

42 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CANARIAS

Déjate atrapar por la música



Gobierno
de Canarias
islas iguales



© Jorge Carmona - Gulbenkian Música

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

Fabien Gabel, Dirección | Yuja Wang, Piano
Matthew Truscott, Concertino

Gran Canaria | Auditorio Alfredo Kraus | **18 de enero 2026, 19.00h**
Lanzarote | Los Jameos del Agua | **19 de enero 2026, 20.00h**

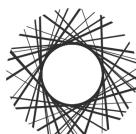
PROGRAMA

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

Fabien Gabel, Dirección

Yuja Wang, Piano

Matthew Truscott, Concertino



MAHLER CHAMBER
ORCHESTRA

Gran Canaria | Auditorio Alfredo Kraus | 18 de enero 2026, 19.00h
Lanzarote | Los Jameos del Agua | 19 de enero 2026, 20.00h

I. STRAVINSKI (1882-1971)

Suite Pulcinella

- Sinfonía
- Serenata
- a: Scherzino b: Allegretto c: Andantino
- Tarantella
- Toccata
- Gavotta (con due variazioni)
- Vivo
- a: Minuetto b: Finale

22'

G. LIGETI (1923-2006)

Concierto para piano y orquesta

- Vivace molto ritmico e preciso
- Lento e deserto
- Vivace cantabile
- Allegro risoluto
- Presto luminoso

23'

————— Pausa ————

W.A. MOZART (1756-1791)

Idomeneo (Ballet) K. 367 (Extractos)

- I. Chaconne
- II. Pas seul

F. CHOPIN (1810-1849)

Concierto nº 1 para piano en Mi menor, op. 11

(sin Dirección)

- Maestoso
- Romance
- Rondo

15'

39'

EL TEATRO DE LAS MÁSCARAS O CÓMO FINGIR QUE TODO ESTÁ BIEN

Sobre payasos, marionetas y otros supervivientes

Imagina un concierto como una de esas cenas familiares donde todos perciben que el edificio cruce, pero nadie lo menciona. Sonreímos, brindamos, aplaudimos, y el mundo continúa su curso caótico con una gracia que envidiamos en secreto. Esta noche, con la Mahler Chamber Orchestra bajo la batuta de Fabien Gabel y el piano de Yuja Wang, el programa se convierte en un ejercicio sofisticado de disimulo: una sucesión de máscaras que los compositores se colocan cuando la realidad es en sí misma su propia sobredosis, invitándonos a participar en una representación donde todos conocemos el guion pero fingimos improvisación.

La máscara veneciana: Stravinski y el arte del saqueo elegante

Comenzamos con la *Suite Pulcinella* de Stravinski, que nos sumerge en este teatro del fingimiento con la gracia de un maestro de ceremonias que conoce todos los trucos. Era 1920, el eco de la Gran Guerra todavía zumbaba en las trincheras abandonadas como un viento siniestro mientras Europa intentaba reconstruirse sobre escombros físicos y morales. Los cafés de París se llenaban de expatriados rusos, artistas sin patria, aristócratas convertidos en taxistas. Stravinski, el mismo que había provocado

escándalo y disturbios con *La consagración de la primavera* apenas siete años antes, optó ante la miseria que se cernía sobre el mundo por un giro que desconcertó a casi todos: mirar al siglo XVIII y reinterpretar melodías atribuidas entonces a Pergolesi, aunque hoy sabemos que varias pertenecían a otros compositores napolitanos como Gallo, Parisotti y Monza.

Pero ¿qué importan las atribuciones cuando el mundo entero ha perdido la autoría? No es apropiación simple; es transformación consciente, un modo de revivir material histórico con nueva perspectiva, como quien reconstruye una catedral bombardeada usando los mismos fragmentos de vidrio con nuevos patrones de luz. Diaghilev le había encargado un ballet basado en manuscritos dieciochescos, y Stravinski, en lugar de hacer una mera orquestación, realizó una operación más compleja: se puso la máscara de un compositor barroco permitiendo que se palparan las costuras, dejando su propio croquis del artificio. Es neoclasicismo, sí, pero también es teatro puro.

Pulcinella, esa figura indestructible de la *commedia dell'arte* con su nariz ganchuda y su joroba, encarna al superviviente perpetuo: lo golpean, lo engañan, lo matan en escena, pero siempre resurge, dueño de la última carcajada. Es el ancestro de todos los comediantes tristes, desde Pierrot hasta Chaplin, pasando por los personajes de Beckett. Stravinski captó esta resiliencia cómica y la transformó en música que sonríe mientras sangra. En un mundo recién salido de la catástrofe, con millones que

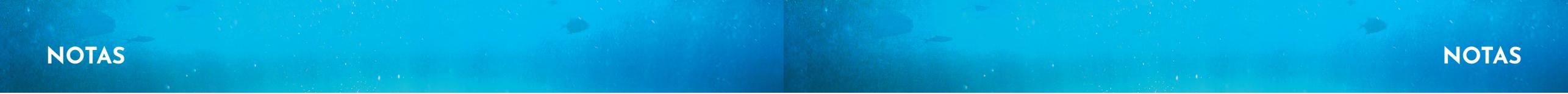
habían muerto por los ideales de otros, ¿qué mejor disparate loco que dialogar con el pasado, reinterpretar lo barroco mientras el siglo XX busca desesperadamente su identidad entre escombros y barro?

