

BCN
CLÀSSICS
21/22

AMB EL SUPORT DE:

fondation suisse pour la culture

prohelvetia



24 de febrer de 2022 | PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE I JONATHAN NOTT

La Cinquena de Mahler

www.bcnclassics.cat

PROGRAMA

BCN Classics temporada 21/22

Palau de la Música Catalana

Orchestre de la Suisse Romande

24 de febrer de 2022 a les 20 h

Durada aproximada: 110 minuts amb mitja part

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Concert per a flauta i orquestra en Sol major, K. 313

25'

Allegro maestoso

Adagio ma non troppo

Rondó (Tempo di menuetto)

Pausa de 15 minuts

Gustav Mahler (1860–1911)

Simfonia núm. 5

70'

Trauermarsch

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz

Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell)

Adagietto (Sehr langsam)

Rondó-Finale (Allegro)

INTÈRPRETS

Orchestre de la Suisse Romande

Jonathan Nott, director titular

Emmanuel Pahud, solista

Orchestre de la Suisse Romande

PRIMER VIOLÍ

Bogdan Zvoristeanu
Abdel-Hamid El Shwekh
Yumiko Awano
Caroline Baeriswyl
Linda Bärlund
Elodie Bugni
Stéphane Guiocheau
Guillaume Jacot
Yumi Kubo
Florin Moldoveanu
Bénédicte Moreau
Muriel Noble
Yin Shen
Michiko Yamada

SEGON VIOLÍ

Sidonie Bougamont
François Payet-Labonne
Claire Dassesse
Rosnei Tuon
Florence Berdat
Gabrielle Doret
Yesong Jeong
Véronique Kümin
Inès Ladewig Ott
Claire Marcuard
Eleonora Ryndina
Claire Temperville-Clasen
David Vallez
Cristian Vasile
Nina Vasylieva

VIOLA

Frédéric Kirch
Elçim Özdemir
Emmanuel Morel
Jarita Ng
Hannah Franke
Hubert Geiser
Stéphane Gontiès
Denis Martin
Marco Nirta
Verena Schweizer
Catherine Soris Orban
Yan Wei Wang

VIOLONCEL

Léonard Frey-Maibach
Cheryl House Brun
Hilmar Schweizer
Jakob Clasen
Laurent Issartel
Yao Jin
Olivier Morel
Caroline Siméand Morel
Son Lam Trân

CONTRABAIX

Héctor Sapiña Lledó
Bo Yuan
Alain Ruaux
Ivy Wong
Mihai Faur
Adrien Gaubert
Gergana Kusheva Trân
Nuno Osório

FLAUTA

Sarah Rumer
Loïc Schneider
Raphaëlle Rubellin
Jerica Pavli
Jona Venturi

OBOÈ

Nora Cismondi
Simon Sommerhalder
Vincent Gay-Balmaz
Alexandre Emard
Sylvain Lombard

CLARINET

Dmitry Rasul-Kareyev
Michel Westphal
Benoît Willmann
Camillo Battistello
Guillaume Le Corre

FAGOT

Céleste-Marie Roy
Afonso Venturieri
Francisco Cerpa Román
Vincent Godel
Katrin Herda

TROMPA

Jean-Pierre Berry
Julia Heirich
Isabelle Bourgeois
Alexis Crouzil
Pierre Briand
Clément Charpentier-Leroy
Agnès Chopin

TROMPETA

Olivier Bombrun
Giuliano Sommerhalder
Gérard Métrailler
Claude-Alain Barmaz
Laurent Fabre

TROMBÓ

Matteo de Luca
Alexandre Faure
Vincent Métrailler
Andrea Bandini
Laurent Fouqueray

ADMINISTRACIÓ

Direcció

Steve Roger, director general

Producció

Guillaume Bachelier, cap de producció
Inès de Saussure, mànager d'artistes

Gerència d'orquestra

Grégory Cassar, director de personal de l'orquestra
Mariana Cossermelli, directora adjunta de personal de l'orquestra

Departament tècnic

Marc Sapin, supervisor i coordinador tècnic
Vincent Baltz, coordinador tècnic adjunt
Aurélien Sevin i Frédéric Broisin, regidors

Comunicació

Carolyn Polhill, directora de màrqueting i comunicació

La Fundació de l'OSR agraeix a la Fundació Francis & Marie-France Minkoff la donació al Fons d'Instrumentes que ha facilitat l'adquisició d'un piano Steinway Gran Cua, Model D.

