

BCN
CLÀSSICS
21/22

18 de març de 2022
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE RÀDIO VIENA MARIN ALSOP KIAN SOLTANI

Simfonia núm. 7 de Dvořák



www.bcnclassics.cat

PROGRAMA

BCN Classics temporada 21/22

Palau de la Música Catalana

Orquestra Simfònica de Ràdio Viena

18 de març de 2022 a les 20 h

Durada aproximada: 87 minuts amb mitja part

Hannah Eisendle (1993)

Heliosis

7'

Robert Schumann (1810-1856)

Concert per a violoncel i orquestra en La menor, op. 129

25'

Nicht zu schnell

Langsam

Sehr lebhaft

20 minuts de pausa

Antonín Dvořák (1841-1904)

Simfonia núm. 7 en Re menor, op. 70

35'

Allegro maestoso

Poco adagio

Scherzo. Vivace - Poco meno mosso

Finale. Allegro

INTÈRPRETS

Orquestra Simfònica de Ràdio Viena

Marin Alsop, directora

Kian Soltani, violoncel

Orquestra Simfònica de Ràdio Viena

Concertino I

Maighrèad Mccrann

Violí I

Wei-Ping Lin

Bhoiravi Achenbach

Amora de Swardt

Daniel Guillen Navarro

Geert-Rudolf Langerlaar

Tudor Florian Paduraru

Jue-Hyang Park

Manon Stankovski-Hoursiangou

Anais Colette Patricia Tamisier

Peter Uhler

Anton Alexandru Bisoc (Acadèmia de l'orquestra)

I-Ping Cheng (Acadèmia de l'orquestra)

Viola

Mario Michael Gheorghiu

Andrea Marju Stadler

Tomáš Bumbal

Raphael Handschuh

Wilhelm Klebel

Martin Kraushofer

Samuel Mittag

Lara Sophie Schmitt

Catharina Eva Helen Stenström Langerlaar

Eveline Catarina Meier (Acadèmia de l'orquestra)

Concertino II

Kristina Šuklar

Violí II

Ririko Sonnleitner

Marianna Ewa Oczkowska

Aileen Maria Dullagahn

Steven Michael Mohler

Barbara Chomča

Kanako Gergov

Boris Pavlovsky

Johannes Wolfgang Pfliegerl

Tongtong Sun

Sibylle Wurzinger-Gund

Danielè Brekyté (Acadèmia de l'orquestra)

Chika Hayase (Acadèmia de l'orquestra)

Violoncel

Michael Matthäus Hammermayer

Raffael Dolezal

Solveig Nordmeyer

Marta Hanna Kordykiewicz

Johannes Kubitschek

Peter Wolf

János Ripka (Acadèmia de l'orquestra)

Katharina Theres Steininger (Acadèmia de l'orquestra)

Contrabaix

Goran Kostic
Michael Blasius Pistelok
Bernhard Marinus Ziegler
Pawel Lukasz Dudys
Felipe Medina
Octavian Constantin Maxim (Acadè-
mia de l'orquestra)

Flauta

Andreas Planyavsky
Ursula Pichler-Nikolov

Oboè

Thomas Höniger
Felix HAGN

Clarinet

Pedro Afonso Minhava Reis
Thomas Obermüller

Fagot

Marcelo M Padilla
Leonard Eröd

Trompa

Peter Keserü
Margreth Luise Nußdorfer
Matthias Riess
Johann Widihofer

Trompeta

Christian Hollensteiner
Franz Tösch

Trombó

Sascha Hois
Christian Troyer
Simon Wildauer

Timbales

Wolfgang Nagl

Percussió

Patrick Prammer
Georg Hasibeder

Arpa

Anna Verkholantseva

Orquestra Simfònica de Ràdio Viena



L'Orquestra Simfònica de Ràdio Viena (RSO de Viena) és una orquestra de renom mundial i es defineix en la tradició orquestral vienesa. Marin Alsop va assumir-ne el càrrec de directora titular el setembre de 2019. La RSO de Viena és coneguda per la seva excepcional i audaç programació, on combina repertori del segle XIX amb peces contemporànies i obres d'altres èpoques poc interpretades.

