

JBC

PROGRAMA

26

20, 21 I 22 DE MAIG
SALA 1 PAU CASALS

BRUCKNER 7

FRANCISCO LÓPEZ I KAZUSHI ONO

ORQUESTRA SIMFÔNICA DE BARCELONA
I NACIONAL DE CATALUNYA

PROGRAMA DE MÀ

JACQUES IBERT
(París 1890 – 1962)

CONCERT PER A FLAUTA I ORQUESTRA

(1934) – 19

Allegro
Andante
Allegro scherzando

Francisco López, flauta

PAUSA 20'

ANTON BRUCKNER
(Ansfelden, Àustria 1824 – Viena 1896)

SIMFONIA N. 7 EN MI MAJOR

(1881-1883) – 64

Allegro moderato
Adagio: Sehr feierlich und sehr langsam
Scherzo: Sehr schnell
Finale: Bewegt, doch nicht schnell

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA I NACIONAL DE CATALUNYA

FRANCISCO LÓPEZ, FLAUTA

KAZUSHI ONO, DIRECCIÓ

PRIMERS VIOLINS Birgit Kolar*, concertino invitada / Raúl García, assistent de concertino / Maria José Aznar / Sarah Bels / Walter Ebenberger / Ana Galán / Natalia Mediavilla / Katia Novell / Pilar Pérez / Anca Ratiu / Jordi Salicrú / Paula Banciu* / Ana Kovacevic* / Laura Pastor* / Yulia Tsuranova* **SEGONS VIOLINS** Emil Bolozan, assistent / Maria José Balaguer / Jana Brauningner / Clàudia Farrés / Mireia Llorens / Melita Murgea / Josep Maria Plana / Cristian Benito* / Asia Jiménez* / Ariana Oroño* / Marina Surnacheva* / Aria Trigas* / Oleksandr Sora* **VIOLES** Aine Suzuki, solista / Adolfo Hontañón*, assistent invitat / David Derrico / Christine de Lacoste / Sophie Lasnet / Jennifer Stahl / Miquel Serrahima / Andreas Süßmayr / Irene Argüello* / Bernat Bofarull* / Johan Rondón* **VIOLONCELS** José Mor, solista / Olga Manescu, assistent / Vincent Ellegiers / Marc Galobardes / Jean-Baptiste Texier / Yoobin Chung* / Daniel Claret* / Horia Mihon* / Joan Rochet* **CONTRABAIXOS** Christoph Rahn, solista / Dimitri Smyshlyaev, assistent / Jonathan Camps / Albert Prat / Felipe Contreras* / Nenad Jovic* / Miguel Pedraza* **FLAUTES** Alberto Acuña*, solista invitat / Beatriz Cambrils **OBOÈS** Dolors Chiralt, assistent / Jose Juan Pardo **CLARINETS** Josep Fuster, assistent / Alfons Reverté **FAGOTS** Thomas Greaves, assistent / Slawomir Krysmalski, contrafagot **TROMPES** Juan Manuel Gómez, solista / Joan Aragó / Juan Conrado García, assistent / Pablo Marzal, assistent de tercer / David Bonet / Julio Blanco* / Carles Chordà* / David Cuenca* **TROMPETES** Mireia Farrés, solista / Adrián Moscardó / Andreu Moros* **TROMBONS** Eusebio Sáez, solista / Vicent Pérez / Miquel Sàez*, trombó baix **TUBA** Daniel Martínez* **TIMBALES** Joan Marc Pino, assistent **PERCUSSIÓ** Juan Francisco Ruiz / Ignasi Vila

ENCARREGAT D'ORQUESTRA Walter Ebenberger

RESPONSABLE DE DOCUMENTACIÓ MUSICAL Begoña Pérez

RESPONSABLE TÈCNIC Ignasi Valero

PERSONAL D'ESCENA Luis Hernández*

COMENTARI

per **Andreas Gomà**

Avui comparteixen reivindicació musical dos autors que, d'alguna manera, han estat rebutjats per l'ortodòxia de crítica i públic del seu temps, a través de les obres probablement més afavorides dels seus catàlegs respectius. Però quan parlem de personalitats tan incomparables com Anton Bruckner i Jacques Ibert no hi ha lloc per a les similituds.

D'una banda, tenim en Bruckner un home que es pren tan seriosament el seu disseny com a compositor que, quan confia en el seu encert (com amb la *Setena*), ho encomana a una inspiració superior, mentre que, davant la manca de confiança i la pressió pel judici extern, se sent impellit a revisar les seves obres incessantment. I part de la culpa del pitjor la té a qui més deu en el millor: Richard Wagner, font d'inspiració innegable, alhora li va posar la llosa d'incloure'l com a membre honorífic entre les 'tres grans B', juntament amb Johann Sebastian Bach i Ludwig van Beethoven (amb tota malevolència en l'omissió de Johannes Brahms).

