Eiji Oue

DIRECTOR

Nacido en Japón comenzó sus estudios musicales con clases de piano con cuatro años, a los quince ingresó en la Escuela de Música Toho Gakuen, para estudiar dirección de orquesta ese mismo año con el profesor Hideo Saito (maestro de Seiji Ozawa). En 1978 fue invitado por Ozawa a pasar el verano estudiando en el Centro de Música "Tanglewood" donde conoció a Leonard Bernstein, que se convirtió en su mentor. Director Laureado de la Orquesta Filarmónica de Osaka, después de haber sido su Director Titular entre 2003 y 2011, es además Director Laureado de la NDR Radio Filarmónica de Hannover, después de once años como su director principal (1998-2009). También ha ocupado los cargos de Director Titular en la Orquesta de Minnesota (1995-2002) y en la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (2006-2010). Asimismo ha sido Director Musical del Festival de Música "Grand Teton" de Wyoming (1997-2003).

Ha sido invitado a dirigir las orquestas más prestigiosas de Estados Unidos, entre las que se incluyen la Filarmónica de Nueva York, Orquesta de Filadelfia, Filarmónica de Los Ángeles y las Orquestas Sinfónicas de Detroit, St. Louis, Montreal y Toronto, entre otras. En Europa ha dirigido la Orquesta Sinfónica de la Radio de Fráncfort, la Gewandhaus de Leipzig, la Orquesta Sinfónica de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, la Filarmónica de Oslo, la Academia Nacional de Santa Cecilia, Orquesta Nacional de España, Sinfónica de la Radio Sueca, Filarmónica de Múnich, y las Orquestas de la Deutsche Ópera de Berlín y la WDR de Colonia. En 2005 hizo su debut en el Festival de Bayreuth con la representación de Tristán e Isolda.

Aspectos destacados de sus últimas temporadas incluyen una extensa gira mundial para celebrar el centenario de la Orquesta Filarmónica de Tokio, giras por Japón y América del Sur con la NDR Philharmonic, debut con la Orquesta Sinfónica Brasileira, y las Orquestas Sinfónicas de Shanghái y Guangzhou, la "Konzerthausorchester" de Berlín, la Orquesta "Tonkünstler" de Viena, la Orquesta Sinfónica MDR de Leipzig, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, y la Filarmonica de "Junge Deutsche", así como la producción de "Die Fledermaus" en la opera de Nikikai en Tokio. Más recientemente, ha realizado su debut con las Orquestas Filarmónicas de Malasia y Belgrado, además de volver a dirigir la Sinfónica de São Paulo, Filarmónica de Varsovia, Orquesta de Minnesota, Orquesta Sinfónica de Milán y la Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI, entre otras.

Sinfónica de Tenerife

Parte de ti

TEMPORADA

| 2016 | 2017 |

Abónate

y disfruta sus ventajas

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE OST

sinfónicadetenerife.es

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE OST

Patronato Insular de Música
TEA Tenerife Espacio de las Artes
Avda. San Sebastián, 8. 3ª planta
38003 Santa Cruz de Tenerife
Islas Canarias - España
Tel.: 922 849 080 / Fax: 922 239 617
info@sinfonicadetenerife.es
www.sinfonicadetenerife.es
Síguenos:
www.facebook.com/sinfonicadetenerife
twitter.com/SinfonicaTF

La Orquesta Sinfónica de Tenerife es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (www.aeos.es).

La Orquesta Sinfónica de Tenerife es un proyecto cultural del Cabildo de Tenerife.

AUDITORIO DE TENERIFE ADÁN MARTÍN

Documentación: Orquesta Sinfónica de Tenerife

D.L. TF 475-2016

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Viernes_24 junio
ABONO_18
20:30 h

CONCIERTO

Clausura

TEMPORADA

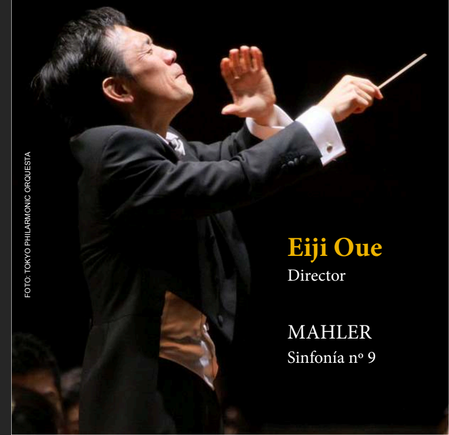

FOTO: TOKYO PHILHARMONIC ORQUESTA.