TUBA

Ross Knight

TIMBALS

Arthur Bonzon
Olivier Perrenoud

PERCUSSIÓ

Christophe Delannoy
Michel Maillard
Michael Tschamper

ARPA

A determinar

Diploma d'Estudis Avançats

Cristian Zimmerman (violi)
Beatriz Amado Acosta (viola)
Gabriel Esteban (violoncel)
Jeanne Maugrenier (trompa)

Orchestre de la Suisse Romande



fondation suisse pour la culture

prohelvetia

L'Orchestre de la Suisse Romande (OSR) va ser fundada el 1918 per Ernest Ansermet, que en va ser el director resident fins al 1967. Formada per 112 músics, les seves activitats inclouen concerts d'abonament a Ginebra i Lausana, concerts simfònics a la ciutat de Ginebra, el concert benèfic anual de les Nacions Unides i representacions d'òpera al Grand Théâtre de Ginebra. Al llarg dels anys, l'OSR ha aconseguit una gran reputació internacional gràcies a enregistraments històrics i a la interpretació de música francesa i russa del segle XX.

El director britànic Jonathan Nott exerceix de director artístic i musical de l'OSR des del gener de 2017 i ha mantingut la contribució activa de l'OSR a la història de la música a través del descobriment de compositors contemporanis i el suport que els ha dispensat. La programació de la temporada 2021-2022 conté almenys cinc estrenes suïsses, inclosa una obra d'encàrrec de la compositora Nina Šenk.

L'OSR ha creat un nou lloc de director resident i ha nomenat Daniel Harding per a les temporades 2021-2022 i 2022-2023.

Des dels seus inicis, ha col·laborat estretament amb la televisió de la Suïssa francesa i els seus concerts han aconseguit un públic de milions de persones a tot el món. L'OSR ha realitzat enregistraments per a diversos segells discogràfics internacionals. Actualment col·labora amb Pentatone, amb dues o tres gravacions cada any, i recentment ha publicat dos CD amb el seu titular, Jonathan Nott.

Les seves gires internacionals l'han portat a actuar a les principals sales de concert d'Àsia, Europa i Amèrica. És una convidada habitual dels festivals més importants: el Festival de Primavera de Budapest, Les Chorégies d'Orange, el Festival Internacional de Música de Canarias, el Festival de Lucerna, les Nuits Romantiques (Aix-les-Bains), el Festival Radio France (Montpellier) el Festival Menuhin Gstaad, el Septembre Musical de Montreux, el Robeco Zomer Concerten d'Amsterdam, el Festival Grafenegg i els BBC Proms.

Jonathan Nott



Entre els directors de renom més interessants de l'actualitat, el director titular de l'Orchestra de la Suisse Romande, Jonathan Nott, és probablement un dels més remarcables. El seu talent uneix el que semblen ser pols irreconciliables creant interpretacions profundament emocionals però gratificantment intel·lectuals i portant la seva audiència a viatges que abracen la totalitat de l'experiència humana mentre es connecta amb els seus músics al nivell més humil.

Aporta una insòlita profunditat d'anàlisi i una creació musical sentida, tant en el repertori simfònic –des de Schubert i Bruckner fins a Mahler i Xostakòvitx– com en el camp de la música contemporània, on les seves interpretacions li han valgut l'agraïment i l'amistat personal de György Ligeti, Luciano Berio, Pierre Boulez, Helmut Lachenmann i Karlheinz Stockhausen, així com dels reconeguts compositors de la seva pròpia generació.

