

**OBC**

PROGRAMA

2

11 i 12 D'OCTUBRE  
SALA 1 PAU CASALS

# LA JÚPITER DE MOZART

RENAUD CAPUÇON I LUDOVIC MORLOT  
ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BARCELONA  
I NACIONAL DE CATALUNYA

PROGRAMA DE MÀ

**FRANZ JOSEPH HAYDN**

(Rohrau, Àustria 1732 – Viena, Àustria 1809)

## **SIMFONIA N. 13 EN RE MAJOR, HOB.I:13**

(1763) – 1a audició – 21'

Allegro molto

Adagio cantabile

Menuet

Finale: Allegro molto

**MAURICE RAVEL**

(Ciboure, França 1875 – París, França 1937)

## **SONATA PER A VIOLÍ**

(1928) – 1a audició – Orquestració de Yan Maresz (2015) – 19'

Allegretto

Blues: Moderato

Perpetuum mobile: Allegro

**Renaud Capuçon**, violí

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
(Bonn, Alemanya 1770 - Viena, Àustria 1827)

# ROMANÇA N. 2 EN FA MAJOR PER A VIOLÍ I ORQUESTRA, OP. 50

(1798) - 1a audició - 9'

Renaud Capuçon, violí

*PAUSA 20'*

WOLFGANG AMADEUS MOZART  
(Salzburg, Àustria 1756 - Viena, Àustria 1791)

# SIMFONIA N. 41 EN DO MAJOR, KV. 551, "JÚPITER"

(1788) - 26'

Allegro vivace  
Andante cantabile  
Menuetto: Allegretto  
Molto allegro

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

## **RENAUD CAPUÇON, VIOLÍ**

## **LUDOVIC MORLOT, DIRECCIÓ**

**PRIMERS VIOLINS** Jaha Lee, concertino associada / Maria Florea\*, concertino associada invitada / Raúl García, assistent de concertino / Paula Banciu / Walter Ebenberger / Ana Galán / Zabdiel Hernández / Lev Mikhailovskii / Katia Novell / Pilar Pérez / Jordi Salicrú / Ícar Solé · **SEGONS VIOLINS** Alexandra Presaizen, solista / Emil Bolozan, assistent / M. José Balaguer / Patricia Bronisz / Clàudia Farrés / Mireia Llorens / Octavi Martínez / Laura Pastor / Robert Tomàs / Vladimir Chilaru\* · **VIOLES** Milena Simovic\*, solista invitada / Noemí Fúnez, assistent / David Derrico / Josephine Fitzpatrick / Franck Heudiard / Sophie Lasnet / Miquel Serrahima / Andreas Süssmayr · **VIOLONCELS** Charles-Antoine Archambault, solista / Blai Bosser, assistent / Lourdes Duñó / Vincent Ellegiers / Elena Gómez / Lluç Pascual · **CONTRABAIXOS** Luís Cabrera, solista / Christoph Rahn, solista / Dmitri Smyshlyaev, assistent / Apostol Kosev · **FLAUTES** Christian Farroni, assistent / Ricardo Borrull, flautí · **OBOÈS** Rafael Muñoz, solista / José Juan Pardo / Disa English, corn anglès · **CLARINETS** Luís Cámara\*, solista invitat / Francesc Navarro · **FAGOTS** Silvia Coricelli, solista / Slawomir Krysmalski, contrafagot · **TROMPES** Juan Manuel Gómez, solista / Joan Aragó / David Bonet / Pablo Marzal, assistent · **TROMPETES** Ángel Serrano, assistent / Adrián Moscardó · **TIMBALES** Marc Aixa\*, solista invitat · **ARPA** Magdalena Barrera, solista · **CLAVICÈMBAL i CELESTA** Marc Sumsi\*

**ENCARREGAT D'ORQUESTRA** Walter Ebenberger

**RESPONSABLE DE DOCUMENTACIÓ MUSICAL** Begoña Pérez

**RESPONSABLE TÈCNIC** Ignasi Valero

**PERSONAL D'ESCENA** Luís Hernández\*

\*Collaborador/a

## **COMENTARI**

per **Luis Gago**

### **La gran trinitat clàssica versus Maurice Ravel**

Del centenar llarg de simfonies de Haydn, no sabem si ens en meravella més la quantitat o la qualitat, tot i que probablement el quid del prodigi obrat pel compositor resti al marge d'aquesta disjuntiva. El que produeix una sorpresa infinita és que un home, sol, fos capaç de crear

virtualment un nou gènere, de fer-lo evolucionar i madurar sense parar durant dècades i de transportar-lo fins a la seva maduresa més absoluta.

