

41 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CANARIAS

ICDC Instituto Canario de
Desarrollo Cultural

 Gobierno
de Canarias



SINFÓNICA DE TENERIFE

Víctor Pablo Pérez Dirección

Tenerife · Auditorio de Tenerife · 24 enero 2025 · 20:00
Gran Canaria · Auditorio Alfredo Kraus · 26 enero 2025 · 19:00

G. MAHLER: (1860-1911)

80'

Sinfonía nº 6 en La menor
Symphony Nr. 6 en A minor

- I. Allegro energico, ma non troppo. Heftig, aber markig*
- II. Andante moderato*
- III. Sherzo. Wuchtig*
- IV. Finale. Allegro moderato*

Gustav Mahler:

Sinfonía n°6 en La Menor

¡Qué difícil se hace apoderarse del mensaje de su música en la medida en que nos acercamos más, entrando en nosotros como un virus! Las consideraciones técnicas resultan insuficientes y las místicas, abordadas por incondicionales, tampoco resuelven el problema para el oyente corriente. Es una música audible, pero no es una música entendible. Normalmente lo que llama la atención son sus fanfarrias con ritmo de marcha, sus adagios o alguna parte cantada extremadamente dulce. Pero Mahler no es esto o, por lo menos, no es esto solamente; en él, todo va firmemente encaminado a unas ideas y no a ilustrarlas. Su música no es un cúmulo de ideas satisfechas de estar unidas, colocadas agradablemente y ajustadas a cánones más o menos típicos. Hay en él y en su música una insatisfacción cotidiana, un sentimiento doloroso hacia el hombre como parte del mundo, y su obra no es más que un intento de reflejar ese destino y, al tiempo, escapar de él. Y es que el momento que le toca vivir a Mahler no le permite considerar el destino del ser humano como agradable, sino como una lucha perdida hacia la muerte. El sufrimiento, que existe también en lo feliz, es una reacción a la realidad. Todo esto no quiere decir que él no amaba la vida, pero sí que su idea de la muerte acaparó grandes momentos de su existencia y de su creación. La pérdida de mi ser sólo la puedo experimentar yo; mi muerte es sólo una experiencia para los demás, para los que sobreviven. Los artistas abren la conciencia a los supervivientes con su obra. Pocos creadores han soportado en su vida y a través de su obra el ser para la muerte, el ser “camino hacia...”, Gustav Mahler es uno de ellos.

La Sexta Sinfonía produce aversión. Es la sinfonía del malestar, hay en ella un estado morbosos de intranquilidad, un fervor malsano que sale de sus notas y corre hacia el oyente. Para Mahler esta obra sería una especie de ataúd de todos sus males, de sus terrores y derrotas, destinada a guardarlo todo y preservarlo para el futuro. Esa tendencia a la desilusión, echando siempre sal sobre sus heridas, inclinado a hacer balances amargos, burlándose de sí mismo sin mucha compasión, aparece aquí más claramente que nunca antes. Aquí los miedos de Mahler miran desde los rincones más oscuros y al tiempo los escuchamos como si fueran nuestros propios temores los que hablasen.

Cuando Mahler la estrenó en el Festival de Música de Essen el 27 de mayo de 1906, produjo un impacto negativo en el público, y sólo un grupo de entusiastas, encabezado por Arnold Schoenberg (1874~1915), vio en la obra una revelación. Junto a éste, Alban Berg (1885~1935) y su conocida frase a Anton Weber (1883~1945): “la única Sexta a pesar de la Pastoral de Beethoven”. Los tres forman lo que se conoce como la Segunda Escuela de Viena. T. W. Adorno (1903~1969) decía que Mahler, con medios pasados, anticipa tímidamente lo venidero. Yo iría más lejos: Mahler es lo venidero, si valoramos su obra como clave para entender la Segunda Escuela de Viena e incluso corrientes posteriores.

Pero junto a la afinidad con estos jóvenes compositores, hay una constante y equivocada afirmación que une a Mahler con Anton Bruckner (1824~1896). Mahler jamás fue su alumno, jamás figuró a su lado como seguidor suyo, y su admiración hacia el venerable Bruckner fue puntual, y similar a la que sentía hacia Johannes Brahms (1833~1897). Entre Bruckner y Mahler hay grandes diferencias, pero quizás la diferencia esencial sea que Mahler trata de buscar un sentido a todo lo que ya no tiene sentido y, en la búsqueda de ese sentido, trata de encontrarse. Nada de esto le ocurre a Bruckner. Mahler no tiene nada que ver con otros compositores de la época. Su música no es lírica para con el individuo, ni expresa idealismos o misticismos inútiles; no intenta convertirse en voz de una comunidad ni en signo de una idea política; no es amorosa en sus planteamientos ni simplista en la contemplación del mundo.