Aquestes qualitats, més un sentit infal·lible de l'estil musical i una comprensió profunda del contingut emocional i espiritual, s'apliquen igual a la seva llarga carrera com a director d'òpera –recentment a Ginebra–, la qual cosa enforteix l'associació entre el Grand Théâtre de Genève i la seva pròpia orquestra, l'OSR. El seu contracte com a director musical i artístic s'ha prorrogat indefinidament.

Ha dirigit les principals orquestres, ha col·laborat amb els solistes més cèlebres i s'enorgulleix d'una llarga llista de gravacions premiades amb segells com Tudor, Sony i Octavia, i, més recentment, gravacions en 3D amb l'OSR i Pentatone.

Al Japó, on el seu contracte com a director titular de la Tokyo Symphony Orchestra s'ha estès a tretze anys, gaudeix d'una condició similar a la d'una estrella del pop a causa no només de la seva intensa i explosiva aura mentre dirigeix, sinó també de la seva inusual creativitat en la programació, últimament en concerts experimentals sense precedents durant el confinament per la covid-19.

Per a Jonathan Nott és de gran importància educar les generacions futures i donar-los suport. Treballa regularment amb els joves músics de la Gustav Mahler Jugendorchester, la Junge Deutsche Philharmonie, d'on és director titular fins al 2024, i va ser fonamental en la creació del Concurs de Direcció Mahler. En el seu temps lliure, treballa per condensar en un llibre multimèdia dècades d'experiència personal analitzant i dirigint les obres de Mahler.

Emmanuel Pahud



El flautista francosuis Emmanuel Pahud va començar a estudiar música a l'edat de sis anys. Es va graduar el 1990 amb el primer Premi del Conservatori de París i va seguir estudiant amb Aurèle Nicolet. Va guanyar el primer premi en els concursos de Duino, Kobe i Ginebra i, als 22 anys, es va incorporar com a flautista principal a la Filharmònica de Berlín amb Claudio Abbado, càrrec que encara ocupa en l'actualitat. A més, gaudeix d'una dilatada carrera internacional com a solista i músic de cambra.

Apareix regularment en importants cicles de concerts, festivals i orquestres a tot el món, i ha col·laborat com a solista amb directors de la talla d'Abbado, Antonini, Barenboim, Boulez, Fischer, Gergiev, Gardiner, Harding, Järvi, Maazel, Nézét-Séguin, Orozco-Estrada, Perlman, Pinnock, Rattle, Rostropovich i Zinman.

Emmanuel Pahud és un consagrat músic de cambra i regularment ofereix recitals amb els pianistes Eric Le Sage, Alessio Bax, Yefim Bronfman, Hélène Grimaud i Stephen Kovacevich, i també toca jazz amb Jacky Terrasson. El 1993, juntament amb Eric Le Sage i Paul Meyer, va fundar el Festival de Música d'Estiu a Salon de Provença, que continua sent un festival de música de cambra únic a l'actualitat. També col·labora amb actuacions i gravacions de música de cambra amb Les Vents Français, un dels quintets de vent més importants, amb François Leleux, Paul Meyer, Gilbert Audin i Radovan Vlatkovic.

Està compromès amb l'expansió del repertori de flauta i encarrega cada any noves obres de flauta a compositors com Elliott Carter, Marc-André Dalbavie, Thierry Escaich, Toshio Hosokawa, Micaël Jarrel, Phillipe Monoury, Matthias Pintscher, Christian Rivet, Eric Montalbeti i Luca Francesconi.

Des de 1996 ha enregistrat quaranta àlbums en exclusiva per a EMI/Warner Classics –tots ells elogiats i premiats unànimement per la crítica–, la qual cosa constitueix una de les contribucions més importants a la música gravada per a flauta.

Va ser distingit com a cavaller de les Arts i de les Lletres pel Ministeri de Cultura francès per la seva contribució a la música, i és Hon RAM (membre honorífic) de la Royal Academy of Music de Londres. També és ambaixador d'Unicef.



