

SINFÓNICA DE TENERIFE

DIRECCIÓN
MICHAEL BODER

PIANO
MARIO MARZO
PALLAVI MAHIDHARA



Festival de Música
de Canarias



Gobierno
de Canarias



38FIMC

SINFÓNICA DE TENERIFE

MICHAEL BODER DIRECCIÓN
MARIO MARZO PIANO
PALLAVI MAHIDHARA PIANO

PROGRAMA

1h 09'

F. POULENC (1899-1963)

**Concierto para dos pianos y orquesta
en re menor, FP61** 19'

Allegro ma non troppo
Larghetto
Finale. Allegro molto

PAUSA

O. MESSIAEN (1908-1992)

**L'Ascension, quatre méditations
symphoniques** 23'

Majesté du Christ demandant sa gloire à son père
Alléluias sereins d'une âme qui desire le ciel
Alléluias sur la trompette, alleluia sur la cymbale
Prière du Christ montant vers son père

P. HINDEMITH (1756-1791)

Sinfonía Matías El Pintor* 27'

Engelkonzert
Grablegung
Versuchung des Heiligen Antonius

CONCIERTOS

TENERIFE

Auditorio de Tenerife | 18/01/2022

GRAN CANARIA

Auditorio Alfredo Kraus | 19/01/2022

*Partitura propiedad de TRISKELION MUSIC, S.L.



Olivier Messiaen ha sido, sin duda, uno de los compositores más influyentes en la generación de compositores de la segunda posguerra mundial. Tras ser el propio Messiaen encerrado en un campo de concentración, en donde escribió acaso su pieza más conocida, el Cuarteto para el fin de los tiempos (1940-41), comenzó después de la guerra a enseñar en el Conservatorio de París y en los Cursos Internacional de Darmstadt. Parte de sus trabajos de estos años, los últimos de la década de 1940 y los primeros de la de 1950, dieron origen a lo que luego conoceremos como serialismo integral, que trata de organizar y sistematizar todos los parámetros musicales. Entre sus alumnos se encuentran compositores como Pierre Boulez, cuyo trabajo artístico, teórico y en la gestión explica buena parte de los derroteros actuales de la composición europea. La música de Messiaen plantea –al menos– dos líneas de trabajo: la naturaleza y lo espiritual. Buena parte de su trabajo está dedicado a rastrear, por ejemplo, el canto de los pájaros como material melódico. En el caso de la pieza que nos ocupa, *L'Ascension*, explora más bien esa segunda vertiente. Devoto católico, encontraba en la música una forma

de expresión de su fe. Así lo expresaba él mismo: “Nací siendo creyente [...] Parte de mi obra están dedicadas a arrojar luz en las verdades teológicas de la fe católica. Es el aspecto más importante de mi música [...] quizá el único del que no me avergonzaré en el momento de mi muerte”. El primer contacto que tuvo Messiaen con el órgano fue a partir de 1927, cuando comenzó a asistir a las clases de Marcel Dupré. A partir de ellas, como estudiante, servía como organista sustituto en La Trinite. Una de sus referencias fue Charles Tournemire, que escribió un ciclo fundamental: *L'Orgue Mystique* entre 1927 y 1932, que coincide con la publicación de la primera pieza para órgano de Messiaen, *Le Banquet céleste* (1928). En esos años también publicará *Diptyque*, que lleva como subtítulo “Ensayo sobre la vida terrenal y la dichosa eternidad” o *L'Église éternelle* (1932). Estas, entre otras, apuntan ya a la relación entre el órgano y la experiencia religiosa. De 1932-1934 es también el ciclo *L'Ascension*, escrita para orquesta primero y para órgano después (que en este caso se subtítulan como “meditaciones sinfónicas”). De este modo, podemos ver cómo la orquesta ya está pensada como una especie de órgano con nuevas sonoridades. Parte de la modificación de colores que se consigue por la propia resonancia de los tubos se lleva a la orquesta, ya desde el principio, con la unión de timbres en largas frases (como una deriva del canto llano) que, poco a poco, van ascendiendo, como si elevasen una plegaria al cielo. Tal podría ser la representación del título del primer movimiento, *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père* (Su majestad Jesucristo pidiendo la Gloria a su padre). El texto que acompaña a la partitura no deja lugar a dudas. Procede del Evangelio según san Juan 17, 1-3: “Padre, ha llegado la hora, glorifica a tu Hijo, para que tu Hijo te glorifique”. El segundo movimiento, *Alléluias sereins d'une âme qui désire*