Eiji Oue
Director

MAHLER
Sinfonía nº 9

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Sinfonía nº 9 en Re mayor

Andante comodo
Im Tempo eines gemächlichen Ländlers
Rondo burleske: Allegro assai. Sehr trotzig [muy decidido]
Adagio: Sehr langsam und noch zurückhaltend [muy lento y sostenuto]

Últimas interpretaciones (§):
G.MAHLER
Sinfonía nº 9
Junio de 2006; Víctor Pablo Pérez, director.

(§) Desde la temporada 1986-1987
Audición nº 2437

Gustav Mahler (Kalischt, 7-VII-1860; Viena, 18-V-1911)
Novena Sinfonía.
Composición: 1908-1909. Estreno: Viena, 26-VI-1912 (bajo la dirección de Bruno Walter).

Cuando después de su estreno un crítico consideró que la *Novena* era "la única sinfonía inacabada" no estaba muy desencaminado, pues en ella los motivos musicales son incansablemente variados, aumentados, disminuidos, ensanchados, descompuestos y superpuestos, creando una sensación de constante transformación. Mahler simultaneó en el tiempo la composición de dos de sus últimas obras: *La Canción de la Tierra* y la *Novena Sinfonía;* y es tan evidente la relación entre ellas que el acorde inconcluso de *La Canción de la Tierra* y el clima nostálgico y melancólico que pone fin a la obra, tiene su continuidad en los primeros compases de la *Novena*. No era un adiós, era sólo un hasta pronto. Sin embargo, un análisis más minucioso de la sinfonía que nos ocupa nos revela que, tanto la forma y la estructura de sus movimientos como las técnicas usadas en la composición, son mucho más complejas y sutiles que en *La Canción de la Tierra* y representan un salto dentro de su etapa evolutiva. Los poemas chinos traducidos al alemán por Hans Bethge de esta obra, ceden el lugar a la música pura, a la abstracción de los sonidos. Son las voces y los diferentes timbres de los instrumentos de la orquesta los que cantan y como comenta Holbrook "ninguna otra página mahleriana es tan *cantabile* y posee una entidad melódica tan apreciables como la *Novena*…"
En enero de 1908 Mahler se presentaba con gran éxito en el Metropolitan de New York en la doble faceta de director-compositor, dejando atrás el fatídico 1907 en el que su mundo emocional y laboral se vino abajo. Pero a pesar de estas nuevas e interesantes perspectivas, superar el giro dramático que dio su vida primeramente por el fallecimiento de su hija, al que se añadieron el diagnóstico de una enfermedad cardiaca y la ruptura traumática con la Ópera de Viena, no era fácil y su angustia latente se aprecia en estas palabras plasmadas en una carta dirigida a Bruno Walter en 1908: "Si quiero volver a encontrar el camino hacia mí mismo, tengo que aceptar la angustia de la soledad. Hablo enigmáticamente porque usted no puede saber nada de lo que he pasado y lo que pasa en mi interior. No es desde luego un miedo hipocondríaco a la muerte, como usted supone. Sé desde hace mucho tiempo que tendré que morir[...].Sin tratar de explicar ni de describir una cosa para la que no existen probablemente palabras, digo simplemente que de repente he perdido la calma y la paz interior que había alcanzado. Me encuentro "vis-à-vis de rien" y a partir de ahora, al llegar al término de mi existencia, debo empezar a aprender a andar y a sostenerme de pie".
La música representaba para Mahler el cauce que daba salida a sus sentimientos y con diferentes ropajes sonoros reflejaba sus miedos, ansias, deseos e ilusiones. Consciente de que su tiempo se agotaba y ante la proximidad de un desenlace inminente, sus últimas obras se transforman en una despedida, en el último legado de un ser humano complejo, reflexivo y constantemente preocupado por la esencia de la vida.
La correspondencia que existe sobre cómo abordó la creación de su *Novena* es escasa. Nuevamente son los datos aportados por Bruno Walter los que nos aportan algo de luz. Según cuenta, de regreso a Europa a mediados de 1908 para dirigir en Wiesbaden su Primera Sinfonía, su estado seguía sin ser idóneo, pero siguiendo su costumbre y su necesidad de componer, realizó los primeros bocetos de esta Sinfonía en el verano de ese año en Toblach al mismo tiempo que terminaba *La Canción de la Tierra*; que la dio por acabada en el verano de 1909 pero "con una escritura casi indescifrable" y la llevó a New York para ser copiada. Finalmente en 1910 le comentaba: "la partitura de mi IX está lista". Sin embargo Bruno Walter solo la tuvo en sus manos cuando Alma Mahler se la confió en 1911, unos meses después de la muerte de su esposo para una última revisión antes de ser editada. En él recayó la tarea de dirigir su estreno en 1912 en Viena lo que supuso "una gran responsabilidad por el hecho de ocupar el lugar de mi gran amigo y presentar sus obras al mundo". Hasta ese momento Mahler había dirigido el estreno de todas sus obras.
