

**JBC**

PROGRAMA  
**24**

**26, 27 I 28 DE MAIG**  
**SALA 1 PAU CASALS**

# **CINQUENA DE MAHLER**

**LUDOVIC MORLOT**

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



**PROGRAMA DE MÀ**

**MAURICE RAVEL**

(Ciboure, França 1875 – París 1937)

## **LE TOMBEAU DE COUPERIN**

(1914-1917) – 23'

Moviments I, III, IV i V orquestrats l'any 1919 per Maurice Ravel  
Moviments II i VI orquestrats l'any 2013 per Kenneth Hesketh (Liverpool 1968)

- I. Prélude
- II. Fugue
- III. Forlane
- IV. Rigaudon
- V. Menuet
- VI. Toccata

*PAUSA 20'*

**GUSTAV MAHLER**

(Kalischt, actualment República Txeca 1860 – Viena 1911)

## **SIMFONIA N. 5 EN DO # M**

(1901-1902)- 72'

Primera part

1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Wie ein Kondukt
2. Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz

Segona part

3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell

Tercera part

4. Adagietto. Sehr langsam
5. Rondó - Finale. Allegro

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

## **LUDOVIC MORLOT, DIRECCIÓ**

**PRIMERS VIOLINS** Jaha Lee, concertino associada / Raúl García, assistent de concertino / Pedro Rodríguez, assistent de concertino / Sarah Bels / Walter Ebenberger / Natalia Mediavilla / Katia Novell / María Pilar Pérez / Anca Ratiu / Jordi Salicrú / Paula Banciu\* / Andrés Fernández de Mera\* / Àsia Jiménez\* / Cèlia Johé\* / Laura Pastor\* / Aria Trigas\* / Yulia Tsuranova\* **SEGONS VIOLINS** Emil Bolozan, assistent / Maria José Aznar / Maria José Balaguer / Patricia Bronisz / Clàudia Farrés / Melita Murgea / Josep Maria Plana / Robert Tomàs / Cristian Benito\* / Vladimir Chilaru\* / Ana Kovacevic\* / Oleksandr Sora\* / Marina Surnacheva\* **VIOLES** Benjamin Beck, solista / Josephine Fitzpatrick, assistent / Christine de Lacoste / David Derrico / Franck Heudiard / Miquel Serrahima / Jennifer Stahl / Andreas Süssmayr / Adrià Trulls / Irene Argüello\* / Celia Libertad Eliaz\* / Oreto Vayá\* **VIOLONCELS** Charles-Antoine Archambault, solista / José Mor, solista / Vincent Ellegiers / Marc Galobardes / Jean-Baptiste Texier / Irma Bau\* / Yoobin Chung\* / Laura Isbert\* / Horia Mihon\* / Joan Rochet\* **CONTRABAIXOS** Christoph Rahn, solista / Apostol Kosev / Maria Llastarry\* / Matthew Nelson / Anna Cristina Grau\* / Nenad Jovic\* / Stanislava Stoyanova\* / José Luis Tovar\* **FLAUTES** Francisco López, solista / Beatriz Cambrils / Christian Farroni, assistent / Ricardo Borrull, flautí **OBOÈS** Rafael Muñoz, solista / José Juan Pardo / Dolors Chiralt, assistent / Disa English, corn anglès **CLARINETS** Víctor de la Rosa\*, solista invitat / Francesc Navarro / Alejandro Lobato, clarinet en mi bemoll / Alfons Reverté, clarinet baix **FAGOTS** Silvia Coricelli, solista / Aitor Gullón\* / Slawomir Krysmalski, contrafagot **TROMPES** Juan Manuel Gómez, solista / Joan Aragó / Juan Conrado García, assistent / Pablo Marzal / David Bonet / Artur Jorge\* / Gerard Sánchez\* / Víctor Talayero\* **TROMPETES** Mireia Farrés, solista / Adrián Moscardó / Angel Serrano, assistent / Andreu Moros\* **TROMBONS** Eusebio Sáez, solista / Vicent Pérez / Raúl García, trombó baix **TUBA** Daniel Martínez **TIMBALES** Joan Marc Pino **PERCUSSIÓ** Juan Francisco Ruiz / Ignasi Vila / José Luis Carreres\* / Guillem Ruiz\* **ARPA** Magdalena Barrera, solista

