

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 12

Guillermo González *Piano***Alberto Feria** *Bajo***Lü Jia** *Director*

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE **OST**

Abono OST 12

Viernes 9 de abril de 2010 • 20.30 hs

Auditorio de Tenerife

* Primera vez por esta orquesta

I Parte

Emilio Coello (1964)**Las Rosas de Hércules, para orquesta de cuerda y bajo ***

—sobre poemas de Tomás Morales—

Maurice Ravel (1875-1937)**Concierto para piano y orquesta en Sol mayor***Allegramente**Adagio assai**Presto*

II Parte

Wolfgang Amadeus Mozart**(1756-1791)****Sinfonía nº 39 en Mi bemol mayor, kv 543***Adagio-Allegro**Andante con moto**Menuetto: Allegretto**Finale: Allegro***Emilio Coello****Las Rosas de Hércules, para orquesta de cuerda y bajo**

—sobre poemas de Tomás Morales—

Composición: 19-X al 19-X-2008. Estreno: 19-XI-2008, Glazbeni Zavod, Zagreb.

Nace en Charco del Pino, Granadilla de Abona, en Tenerife. Comienza sus estudios de solfeo y clarinete en la Banda Municipal de Música Las Candelas de la Villa de Candelaria con Abilio Alonso Otazo, perfeccionándolo posteriormente con Antonio Sosa Monsalve en el Conservatorio Superior de Música de la capital.

En 1984 prosigue en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid los estudios de clarinete, piano, dirección de orquesta y coro, armonía, contrapunto y fuga, composición y orquestación —Antón García Abril, Román Alís—, finalizando el grado superior con las más altas calificaciones.

Posteriormente se ha perfeccionado con los compositores Javier Darías, Cristóbal Halffter, Jorge Benjamin —Gran Bretaña—, Yizhak Sadai —Israel—, Guy Reibel —Francia—, entre otros maestros, así como composición con medios Electro-Acústicos en el GME con Brncic, en Hungría con Marco Stroppa, Andrea Szigetvári y David Waxman, y también ahí en dirección de coro con Adrienne Vinczeffy.

Ha sido invitado por la Universidad Menéndez Pelayo a participar en el III Seminario Internacional sobre Música y Ordenadores bajo el título: “Conversación sobre música” —Five minutes about Computer Music—.

Ha impartido cursos y conferencias de especialización en composición para la Comunidad de Madrid, Festival Insónit, ECCA, Conservatorio Superior de Música de Tenerife, la Orotava y Asociación de Compositores PROMUSCAN en las Palmas de Gran Canarias, entre otros.

Actualmente es el responsable del Departamento de Electroacústica en la Escuela Municipal de Música y Danza de Alcobendas, Madrid.

Ha formado parte del jurado del XII Concurso de Composición de Alcoy junto a prestigiosos compositores y directores tales como Tomás Marco, Liviu Danceanu y Barry Web así como del CcMI junto a Juan José Falcón y Roberto Túbaro.

En 1995 fue premiado por la Comunidad Autónoma de Madrid por la obra de cámara: (Arba, Amiat, Sat).

En 1996 obtuvo el Primer Premio de Composición Ciudad de La Laguna por la obra *Arrorró de mi tierra*, sobre textos del poeta canario Domingo J. Manrique, para coro a seis voces y estrenada en 1997 por el coro del encuentro bajo la dirección de Carmen Cruz Simó.

En marzo de 1999 obtuvo el Primer Premio de Composición del Ccm [Centro Canario para la Música Iberoamericana] por la obra *Isla y Mujer*, sobre textos del poeta canario Pedro García Cabrera. Escrita para soprano y orquesta, fue estrenada el 4 de diciembre del mismo año por la Orquesta Garajonay bajo la dirección de Roberto Túbaro y la soprano Candelaria González.

En diciembre de 1999 obtuvo el Primer Premio de Composición Ciudad de la Laguna por la obra *Nana Triste*, sobre textos del poeta canario Emiliano Guillén Rodríguez; fue estrenada el 17 de diciembre de 2000 por el Coro Amanda –Suecia– bajo la dirección de Lars Smedlund.

En marzo de 2001 estrenó en la Sala Teobaldo Power y en el Teatro Guimerá el Concierto para timble y orquesta “Altahay” con Benito Cabrera como solista, Edmon Colomer a la dirección y la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

El día 15 de diciembre de 2001 estrenó en la Gran Sala del Ateneo Rumano de Bucarest su obra *Spanish Music Europe*, compuesta por encargo del festival. La interpretación estuvo a cargo de la Orquesta Archeus dirigida por Liviu Danceanu.