Al servei del mateix patró (la família Esterházy) durant bona part de la seva vida, res millor que les paraules que el seu primer biògraf, Georg August Griesinger, posa en boca del mateix Haydn per explicar com es va produir aquell miracle: «Al meu príncep, el satisfieien tots els meus treballs; en rebia l'aprovació, podia com a director d'una orquestra fer experiments, observar què ressaltava un efecte i què el debilitava; podia, per tant, millorar, afegir, eliminar i arriscar; jo estava aïllat del món, ningú del meu voltant podia desviar-me ni distreure'm del meu camí, de manera que no em quedava cap altre remei que ser original». No es pot explicar d'una manera més modesta l'inconformisme o la renúncia a deixar-se arrossegar per les solucions fàcils, que és precisament al que convidava aquest ambient d'aïllament i, per tant, lliure de crítiques i crítics descrit pel compositor. Giuseppe Carpani, a *Le Haydine* (1812), corrobora aquesta confessió gràcies als testimonis directes de diversos músics que van conèixer amb Haydn al palau d'Eszterháza. Aquests encara recordaven que solia interrompre la feina per reunir l'orquestra, «intentava un passatge o un altre amb diferents instruments i, després de fer l'experiment, feia marxar els músics, tornava a la seva taula de treball i continuava la seva composició confiadament». La música resultant era de tal qualitat que, fins i tot reclòs al seu entorn palatí, Haydn es va convertir molt aviat en una celebritat a tot Europa. No és estrany que proliferessin arreu les edicions de les seves obres realitzades no només sense el consentiment sinó fins i tot sense el coneixement del compositor. Començar el concert amb la Simfonia n. 13 cal interpretar-ho, en aquest sentit, com tota una declaració d'intencions. Igual que totes les seves simfonies compostes el 1763 o al voltant d'aquell any, l'obra es caracteritza per la seva extrema concisió, amb tan sols dos senzills motius rítmics que dominen la construcció formal del primer moviment.

Mozart –que tant va aprendre de Haydn, i a qui va dedicar els seus sis quartets KV. 387-465, «el fruit d'un esforç llarg i laboriós»– va buscar també explorar per si mateix nous territoris. Ho va fer d'una manera molt clara en l'àmbit del concert per a piano i l'òpera, mentre que en el de la simfonia, la sonata per a piano i, sobretot, el quartet de corda va aplicar a consciència el que havia après del seu col·lega. En les seves tres últimes simfonies, compostes en un lapse de temps prodigiosament breu, va mostrar, igual que ho faria Haydn en les simfonies compostes a Londres, una ambició formal inhabitual i, sobretot, un afany de dotar cada obra d'una personalitat pròpia. Qualsevol comentari de l'última de totes, que algun espavilat editor vuitcentista va decidir batejar amb l'absurd sobrenom de “Júpiter” per les seves majestoses proporcions, ha de posar un èmfasi especial en l'últim moviment, que s'ha d'enllaçar alhora amb el Mozart en contacte permanent amb les obres de Bach i Händel, i amb el contrapunt imitatiu, justament en els anys en què estava gestant els sis quartets de corda que després dedicaria a Haydn. Només així es pot entendre el prodigi contrapuntístic obrat pel salzburguès en l'últim moviment, en què quatre senzills motius apareixen exposats al final simultàniament, com si es tractés gairebé del corollari d'una (falsa) quàdruple fugida. Sabem que Mozart va conèixer, va admirar –i va transcriure en part– *L'art de la fuga* de Bach, que projecta la seva allargada ombra sobre aquest *finale*, un dels cims absoluts del catàleg de l'austríac.

Al seu costat, la romança de Beethoven (una de les dues que va compondre per a violí i orquestra) sembla una fràgil, senzilla i delicada miniatura, però que serveix per unir en el programa d'aquesta tarda els tres grans noms de la trinitat clàssica; és a dir, els integrants – encara que rarament es faci servir aquesta denominació– de la Primera Escola de Viena. A falta d'un concert per a violí de Ravel (el que més s'hi acosta és la virtuosística *Tzigane*), Renaud

Capuçon ha decidit tocar la seva Sonata per a violí i piano en l'orquestració que va realitzar Yan Maresz el 2013. Si a la seva òpera *El nen i els sortilegis*, la tetera canta la seva intervenció a ritme de *ragtime*, també és justament famós el blues que va compondre com a segon moviment d'aquesta sonata en un intent de fer compatibles els elements jazzístics amb les formes clàssiques. Així, hi apareixen inequívocs trets harmònics (modalisme), rítmics (contratemp, síncopes), melòdics (*glissandi* del violí a l'exposició del tema) i instrumentals (la imitació del banjo als *pizzicati* del violí de la introducció) perfectament integrats dins del discurs, d'un captivador encant melòdic. El contrast, després d'aquest pacificador blues, ve marcat pel *perpetuum mobile* final, que d'alguna manera anticipa la bogeria de la crisi de 1929 i de la guerra fratricida que s'escamparia per Europa la dècada següent, alhora que d'alguna manera participa de l'estètica de les músiques "mecàniques" que van estar tan en voga en aquella època. En el seu no gaire conegut "Esbós autobiogràfic", aparegut pòstumament a *La Revue musicale* el 1938, Ravel va afirmar el següent: «Vaig afirmar aquesta independència [entre les diferents veus] en escriure una sonata per a violí i piano, instruments que són al meu entendre essencialment incompatibles. Lluny d'equilibrar els contrastos, la sonata en revela la incompatibilitat». Avui, amb l'orquestra posant-se de vegades en el lloc del piano, aquesta incompatibilitat desapareix.

#### PRINCIPALS MITJANS PATROCINADORS