**ENCARREGAT D'ORQUESTRA** Walter Ebenberger  
**RESPONSABLE DE DOCUMENTACIÓ MUSICAL** Begoña Pérez  
**RESPONSABLE TÈCNIC** Ignasi Valero  
**PERSONAL D'ESCENA** Luis Hernández\*

\* Col·laborador/a

**COMENTARI**

per **Juan Lucas**

Com passa amb totes i cadascuna de les nombroses composicions que Ravel va orquestrar a partir d'un original per a piano, no hi ha res a *Le tombeau de Couperin* que en delati l'origen instrumental. Ravel era un orquestrador d'un talent excepcional, i els seus treballs en aquest camp no generen mai la sensació d'un producte de segona mà. Segons Émile Vuillermoz, «el privilegi de Ravel és donar sempre la impressió d'escriure espontàniament per a l'orquestra». De fet, les obres per a piano de Ravel no estan únicament concebudes *per al* piano, sinó també *pel* piano, instrument que, per a l'autor francès, era el vehicle amb què escrivia la seva orquestra. Potser aquesta és la raó per la qual molts pianistes consideren les versions per a orquestra de les seves obres per a piano com un preuat recurs auxiliar, capaç d'influir de manera fonamental en el toc, l'articulació i fins i tot la utilització del pedal.

La versió original per a piano de *Le tombeau de Couperin* es va concebre i escriure durant els terribles anys de la Primera Guerra Mundial com una suite de danses en sis moviments, cadascun dels quals Ravel va dedicar a un amic mort al camp de batalla. El 1919, dos mesos després de l'estrena de l'obra, el compositor va decidir orquestrar quatre de les sis peces i va deixar de banda les dues que va considerar poc aptes per al transvasament del piano a l'orquestra (*Fugue* i *Toccata*). El 2013, el compositor britànic Kenneth Hesketh va dur a terme l'orquestració d'aquestes dues peces, que han estat incloses al programa d'avui, completant d'aquesta manera la seqüència original de *Le Tombeau*. Contràriament al que el títol indica, *Le tombeau de Couperin* no és tant un homenatge explícit al compositor barroc francès sinó un tribut general a la música francesa del segle XVIII en conjunt, si bé la figura i la música de Couperin i, molt especialment, els seus *Concerts royaux* escrits per a Lluís XIV, són a l'origen de la inspiració raveliana.

*El tombeau de Couperin* s'obre amb el *Prélude*, basat en un esquema regular de semicorxeres que se succeeixen del primer a l'últim compàs i que recorda com gira el fus una filadora. L'elegant *Forlane* que el segueix es refereix –sense citar-lo– a l'últim moviment del quart *Concert royal* de Couperin. La tercera peça és el *Menuet* en tres parts, amb una *musette* a manera de trio, l'acompanyament de la qual utilitza el mateix tema del minuet. L'obra es tanca en Do major amb un rústic i animat *Rigaudon*, que algun crític ha comparat amb la *Danse villageoise* de Chabrier.

\*\*\*

Composta als estius de 1901 i 1902, la *Cinquena simfonia* de Gustav Mahler no només inaugura cronològicament el segle XX musical, sinó que, d'alguna manera, el prefigura de cap a cap. Amb aquesta obra, el llenguatge mahlerià conquereix, a través d'un discurs completament abstracte pel qual transiten una miríada d'elements –personatges– heterogenis (elements espuris, imperfectes i, de vegades, decididament prosaics, cosa que l'escriptor Alessandro Baricco ha anomenat la pura “espectacularitat musical”), un discurs narratiu que anuncia clarament l'adveniment de l'incipient art cinematogràfic i pel qual serpenteja, sempre segons Baricco, «l'agre perfum de la modernitat».