NOTES AL PROGRAMA

CONCERT PER A FLAUTA EN SOL MAJOR

El mateix gran sentit dramàtic i escènic que Mozart va desenvolupar en el camp de la música teatral és el motor i l'esperit que, en el camp purament instrumental, va conformar la seva producció d'obres concertants. I és que, com a les àries d'òpera, les possibilitats d'un plantejament musical tan simple com és la dialèctica establerta entre individu i massa van esdevenir-li un camp fèrtil a l'hora de desenvolupar uns determinats trets inherents a la seva personalitat creadora. Tot això és vàlid especialment en els concerts per a instrument de teclat solista i, en menor grau, en els de violí, que va compondre per al seu ús personal en executar-los davant del seu públic, ja fos als salons aristocràtics o a les incipients sales de concert. En el cas dels concerts per a instruments de vent, però, hi van fer el seu paper altres factors externs al compositor, el condicionant principal dels quals van ser les característiques de cadascun dels solistes a qui van ser destinats.

Si bé Mozart havia manifestat alguna vegada la seva poca estima per la flauta, en el seu segon viatge per Europa, l'any 1777, va fer a Mannheim una bona amistat amb Johann Baptist Wendling (1723-1797), el primer flauta de la famosa orquestra que hi mantenia el príncep elector del Palatinat. No sabem si Wendling li va fer canviar la seva opinió sobre l'instrument, però el cert és que, sense arribar a demanar-li directament cap obra, va fer que un ric «indiano» holandès anomenat De Jean o Dejong, flautista amateur a estones lliures, li comissionés generosament un encàrrec, el primer que va rebre Mozart com a compositor independent: tres petits concerts, «curts i fàcils», i dos quartets amb flauta solista.

El jove Mozart va acceptar immediatament l'encàrrec i, tot seguit, va compondre el *Concert en Sol major*, K.313. Els termes «curt» i «fàcil» són molt relatius, i el cert és que, si bé la durada de l'obra, sense ser curta, no és extraordinària per als cànons de l'època, les exigències tècniques d'execució que demana costa d'imaginar-les en un solista afeccionat.

Pel que fa al seu contingut musical intrínsec, l'obra segueix els cànons habituals del concert del classicisme, començant amb un potent *Allegro maestoso* i acabant amb un rondó amb aire de minuet.

Josep Dolcet



NOTES AL PROGRAMA

LA CINQUENA DE MAHLER, CLIMAX VITAL?

Mahler arriba a la seva cinquena simfonia després d'haver-se submergit profusament en el món de la cançó popular a través de la coneguda recopilació folklòrica d'Arnim i Brentano: l'univers de *Des Knaben Wunderhorn* (El noi del corn màgic). El compositor se'n va nodrir durant anys, tant en els *lieder* pròpiament dits, com en les simfonies, que al capdavall són una mena d'emanació gegantina d'aquells. Són diversos els temes populars en què es fonamenten i sobre els quals varien alguns dels més importants moviments d'aquestes obres simfòniques de la primera època. És curiós que el músic hi plantegi, sempre ambiciós, una espècie de lluita entre l'home –ell mateix– i el cosmos, que tracta d'establir una relació entre els seus anhels, els seus sentiments, els dubtes i temors i una dimensió superior, en la qual, al capdavall, s'hi situava Déu. No eren influències que partissin de l'entorn, de l'esdevenir del dia a dia, o condicionades per una manera de ser de la societat circumdant.