le ciel (Aleluyas serenos de un alma que desea el cielo), viene apoyado por el texto que dije “Oh, señor te rogamos que dejes morar nuestras almas en el cielo”. Aunque parece que continúa con el primer tema la línea introspectiva, casi coral, del primer movimiento, poco a poco va creciendo rítmica y tímbricamente. El tercer movimiento no coincide en la versión orquestal y en la de órgano. Mientras que en ésta se trata de una tocata complejísima a nivel técnico, en la de orquesta, *Alléluia sur la trompette*, *alléluia sur la cymbale*, se hace alusión a los instrumentos protagonistas, que representan la fanfarria que celebra a Dios en el salmo 46: “¡Pueblos todos, aplaudid!/¡Aclamad a Dios con voz de júbilo!/ Subió Dios en medio de aclamación;/Jehovah, con sonido de trompeta”. Tiene un carácter de danza, alegre y profundo a la vez. El último movimiento vuelve al Evangelio según San Juan, un poco antes de donde se detuvo en el primer movimiento (17, 6-11): “He dado a conocer tu Nombre a los hombres: hablo de los que me diste, tomándolos del mundo. [...] Yo ya no estoy más en el mundo, pero ellos se quedan en el mundo, mientras yo vuelvo a ti”. El color orquestal cambia significativamente al concentrarse en la cuerda que, como al comienzo, tiene también un carácter ascendente. El final, sin embargo, no resuelve: es un largo acorde sostenido que mantiene la duda del propio autor: si llegará, finalmente, la salvación anhelada.

La literatura de obras para dos pianos es poco extensa, salvo en estudios y piezas técnicas. Después del n. 10 de Mozart, encontramos algunos destacables como los dos escritos por Mendelssohn, el de Bruch, el de Vaughan Williams, el de Stravinsky, Bartók y el de Prokofiev, estos tres últimos posteriores al de Poulenc. El que nos ocupa es un concierto poliédrico, lleno de referencias y



mezcla de estilos pues Poulenc era bien consciente de la tradición y, además, celebraba la libertad compositiva: “En general soy muy ecléctico, pero aunque reconozco que las influencias son algo necesario, detesto a los artistas que se quedan en la estela de los maestros. [...] Soy un músico sin etiqueta”. Por ejemplo, el segundo movimiento del Concierto es una referencia directa al mozartiano, aunque trabajado con una armonía mucho más cromática. El concierto fue un encargo y, por ello, está dedicado a la princesa Edmonde de Polignac que, tras unos años en Estados Unidos, volvió a París y desarrolló una importante labor de apoyo a la música vanguardista en la Francia de entreguerras. Poulenc pertenecía a un grupo de compositores llamados Les six (junto a Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Germaine Tailleferre). La emergencia del grupo, a finales de la década de 1910, coincide con la apertura del arte europeo hacia nuevos desarrollos que se distanciaron de la exageración y la afición romántica, centradas en Wagner. La música francesa, con compositores como Debussy, tendía hacia sonidos centrados en el color tímbrico y la libertad melódica que Les six veían como pretencioso. Buscaban, por ello, un sonido más claro, melodías más sencillas y el juego, especialmente con la tradición. Todo ello se puede encontrar, desde luego, en el concierto que nos ocupa. El primer movimiento es rotundo y frenético. Los dos pianos están íntimamente ligados al comienzo. La aparente oscuridad inicial se va tornando teatral según avanza el movimiento, que mezcla elementos casi humorísticos (estén atentos, en este sentido, a las figuras que cierran el movimiento) y caracteres muy contrastantes. El final se construye mediante un *moto perpetuo*, es decir, una figuración circular que hace referencia al *gamelán balinés* que Poulenc escuchó por primera vez en la Exposición colonial de

París de 1931. Por eso, por un momento, se abre un paréntesis en la pieza que nos llevará a una sonoridad como en suspenso. El segundo movimiento, como señalamos brevemente, toma el material temático del *Concierto para dos pianos* de Mozart: más que un homenaje, es una apropiación *sui generis*. Poulenc tiende a oscurecer la serena melodía mozartiana, no permite la tregua que ella sugiere. Por último, el concierto concluye con una alianza de los dos pianos que, juguetones, planean un frenético reto contra la orquesta. Las intervenciones orquestales son las que desmienten, por así decir, el intento de los pianos de proximidad al sonido romántico. El concierto tiene un falso final: se abre de nuevo en la coda un breve momento de referencia al gamelán que concluye de forma radicalmente contrastante y de forma abrupta.