Amb els anys, la *Cinquena simfonia* de Mahler ha desplaçat en popularitat qualsevol altra de les simfonies de l'autor bohemí i ha adquirit una celebritat (una iconicitat, ens atreviríem a dir) potser comparable només amb l'altra gran *Cinquena*, la de Beethoven, amb la qual comparteix no només el començament celluar (un motiu de tres notes curtes seguides d'una llarga), sinó també el mateix arc expressiu, que descriu una seqüència imponent que va des del sentiment ominós i fúnebre del començament fins a l'alegria i la victòria finals. La *Cinquena* és la primera de

les simfonies de Mahler que aconseguix plasmar completament la voluntat expressa de l'autor d'embolcallar la vida sencera dins un univers coherent de sons; a partir d'ara, les seves simfonies es convertiran en grandiosos retaules que confinen l'èpica d'un univers sonor en una barreja fulgurant.

Per aconseguir aquesta conquesta, que va suposar el començament del període mitjà i de plena maduresa del compositor, Mahler va haver de superar la seva dependència del poema simfònic vuitcentista, element que li havia servit en les quatre simfonies prèvies per estructurar i, sobretot, justificar el seu discurs narratiu (i, no ho oblidem, Mahler era abans que qualsevol altra cosa un narrador musical). La *Cinquena* és la primera de les seves simfonies que renuncia completament a un programa explícit amb font literària i també la primera, des de la llunyana *Tità*, que no incorpora la veu humana. Això no obstant, preserva i fins i tot potencia de manera exponencial la qualitat narrativa del discurs. Amo absolut dels seus mitjans creatius (la llarga experiència que havia atresorat com a director d'orquestra li havia donat amb escreix prou bagatge tècnic), Mahler estava ara segur de poder elaborar la seva narració sonora amb mitjans exclusivament musicals. L'orquestra seria capaç d'absorbir la qualitat significativa de la paraula escrita fins a tornar-la completament prescindible. La interpretació del contingut musical, purament abstracte i subjectiu, quedaria a les mans de l'oient.

Malgrat que, en aparença, la *Cinquena* és una de les simfonies mahlerianes que més s'atenen a l'esquema canònic del gènere simfònic tradicional, l'estructura de l'obra és, com sempre en Mahler, molt peculiar. Consta de tres parts que, alhora, es divideixen en cinc moviments. El nucli és el gegantí *Scherzo*, situat al centre i flanquejat per dues parelles de moviments que es relacionen entre si de manera especular. A cada parell, un primer moviment lent serveix tant d'introducció com de font de material temàtic per al moviment que el segueix, més llarg i complex. Mahler connecta, a més a més, les dues parelles de moviments mitjançant el gran coral per a metalls que irromp gairebé al final del segon i que torna de manera triomfal al final de l'obra. Des del punt de vista expressiu, les emocions negatives o hostils es concentren fonamentalment a la primera part (els dos primers moviments). La pau, la serenitat i, en general, els sentiments positius regnen en els dos últims (el celebèrrim *Adagietto* per a cordes i dues arpes i l'espectacular i exaltat rondó conclusiu), mentre que l'*Scherzo* serveix de fulcre gegantí que participa dels dos mons i serveix de transició entre ells. Entre la composició de les parts primera i tercera, és a dir, entre els estius de 1901 i 1902, Mahler va conèixer Alma Schindler, amb qui contrauria matrimoni gairebé immediatament. Aquesta esperança de felicitat és la que es trasllueix a l'olímpica, sinuosa i aclaparadora seqüència expressiva que circula des del do sostingut inicial fins a l'explosió de goig desenfrenat en re major amb què es tanca l'obra.

PRINCIPALS MITJANS PATROCINADORS

**P** el Periódico

3

CATALUNYA  
RÀDIO