No hay duda de que la Sexta Sinfonía tiene algo sobrecogedor y quizás se deba a ese carácter altamente personal que Mahler le ha imprimido.

Aunque en el periodo central dejó de subtítular sus obras sinfónicas, sabido es que nombraba a la Cuarta Sinfonía “La Canción del Cielo”, y que la Quinta era la del destino. La Sexta, llamada “Trágica” por otros, corresponde más a la aceptación del destino que a una tragedia: la vida vivida no es “trágica”.

El primer movimiento está en la tonalidad fatídica de Mahler: La menor. Está siniestra tonalidad será como una tenaza que se cierra al oír el último movimiento de la obra. Tres núcleos simbólicos marcan el movimiento: el tema de la vida como destino, que proviene del lied “*Revelge*” y que iniciará

las sinfonías siguientes, el famoso “tema Alma”, y un largo episodio lírico que parte del lied “*Ich bin der Welt abhanden gekommen*” (“Me he vuelto un extraño para el mundo”), y que por afinidad está unido al archiconocido “*Adagietto*” de la Quinta Sinfonía.

Sobre golpes de arco de violonchelos y contrabajos a ritmo fijo, los vientos hacen una entrada exaltada y las cuerdas bajan a la región grave trayendo un solo de timbal. Este primer tema no es más que la profundización del destino vital, la lucha de la consciencia contra la realidad, una especie de amor-odio. No es una marcha fúnebre, sino una marcha de empuje, signo de una acción liberadora e individual frente a la marcha colectiva de la Tercera. En definitiva, más que una marcha del destino es una marcha que desafía al destino: el hombre que se cree realizado, maduro y consciente es, en sí, el “anti-destino”.

Antes del segundo tema, hay un curioso enlace en forma de coral con flauta, trompas y maderas en pizzicato, cuyo parecido con el segundo tema del Finale de la Séptima Sinfonía de Bruckner es increíble. Tras esto, los violines cantan en Fa mayor el “tema Alma”. Este surge como una reacción que intenta cambiar la marcha inexorable, pero es relativamente “vulgar” (en el sentido mahleriano del término), y denuncia la ilusión, la utopía del paraíso de la pareja. Si tenemos en cuenta que esta obra se creó entre 1903 y 1904, sería bueno recordar que Mahler se había casado en 1902, y que la diferencia de edad y de conceptos empezó a mellar la relación al poco tiempo de estar casados.

Después del “tema Alma”, se repite el material expuesto y el desarrollo vuelve sobre el tema inicial de marcha. El “tema Alma” reaparece, esta vez con variaciones y, de repente, un paso de forte a *pianissimo* nos deja en el aire: sobre un fondo de esquilas, acordes de celesta, trémolos de violines y cuartas ascendentes de la flauta, el clarinete y el fagot dibujan suaves motivos. Mahler explicó este fragmento lírico como << *los últimos sonidos terrenales que oye el espíritu que parte mientras asciende del valle lejano*>>. Lo supuestamente vulgar en Mahler es provocación. Esa música considerada inferior asalta la música de las esferas, rompe esquemas y es la base para la música contemporánea y, cuando esa música “inferior” aparece, su obra no es la encarnación de lo elemental, de lo natural, sino precisamente de lo opuesto. Los cencerros, por ejemplo, jamás serán unas vacas pastando alegremente en un verde campo austriaco. Como en la vida, la música de Mahler tiene un camino

de ida y otro de vuelta, aunque el mismo Mahler se sorprenda a sí mismo con caminos indirectos e instantes suspendidos en el aire que intentan evitar una solución.

De golpe, se vuelve al inicio que desemboca en la reexposición de los tres núcleos que han abarcado el movimiento. Esta magnífica forma sonata se cierra con una coda en La mayor que retoma el “tema Alma”. Las maderas, con delirante retórica, repiten y culminan de forma drástica el movimiento.

Al margen de las consideraciones estrictamente musicales, plantea un rico campo de sugerencias la duda que ocupa el Andante en la obra: ¿antes o después del terrible Scherzo? Mahler publicó la Sinfonía con el orden *Allegro - Scherzo - Andante - Finale*, pero durante los ensayos para el estreno en Essen (Alemania), invirtió los movimientos centrales. Mahler dirigió esta obra dos veces más en su vida y con el orden *Allegro - Andante - Scherzo - Finale*. La no eliminación de la publicación creó controversias en la interpretación. Su mujer, Alma, al ser preguntada dijo que el *Scherzo* iba primero. Y así se llega hasta hoy con esta tonta polémica que Mahler dejó clara en su día. Primero va el *Andante* y luego el *Scherzo*.