Actua regularment en dues sèries d'abonament a Viena: el Musikverein i el Konzerthaus. A més, intervé anualment en els principals festivals austríacs i internacionals. Manté estrets vincles amb el Festival de Salzburg, el *Musikprotokoll* al Festival Sterischen Herbst i el Wien Modern. Les gires al Japó i a la Xina també formen part habitual de l'agenda de la RSO de Viena. Des de 2007 col·labora amb èxit amb el Theatre an der Wien, la qual cosa li ha fet guanyar una excel·lent reputació com a orquestra d'òpera. No obstant això, la RSO de Viena també se sent molt a gust en el gènere de la música de cinema. La majoria de les seves actuacions es retransmeten per ràdio, principalment a l'emissora Österreich 1, però també internacionalment.

Alain Altinoglu, Leonard Bernstein, Ernest Bour, Christoph von Dohnányi, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Mirga Gražinytė-Tyla, Jakub Hrůša, Susanna Mälkki, Ingo Metzmacher, Marc Minkowski, Kent Nagano, Andris Nelsons, Kirill Petrenko, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowski, Lorenzo Viotti i Simone Young es troben entre els directors convidats que han pujat al podi de la

RSO de Viena. Els compositors Luciano Berio, Friedrich Cerha, Peter Eötvös, HK Gruber, Hans Werner Henze, Ernst Krenek, Bruno Maderna i Krzysztof Penderecki han dirigit l'orquestra. Entre els solistes amb renom internacional que fan col·laboracions regulars amb la RSO de Viena hi ha Renaud i Gautier Capuçon, Christian Gerhaher, Martin Grubinger, Hilary Hahn, Patricia Kopatchinskaja, Gidon Kremer, Lang Lang, Sabine Meyer, Gabriela Montero, Anna Netrebko, Fazil Say, Heinrich Schiff, Daniil Trifonov i Christian Tetzlaff.

L'ampli abast de les gravacions de la RSO de Viena inclou obres de tots els gèneres, com ara moltes primeres gravacions que representen clàssics austríacs moderns i compositors austríacs contemporanis. El 2018, va ser guardonada amb el prestigiós premi ICMA a la categoria de Música Simfònica pel seu joc de CD *Martinů: The Symphonies*. També ha estat guardonada (juntament amb tres orquestres més) amb un Opus Klassik 2020 per l'estrena mundial de la gravació de la integral de les simfonies de Heinz Winbeck.

La RSO de Viena també ha llançat un ampli programa educatiu que inclou tallers per a infants i joves, així com *Inside my RSO, my RSO music lab* i la sèrie de concerts *Classical Temptation*. Des de 1997 músics de gran talent han estat admesos a l'acadèmia de l'orquestra.

Marin Alsop



És la directora titular de l'Orquestra Simfònica de Ràdio Viena des dels inicis de la temporada 2019-2020. Dirigeix l'Orquestra en els concerts al Konzerthaus i al Musikverein de Viena, en gravacions, emissions radiofòniques i gires. És directora artística i musical de la Chicago Symphony en diverses residències d'estiu. El 2002 va debutar al Festival de Ravínia.

El 2021, va esdevenir directora titular llorejada i fundadora d'OrchKids, amb què va culminar la seva excel·lent tasca al capdavant de la Baltimore Symphony (BSO) durant catorze anys. Ha dirigit la BSO en la seva primera gira europea en els darrers tretze anys i en diverses gravacions premiades i més de dues dotzenes d'estrenes mundials. També va desenvolupar diverses iniciatives dedicades als joves desfavorits de la ciutat. A finals de 2019, després de set anys com a directora titular de la Simfònica do Estado de São Paulo (OSESF), on continua dirigint grans projectes, va passar a ocupar la posició de directora honorífica d'aquesta orquestra.

Durant el 2020 va emprendre un projecte en ocasió del 250 aniversari del naixement de Beethoven, en col·laboració amb el Carnegie Hall, amb l'objectiu de portar el missatge de tolerància, unitat i alegria de la *Novena simfonia* de Beethoven al públic del segle XXI dirigint deu orquestres en importants sales.

Manté una estreta col·laboració amb la London Philharmonic (LPO) i amb la Lon-

don Symphony i dirigeix regularment orquestres com la Cleveland Orchestra, l'Orquestra de la Gewandhaus de Leipzig, la Filharmonica della Scala, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orquestra del Festival de Budapest i la Royal Concertgebouw Orchestra. En la temporada 2019-2020, van destacar les seves actuacions al capdavant de la Philadelphia Orchestra, l'Orquestra Nacional de Dinamarca i l'Orchestre de Paris, la qual va dirigir en l'obertura de la seva temporada el setembre de 2020.