Al personaje lo posee de algún modo el espíritu del *yuródivi* ruso —el loco santo que dice verdades oblicuas, que criticaba al zar mediante paráboles, que llora en las celebraciones y baila en los funerales—, pero con partitura en mano y la sofisticación del París de entreguerras, donde Cocteau organizaba *happenings* y Picasso dibujaba sobre manteles de restaurante. La Suite *Pulcinella* es Stravinski mirándose al espejo viendo cómo su máscara napolitana le queda perfecta para hablar desde ella verdades siniestras.

El rostro fracturado: Ligeti y la matemática del caos

De esta reelaboración histórica cruzamos sin remedio al cosmos sonoro de György Ligeti y su *Concierto para piano*, compuesto entre 1985 y 1988 cuando el compositor ya había atravesado todos los infiernos del siglo XX y todos los estados del alma, emergiendo como algo irreconocible con cicatrices profundas.

Si Stravinski dialogaba con máscaras antiguas, Ligeti construye nuevas arquitecturas sonoras que son como máscaras cubistas: reconocemos fragmentos del rostro, pero la totalidad nos desconcierta. Es el mirar atravesado.



Superviviente del Holocausto —perdió a su padre y hermano en los campos—, testigo del régimen comunista húngaro que prohibió su música por «decadente» y refugiado en Occidente donde tuvo que reinventarse desde cero, Ligeti conocía intimamente el absurdo del mundo. Pero en lugar de rendirse al silencio, insistía en crear orden desde el caos, o mejor: en revelar el orden oculto del mismísimo caos. Su piano es entonces un instrumento polirítmico tocado por muchas manos invisibles: estructuras que se superponen como capas geológicas de diferentes eras en armonías que mutan constantemente como virus musicales.

Podría pensarse el concierto como una máscara africana sobre un rostro europeo: Ligeti había estudiado obsesivamente la música de los pigmeos Aka y las polirritmias del África subsahariana, encontrando en ellas no el primitivismo que buscaban otros, sino una complejidad matemática que rivalizaba con cualquier fuga de Bach. Cada movimiento es un ejercicio de simultaneidad imposible: el Lamento del sexto movimiento superpone ciclos rítmicos que nunca coinciden, creando una sensación de duelo perpetuo, como si lloráramos pérdidas en diferentes zonas horarias del dolor.

Aquí, la solista —Yuja Wang para nosotros— no es la heroína romántica que conquista a la orquesta, sino una estrella solitaria transitando en un océano de complejidades rítmicas, una Odisea sin Ítaca a la que volver. Wang, con su técnica prodigiosa y su capacidad de camaleón, es *médium* de estos espíritus fracturados, canal de voces

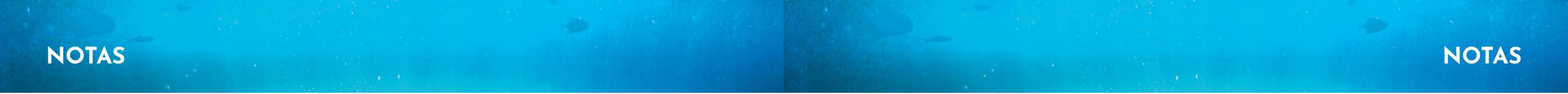


que rezan al unísono en lenguas muertas, vivas y prohibidas. Ligeti evoca el teatro de Beckett pero también el de Ionesco: reduce todo a sus componentes esenciales para revelar no el vacío, sino nuevas posibilidades de construcción.

Tras Auschwitz, como escribió Adorno, escribir poesía podría pensarse algo «bárbaro», pero Ligeti encontró una salida: no escribir poesía sino ecuaciones sonoras, no expresar sentimientos sino construir máquinas que fabrican sentimientos nuevos e innombrables. Su música no llora las pérdidas, las procesa, las metaboliza, las convierte en estructuras cristalinas de una belleza alienígena. En ese aparente desorden late una lógica interna, una geometría no euclidiana que fascina porque no la comprendemos del todo, como esas máscaras rituales cuyo significado original se ha perdido en el océano del tiempo pero que conservan su poder hipnótico.