A principis del segle XX, Mahler sembla obrir una nova via i vol buscar, potser inconscientment, una relació o contraposició entre ell, centre de totes les coses, i la resta dels homes. És el moment en què, a més, fuig del programa previ, de l'argument que, d'una manera o d'una altra, fonamentava les quatre simfonies inicials. El músic es troba en un nou estadi: veu o vol veure les coses d'una altra manera i, tot i que continua jugant en la seva creació la contraposició o paradoxa que suposa dinamitar la forma des de dins utilitzant els elements que la configuren, rebutja allò literari i afirma, portat per un entusiasme irrefrenable: «No hi haurà en la meua obra elements romàntics o místics; serà l'expressió, simplement, d'un poder sense parió, de l'activitat d'un home a la llum del sol que ha assolit el seu clímax vital». I se sent renovat, fresc, capaç de trobar altres camins expressius i formals: «He acabat la *Cinquena*. No entenc com he pogut equivocar-me en coses tant de principiant. Evidentment, la rutina adquirida en les meves primeres quatre simfonies m'havia abandonat, ja que un estil completament nou exigia una tècnica nova».

És clar que mentre escrivia l'obra ja anava prenent consciència d'aquest procés quan manifestava que «no hi ha música moderna, començant per la de Beethoven, que no tingui un programa intern. Però cap música no és vàlida si al començament necessita advertir l'auditor de les experiències que s'hi contenen». En tot cas, és l'instant en què el compositor neix a un nou estil. Deixa el cosmos, mira més avall, més arran de terra, i s'endinsa en la condició humana, en el realisme. I això no és aliè al fet que, el 1901, conegui Alma Schindler. Segurament l'*Adagietto* de la nova simfonia és una emanació amorosa, una pàgina que dona entrada a l'arpa i que en principi no sembla que estigués prevista. Constitueix, a més, un dels senyals d'identitat de l'obra, amb la citació, a l'inici, de la cançó «He mort

per al món», pertanyent al cicle que el compositor acabava d'escriure sobre poemes de Friedrich Rückert. Era un dels poetes preferits de Mahler i molt present en aquesta i en les dues simfonies següents; un fet indiscutible que alimenta espiritualment i poèticament els pentagrames, fins al punt que s'ha arribat a aplicar el qualificatiu de *Rückert Symphonien* a les tres obres. Això, segons Pérez de Artega, que recull la informació, és exagerat, tot i que no del tot mancat de base. Perquè, ens diu el crític espanyol, el món del *Wunderhorn* encara va continuar durant molts anys incidint sobre la creació mahleriana. No era fàcil la tasca de sintetitzar ambdues vies.

Mahler va treballar primer en l'«Scherzo», tercer moviment, que ocupa el lloc central de la simfonia i constitueix, d'acord amb la divisió marcada pel músic, la segona de les seves tres parts. Des d'allà es despleguen els camins de l'harmonia, que irradia cap enrere i cap endavant. Els primers compassos es van escriure el 1901 a Maiernigg durant les vacances d'estiu –el període en el qual tradicionalment componia l'artista. Els darrers, durant la tardor de 1902. Com de costum, Mahler va restar tancat en si mateix, en el seu món particular, mentre componia. Poc després, al novembre, va néixer la seva primera filla, Maria Anna, «Putzi».

S'ha parlat més d'una vegada, en relació amb aquesta simfonia, de «l'expressió més ortodoxa de l'acatament de Mahler a l'herència clàssica vienesa» (Redlich). I encara més, que el compositor hi segueix una tendència neoclàssica. El fet que en l'obra se situï el que podria considerar-se una romança –l'Adagietto– i que s'hi doni cabuda al *lied* sembla poc argument per a aquesta apreciació. Argument que tampoc no convindria a la *Séptima* pel fet que la seva estructura albergui dues serenates. Aquest raonament, i així ho afirma Ugo Duse, és un pur sofisma. La simfonia precedent, la número 4, d'estructura cristal·lina, més equilibrada i amb un tractament orquestral més tradicional, malgrat l'originalitat del quart moviment, podria connectar-se més amb el classicisme en la seva relació amb allò vienès de Mozart o Haydn.