Al contrari, Ibert, que no va tenir la sort ni la desgràcia d'un protector tan destacat, sap viure de bon humor, en l'àmbit personal i en el musical, obert a tots els corrents, només en deute amb la seva llibertat: se sent tan poc lligat a la raó d'estat, que rebre la màxima condecoració pels serveis prestats a la Primera Guerra Mundial no li impedeix fugir durant la Segona, amb la destitució consegüent per part del Govern de Vichy i la prohibició d'interpretar les seves obres. La seva vocació compositiva, tan guardonada com la bèl·lica, tampoc no li impedeix guanyar-se la vida en funcions administratives. Així s'entén que algú tan fidel només a si mateix tampoc no s'adscrigués a cap dels corrents d'estil musical dominants de l'època, a saber, l'impressionisme francès i l'expressionisme alemany. "Tots els estils són vàlids si se'n deriva música", era el seu credo eclèctic. Un eclecticisme que, d'altra banda, s'emmotllava en els nous corrents emergents: el neoclassicisme i la Nova Objectivitat. Aquests, al seu torn, van beneficiar el renaixement d'un instrument com la flauta, que en el Romanticisme va ser ben oblidat com a solista de concert, precisament pel seu color massa 'objectiu' i per la modulació limitada respecte dels instruments de corda. El canvi de l'ideal sonor a la primera meitat del segle xx, tanmateix, en va propiciar un nou impuls, amb compositors com Ferruccio Busoni, Gustav Holst, André Jolivet, Frank Martin i Bohuslav Martinu, al costat d'Ibert. El seu concert va ser escrit l'any 1934, lligat, com sol passar, a un intèrpret extraordinari; en aquest cas, Marcel Moyse, gran virtuós impulsor de la flauta a França, que el va estrenar el 1936. La reacció del mateix Ibert en sentir l'estrena per la ràdio –"Somrient, com si la sentís per primer cop i se sorprengués amb delectació"– ja parla del caràcter de l'obra, explosiva i desenfrenada, tot i no abandonar el marc barroc, amb la forma típica de dansa tripartida que recorda l'alemanda, la sarabanda i la giga. L'inici fa pensar en un Wolfgang Amadeus Mozart desbocat: sense suport rítmic ni harmònic per a l'oïda, esdevé un repte per al solista i l'orquestra en conjunt, que s'han de coordinar perfectament per no perdre la continuïtat en els canvis constants entre 2/4 i 3/8. El segon moviment transporta a un oasi en calma, en què l'harmonia ja vira cap al jazz, i la paleta cromàtica de la flauta es fon deliciosament amb els vents fusta, en una demostració que sap sonar a oboè, a clarinet o, fins i tot, a saxofon. L'esfera jazzística es manté a l'últim moviment, i la 'giga' (més aviat saltarello), d'una elasticitat dinàmica vigorosa tot i la seva enorme dificultat, encara reserva una cadència per al final, desafiament ben bé esportiu per posar a prova la condició física de l'intèrpret, que, després de 20 minuts d'espectacle, encara s'ha sabut guardar el més difícil per al final. No és estrany que aquesta obra gaudeixi de predilecció en els programes de concursos.

Quant a l'èxit de l'obra de Bruckner, inusual com dèiem, possiblement es deu als seus aparents moments programàtics, és a dir, 'psicològicament' descriptius, en un compositor que cercava sempre una escriptura 'pura', sense cap més relat que el que sorgia de les relacions formals entre les seccions. Aquest tret, que li confereix la solidesa i l'amplada arquitectònica característiques, devia semblar, no obstant això, feixuc i arcaic a un públic més habituat als parafraseigs episòdics del Romanticisme. Tanmateix, sembla que la *Setena simfonia* afegeixi a la seva estabilitat angular una commoció passional que encadena tant escenes dramàtiques com paisatges interiors. Així, l'"Scherzo" va ser compost sota la impressió de l'incendi del

Ringtheater vienès, contigu a la residència del compositor, el 1881. L'acompanyament inquiet de les cordes suggereix el guspireig de les flames i el pànic de la gent, mentre que el tema de la trompeta recorda el corn dels bombers. L'adagio pretenia originàriament evocar una marxa fúnebre per a les víctimes, abans que la mort imminent de Wagner li fes afegir la idea d'un homenatge personal. Però és igualment cert que el tema cromàtic del primer moviment, el més llarg que Bruckner va escriure, ja recorda el seu mentor. El mateix podem dir de la figura melòdica lamentosa del segon tema i del contrapunt inspirat en *Die Meistersinger von Nürnberg* (Els mestres cantaires). Tot i així, la gran cohesió formal a través de les transicions dinàmiques entre seccions tonals i de la transformació dels temes és inconfusiblement bruckneriana. El que hi ha en el fons no és, doncs, cap consecució descriptiva d'estats emocionals, sinó parts que es fonen en una totalitat perfectament equilibrada, i és només gràcies a aquest equilibri que la monumental coda final aconsegueix un efecte catàrtic.

Naturalment, les al·lusions a Wagner es tornen encara més explícites a l'"Adagio", amb les tubes wagnerianes que confereixen a l'orquestra una dimensió de profunditat addicional. La 'traducció programàtica' de la mort es dona en el moment en què aquesta va esdevenir realment, quan Bruckner escrivia la coda, que, en conseqüència, va convertir en melodia fúnebre (exposada, naturalment, per les tubes wagnerianes). Aquest moviment no ha deixat de transportar el seu efecte d'encís a les generacions venidores, entre les quals no podem ometre la sòrdida veneració d'Adolf Hitler, que el va fer emetre per la ràdio per anunciar la seva mort. Podem sospitar que ell només admirava Wagner a través de Bruckner.

PRINCIPALS MITJANS PATROCINADORS