El baile de salón antes del diluvio: Mozart y la bendita ignorancia

Esta tensión entre apariencia y estructura nos transporta súbitamente a otro teatro, a otra época, a otra máscara completamente diferente: las danzas del ballet de *Idomeneo* K.367, compuestas por Mozart en 1781 para una reposición muniquesa de su ópera. Es como abrir una puerta mágica de prestidigitador que nos lleva del expresionismo alemán al rococó francés de tirabuzón.



Observamos la corte de Múnich en su esplendor crepuscular: pelucas empolvadas que disimulan calvicies, corsés imposibles como de avispa que trituran cuerpos deshechos, maquillaje blanco con lunares postizos en rostros como de porcelana viviente. Todo irradia equilibrio, gracia dieciochesca, un mundo donde el orden divino que dice garantizar que cada cosa ocupará siempre su lugar predestinado. Mozart, con apenas veinticinco años pero ya con cientos de obras en su catálogo, trabajaba dentro de ese sistema como ese pez que nada en el agua y se pregunta qué cosa será eso del agua.

El ballet es puro azulejo brillante, artificio sin fisuras que por su candidez desnuda resulta conmovedor. Es la última fotografía antes del accidente, la orquesta del Titanic tocaba mientras el barco se hundía, una embarcación que colapsaba en el océano mientras algunos le ponían cortinas. Hablamos en realidad de la Revolución Francesa, el Terror, después Napoleón y todo el siglo XIX de fábricas humeantes y nacionalismos sorpresa. Mozart no puede saberlo y es esa ignorancia feliz la que le permite estas danzas de perfección formal que hoy nos parecen casi obscenas.

Hay algo profundamente humano en esa confianza en la permanencia, en componer *gavottas* y *chaconnas* como si las estructuras sociales que las sostienen pervivieran para siempre, como si los aristócratas que las bailan sobre las alfombras vivieran eternamente. El propio Mozart conocía bien el teatro social y sabía que todo era representación y disimulo, pero después de todo fingía creer en ello. Pura mentira hermosa.

El cisne tuberculoso: Chopin y la belleza de la agonía

Para cerrar esta galería de máscaras tenemos el *Concierto para piano nº 1 en mi menor op. 11* de Chopin —cronológicamente el segundo que compuso, pero publicado primero, porque hasta en la numeración hay disfraces—. Escrito entre 1829 y 1830, cuando Chopin tenía veinte años y aún vivía en Varsovia, es la máscara más sutil de todas: la del joven que finge no saber que está condenado, aunque cada nota nos cante su conocimiento secreto.

Chopin componía este concierto enamorado de Konstancja Gładkowska, una cantante de su misma edad que nunca correspondería del todo a su pasión. Pero el amor aquí es otra máscara: lo que realmente late bajo la superficie es la premonición del exilio, la intuición de que Polonia está a punto de desaparecer del mapa, de que él mismo se convertirá en un fantasma elegante en los salones parisinos, tosiendo discretamente sangre en pañuelos de encaje mientras las damas suspiran por su palidez romántica en un París que lo recibiría con hambre y bofetadas.

El Levantamiento de Noviembre de 1830 estallaría apenas unas semanas después del estreno del concierto, sellando para siempre su imposibilidad de regresar. Pero algo en la música ya lo sabe, ya lo llora anticipadamente. El segundo movimiento, *Romance*, es una carta de amor escrita a un país que todavía existe pero que ya comienza

a difuminarse, como esas fotografías antiguas de las que los rostros se evaporan. La orquesta susurra mientras el piano canta con una contención para no despertar del sueño jamás.

El piano domina, con la orquesta reducida a mero acompañamiento discreto —los críticos alemanes de la época lo señalaron con desaprobación, sin entender que Chopin no estaba escribiendo un concierto sino un autorretrato, un monólogo ensimismado—. Esta noche, con Yuja Wang dirigiendo desde el teclado se abre a esa intimidad casi incómoda en la que espiamos un diario íntimo y secreto, asistiendo una confesión que finge ser un espectáculo.

Wang, que ha construido su carrera alternando entre el virtuosismo atlético y la introspección más delicada, entiende perfectamente este juego secreto. Con Chopin en las manos nos hace habitar el corazón de ese joven polaco que contempla por última vez los álamos del Vistula que nunca volverá a ver. Es la anamnesis platónica sobre una alfombra de teclas.

Javier Álvarez Vizoso

© Lyodoh Kaneko



Fabien Gabel, Dirección



GOBiERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA



Instituto Canario de
Desarrollo Cultural

fest clásica

COLABORADORES



MEDIOS Y OTROS



Canarias7

www.laprovincia.es
LA PROVINCIA
DIARIO DE LAS PALMAS

EL DÍA
LA OPINIÓN DE TENERIFE



CABILDOS Y AYUNTAMIENTOS



Cabildo Insular
de La Gomera



SANTA CRUZ
DE LA PALMA