El protagonista de *Matías el pintor* es Matthias Grünewald, que vivió un momento fundamental en Alemania: entre 1524 y 1524 fue la guerra de los campesinos, donde se sublevaron campesinos católicos que exigían mejores condiciones laborales y que tuvo consecuencias nefastas para los trabajadores. Grünewald no solo simpatizó con la sublevación, sino que también colaboró en lo que pudo con ella, lo que le supuso la pérdida de apoyo de su mecenas, el cardenal-arzobispo de Mainz. De alguna forma, este hecho le sirvió a Hindemith para hablar, a través del personaje (trabajado como uno literario, es decir, desde el tratamiento ficcional), del colapso de la república de Weimar y el consecuente ascenso del nazismo: “no se me ocurre una figura más viva, más problemática, más humana, más conmovedora artísticamente y, en el mejor sentido, más dramática”, escribió Hindemith a colación del estreno de la pieza, primero concebida como ópera —aunque la escribió entre 1932 y 1935, no se pudo estrenar hasta 1938 en Zürich, ya con la etiqueta de

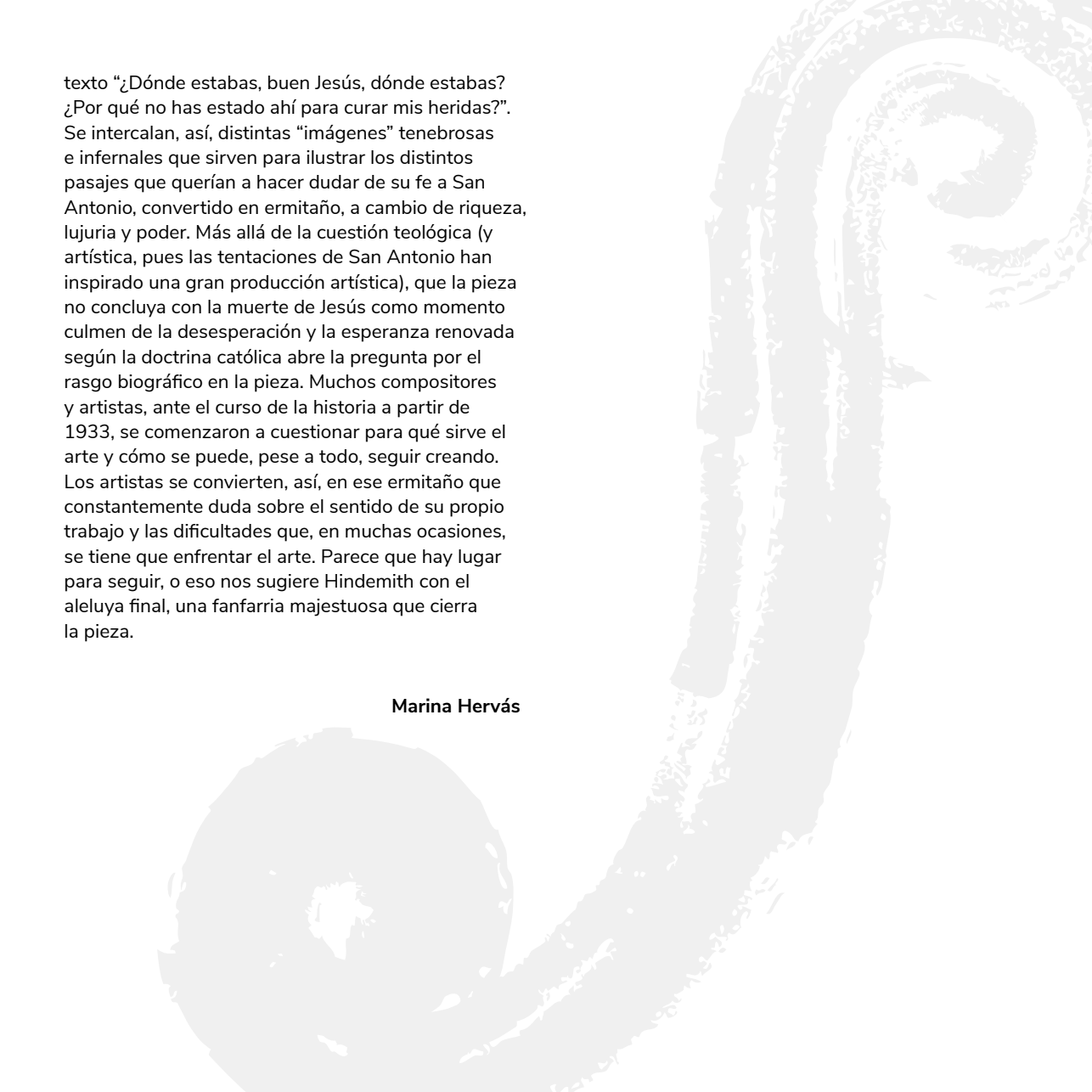




degenerada para el régimen nazi— y, después, para orquesta a modo de sinfonía —cuyo estreno sí se hizo en Alemania, en Berlín, en 1934—. La *Sinfonía Matías el Pintor* toma, así, tres escenas de la ópera que se inspiran, a su vez, en el tríptico del retablo de Isenheim.

La pieza se abre con el *Concierto de ángeles* [Engelkonzert]. El comienzo parece que trata de construir una escena en la que la luz va emergiendo poco a poco mediante las triadas en *pianissimo*. En los trombones y luego en trompas se escucha una versión de la canción “Es sungen drei Engel”, una canción popular alemana que ya había sido utilizada por Mahler en *Der Knaben Wunderhorn*. Aquí nos permite entender los tres temas que surgen de la luz inicial que representan a los tres ángeles que cantan para María y el Niño Jesús. El segundo movimiento hace referencia al enterramiento de Jesús una vez ha sido crucificado. No escuchamos, como podríamos esperar, un canto estrictamente fúnebre, sino más bien una meditación de duelo que va, poco a poco, creciendo en intensidad para llegar al clímax, coronado por el platillo. Vuelve así, tras la agitación —probablemente de la propia crucifixión— cierta