El 6 de abril de 2003 estrenó en el Concert Hall de la Universidad de Mannes de Nueva York el Concierto para trompeta y orquesta “Soul and Guaya”, homenaje a Vicent Penzarella, solista de la New York Philharmonic Orchestra y profesor de dicha universidad y cuya dirección estuvo a cargo de Per Brevin junto a la Orquesta Sinfónica del Concert Hall actuando como solista Antonio Martí. El 24 de abril de dicho año estrenó en el Museo Atlántico de Arte Contemporáneo de las Palmas de Gran Canaria *Piano Wave I, II y III* obra realizada por medios electroacústicos.

El 11 y 14 de febrero de 2004 se interpretó en el Auditorio de Santa Cruz de Tenerife y en el Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria *Axis Mundi*, obra encargo del XX Festival de Música de Canarias y que estuvo interpretado por la soprano Montserrat Bella, el barítono Antonio López y la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez; destacó de manera significativa la excelente crítica.

El 4 de junio de 2004 la Orquesta Sinfónica de Córdoba interpretó el Concierto para timble y orquesta “Altahay” bajo la dirección de Gloria Isabel Ramos y Benito Cabrera como solista.

El 17 de noviembre de 2005 tuvo lugar el estreno de *Kanarische Pinselstriche*, encargo para el Konzerthaus de Berlín en homenaje a los canarios muertos en los campos de concentración. Su interpretación corrió a cargo del Capriccio Streichquartett, Esther Ropón al piano y Benito Cabrera al timble. El 23 de febrero de 2007 esta obra fue presentada en el Empire Theatre de San Antonio de Texas por la Orquesta de Cámara de la Sinfónica de San Antonio de Texas y Benito Cabrera.

El 14 de marzo de 2007 obtiene el Premio a la Cultura 2007 Ciudad de Alcobendas.

Entre el 19 y el 27 de noviembre de 2008, bajo el patrocinio del Gobierno de Canarias a través de su programa Septenio Canario, realizó una gira de conciertos por diversas ciudades europeas –Zagreb, Ljubljana, Venezia, Salzburgo, Múnich, Berlín, Praga, Bratislava, Budapest y Viena– con la Orquesta Sinfónica de Cámara Húngara dirigida por Alberto Roque Santana y en la que se estrenó su obra *Las Rosas de Hércules* con textos del poeta canario Tomás Morales e interpretada por el bajo Alberto Fera.

El día 1 de febrero de 2009 estrenó la *Misa de Conmemoración*, obra para solistas, coro y orquesta compuesta para celebrar los cincuenta años de la construcción de la Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria. Esta obra fue interpretada por Candelaria González, soprano, Candelaria Gil, mezzosoprano, Carlos Javier Méndez, tenor y Jeroboam Tejera, bajo, el Coro Contemporáneo de Tenerife, Camerata Lacunensis y Coro Discanto-Per Musicam así como la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Canarias, con Antonio Abreu como maestro de coro y la dirección de Emilio Coello.

El 8 y 9 de mayo se volvió a interpretar en la Iglesia de Santa María de Tres Cantos y en la Catedral de la Almudena de Madrid, con la especial participación de Benito Cabrera.

Su obra abarca composiciones corales, solos y de cámara, sinfónicas para orquesta y banda y electro-acústicas, así como música para medios audiovisuales, teatro infantil, teatro clásico y contemporáneo, destacando los trabajos realizados para la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid bajo la dirección de Charo Amador con obras de Rojas, Beckett o Durang.

Las Rosas de Hércules

A propuesta del maestro y director Alberto Roque para el Programa Septenio Canario, *Las Rosas de Hércules* nace un 19 de septiembre de 2008 y es finalizada el 19 de octubre del mismo año al tiempo que concluía la orquestación de la *Misa de Conmemoración*.

El texto del poeta gran canario Tomás Morales denominado “Final” y perteneciente al libro (I) titulado *Las Rosas de Hércules* en su apartado dedicado al mar, ha sido el poema que más profundamente ha calado en mi interior, no por mi vinculación con el mar, sino con la vida . . .

Releyéndolo y con un sentido más metafórico, “Final” se manifiesta como una reflexión en todo lo vivido, las ilusiones, proyectos, deseos, quimeras . . . todo cuando deseamos; especialmente en el amor, la realidad siempre es distinta . . .