La seva extensa discografia ha estat mereixedora de nombrosos premis Gramophone i inclou gravacions per a Decca, Harmonia Mundi i Sony Classical, així com cicles molt elogiats de Brahms (Naxos), amb la LPO; Dvořák, amb la BSO; i Prokófiev, amb l'OESP.

Va rebre el Premi Crystal del Fòrum Econòmic Mundial; és l'única directora que ha rebut una Beca MacArthur i, el 2013, va ser la primera dona a dirigir *Last night of the Proms*. És directora del Grau de Direcció al Johns Hopkins Peabody Institute. Va estudiar a la Juilliard School i la Universitat de Yale, on va obtenir sengles doctorats honorífics. Per promocionar i nodrir les carreres d'altres directores, el 2002 va crear la beca Taki Concòrdia de Direcció.

Kian Soltani



«Extraordinari violoncel·lista», segons The Times, Grammophon el descriu com a «perfecció absoluta». La interpretació de Kian Soltani es caracteritza per una profunda expressió i domini tècnic, juntament amb un carisma i la capacitat de crear una emoció immediata. És convidat per les orquestres i els directors més importants del món, i ha esdevingut un dels violoncel·listes més considerats del moment.

Durant la temporada 2021-2022, Soltani debutarà amb l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Orquestra Filharmònica Txeca, l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Viena, l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orquestra de la WDR, l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya i la Pittsburgh Symphony. Tornarà amb les orquestres filharmòniques de Londres i d'Israel, l'Orquestra Simfònica de Viena, l'Orquestra Estatal de Berlín i l'Orquestra Tonhalle de Zuric, entre d'altres. A més, s'embarcarà en una gira amb la West-Eastern Divan Orchestra i Daniel Barenboim, l'Orquestra Filharmònica de Sant Petersburg i Iuri Temirkanov, l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Viena i Marin Alsop i la Royal Philharmonic Orchestra i Vasily Petrenko.

De la temporada passada destaquen els seus concerts amb la Filharmònica de Viena, la London Philharmonic, l'Orquestra Estatal de Berlín, la NCPA Orchestra, la Boston Symphony i la Chicago Symphony. Soltani va ser artista en residència al Festival Schleswig-Holstein. En recital ha tocat al Carnegie Hall, als festivals de Salzburg i Lucerna, al Wigmore Hall i al Pierre Boulez Saal.

Com a músic de cambra recentment ha tocat al Carnegie Hall i va tornar als Festivals de Salzburg i Lucerna. Va oferir concerts al Wigmore Hall i a la Pierre Boulez Saal, on ha tornat el 2021. El gener de 2022 va tocar juntament amb Daniel i Michael Barenboim els Trios per a piano de Beethoven en sales tan prestigioses com Philharmonie de París, Musikverein de Viena, London Southbank i Munich Philharmonie im Gasteig.

Des de 2017 és artista exclusiu de Deutsche Grammophon, on va publicar el seu primer àlbum, *Home*, amb obres de Schubert, Schumann i Reza Vali, que va ser descrit per *Grammophone* com un enregistrament «sublim». El 2018 va publicar la seva segona gravació, en la qual interpretava els *Quartets per a piano* de Mozart juntament amb Daniel i Michael Barenboim i Iulia Deineka. El 2019 Warner Classics va treure una gravació dels *Trios per a piano* de Dvořák i Txaikovski, juntament amb Lahav Shani i Renaud Capuçon, enregistrats en viu al Festival Aix Easter el 2018. El 2020 va gravar el concert per a violoncel de Dvořák i altres peces amb l'Orquestra Estatal de Berlín i Daniel Barenboim. El 2021 va publicar la seva última gravació, *Cello Unlimited*.

Soltani va saltar al primer nivell de l'escena internacional l'abril de 2013 com a guanyador del Concurs Internacional de Violoncel d'Hèlsinki. El febrer de 2017, va guanyar el famós Premi Leonard Bernstein d'Alemanya i, el desembre de 2017, va rebre el prestigiós Premi al Jove Artista Credit Suisse.