calma, aunque la serenidad debe volverse a recuperar. En este movimiento es donde se percibe con mayor claridad el potencial expresivo que, para Hindemith, podía tener la politonalidad. El delicado cromatismo expresa bien la compleja escena del relato bíblico de la muerte y resurrección, es decir, la relación entre muerte y vida. Por último, Hindemith se centra en los demonios que acosan a San Antonio: por eso, escuchamos intervenciones abruptas de la percusión. A través de la figura de San Antonio, que representa la tentación y la contradicción, quiere trabajar las dudas sobre la presencia de Dios en los momentos difíciles. De hecho, el movimiento parte del



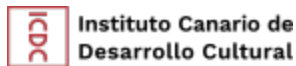


texto “¿Dónde estabas, buen Jesús, dónde estabas?
¿Por qué no has estado ahí para curar mis heridas?”.
Se intercalan, así, distintas “imágenes” tenebrosas
e infernales que sirven para ilustrar los distintos
pasajes que querían a hacer dudar de su fe a San
Antonio, convertido en ermitaño, a cambio de riqueza,
lujuria y poder. Más allá de la cuestión teológica (y
artística, pues las tentaciones de San Antonio han
inspirado una gran producción artística), que la pieza
no concluya con la muerte de Jesús como momento
culmen de la desesperación y la esperanza renovada
según la doctrina católica abre la pregunta por el
rasgo biográfico en la pieza. Muchos compositores
y artistas, ante el curso de la historia a partir de
1933, se comenzaron a cuestionar para qué sirve el
arte y cómo se puede, pese a todo, seguir creando.
Los artistas se convierten, así, en ese ermitaño que
constantemente duda sobre el sentido de su propio
trabajo y las dificultades que, en muchas ocasiones,
se tiene que enfrentar el arte. Parece que hay lugar
para seguir, o eso nos sugiere Hindemith con el
aleluya final, una fanfarria majestuosa que cierra
la pieza.

Marina Hervás



Gobierno de Canarias



PATROCINADORES



COLABORADORES





ORQUESTA DE CÁMARA DE LITUANIA

SERGEJ KRYLOV VIOLÍN Y CONCERTINO
PIEZAS DE **VASKS, SARASATE Y ROTA**

TENERIFE 19/01/2022
Auditorio de Tenerife | 20.00h



JAVIER CAMARENA TENOR

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

GRAN CANARIA 20/01/2022
Auditorio Alfredo Kraus | 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 