Hay muchos aspectos en su desarrollo temático, en su estructura y en el uso técnico del contrapunto de la *Novena,* que la sitúan en el mismo plano que la *Quinta, Sexta* y *Séptima,* pero la profunda carga emocional que se desprende de ella la acerca a las sinfonías de juventud.
Los cuatro movimientos que la conforman, agrupados de manera poco ortodoxa y escritos de manera totalmente inusual en tonalidades diferentes, son un compendio de las "herramientas" compositivas usadas en sus obras y que a lo largo de los años fueron configurando un estilo propio: el empleo de la forma sonata, o mejor, sonata-rondó, el uso de los aires populares vieneses, el arte de la variación y sobre todo el empleo del contrapunto, que él estudió con fruición en el *Arte de la fuga*. Poco convencional es también su colocación, donde dos tiempos lentos en los extremos, una marcha inicial y una meditación final, ciñen a un *scherzo* basado en los típicos ländlers austríacos y un rondó burlesco.
El primer movimiento, Andante cómodo, hizo exclamar a Alban Berg que era "lo más extraordinario que Mahler había compuesto". Y es precisamente Berg quien nos da la clave de su estructura formal, dejándola al margen de la tradicional sonata-rondó, la yuxtaposición de tonalidades mayor y menor y a la alternancia de ritmos, al decir que "el movimiento completo está basado en recurrentes premoniciones de la muerte. Esta es la razón de que a los pasajes afectuosos, delicados y sensibles le sigan explosivos momentos dramáticos que asemejan erupciones volcánicas. No es por tanto la forma sonata la llave de la organización de sus temas, sino la audaz idea de organizar el largo y complicado material instrumental alrededor de un principio dinámico: el crescendo, en torno al que se construye el vasto movimiento".
En el segundo tiempo, *Im tempo eines gemächlinchen ländlers* [en el tiempo cómodo de un ländler], Mahler le da la espalda a la melancolía y por medio de tres ländler parece tomar contacto con la realidad que le rodea. Tres "tempi", tres temas, tres pasajes contrastantes: un ländler particularmente trivial, un vals más rápido, donde el tono paródico se vuelve salvaje, y otro ländler más lento, que es casi un minué y evoca épocas más felices. La última de estas tres melodías está estrechamente emparentada con el motivo principal del primer movimiento.
El Rondó burlesco: *Allegro assai. Sehr trotzig* [muy decidido], en un denso "motto perpetuo fugatto" de gran virtuosismo orquestal, en el cual todos los instrumentos asumen alternativamente el papel de solistas. Con una mezcla de rabia y de desafío, Mahler desplegó en este movimiento todos los recursos de su saber contrapuntístico llevándolos a su más alto desarrollo, a la vez que se "cita" a sí mismo en pasajes que recuerdan al Trio del scherzo de la *Sexta* y a uno de los episodios del final de la *Séptima*. En el Adagio: *Sehr langsam und noch zurückhaltend* [muy lento y sostenuto], se contempla con una serenidad desgarradora el ineludible destino humano. Nuevamente hace uso del contrapunto "bachiano" pero de una forma aún más austera. El material de los movimientos precedentes aparece modificado y con fluctuaciones entre tonos mayores y menores compone un adiós a la vida lleno de ternura y de amor. Si en el primer movimiento abría las puertas al porvenir, aquí se despide de la existencia y de su obra, y como el final de *La Canción de la Tierra*, todo se desvanece en la lejanía. Con Mahler se ponía fin también a una forma de hacer música, a un estilo, a un camino y a una estética. Aunque su muerte sucedió tres años antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial, los cambios políticos, sociales y económicos ya se empezaban a dejar sentir. Su adiós era también el adiós a toda una época. Aunque odiado y amado a partes iguales y a pesar de que su música cayó en el olvido después de su muerte, muy pocos dudan hoy en día de su importancia. Así lo corrobora Donald Mitchell quien comenta que la influencia de Mahler en posteriores generaciones va más allá de la Segunda Escuela de Viena integrada por Arnold Schoenberg y sus alumnos Alban Berg y Anton Webern para quienes la música de Mahler fue el paso previo a la atonalidad. A ellos hay que sumar al estadounidense Aaron Copland, al compositor alemán de canciones y teatro Kurt Weill, al italiano Luciano Berio, al ruso Dmitri Shostakóvich o al británico Benjamin Britten. Mitchell concluye con esta afirmación: "Incluso aunque su propia música no sobreviviera, Mahler gozaría de una inmortalidad sustancial en la música de estos sucesores preeminentes que han abrazado su arte y asimilado sus técnicas. Pero su música más de 100 años después de su muerte sigue más viva que nunca…"

©Marisa Gordo Casamayor