influencias directa o indirecta en toda la creación del siglo XX, llegando incluso hasta nuestros días. Su sombra planea claramente sobre la Segunda Escuela de Viena (Schoenberg, Berg, Webern), en compositores como Shostakovich o Britten, en la concepción musical de algunos directores que lo conocieron (Mengelberg, Walter, Klemperer) o en otros posteriores (Horenstein, Kubelik, Bernstein, etc.), incluso en reconocidos creadores de bandas sonoras de películas como John Williams o James Horner.

La Viena que a Mahler le tocó vivir no tenía otra enfermedad que hallarse al final de un ciclo. Viena es una ciudad suspendida, una sociedad de guante blanco que amablemente dice no, una

gente llena de tics formales, sutiles sonrisas hipócritas, un mundo lleno de mezquindad y al tiempo de luz. Ninguna ciudad de Europa era tan apasionada en su aspiración por la cultura, núcleo de las artes; y a la cabeza de ese mundo, la clase burguesa había encontrado su instrumento. Viena, “la ciudad de los ensueños”, lo era de la buena mesa, la música, la literatura, los fuegos artificiales, la discusión intelectual, el imperial besamanos, manifestaciones sensuales, todas ellas de una sociedad profundamente entregada al placer y al sentimiento estético. De hecho y presintiendo el final, bailó su vals en una neblina que ocultaba el volcán que arrastraría a Europa a la Gran Guerra. Sin embargo, y a pesar de los pesares, casi todo el siglo XX en música nació de esa increíble Viena. Y en ese mundo saturado por contradicciones y exacerbado, Gustav Mahler se convirtió en el director más grande de esa ciudad, de su imperio y del mundo.

Durante los últimos meses de 1896 Wilhelm Jahn, ‘Kapellmeister’ de la Ópera de Viena, está cercano a la jubilación. Pide ser sustituido. Uno de los posibles candidatos es el propio Mahler, a pesar de la pertinaz oposición de sectores antisemitas y de Cosima Wagner. Su primer gran apoyo viene de parte de la bien relacionada y antigua amante suya, la soprano Anna von Mildenburg. Luego se unirían otros apoyos. El 23 de febrero de 1897 Mahler se convierte al catolicismo, condición indispensable para pertenecer a la política cultural del Imperio austrohúngaro. El verano anterior, el 10 de julio de 1896, concluye su Tercera sinfonía y al día siguiente visita a Brahms. “Me gusta ver al viejo. Es un viejo árbol sólido y nudoso, frondoso y potente, que aporta frutos dulces y maduros”. Brahms está enfermo y ya no le quedan fuerzas, a pesar que Mahler lo quiera idealizar. Sale de allí y dice en voz alta “todo es vanidad”. Brahms rechazó su <<Das Klagende Lied>> (Canción del Lamento), se entusiasmó con su interpretación del <<Don Giovanni>> de Mozart en Praga y sería uno de los apoyos decisivos para que dirigiera en Viena, pese a la filiación wagneriana de Mahler. Como un signo más del destino, Brahms falleció el 3 de abril de 1897 y al día siguiente firmaba su contrato como director de la Ópera de Viena. A los 37 años ocuparía el puesto más elevado que cualquier músico hubiera deseado en su época. Su puesto sólo podía ponerlo en duda el emperador.

Pero, ¿y el Mahler compositor? Es un “compositor de verano” como solían llamarlo, aunque a él no le gustase, porque solo en vacaciones podía dedicarse plenamente a la creación. Durante todo

el tiempo que duró el proceso de ascensión a director y aún durante el año siguiente, Mahler no compuso ninguna obra sinfónica. La Cuarta sinfonía fue comenzada durante el verano de 1899 en Ausse, y no es terminada sino al año siguiente en Meiernigg-am-Worthersee (Carintia). Se trata de un giro decisivo. Las tres primeras sinfonías habían alcanzado progresivamente una duración cada vez mayor y un gran número de movimientos. La Cuarta reduce, aligera y abrevia. Reduce el metal, suprime trombones y tubas. Abandona el coro y sólo permanece la voz de una soprano en el papel de ángel para el último movimiento. Cierra así el llamado ciclo de las sinfonías “Wunderhorn”. Esta sencillez crea un aroma tan peculiar que se ha denominado “la pastoral de Mahler”. Sus melodías sin complicaciones acercaron al oyente, pero alejaron a los críticos que llegaron a tildarla de vulgar. Mahler aquí nos suspende en el aire. Después de obras graves, llenas de tragedia, resurrecciones y fuerzas de la naturaleza, el compositor quiso expresar la serenidad. También mira al futuro, abriendo muchas características que se oirán en la trilogía puramente sinfónica que va desde la Quinta a la Séptima sinfonía. La Cuarta se puede considerar el resultado, la síntesis de lo escrito hasta ahora y la apertura a nuevos campos: un punto de partida mirando al pasado.

Los orígenes de la sinfonía se remontan a 1892 cuando terminó de componer la canción que forma el último movimiento. Esta pieza debe de haber sido muy importante para Mahler porque ya estaba en el proyecto de su Tercera. Realmente resulta increíble pensar que, a partir de este movimiento, el compositor se empeñe en crear una obra sinfónica que tenga por fin última dicha canción. El proyecto primitivo era una sinfonía de seis movimientos llamada “Humoreske”: el primero, “Die Welt als ewige Jetztzeit” (El Mundo como Eterno Presente); el segundo, “Das irdische Leben” (La Vida Terrenal); “Caritas” (Adagio), el tercero; el cuarto, “Morgenglocken” (Campanas Matinales); el quinto, “Die Welt ohne Schwere” (El Mundo sin Gravedad) y “Das himmlische Leben” (La Vida Celeste) como sexto y último movimiento. A su manera, todos y cada uno de ellos sobrevivieron. El primero como primer movimiento de la Cuarta, el quinto pasó a ser el “Ruhevoll”, “Morgenglocken” entró con los niños en la Tercera y el sexto siguió en su lugar como último movimiento de la Cuarta. Por su parte “Das irdische Leben” es un lied autónomo, mientras que “Caritas” reapareció en los apuntes de su Octava sinfonía en 1906.

La Cuarta asocia alegría, calma, vigor, ironía y ambigüedad de sentimientos. Si hubiera que buscar una palabra adecuada que la definiera, ésta sería inestabilidad. También existe en ella esa lucha interna entre la realidad vital y el sueño ideal que Mahler quería para la realidad; esto lo llevó a crear soluciones en sus obras sinfónicas, según sus épocas, que replantean el sentido de la existencia. Lo que reflejan sus sinfonías no es más que la crisis de la forma sinfónica en sí misma, de la música, que corre paralela a la propia crisis de Occidente, donde la decadencia y la nostalgia invaden a cualquier espíritu sensible. Aun así, Mahler en su música quiere renacer en el momento en que va a quebrarse.

Es la Cuarta, la sinfonía económica de Mahler. Tiene el sabor de los cuentos fantásticos infantiles. “Sinfonía Seráfica” la denominó T. W. Adorno. Es música retrospectiva, aunque existan anticipaciones. Se puede oír el comienzo de la Quinta sinfonía en el primer movimiento o una semifrase en el tercero de “Nun seh’ ich wohl”, uno de los lieder del ciclo Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños). Del pasado, el tema principal procede del Allegro moderato de la Sonata para piano en si bemol, op.122 de Schubert, e incluso hay una relación entre la melodía de un lied “An die Geliebte” WoO.140 de Beethoven y cierta otra del último movimiento de la Cuarta. Y ese carácter mozartiano que se escucha o se intuye se debe a la apariencia de su sonido, que no se pierde porque está perdido.

<<Bedachtig, nicht eilen>> (circunspecto, sin apresurar) en su forma sonata-rondó abre la obra sobre dos temas: el primero es expuesto por los violines después del tintineo de las flautas y los cascabeles. Este tema “clásico” en su parentesco vienes nos trae la fragancia de Schubert. Probablemente de este inicio viene la famosa e injusta crítica que hizo el compositor francés D’Indy al exclamar: “Esto es música de cafetería!”. El segundo tema se deriva del primero y es ‘cantabile’, con frases soñadoras en el oboe y el fagot. El desarrollo trae un nuevo tema, pero antes la recapitulación ha girado sobre el segundo tema con las flautas y los cascabeles. La coda en las maderas de este segundo tema conduce al desarrollo iniciado por los característicos cascabeles y los clarinetes. Un nuevo tema en la flauta sobre ‘pizzicato’ de los contrabajos nos lleva a otra melodía expuesta por cuatro flautas que al unísono parecen otro instrumento. Les acompaña el triángulo que evoca un mundo oriental. Todo se encamina a un ‘crescendo’ animado por los timbales, carrillón, triángulo,

platillos y arpa. Después, la trompeta hace una llamada en semicorcheas idéntica a la que iniciará su Quinta sinfonia. Sobre el primer tema nace la reexposición, el ‘crescendo’ del desarrollo se repite. Aparece el segundo tema que conduce, sobre cascabeles, a la coda. Primero aparece una frase en la trompa con ‘pizzicato’ de las cuerdas; luego, lentamente, entra el primer tema y apresurándose se cierra el movimiento en dos acordes de corchea con enérgica velocidad. Este bello movimiento posee una sonoridad tenue y transparente que nos revela otro Mahler o, por lo menos, nos anuncia otra faceta dentro de su genial forma de componer.

El segundo movimiento, << In gemachlicher Bewegung, ohne Hast>>, va en la misma línea que los “scherzi” de la Segunda y Tercera sinfonías, estilizando las robustas alegorías mundanas, convirtiéndolas en una extraña danza fúnebre. Construido sobre un solo de violín, refleja la danza de la muerte de forma irónica y despiadada, al estilo de la Primera sinfonia en su tercer movimiento. Ese trasto viejo de violín desafinado no es más que la muerte, quizás porque Mahler perdió a la mayoría de sus hermanos en la infancia, y la muerte no puede ser vista como algo terrible desde la perspectiva de un niño. A la sección de violín se opone otra en las cuerdas con sordina y arpa. El trio es repetido dos veces. Tras variaciones sobre los dos temas principales, el movimiento se cierra sobre un acorde de maderas, campanas y el triángulo. Lleno de permanentes contrastes, y con el arpa tajante que puntea el discurso, su instrumentación va más lejos que la del primer movimiento.

<<Ruhevoll>>(tranquilo). Este movimiento lento tiene una simple estructura de rondó, variaciones y coda. Como un pintor que extrae de unos pocos colores una diversidad de matices únicos, así Mahler crea esta página que consideraba una de sus favoritas, y que desciende del último movimiento de la Tercera. Es de una belleza apabullante. Hay tanta magia y tanta intensidad que puede resultar empalagoso, quizás por ello se exija una dirección precisa y clara para revelar al oyente el milagro de esta música. El conflicto retrasado durante toda la pieza estalla hacia el final. Esta música no es positiva como muchos afirman, es nostálgica, y la nostalgia rara vez es alegre, siempre guarda tristeza en su centro; descarnada y transparente como la claridad momentánea del cielo en una mañana de otoño. El viraje psicológico de toda la obra reside aquí, porque es aquí donde empezamos a trascender.

El lied interviene inmediatamente. Los gozos del paraíso son demasiado terrenales. Aquí los temas son más dóciles que de costumbre y la técnica de emplear a la orquesta como un conjunto de cámara hace aún más sutil la música. La soprano debe cantar como un niño o mejor, como un ángel en su ambigüedad, y sin ser paradójico. No hay ironía o, por lo menos, no debe haberla. Este apacible final se ha convertido en estandarte de lo que Mahler busca desde su infancia. Es una página deliciosa en la que el compositor alcanza una sensualidad rara en él, y donde los íntimos timbres de la orquesta, recrean un cielo en el sueño de un niño.

Quizás sea esta Sinfonía la mejor que puede adaptarse, junto con la Novena, a una versión reducida o camerística. Contiene, ya de por sí, numerosos y repartidos momentos por toda la obra para el lucimiento de los solistas o pequeños grupos orquestales. El arreglo de Yoel Gamzou no pierde su naturaleza sinfónica, se construye así el singular y único edificio mahleriano.

La Cuarta es su "Pastoral". Su encanto y claroscuro provocan un Mahler de encendido y sincero lirismo, una escritura de una originalidad enorme y una belleza total.

Sebastián León

INTÉRPRETES *PLAYERS*

CONCERTINO

Stone Jonathan

VIOLINES I

Bekassov Timofei

Glander Konstanze

Latzko Stefan

Murata Hozumi

Nebelung Hanna

Beyer Rebecca

Micke Alma

Turnovsky Julia

VIOLINES II

Christensen Glenn

Cordes Matthias

Schmitz-Kulanova Zuzana

Schwiddessen Gunther

Weis Beate

Cisternas David

Farkas Nora

VIOLAS

Latzko Friederike

Rogers-Beadle Christopher

Heidemann Klaus

Manthey Anja

Winkler Jürgen

CHELOS

Froncoux Marc

Rüben Ulrike

Schrader Stephan

Drescher Simone

Zinner Raphael

CONTRABAJOS

Beltinger Matthias

Bruckmann Juliane

Sprenger Niklas

FLAUTAS

Wild Bettina

Höfs Ulrike

OBOES

Blumenstock Rodrigo /
König Ulrich

CLARINETES

Hunt Matthew
Krome Maximilian

FAGOTES

Arrué Higinio
Oliveira Virgílio

TROMPAS

Schulze Höckelmann Elke
Künzig Markus
Pérez Izquierdo Guillermo
Armbruster Michael

TROMPETAS

Mischel Manuel
Ostertag Bernhard
Suchlich Emilia

TIMBAL / LÍDER DE PERCUSIÓN

Krause Jonas

PERCUSIÓN

Putz Richard /
Rempe Sarah /
Toral Tomas /
Wappler Moritz

ARPA

Wittenhagen Swantje

OCÉANO

Espectáculo multidisciplinar. Música, obras de estreno, narración y pintura en directo

A. RODRÍGUEZ

Eneagramas

D. MARTEL

Daxaedú a sharí

S. RODRÍGUEZ

El devenir del tiempo (adaptación de estreno)

A. RODRÍGUEZ

Mar Afuera (obra de estreno)

A. N. RODRÍGUEZ MARTÍN

Devil's Danse (obra de estreno)

C. DORTA

5 minutos de travesía (obra de estreno)

I. FARIÑA

Gravity (adaptación de estreno)

TRÍO NESOI

Improvisaciones de vanguardia (creación en directo)



Fuerteventura

19 enero 2024 · 20:30

Lanzarote

20 enero 2024 · 20:00

El Hierro

23 enero 2024 · 20:00

La Palma

25 enero 2024 · 20:00

La Gomera

26 enero 2024 · 20:00

Gran Canaria

27 enero 2024 · 20:00

Tenerife

28 enero 2024 · 20:00



Gobierno
de Canarias



Cabildo Insular
de La Gomera



Cabildo de
Lanzarote

fest clásica



Santa Cruz de Tenerife
AYUNTAMIENTO



Ayuntamiento
de Las Palmas
de Gran Canaria

Patrocinadores



FRED. OLSEN
Express

Barceló
HOTEL GROUP

Colaboradores



Canarias7

rtvc Radio
Televisión
Canaria

Diario de Avisos
GRUPO DE COMUNICACIÓN

canariasahora
EL PRIMER PERIÓDICO DIGITAL DE CANARIAS



www.laprovincia.es
LA PROVINCIA
DIARIO DE LAS PALMAS



FESTIVAL INTERNACIONAL
DE MÚSICA DE CANARIAS

40
AÑOS DE
LEYENDAS

Del 10 de enero al 9 de febrero 2024
festivaldecanarias.com