El poema de Tomás no es un simple poema; es mucho más, es la poesía de los sueños a los que ningún ser humano jamás debe renunciar . . . Dedicada a Marina Barrio Alonso, fue estrenada el 19 de noviembre de 2008 en el Glazbeni Zavod de Zagreb –Croacia– con la Orquesta Sinfónica de Cámara Húngara, siendo director Alberto Roque y bajo solista Alberto Fera, la gira continuó en la eslovena Universidad de Maribor, Aula Magna de la Universidad

de Milán, Conservatorio de Música de la capital suiza, en los auditorios alemanes Hoch's Konservatorium de Fráncfort y el Freie Waldorf Institut de Berlín, Instituto Cervantes de Praga, Teatro Odeón de Viena y el Templo Franciscano de Bratislava —Eslovaquia—.

Yo fui el bravo piloto de mi bajel de ensueño,
argonauta ilusorio de un país presentido,
de alguna isla dorada de quimera o de sueño
oculta entre las sombras de lo desconocido. . .
Acaso un cargamento magnífico encerraba
en su cala mi barco, ni pregunté siquiera;
absorta mi pupila las tinieblas sondaba
y hasta hube de olvidarme de clavar la bandera. . .
Y llegó el viento Norte, desapacible y rudo;
el vigoroso esfuerzo de mi brazo desnudo
logró tener un punto la fuerza del turbión;
para lograr el triunfo luché desesperado,
y cuando ya mi brazo desfalleció, cansado,
una mano, en la noche, me arrebató el timón. . .

Tomás Morales
"Poemas del Mar"
Libro I de *Las Rosas de Hércules*

© Emilio Coello Cabrera

De Ravel a Mozart pasando por Wagner

En su *Historia de la Música Occidental* el musicólogo estadounidense Richard Taruskin cita y critica algunos de los textos más intrincados de Richard Wagner, aquellos en los que el compositor alemán se explayaba sobre materias políticas, filosóficas y musicales con el mismo entusiasmo y complejidad que algunos de sus biógrafos han aprovechado para evitar decir que el maestro no siempre seguía una línea de pensamiento clara. En otras palabras, ocasionalmente, la complejidad de la prosa wagneriana, con un batiburrillo de referencias mitológicas, filosóficas y palabras artificialmente realizadas por el uso de mayúsculas, escondía escaso rigor intelectual. La justificación de una idea abstracta era el resultado de otra idea igualmente abstracta, justificada por otra y así sucesivamente, pero con los pies no siempre en la tierra. Es así que Taruskin, con vocación iconoclasta, dice tras citar una de estas peroratas:

No hace falta decir que estos desvaríos sólo tienen interés porque, tras una larga, implacablemente honesta, disciplinada y heroica búsqueda, Wagner encontró los medios artísticos para hacer realidad un sueño que muchos entonces y ahora han considerado enormemente convincente. En sí mismos, los pronunciamientos utópicos tienen poca importancia. Proviene siempre de excéntricos, charlatanes y adolescentes así como también de genios y, habitualmente, no tienen más que interés histórico (o sea, como símbolos de su tiempo).

Los "pronunciamientos utópicos" de Wagner, aunque los compare Taruskin con los de un "charlatán", tienen no sólo "interés histórico como signos de su tiempo", sino que por su enorme grey de entusiastas han afectado de manera profundísima el modo en que se piensa en, habla de, y se compone música en el mundo occidental desde su muerte. En otras palabras, desde siempre el Wagner músico y el escritor han tenido mucha sombra.

Los más recientes estudios sobre la carrera musical de compositores habitualmente presentados como antiwagnerianos como Verdi o Puccini revelan que, por mucho que se manifestasen en contra, Wagner afectó profundamente su obra. Unas veces en forma de influencias y otras en forma de oposición manifestada en un rechazo frontal de las enseñanzas del maestro alemán. O en forma de bisagra que favorece la nostalgia de aquellos contrarios al compositor que dicen: "Ay, qué tiempos aquellos antes de Wagner. . ."

De algún modo, el mundo en el que se desarrolló la carrera musical de Maurice Ravel fue resultado de la tensión entre el wagnerismo y el anti-wagnerismo, profundamente teñido del color sangre de los conflictos bélicos entre Francia y Alemania que, inevitablemente, se inmiscuyeron en el tejido musical y lo convirtieron en mensaje subliminal de las ideas de unos y otros.