El *Andante moderato* es respuesta, respuesta a lo descarnada que ha sido presentada la vida. Es el único movimiento que se aleja de la tétrica tonalidad de La menor. Comienza con una clara alusión al “*Adagietto*” de la sinfonía anterior. Pero esta vez la soledad que inspira es distinta; si aquella era individual y valiente, esta es extática, utópica por momentos, e intenta alejar el dolor y la tragedia a la que la obra se ve encaminada. Una larga mirada se aferra a lo que ya está condenado. Mahler hace cuentas y recuerda : unos intensos violines crean una atmósfera parecida a sus sinfonías Segunda, Tercera y Cuarta ; trae un gesto de las “soleadas colinas” del cuarto <<*Kindertotenlieder*>> en la trompa acompañada por las cuerdas ; otro tema inmóvil y oscuro se parece al inicio de la Primera Sinfonía e incluso un momento dramático con escalas de arpa, trémolos en *pianissimo* del timbal, triángulo, platillos y campanas en la distancia nos recuerda que este interludio no es más que una balada de la derrota. La atmósfera que invade el final del movimiento crea una extraña sensación de desasosiego e intranquilidad.

El *Scherzo* que sigue es probablemente el más terrible que Mahler creó, y es sólo comparable al *Scherzo* de la Séptima Sinfonía. Comienza con una marcha parecida al primer movimiento, pero

es un error ya conocido interpretarlo de la misma manera. Su misión es inquietar y no globalizar el dilema como lo hace aquél. Es un detector de siniestros cuyo comienzo discordante, monótono y maquinal entusiasmó a Schoenberg y a Berg que lo vieron como una profecía del expresionismo. La arcaica danza que sigue es decadente y se vuelve burlona. La interrumpen auténticos “rebuznos” orquestales. La mezcla del tema inicial y la danza crea un clima de inquietud. Aquí, el xilófono aporta su clave: apuntar el carácter metálico, frío e impersonal de unos bailarines de guiñol. La danza se aleja o se acerca en el tiempo. El ritmo de repente adquiere una falsa rapidez, precipitándose en una prisa tonta. El clarinete marca una nueva parodia en tono burlón que desemboca en un caos cómico y un desorden lleno de sarcasmo. De aquel caos surge una ambigua llamada al orden y se vuelve a la danza que muere alejándose en pianissimo. Este *Scherzo* es un monumento a la demoníaca capacidad crítica de Mahler, a su fabulosa causticidad, a su sarcasmo ante la vida por demasiado amada y por sentirse en exceso poco correspondido por ella.

Muchos han sido los visionarios que han querido ver en la obra y, en especial, en este movimiento, sucesos y circunstancias exteriores a la música. Sopena ve una inextricable unión entre la angustia personal y la colectiva. Leonard Bernstein, una premonición de las tragedias y horrores del siglo XX, dos guerras mundiales y la persecución nazi a los judíos e incluso, la esposa del compositor, escribió años después que veía en el *Scherzo* a sus dos hijas corriendo en zigzag por la playa mientras se alejan trágicamente, (la segunda hija de Mahler aún no había nacido cuando se compuso este movimiento). Todas estas opiniones, que pueden ser muy respetables, no aclaran sin embargo absolutamente nada sobre la obra y hasta empeoran su acercamiento.

El Finale (Allegro moderato - Allegro enérgico) se abre con un gran arpeggio de la celesta y de las arpas, que ascienden desde lo oscuro hacia la claridad, desde lo profundo a lo más alto, acompañado por un trémolo de los arcos con sordina y seguido por un tema exaltado de los primeros violines. Aquí la forma sonata crea un “orden cósmico” que supera al estricto esquema de sonata del primer movimiento. Es quizás el mejor movimiento sinfónico de la obra de Gustav Mahler. No intenta reflejar una trágica agonía sino un rudo combate, noble y sincero. ¿Debería darnos este movimiento la respuesta al enigma de la obra? Mahler afirmó que quien hubiese asimilado las cinco sinfonías anteriores podría entender esta obra, pero no es tan fácil.

Después de este inicio ascendente, le sigue un fragmento lleno de apostillas, citas y lemas: la tuba, por ejemplo, alude al motivo de los chelos de la <<Inacabada>> de Schubert; los cornos evocan el tema de la “gran llamada” del final de su Segunda Sinfonía <<Resurrección>>, un coral en las maderas trae un rastro del quinto movimiento de su Tercera Sinfonía. Todos estos recuerdos son cortados por el acero tajante del tema siguiente, cuando flautas, oboes y clarinetes diseñan un motivo memorable que abre definitivamente la escena final de la tragedia. Las trompas intentan romper el amargo panorama, pero un terrorífico fortissimo, presidido por los timbales abren el *Allegro*. La forma sonata sirve aquí para narrar un conflicto que no tiene otro protagonista que el conflicto en sí. El combate que plantea no es romántico, sino el de una guerra civil en su incivilidad más dura. No enfrenta a fuerzas del bien y del mal. Ya no se puede volver atrás. El *Allegro* acelera el enfrentamiento entre las notas que surcan rápidamente, en círculos ascendentes y descendentes, la partitura. Los grupos orquestales se preguntan y responden. Mahler ha convertido el drama en colectivo; él desaparece por momentos entre la multitud como lo ha hecho otras muchas veces en su obra, pero su voz está presente en medio del drama en las esquilas y campanas, en el “tema Alma” y en esa alegría recordada de la Quinta. El primer hachazo llega cuando se ha calmado el huracán. Está llamada “cósmica” al orden antes del fin, se repite tres veces de mayor a menor en intensidad. Mahler quitó el último golpe de martillo de la obra. Lo hizo tiempo después. La muerte de su hija, la expulsión de Viena y su afección cardíaca fueron tres golpes que no pudo asumir.