I precisament d'aquesta obra deriva el primer tema de la *Cinquena*, aquest ominós solo de trompeta, la qual cosa dona peu a pensar que el compositor tenia previst establir una espècie de continuació; ja sabem, no obstant això, i la mateixa música ens n'informa, que llavors va seguir un altre rumb. Aquest monòleg de la trompeta serveix en realitat per fixar un estat d'ànim del moviment inicial, que porta la indicació «Trauermarsch –Stürmisch bewegt» (Marxa fúnebre – Molt tempestuosa). Estem, per descomptat, davant un quadre distant dels anteriors escenaris d'activitat camperola o popular, propis de les simfonies precedents. Ens submergim, apunta Nicastro, en un «plombi clima d'al·lucinació urbana». «El subjecte», ha escrit Principe, «no pot considerar-se aliè al món [...] s'adapta amb potència i saviesa als seus ritmes, als seus espais i a les seves dimensions, però paga tot això amb la pèrdua de la visió» (la qual cosa podria ser un *sui generis* i subjectiu resum de tota l'obra). Després d'aquest enunciat, en do sostingut menor, sorgeix el segon tema,

en la menor, una autèntica marxa fúnebre en la veu dels violins i violoncels que anticipa el motiu principal del segon moviment i on localitzem el tema del *lied* «El tambor», de la col·lecció del *Wunderhorn*. Segons Sibermann, també hi apreciem certes ressonàncies de la primera de les *Cançons per a nens morts*, el segon dels cicles de Mahler sobre poemes de Rückert, obres que el músic havia conclòs en aquell moment.

Tot el moviment està construït com una marxa simfònica amb dos tríos, que combina amb un plantejament relativament sonatístic. El segon d'aquests tríos, en si menor, que deriva del primer, posseeix una serenitat singular i inesperada, de la qual finalment no està absent el dolor. No hi ha coda pròpiament dita, sinó un nou tema confiat a les cordes que reapareixerà en el següent moviment. Com a tret essencial d'aquest fragment d'obertura, i en realitat de tota l'obra, cal destacar la manera en què s'acosten tonalitats molt allunyades entre si per definir un discurs simfònic edificat més sobre l'acumulació de signes aïllats que sobre una especial coordinació narrativa. Això, al cap i la fi, ho trobem en l'estil de Mahler, que aconsegueix tota la seva magnificència en el traçat del segon moviment, «Stürmisch bewegt, mit grösster Vehemenz» (Molt tempestuós, amb la màxima vehemència), en la menor. Per al compositor, aquest moviment era el que realment havia de donar personalitat a la simfonia, que, no obstant això, seguint un costum tradicional – que el músic discutia –, és definida precisament per la tonalitat inicial. En aquesta segona part escoltem, per tant, com a subjecte clau els trets bàsics del segon grup temàtic del moviment escoltat en primer lloc, que anticipa part del que, d'una altra manera, sentirem al *Finale*.

En aquest important fragment intervenen tres seccions contraposades que alternen allò tempestuós i allò tranquil, però sempre, en un procediment característic, interrelacionades temàticament (com veiem, tota l'obra obeeix a aquest principi). Per a Paul Bekker, som davant del que realment podria estimar-se com una mena de segon primer moviment i una de les pàgines més admirables mai bastides per Mahler. No és, per descomptat, un scherzo, sinó un temps d'extrema vehemència en el qual l'alternança va creant la forma. Malgrat el seu dinamisme i la seva plasticitat en el detall, ens diu Adorno, el moviment sembla no tenir història ni destí i tendeix a concentrar tota la seva energia en el coral, una gloriosa fanfàrria en re major que, assenyala Arteaga, «domina de manera absoluta els mals averanys». Visió i forma es condicionen mútuament», conclou Adorno.

L'extens «Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell)» (Amb força, però no gaire ràpid) és de tipus *Ländler* i constitueix el centre de màxima tensió amb vuit-cents compassos (uns setze-disset minuts). Ocupa la teòrica segona part de les tres en què es divideix la composició. L'atmosfera fangosa i més aviat fúnebre dels dos primers moviments cedeix pas a part d'aquests elements heterogenis i llegendaris que pul·lulen freqüentment per les obres mahlerianes i que es donen aquí a mans plenes, amb una riquesa temàtica gairebé extenuant i inacabable.