En los ojos de Claude Debussy o Eric Satie, contemporáneos de Ravel, lo que la música de Wagner representaba era la apoteosis de un romanticismo que, de distinta manera, rechazaban. Algunos compositores franceses de la *Belle Époque* negaban que la música se entendiese como sublimación del intelecto, que se acerca así a la idea pura; una forma de ver las artes muy cercana a Wagner y a algunos filósofos idealistas en los que se basaron sus escritos. Para estos compositores franceses la música debía ser más simple y casual y buscar inspiración en el pasado remoto, tratando de pasar de puntillas sobre un romanticismo que, a sabiendas de la generalización, consideraban un producto intrínsecamente alemán. Y Alemania, no olvidemos, se consideraba un invasor natural de Francia, un poder abusivo que entró por la fuerza en Versalles en la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871) e invadió de nuevo la tierra gala durante la Primera y Segunda Guerras Mundiales (1914-1918 y 1939-1945, respectivamente).

Es así que la defensa de un estilo musical menos complejo que el de Wagner y la deliberada composición de piezas incidentales, pequeñas obras musicales de rápido consumo como las *Gimnopedias* de Satie, se puede interpretar no sólo como el manifiesto contra una forma de componer música que muchos compositores franceses consideraban extranjera y poco deseable, sino también contra el producto de la filosofía de una nación enemiga, cuya relación con Francia y el resto de Europa se veía con preocupación. En la Francia de la *Belle Époque* el wagnerismo fue combatido por muchos que, al mismo tiempo, no pudieron sustraerse a la fascinación del compositor alemán y es así que el acorde de *Tristan* y, en general, la armonía de Wagner se colaron por las rendijas de casi toda la música del periodo.

Maurice Ravel

Ciboure, Basses-Pyrénées, 7-III-1875; París, 28-XII-1937.

Concierto para piano y orquesta en Sol mayor



Maurice Ravel vivió a caballo entre las tres guerras y con la omnipresencia de Wagner de fondo. Nació en el País Vasco francés poco después de la Guerra Franco-Prusiana y murió a dos años del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, cuando ya se imaginaba que las heridas de la Primera no se habían cerrado y que los alemanes buscaban su venganza; Francia no se libraría de la máquina de guerra que Hitler estaba construyendo y probando en el Este de Europa y en la Guerra Civil Española.

En el tiempo que vivió tuvo gustos eclécticos, fue a menudo autocrítico, poco dogmático —tanto política como musicalmente— y supo vender su obra sin necesidad de manifiestos o declaraciones de intenciones, pero con una enorme inteligencia musical que le permitió sacar gran partido de su maestría como compositor y su simpatía con los gustos y las necesidades del público, los editores y la crítica. El virtuosismo de su música, sus conexiones con la Europa del Este y la fantasía de los temas tratados tienen poco que ver con lo que Ravel y sus contemporáneos percibían como la herencia romántica germana de la segunda mitad del siglo XIX, preocupada por la seriedad de la música y su trascendencia.

De algún modo, puede resultar provocador entender la obra de Ravel como música de resistencia —consciente o inconsciente— contra lo que se consideraba como la manifestación musical de un ego peligroso, un ego agresivo que había ya derramado sangre en los campos de Francia. Pero no existe la música sin significado, como tampoco existe la música que tiene significado en sí misma. El significado está en el diálogo entre la composición y su tiempo y, para hacerlo más difícil, cambia con el paso del tiempo, las ejecuciones de la pieza y su contexto. De ahí que lo que a veces el compositor dice haber compuesto como pieza política y de resistencia, no tiene esa función. Mientras que un compositor como Ravel, probablemente sin intención de enviar un mensaje político, nos da pie con sus piezas aparentemente más frívolas a una explicación subjetiva —como todas las explicaciones— de un tiempo en el que Wagner significaba más que música y en el que el dolor y la preocupación se manifestaron musicalmente en forma de arabescos, onomatopeyas de pájaros y otras delicias orquestales, armónicas y melódicas como las que Ravel nos presenta en este Concierto para piano en Sol de 1931 que, en su aparente simplicidad, nos permite asomarnos al tiempo convulso en que fue compuesto.

Wolfgang Amadeus Mozart

Salzburgo, 27-I-1756; Viena, 6-XII-1791.