Una nueva erupción orquestal trae las desesperadas citas de los <<Kindertotenlieder>> y del Andante en un *fortissimo* de los violines, y un segundo golpe del martillo desmorona el último rastro que quedaba del pasado. La tensión vuelve a recargarse cuando estaba agotada y conduce a una explosión orquestal para descender de modo fúnebre al final. El resultado es la muerte de un mundo, de una humanidad. El artista no puede escapar a ello. Dos golpes de bombo y un silencio sepulcral cierran el movimiento. En Mahler lo prometido llega de veras, mientras que en otras músicas lo único que se hace es alcanzar puntos culminantes y, después de ellos, volver a empezar. La sinfonía ha concluido. Aquí no se ha intentado domesticar lo trágico mediante lo sublime, ni disolverse en algún misterio, sino zambullirse en el volcán del ser que explota y vomita fuego, asumiendo que la destrucción es la condición necesaria para la construcción futura.



Víctor Pablo Pérez

Sinfónica de Tenerife

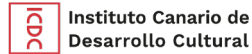
La Sinfónica de Tenerife, creada en 1935 como Orquesta de Cámara de Canarias, es una de las instituciones musicales más antiguas y prestigiosas de España. En la actualidad, la Sinfónica de Tenerife es una agrupación al amparo del Patronato Insular de Música, organismo autónomo adscrito al Cabildo de Tenerife. A lo largo de sus noventa años de historia ha contado con siete directores titulares: Santiago Sabina, Armando Alfonso, Edmon Colomer, Víctor Pablo Pérez (su actual director honorario), Lü Jia, Michał Nesterowicz y Antonio Méndez.

La Sinfónica de Tenerife es la orquesta residente en el emblemático Auditorio de Tenerife, donde ofrece su temporada sinfónica y colabora activamente en la Ópera de Tenerife. Asimismo, participa en el Festival Internacional de Música de Canarias y extiende su actividad musical a numerosos escenarios de toda la geografía canaria.

La orquesta ha sido embajadora cultural de Tenerife con numerosas giras nacionales e internacionales en Europa y Asia. Con más treinta grabaciones en sellos como Decca Classics o Deutsche Grammophon, ha recibido reconocimientos como el Premio Ondas en 1996. A lo largo de su trayectoria, grandes artistas del panorama internacional han colaborado con la Sinfónica de Tenerife. Entre otros, Jesús López Cobos, Alberto Zedda, Vasily Petrenko, Gianandrea Noseda, Ton Koopman, Fabio Luisi, Christian Zacharias, Eliahu Inbal, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Nathalie Stutzmann, Barbara Hendricks, Ian Bostridge, Ainhoa Arteta, Krystian Zimerman, Mischa Maisky, Schlomo Mintz, Gil Shaham, Grigory Sokolov, Frank Peter Zimmermann, Dmitri Bashkirov, Katia & Marielle Labèque, Leonidas Kavakos, Steven Isserlis, Javier Perianes, Pierre-Laurent Aimard o Pablo Ferrández.

Emblema cultural del Cabildo de Tenerife y con una vocación altamente arraigada en la comunidad canaria, es una orquesta contemporánea que preserva la tradición musical sinfónica ancestral y aboga por la difusión de la vanguardia contemporánea. Comprometida con la difusión musical integral, su responsabilidad con los programas educativos y sociales ha llevado a la Sinfónica a expandir la cultura por toda la sociedad, traspasando fronteras dentro y fuera de las Islas Canarias.





Cabildo Insular
de La Gomera



Cabildo de
Lanzarote

fest clásica



Santa Cruz de Tenerife
AYUNTAMIENTO



Ayuntamiento
de Las Palmas
de Gran Canaria

PATROCINADORES



Barceló
HOTEL GROUP

COLABORADORES



Diario de Avisos
GRUPO DE COMUNICACIÓN



canariasahora
el primer periódico digital de Canarias

Canarias7



www.laprovincia.es
LA PROVINCIA
DIARIO DE LAS PALMAS