Nascut el 1992 a Bregenz, Àustria, en una família de músics perses, va començar a tocar el violoncel als quatre anys i quan en tenia dotze va ser admès a la classe d'Ivan Monighetti a l'Acadèmia de Música de Basilea. Guanyador d'una beca de la Fundació Anne Sophie Mutter el 2014, va completar els seus estudis al Programa de Joves Solistes de l'Acadèmia Kronberg d'Alemanya. Va rebre formació musical a l'Acadèmia Internacional de Música de Liechtenstein.

Kian Soltani toca el violoncel «London ex Boccherini» Stradivarius, cedit per la Beare's International Violin Society.

NOTES AL PROGRAMA

Hannah Eisendle

Heliosis

Les primeres notícies sobre *Heliosis* van arribar el juliol de 2021 a través de les xarxes socials. La compositora Hannah Eisendle (Viena, 1993) enviava un missatge d'alegria davant l'encàrrec de l'obra per part de l'Orquestra Simfònica de Ràdio Viena, l'estrena de la qual s'anunciava per al dia 11 de març de 2022, a la Konzerthaus de Viena, amb direcció de la titular Marin Alsop.

Eisendle deia que l'entusiasmava que tot seguit l'orquestra portés l'obra de gira per Espanya: «No em puc imaginar millor ocasió de conèixer Madrid i altres ciutats boniques espanyoles, ja que acompanyaré l'orquestra en aquest viatge». En aquell moment era difícil precisar més. Eisendle encara mirava de donar forma a la composició: no n'havia decidit el títol perquè durant el seu procés de treball sempre és l'últim que fa i tot just n'havia concretat la realització general més enllà de decidir que l'obra agafaria el ritme com a paràmetre essencial. Per a Eisendle és un element formatiu imprescindible per la seva capacitat ambivalent, a vegades percebut com una rígida cotilla, i d'altres com alguna cosa que convida a deixar-se anar, a moure's i a desencadenar un sentiment de llibertat. Segons paraules de la mateixa compositora: «Normalment rebo inspiració de tot allò que passa al meu voltant; pot ser en una construcció, en una cafeteria o en la natura... i tot el que extrec del meu interior i plasmo en les meves composicions». *Heliosis* prometia ser «una peça força 'boja'».

Hannah Eisendle divideix la seva activitat musical entre la composició, la direcció d'orquestra i el piano. Va estudiar a Viena i es va perfeccionar a Hamburg. Aviat es va vincular al món del teatre treballant com a assistent musical a la Neue Oper Wien i en l'espai més experimental de l'Oper rund um, col·laborant com a codirectora en els projectes infantils i juvenils del Theatre an der Wien i com a repetidora a la Kammeroper Wien. El perfil es completa amb el seu interès constant per la interpretació d'obres dels segles XX i XXI.

Als seus estudis amb el professor Mark Stringer, s'hi afegeix el treball més individualitzat amb Marin Alsop, Cristian Măcelaru, Sigmund Thorp i Christian Ewald, a més de bones converses amb Simon Rattle i Barbara Hannigan. En el vessant com a directora ha tingut l'oportunitat de dirigir representacions d'*Els contes*

d'Hoffmann i Orfeu als inferns d'Offenbach i *Diàleg de carmelites* de Poulenc.

Però ara interessa la seva feina compositiva. A Eisendle li agrada aplegar diferents formes d'expressió artística i observar les mútues transformacions. Interaccionar allò visual i allò acústic, buscar relacions de temps i espai... És un fonament en les seves obres instrumentals i vocals, la música multimèdia, les pel·lícules experimentals, incloent-hi la cooperació amb altres directors, actors, ballarins, escriptors i científics. Hi ha un afany de totalitat que a *Heliosis* adquireix una aparença tangible: «Una escena d'estiu, però no d'aquestes amb un paisatge espaiós sota el cel blau i el sol brillant. És com sutge brut, sufocant i enganxós. Com abocat al desert. El sol crema sobre les dunes arenoses i els esquerdatos turons de pedra. Una calor que manleva la respiració, adorm, atordeix. La presència enlluernada desperta i intenta defensar-se. Sentits sobreestimulats, una consciència desconcertada que es concentra i ordena no deixar-se emportar. Estrènyer la cotilla o deixar que es perdi el control.