Sinfonía nº 39 en Mi bemol mayor, kv 543



La historia, sin embargo, no se puede borrar y la tradición tampoco puede ser ignorada. En su rechazo de Wagner, los compositores franceses de principios de siglo, Ravel a la cabeza, tuvieron que buscar otros modelos, otros padres o abuelos a los que seguir o con los que establecer algún tipo de nexo legitimador para lograr el éxito y que se dijese “es un digno descendiente” de fulano o mengano. Wagner estaba descartado y, por extensión, buena parte del Romanticismo alemán; Beethoven no estaba libre de culpa, visto como padre de ese romanticismo que Wagner llevaría a su apoteosis. Los compositores franceses de principios de siglo miraron a Mozart, lo que nos ayuda a entender qué significaba Mozart en aquel entonces y, para muchos, aun hoy en día.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, en que se desarrolló la vida de Wolfgang Amadeus Mozart, los conciertos eran muy distintos de lo que son hoy en día. La ópera era el género que reinaba en Viena y la música instrumental, aunque cada vez más importante, era todavía utilizada para entretenimientos de corte, intermedios de las óperas y otros festejos. De este modo, algunas piezas instrumentales servían como música “de fondo” y otras eran el vehículo de lucimiento de un virtuoso. Este último era el caso de las tres últimas sinfonías de Mozart, probablemente escritas para un casino.

Antes de mudarse a Viena y dedicarse a los conciertos, Mozart había trabajado en Salzburgo para el Arzobispo Colloredo. Las historias de la música más tradicionales han acusado al Arzobispo de la salida de Mozart de la pequeña ciudad austriaca. Según estos textos, el Arzobispo no entendió el “genio” del artista. Pero la realidad es más prosaica. En el siglo XVIII un compositor no era un “genio”, sino un profesional —en este caso al servicio de una autoridad político-religiosa— que tenía que producir la música que se le encargase, para un conjunto determinado y tan rápidamente como fuese posible. Mozart incumplió sus deberes y produjo menos música religiosa que la requerida por el Arzobispo quien, además, contaba con otros compositores excelentes, como Michael Haydn, que sí cumplían con sus obligaciones. La mejor salida para Mozart: abandonar la corte.

Ya en Viena, Mozart comenzó a ganarse el pan como virtuoso. Para verlo tocar en el Teatro Mehlgrube se agotaban los abonos y el todavía joven músico compuso arias, obras para piano y conciertos para satisfacer el deseo de entretenimiento de su audiencia vienesa. Su éxito era enorme. El repertorio todavía no existía y las obras se componían para su consumo rápido y su olvido igualmente rápido. De ahí que los compositores del siglo XVIII resultasen muy prolíficos. Este tipo de temporadas de abono se celebraba a menudo en teatros más o menos estables, si bien estos no solían estar contruidos para durar, del mismo modo que las obras. Nada más alejado de lo que la grandilocuencia romántica representaba.

Ravel y sus contemporáneos rechazaron el romanticismo y con el período entre Beethoven y Wagner como bisagra miraron a Mozart, a quien percibían como un referente pre-romántico. En otras palabras, un compositor que había mostrado el camino a sus sucesores —léase Beethoven— y cuyo legado habían corrompido con una inflación de sentimentalismo que era ya hora de corregir. Las virtudes de Mozart, y sus últimas sinfonías compuestas en 1788 —la 39 en Mi bemol mayor, la 40 y la 41— son ejemplos de ello, se perciben como piezas galantes, no exentas de emoción, pero regidas por reglas de “elegancia” compositiva más que por pasión desenfrenada. Al músico no escapa la naturalidad con la que Mozart y sus contemporáneos mostraban los hilos con los que movían sus títeres —o en términos musicales, las formas que regían su música—; la ligereza de las piezas, la presentación clarísima de los temas, las melodías, que no se sumergían en mares armónicos complejos ni en orquestaciones pesadas, poco tienen que ver, pensarían Ravel y sus contemporáneos, con el mundo del Romanticismo, que percibían como exagerado.

A Mozart, pues, retornaban en busca no tanto del buen salvaje, sino del primer “sapiens”, de un semidiós del racionalismo, en pos de una refundación musical que Ravel y los suyos consideraban esencial tras la fiesta báquica del Romanticismo. No está mal la influencia de Wagner, pues; mas allá de contribuir a dar forma a la carrera musical de Ravel ha contribuido también a colocar a Mozart donde está ahora; en otras palabras, a que entendamos a Mozart —anterior en el tiempo— como lo hacemos, que no es sino una de las muchas formas en que podríamos entender su vida y su obra, formas imaginadas o todavía no. Pero Wagner, no lo olvidemos, también es quien es gracias a otros compositores anteriores y posteriores. Pero eso es material para otro artículo.

© Enrique Sacau

Editado por:

Cabildo de Tenerife • Patronato Insular de Música • TEA Tenerife Espacio de las Artes • Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife • España

Teléfono: 922 849 080 • Fax: 922 239 617 • E-mail: info@ost.es • Internet: www.ost.es

Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel • Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor • Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa