

**JBC**

PROGRAMA  
**25**

**13 I 14 DE MAIG**

**SALA 1 PAU CASALS**

# **BRUCKNER 3**

**PAVEL KOLESNIKOV, GIEDRĖ ŠLEKYTĖ  
I EL COR CANTA**

**ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA  
I NACIONAL DE CATALUNYA**

**PROGRAMA DE MÀ**

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
(Eisenach 1685 - Leipzig 1750)

## **CONCERT PER A PIANO I ORQUESTRA N. 6 EN FA MAJOR, BWV 1057**

(1720) - 17'

- I. Sense indicació de temps
- II. Andante
- III. Allegro assai

**Pavel Kolesnikov, piano**  
**Christian Farroni i Beatriz Cambrils, flautes**

**RAQUEL GARCÍA-TOMÁS**  
(Barcelona 1984)

## **SUITE OF MYSELF**

(2020 - 2021) - Estrena mundial, obra encàrrec de L'Auditori - 18'  
Inspirada amb obres de J. S. Bach i una selecció de texts de *Song of Myself* de Walt Whitman

- I. Prelude
- II. Why should I pray?
- III. Interlude 1
- IV. I celebrate myself
- V. Interlude 2
- VI. The pleasures of heaven are with me (and the pains of hell are with me)

- VII. You sea! I resign myself to you also  
VIII. Has any one supposed it lucky to be born?  
IX. Interlude 3  
X. Now I will do nothing but listen

**El Cor Canta**

*PAUSA 20'*

**ANTON BRUCKNER**

(Ansfelden 1824 – Viena 1896)

**SIMFONIA N. 3 EN RE MENOR**

(1872-73) – versió del 1889 – 57'

- I. Mässig bewegt  
II. Adagio (etwas bewegt) quasi Andante  
III. Scherzo. Ziemlich schnell  
IV. Finale. Allegro

**ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA**

**GIEDRĖ ŠLEKYTĖ, DIRECCIÓ**

**PAVEL KOLESNIKOV, PIANO**

**EL COR CANTA**

**PRIMERS VIOLINS Birgit Kolar\***, concertino invitada / **Raúl García**, assistent de concertino / **Maria José Aznar / Sarah Bels / Walter Ebenberger / Ana Galán / Katia Novell / Pilar Pérez / Anca Ratiu / Jordi Salicrú / Ana Kovacevic\* / Andrea Duca\* / Laura Pastor\* / Yulia Tsuranova\*** **SEGONS VIOLINS Alexandra Presaizen**, solista / **Maria José Balaguer / Clàudia Farrés / Mireia Llorens / Melita Murgea / Robert Tomàs / Paula Banciu\* / Silvia Cánovas\* / Sei Morishima\* / Ariana Oroño\* / Marina Surnacheva\* / Aria Trigas\* / Clara Vázquez\*** **VIOLES Benjamin Beck**, solista / **Vladimir Percevic\***, assistent invitat / **David Derrico / Christine de Lacoste / Franck Heudiard / Sophie Lasnet / Jennifer Stahl / Andreas Süssmayr / Johan Rondón\* / Nina Sunyer\*** **VIOLONCELS Charles-Antoine Archambault**, solista / **José Mor**, solista / **Olga Manescu**, assistent / **Lourdes Duñó / Vincent Ellegiers / Marc Galobardes / Jean-Baptiste Texier / Joan Rochet\*** **CONTRABAIXOS Dimitri Smyshlyaev**, assistent / **Jonathan Camps / Albert Prat Núria Casas\* / Nenad Jovic\* / Miguel Pedraza\*** **FLAUTES Christian Farroni**, assistent / **Beatriz Cambrils** **OBOËS Dolors Chiralt**, assistent / **Jose Juan Pardo / Disa English**, corn anglès **CLARINETS Larry Passin**, solista / **Francesc Navarro** **FAGOTS Silvia Coricelli**, solista / **Slawomir Krysmalski**, contrafagot **TROMPES Juan Manuel Gómez**, solista / **Joan Aragó / Juan Conrado García**, assistent / **Pablo Marzal**, assistent de tercer / **Alma García\*** **TROMPETES Angel Serrano**, assistent / **Adrián Moscardó / Andreu Moros\*** **TROMBONS Francisco Blay\***, solista invitat / **Vicent Pérez / Gaspar Montesinos**, assistent / **Francisco Palacios\***, trombó baix **TIMBALES Joan Marc Pino**, assistent **PERCUSSIÓ Juan Francisco Ruiz / Andreu Ferrandis\*** **ARPA Magdalena Barrera**, solista **CELESTA Xavier Barbeta\***

**ENCARREGAT D'ORQUESTRA Walter Ebenberger**

**RESPONSABLE DE DOCUMENTACIÓ MUSICAL Begoña Pérez**

**RESPONSABLE TÈCNIC Ignasi Valero**

**PERSONAL D'ESCENA Luis Hernández\***

\* Col·laborador

**COMENTARI**

per **Andreas Gomà**

Les tres obres que escoltarem avui tenen en comú el fet de ser treballs sobre músiques preexistents, 'arranjaments' en sentit amplíssim. En els casos de Johann Sebastian Bach i Anton Bruckner, sobre obres pròpies, però també es pot dir que, quan Raquel García-Tomás inscriu poesia de Walt Whitman en fragments de Bach (la *Passió segons sant Joan*, la invenció BWV 997 i la sarabanda de la *Suite francesa* n. 2), els està fent seus tots dos. En tots els casos, s'intueix la cerca d'un refinament del propi llenguatge musical sota l'aparença de 'no estar escrivint res de nou'. L'aparença queda, però, com a mínim, en dubte.