El començament ens llança precipitadament enmig d'un clímax dinàmic. El material rítmic esclata. Els diversos ritmes transmeten impressions intenses, com si vacil·lessin entre la claredat de la vigília i el cansament de l'obediència. Un llampec de pols en el vent ardent, un onatge de calor sobre les pistes d'asfalt. L'estructura rítmica empeny implacablement cap endavant, impulsada sense pausa per la resplendor. Com un moviment perpetu, mecànic. El clímax s'apaga de sobte i cedeix espai a l'esbalaiment perceptiu. La màquina continua agitant-se, més subterrània, sacsejada per petites erupcions.

Les responsables de la topografia sonora del paisatge desèrtic són les cordes, que es toquen per sobre i darrere del pont de l'instrument, deixant sentir la intensitat del sol. Al centre es troben soliloquis xiuxieujants i xiulants. Elevades resplendors, profundes vagàncies, forts contrastos entre l'estabilitat rítmica i les interjeccions creuades. Aguts extrems sobre *glissandos* profunds, intensificacions i acords compactes.

Igual que la consciència s'esquerda amb el sobreèsforç, l'orquestra es divideix. Els *tempi* llisquen allunyant-se l'un de l'altre. Alguns instruments romanen estables, d'altres "s'enlairen". *Più mosso. Incessant.*

Robert Schumann

Concert per a violoncel i orquestra

Schumann va conèixer Mendelssohn i Chopin, va saber de la publicació del *Manifest comunista* de Marx i Engels, de la proclamació de Napoleó III com a últim emperador de França, va poder conèixer la demostració pràctica de la rotació terrestre amb el pèndol de Foucault... Aquells dies es va construir el Teatre del Liceu barceloní i el Teatro Real madrileny, es va estrenar *Lohengrin*, *Rigoletto* i la sarsuela «moderna» *Jugar con fuego*... Es va imposar la desamortització de Mendizábal. Schumann va viure convertit en la «consciència poètica» del segle XIX, assumint principis i contradiccions, fossin d'origen filosòfic o artístic. Té sentit que apel·lés a «la foscor de la fantasia o, dit d'una altra manera, al seu inconscient», com a raó última de les seves decisions. I que el seu caminar com a compositor semblés governat per impulsos vitals, sense connexió aparent. Amb el bagatge de la seva obra per a piano, Schumann va arribar a l'any 1840 iniciant un procés d'expansió i diversificació en el seu catàleg musical. És l'any del *lied*, amb més de 120 escrits. Vindrà, tres anys després, la música de cambra. Després, la crisi i la depressió, el 1844, per tornar recolzat en l'estudi del contrapunt i les obres severes. El 1850, Schumann va tantejar el teatre, el desenvolupament simfònic, les sonates instrumentals i els concerts, just abans de cremar la que va ser la seva última etapa creativa. En tot aquest temps va buscar l'encontre amb les grans arquitectures i les formes absolutes que la tradició consagrava com les més nobles, quan en realitat s'estava produint una expansió cap a nous horitzons expressius. La «nova edat poètica» permetia conferir a les formes aparentment abstractes una intencionalitat programàtica. Allò simfònic serà una meta final en l'esdevenir vital de Schumann, qui, com tot bon romàntic, va assumir el model beethovenià.

En aquesta etapa final prenen forma la tercera i quarta simfonies, el concert per a violí i el de violoncel. Entre el 10 i el 20 d'octubre de 1850 dona forma a aquesta partitura. En aquells dies, Schumann dirà: «Mai no he estat artísticament més actiu ni he estat més feliç. Les expressions de simpatia que m'arriben de prop i de lluny em produeixen la sensació que no treballo debades. Així filem, filem la nostra tela i al final ens hi incorporarem nosaltres mateixos». Però la felicitat és fum. En realitat, el 1850, Robert Schumann era al caire de l'abisme. Faltaven dos anys escassos perquè es manifestessin els primers símptomes d'una depressió irreversible i quatre perquè la ment se li enterbolís amb visions fantàstiques, sons

impossibles i músiques inaccessibles. El que el destí li va concedir era una treva, potser un darrer desig de felicitat abans de la tragèdia final. Es manifestava ple de vida i carregat d'il·lusions. Mai no havia compost tant i amb tanta facilitat. Més, fins i tot, del que era capaç d'absorbir el seu entorn.