Tornem al *Wunderhorn* i la trompa esdevé la gran protagonista en determinats instants. El trio construït sobre *pizzicati* és memorable i suposa un instant de quietud, d'*intermezzo* irreal i amè. En tot cas, resulta un moviment rar, fins i tot en una obra aparentment –només aparentment– tan dispersa com aquesta. No sempre se n'ha entès el sentit.

No hi ha dubte que l'«Adagietto (Sehr langsam)» (Molt lent), particularment després de la pel·lícula de Visconti, és el moviment més famós i s'escolta moltes vegades sol. Amb aquest s'obre una tercera part de la simfonia. La música creix a poc a poc en intensitat, com correspon al que segurament no és més que un cant d'amor, una romança. I ens porta, com expressa Gentilucci, «els ecos angoixosos d'un noble art melòdic».

Per concloure, el vitalisme exultant del «Rondó-Finale» (Allegro), que és un moviment molt dens de línies, textures i gestos, farcit de nexes tonals i temàtics i que s'adorna amb una mena de «telonet humorístic» (expressió encunyada per Gesualdo Nicastro) de 23 compassos en el qual els fagots esbossen el *lied* del *Wunderhorn* «Lloança a la intel·ligència viva». De seguida s'escolta la melodia del coral del segon moviment en la veu del clarinet. Després, els violoncels inicien una galopada imparable, una fuga, seguida immediatament, cadascun al seu temps, per la resta d'instruments fins a assolir el *tutti*. A partir d'aquí, Mahler maneja molt hàbilment, sense que la tensió decaigui, amb una espècie de joc de preguntes-respostes entre el tema del *Wunderhorn* i el del *lied* de Rückert escoltat en l'*Adagietto*. Nicastro posa damunt la taula la tècnica autènticament händeliana en el maneig de les línies contrapuntístiques de què dona mostres Mahler. En la coda es recupera el tema del coral del segon moviment i, poc després, per primera vegada, fa la seva aparició en un passatge de les fustes una escala de tons enters, la qual cosa suposa un clar índex de debilitació de la tonalitat: un pas decidit cap al futur, cap a la destrucció total d'una jerarquia de valors encara en vigor fins aquest moment. La presència de l'esmentat coral, en certa manera tan brucknerià, sembla indicar, enmig del maremàgnum, una mena de redempció, d'obertura a la llum que esborri les ombres anteriors, malgrat que tota aquesta apoteosi, tot aquest triomfalisme ens sembli una mica fictici, artificiós, il·lusori i ens faci reticents a inscriure aquesta partitura entre les més afirmatives de la música mahleriana. Tot i que també pot admetre's la teoria que defensa Pérez de Arteaga: «La Cinquena és el balanç positiu d'un combat (entre el món del *Wunderhorn* i el món de Rückert); és a dir, suposa la tesi. La simfonia següent plantejarà l'antitesi».

El 18 d'octubre de 1904, quatre mesos després del naixement de la seva segona filla, Anna Justine, «Gucki», Mahler va dirigir l'estrena de la simfonia a la Gürzenich de Colònia.

Arturo Reverter



Perquè t'interessa.

LA VANGUARDIA



Egass
barcelona

Joies amb essència

www.egassbarcelona.com

Handmade

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

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

Propers concerts:

5 de març | PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

DENIS MATSUEV

Balada núm. 4 de Chopin



ENTRADES I ABONAMENTS:

www.bcnclassics.cat

Tel. 93 342 61 75

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

Propers concerts:

18 de març | PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE RÀDIO VIENA

Schumann i Dvórák

Abona-t'hi!

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

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

Propers concerts:

19 d'abril | PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

VIRTUOSOS DE MOSCOU I VLADIMIR SPIVAKOV

Bach, Mozart, Txaikovski



Abona-t'hi!

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!