Per començar, com expliquem que una biografia musical tan prolífica com la de Bach pogués donar cabuda a aquesta mena de treva creativa durant la qual es va dedicar principalment a arranjament d'obres d'altres compositors o obres pròpies per a altres instruments? Que aquesta dedicació no responia a cap temps mort creatiu ni a cap oportunisme no tan sols ho demostra la cura en l'edició manuscrita (senyal que no considerava inferior aquest treball), sinó el mateix treball compositiu que hi desplega. En són testimoni els concerts per a teclat, amb què –sense ben bé inventar nova música– es va inventar un nou gènere. Va ser en el *Cinquè concert de Brandenburg*, utilitzant exhaustivament el clavecí com a instrument solista, on Bach va trobar una nova via per fer dialogar aquest instrument amb els altres dins del 'concert', és a dir, dels diferents grups de solistes que integraven l'orquestra barroca, superant així la dependència tradicional del baix continu. El de Fa major és precisament un arranjament del *Concert de Brandenburg* previ, el quart, amb la part de violí minuciosament adaptada per a teclat. La vivacitat improvisatòria del primer temps, amb constants desplaçaments i irregularitats mètriques als períodes, és adient per a la coloració pianística solista, que, tanmateix, conserva un ressò de la textura acòrdica de baix continu, especialment quan acompanya les flautes de bec.

En el cas de Bruckner, partim igualment del resultat d'un acuradíssim treball sobre l'obra pròpia, però en aquest cas parlem de 'revisió'. Sabut és que la insatisfacció que el va conduir a corregir la *Tercera* tres cops entre els anys 1873 i 1891 es pot explicar, en part, per la pressió que la mala rebuda de les primeres versions va exercir sobre un compositor sempre insegur quant al seu reconeixement. Però el cert és que les tres versions de la *Tercera* són variants igualment vàlides d'una mateixa concepció simfònica, tal com corroboren les regulars interpretacions i enregistraments de totes tres versions.

En tot cas, a la *Tercera simfonia*, Bruckner ja havia assolit la fisonomia característica del seu estil, palesa en una anècdota segons la qual, arran de la coincidència entre una música de dansa festiva al carrer i la vetlla d'un arquitecte difunt, va dir: "Aquí, una gran festa; al costat, la vetlla del mestre! Així és la vida tal com l'he volgut explicar a l'últim moviment de la meva tercera simfonia [...]. La polca significa l'humor i l'alegria del món; el coral, la seva tristesa". Sens dubte, aquesta copresència té quelcom de biogràfic: Bruckner era aquell jove que, al matí, era organista a l'església (l'arquitecte difunt era mestre de catedrals!) i que, a la tarda, tocava el violí en locals de ball. Així, alegria popular i fideisme religiós es van simbiotitzar com a tret essencial del seu idioma musical, la qual cosa li va permetre plasmar el seu context vital en un cosmos simfònic universal.

D'altra banda, va ser precisament en el camp de l'arquitectura musical on Bruckner va dur a terme les innovacions més notables, esculpint veritablement la forma musical sobre bases rítmiques angulars quasi estàtiques, malgrat la rica elaboració contrapuntística, harmònica i dinàmica del material melòdic. La introducció del tema de trompeta en el primer moviment és el pòrtic de la catedral que resumeix figurativament tot l'esdeveniment del relat en el seu trajecte:

la calma inicial, la tensió del desenvolupament, la resolució del destí feliç. Però el camí s'ha de recórrer! Quan la mirada s'apropa, la visió desapareix, un contratema s'interposa en el camí del pelegrí i el fa prostrar-se. Tres compassos de silenci! I el visitant s'endinsa en l'edifici.

Pel que fa a la diferència de versions, es pot dir que la darrera és la més 'accessible' i depurada: no només s'han perdut unes cites de Richard Wagner (que tant el va influir) de la primera versió, sinó que també s'han retallat i sintetitzat seccions formals senceres, amb la qual cosa Bruckner aplica retroactivament procediments que va introduir en les darreres simfonies. Això fa difícil parlar de la mateixa obra: Bruckner se cita –en lloc de Wagner– ell mateix com un altre, s'autoarranja, i d'aquesta manera emfasitza el que ja s'intuïa en Bach, una funció de l'arranjar-arreglar eminentment creativa i transformadora, tan paral·lela al treball 'autèntic', que n'és ben bé indestriable.

Diguem ara que la modernitat tardana ha anomenat aquest fenomen, que ignora la jerarquia de temps, autors i obres, *intertextualitat*. García-Tomás ha fet d'aquest concepte el marc creatiu conscient de la seva producció, habituada a fer entrar en diàleg estils musicals (actuals i històrics), mitjans sonors (instrumentals i electrònics) i disciplines artístiques (poesia, videoart i dibuix). Llenguatge tan original com transformador, evolució no d'una sola cosa, sinó de moltes que coexisteixen (com les *Terceres*). Això, lluny de ser una comoditat tècnica per a qui compon, implica un esforç d'adequació formal sovint més gran que en la creació 'original' per unificar el sentit del que es diu. Perquè, en aquest cas, es tracta de fer dir a Bach i a Whitman no tan sols allò que en el seu propi nom i estil ja diuen, sinó quelcom que no havien dit abans, en nom de qui els posa en diàleg i en sent –en si mateixa i des de la distància– l'afinitat en un íntim sentiment poeticoreligiós.

El secret de crear a partir del que ja hi és sembla raure, doncs, en la paradoxa de viure allò estrany com a proper, que fa viure allò proper com a estrany. Això ens fa emocionar, en sentir que cadascú de nosaltres som també comunitat i multiplicitat coral: la paradoxa de l'*Ode to Myself* whitmaniana, a fi de comptes, sobre la qual García-Tomás basteix comunitàriament el seu propi *myself*.

PRINCIPALS MITJANS PATROCINADORS