És possible que la saturació sigui la causa de l'oblit al qual se sotmet el concert per a violoncel, l'estrena pública i pòstuma del qual, el 23 d'abril de 1860, interpretat per Ludwig Ebert a Oldenberg, s'inclou en l'homenatge que es va brindar a l'autor amb motiu dels cinquanta anys que mai va complir. També s'ha dit que la causa de tal retard va consistir en les dificultats de l'obra, que, més enllà d'un virtuosisme a l'abast de molt pocs, exigeix un solista amb un instint natural extraordinari per expressar tot el que conté la partitura. Potser sí, perquè el concert està dirigit «gairebé» exclusivament a aquest intèrpret principal. Originalment, Schumann va titular la partitura *Konzertstück*, és a dir, peça de concert, gairebé una obra orquestral amb una part destacada per a violoncel sol i no una obra per a violoncel solista amb acompanyament orquestral. De fet, no hi ha rivalitat ni diàleg amb l'orquestra i, fidel a aquesta denominació, l'obra es desenvolupa en un sol traç subdividit en tres moviments que s'encadenen sense interrupció.

Per descomptat, l'ànima de l'obra és el violoncel, l'escriptura del qual és ferma davant l'orquestració, no sempre còmoda per la densitat i la configuració instrumental. Per aquesta raó, el 1963, Xostakóvitx va fer un replantejament de l'orquestra afegint-hi un flautí, una arpa i dues trompes i introduint sordines a les cordes en el segon moviment. No és l'únic cas en què Xostakóvitx s'acosta a l'obra d'altres autors. Rimski-Kórsakov, Scarlatti, Stravinski, Johann Strauss, Mússorgski, Balakirev, Davidenko, Tixtxenko i fins i tot Beethoven seran arranats o orquestrats en un exercici de veritable ofici que, en el cas de Schumann, comportarà a més cert aprenentatge, perquè després d'aquest treball l'autor escriurà el seu segon concert per a violoncel. El de Schumann s'inclourà en el seu propi catàleg amb el número d'*opus* 125, que el 5 d'octubre de 1963 va estrenar Rostropóvitx.

Antonín Dvořák

Simfonia núm. 7

Dvořák va mantenir una llarga i sincera amistat amb Brahms durant vint anys, fins a la mort del compositor d'*Ein deutsches Requiem*. La correspondència que

tots dos van mantenir demostra que la relació va estar dominada per l'afecte i emmarcada en el respecte. Vuit anys separaven tots dos compositors: poc temps des de la perspectiva cronològica, encara que notable sota el prisma de l'autoritat. Brahms, des de la maduresa, sempre es va mostrar disposat a donar consells que Dvořák va acceptar de grat, arribant fins i tot a sol·licitar el beneplàcit al seu treball. D'aquí ve que l'enviament d'una còpia de la sisena simfonia fos una condició prèvia a la publicació, segons va explicar Dvořák al seu editor Simrock, quatre anys abans que Brahms, a més d'assessor, es convertís en esperó per al seu següent treball simfònic. Va ser el 10 d'octubre de 1893, després d'escoltar part de la tercera simfonia que l'autor va interpretar al piano, amb Dvořák entre el públic. Gairebé immediatament arribava l'encàrrec de la Royal Philharmonic Society, que acabava de nomenar-lo membre d'honor i a la qual va dedicar la partitura.

Almenys en dues ocasions Dvořák es va servir d'obres de Brahms com a model específic. Una va ser *Dances hongareses*, presa com a prototip d'allò eslau, i l'altra l'*Akademische Festouvertüre*, op. 80 (Obertura per a un festival acadèmic), que, segons una carta a l'editor Simrock, va ser decisiva en escriure la música d'escena *Josef Kajetan Tyl*, op. 62, per al drama de Frantisek Ferdinand Samberk. Sense una declaració explícita per part dels autors, s'han descrit altres deutes brahmsians en la música de Dvořák a través de models estructurals, similituds temàtiques o reminiscències estilístiques. Però convé ser cauts. L'argument del deute es va imposar molt aviat des d'Alemanya amb tal força que fins i tot es continua defensant en molts escrits com a principi general. Dvořák ho va matisar en indicar que Brahms només era una «estrella que brillava» dins de la constel·lació de compositors que l'havien inspirat. De fet, el paper de Brahms va ser destacat, però no fonamental: es limita a un curt període de temps –de 1878 a 1885– i a una certa mena d'obres, principalment de cambra i orquestrals basades en formes clàssiques. El catàleg de Dvořák s'estén cap a molts altres gèneres poc brahmsians: òperes, obres litúrgiques, poemes simfònics..., obres amb textos txecs sobre temes txecs. En molts sentits, la seva producció va ser més àmplia i variada que la de Brahms, la qual cosa deixa un gran marge de maniobra a la seva pròpia iniciativa.

La tercera simfonia de Brahms va ser un incentiu, no hi ha dubte, per a la setena de Dvořák, però hi ha altres factors que cal tenir en compte. En l'ànim de Dvořák degué pesar la recent mort de la seva mare i anteriorment la del seu fill gran, esdeveniments que han servit per trobar similituds entre la setena i la simfonia

<<Patètica>> de Txaikovski, sustentada en una comparació una mica forçada, ateses les circumstàncies molt diferents en què totes dues obres es van compondre. La rúbrica amb la referència als <<anys tristos>> amb la qual Dvořák va rematar l'esbós del temps lent opera a favor d'una partitura emocionalment inquieta, per moments de to fosc, encara que és la presència d'una atmosfera nacionalista la que actua amb major protagonisme. Es tracta d'un gest explícit, posat de manifest per Dvořák després d'apel·lar al seu desig que la <<música txeca>> pogués commoure el món. La demanda dels txecs d'una identitat política pròpia es recolza en una àmplia literatura musical en la qual cal incloure la setena simfonia per la decidida voluntat d'èmfasi en la pròpia demanda patriòtica que Dvořák compartia des de la nissaga bohèmia. En referència al primer tema, el compositor va parlar de l'arribada d'un <<tren festiu>> que transportava els camperols de Pest, de la mateixa manera que va assenyalar el quart moviment com a referència a la capacitat del poble txec per resistir els opressors polítics.

La setena simfonia conté missatges diversos, però cap d'ells determina el resultat en un sentit particular. No ho fa el caràcter nacionalista, malgrat que per a qualsevol oïda mínimament educada la referència sigui inqüestionable. La importància de l'obra està definitivament determinada per raons d'índole superior en relació amb l'estructura —la més eloqüent de totes les simfonies de Dvořák, al marge de la popularitat de la novena, <<Del Nou Món>>—, el desenvolupament del discurs musical, la fantasia melòdica i altres consideracions de menor rellevància. Aquí, les anàlisis amb prou feines coincideixen, encara que l'acumulació d'arguments serveixi per aprofundir en la riquesa intrínseca de la composició. Beethoven, Schubert, Bruckner i Brahms són citats amb freqüència a partir d'elements de síntesi en una clara demostració de la capacitat de Dvořák per integrar-se en una continuïtat històrica que evita la utilització de solucions o gestos musicals concrets. La immediata projecció internacional de la setena simfonia i de la música de Dvořák té molt a veure amb la capacitat per recrear i suggerir abans que descriure. La setena simfonia de Dvořák es va estrenar el 22 d'abril de 1885 al St. James's Hall de Londres dirigida pel mateix compositor. Es va escoltar a Nova York el gener de 1886, i l'any següent a Berlín.

Aberto González Lapuente



Perquè t'interessa.

LA VANGUARDIA

Egass

barcelona

Fotografia: Marc Cuxart



Joies amb essència

www.egassbarcelona.com

Handmade

© [egassbarcelona](https://www.instagram.com/egassbarcelona)

BCN
CLÀSSICS
21/22
PALAU DE LA MÚSICA
L'AUDITORI

20 de maig | PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS I JULIA FISCHER

*Simfonia per a orquestra de corda
de Xostakóvitx*



ENTRADES I ABONAMENTS:
www.bcnclassics.cat
Tel. 93 342 61 75

CICLE BCN CLÀSSICS 21/22

Organitzen:



TRITÓ

IBERMÚSICA



PALAU
DE LA
MÚSICA
ORFEO
CATALÀ

Amb el suport de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Ajuntament
de Barcelona
Institut de Cultura



Col·laboren:



Mitjans oficials:

Cat *M*úsica

SE2
CATALUNYA

LA VANGUARDIA

woman *CLÀSSICS*

Troba'ns a:

Enamorats, 35
08013 Barcelona

www.bcnclassics.cat
contacte@bcnclassics.cat
93 342 61 75



@bcnclassics

GAUDIM LA MÚSICA EN SILENCI



MOLTES GRÀCIES!