

CICLO DIÁLOGO DE ESCUELAS EN CONTRAPUNTO

La Primera Escuela de Viena

Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid
19:30 horas

21
ENE
2023





Fundación BBVA

La Fundación BBVA tiene entre sus objetivos principales el impulso a la creación de excelencia y su difusión a la sociedad. En un momento en el que se está intensificando la recuperación de los espacios públicos, entendidos como lugares que posibilitan la experiencia del conocimiento compartido y la interacción, la Fundación BBVA ha programado en su sede de Madrid un renovado programa de Cultura en el que cobra una especial relevancia la actividad musical. El Palacio del Marqués de Salamanca acoge propuestas donde el repertorio clásico y el descubrimiento de la música contemporánea caben por igual y que proponen líneas de conexión entre distintos compositores y periodos. Todos tienen en común, eso sí, el dar al público la oportunidad de escuchar en directo a solistas y grupos, españoles o extranjeros, reconocidos internacionalmente. Será también el escenario en el que se sucedan ciclos de conferencias sobre el mundo clásico, el arte de los siglos XX y XXI y la historia de las ideas.

El programa de Cultura de la Fundación BBVA se completa con alianzas con el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo Nacional del Prado y la Fundació Joan Miró de Barcelona, con los que hace posible exposiciones singulares; con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, con el que impulsa nuevas narrativas digitales; con el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real y ABAO Bilbao Opera, con los que colabora para presentar montajes de ópera en coproducción con los principales coliseos del mundo, y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de cuya temporada la Fundación BBVA es patrocinadora principal.

Intérpretes

Trío Arbós

Ferdinando Trematore, violín
José Miguel Gómez, violonchelo
Juan Carlos Garvayo, piano

Juan Carlos Chornet, flauta

Programa

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

**Sinfonía n.º 104 en re mayor, «Londres»,
Hob. I:104** (28')

[versión para flauta y trío con piano de Muzio Clementi
(1752-1832)]

1. Adagio — Allegro
2. Andante
3. Minuet. Allegro — Trio
4. Finale. Spiritoso

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

**Sinfonía n.º 41 en do mayor, «Júpiter»,
K. 551** (30')

[versión para flauta y trío con piano de Johann
Nepomuk Hummel (1778-1837)]

1. Allegro vivace
2. Andante cantabile
3. Menuetto — Trio
4. Molto allegro

Notas al programa

Franz Joseph Haydn *Sinfonía n.º 104 en re mayor,* *«Londres», Hob. I:104*

Tal y como afirma James Webster en el compendio *The New Grove Haydn*, el compositor austriaco fue «un maestro de la retórica. Esto abarca no solo el *topos* musical y las figuras retóricas sino también el contraste entre registros, gestos, implicaciones sobre el género y los ritmos de desestabilización y recuperación, especialmente en la forma en que estos se despliegan en el curso de todo un movimiento». Por resumirlo con palabras más sencillas, Haydn fue un maestro en crear narraciones a través del sonido. A menudo narraciones perfectamente abstractas, emanadas de las posibilidades retóricas de los temas y materiales que Haydn escogía al componer, pero, en ocasiones, también historias que parten de nociones extramusicales. El musicólogo británico afirma que «las asociaciones referenciales son comunes en su música instrumental [...]; invocan asuntos humanos y culturales serios, incluyendo la fe religiosa, la guerra, la naturaleza, las horas del día, la nostalgia por el hogar, la identidad étnica y la caza». El propio Haydn lo reconocía en una carta al diplomático George August von Griesinger, en la que confesaba que a menudo representaba caracteres morales en sus sinfonías y que, en un *adagio* de una sinfonía temprana (sin identificar), había escenificado mediante el sonido «el diálogo entre Dios y un estúpido pecador».

Haydn compuso las doce *Sinfonías de Londres* entre 1791 y 1795 para su presentación en la capital inglesa de la mano del violinista, director de orquesta y empresario Johann Peter Salomon. Durante sus dos largas visitas a Londres, Haydn encontró una ciudad vibrante, centro del comercio mundial y, como tal, económicamente muy próspera. Era también hogar de una clase ociosa altamente educada y ansiosa por escuchar la última música procedente de Europa, y, particularmente, la del compositor más famoso del continente. «Mi llegada causó gran revuelo en toda la ciudad y durante tres días seguidos fui mencionado en todos los periódicos; todos están ansiosos por conocerme», escribió Haydn en su primera carta a su casa en Viena. Gracias al gran número de público que asistía a conciertos,



Salomon había logrado que su temporada de conciertos por suscripción gozara de una enorme popularidad y rivalizara incluso con la ópera italiana establecida desde hace mucho tiempo en la ciudad. La prensa informaba periódicamente sobre estos conciertos como grandes eventos artísticos y sociales del calendario: «Una nueva composición de un hombre como Haydn es un gran acontecimiento en la historia de la música», escribió el *Morning Herald* en 1792 tras el estreno de una de las *Sinfonías de Londres*.

El ciclo es, sin ningún género de dudas, uno de los hitos de la música instrumental de Haydn y contiene algunos de los pasajes más famosos de toda su producción. Además, cada una de estas sinfonías posee una entidad diferenciada y rasgos que dibujan su propia «historia» sonora: la inesperada interjección de los timbales en la *Sinfonía n.º 93, «Sorpresa»*; el jubiloso uso del triángulo en el final de la *Sinfonía n.º 100, «Militar»*; el tictac del reloj en el *Andante* de la *N.º 101* o el redoble de apertura de los tambores en la *N.º 103*, son algunos de los ejemplos más célebres de cómo Haydn salpicaba sus creaciones de detalles que las hacían únicas. Según el musicólogo Alfred Peter Brown, las *Sinfonías de Londres* «estuvieron entre las primeras obras en alcanzar un estatus canónico. No solo se erigieron en un estándar contra el cual se midió cualquier otra sinfonía, sino que también frenaron la demanda de nuevas obras, ya que los atributos especiales de una sinfonía se podían saborear múltiples veces. Las sinfonías ahora alcanzaban su identidad a partir de sus pasajes de brillantez orquestal, sus gestos inesperados, sus hermosas melodías y sus efectos sublimes». El ciclo sinfónico londinense influyó a muchos contemporáneos de Haydn y, de forma especialmente determinante, a Beethoven, su alumno.

Haydn compuso su última sinfonía, la *N.º 104*, durante su segunda estancia en Londres y la estrenó en el King's Theatre con una orquesta de grandes dimensiones para la época, con más de sesenta integrantes. Él mismo debió



de participar en la interpretación desde el fortepiano o el clave, contribuyendo con el continuo y codirigiendo la orquesta junto con Salomon en el atril del concertino. El primer movimiento debió de dejar al público con la boca abierta ya desde su solemne introducción, organizada en torno a las dos notas principales de la tonalidad de re mayor, re y la, dando como resultado una música desnuda pero con portentosa presencia y que recuerda inevitablemente a la atmosférica introducción que Beethoven realizaría treinta años más tarde para su *Novena sinfonía*. Esta introducción desemboca en un *Allegro* de una factura técnica magistral. En él, Haydn inventa un segundo tema que en realidad no es tal sino una derivación del primer tema mediante sutiles variaciones, para embarcarse luego en una reinención constante del material sonoro que alimenta el discurso de todo el movimiento, para deleite tanto del oído entrenado, que percibe y entiende lo que se está produciendo en el plano compositivo, como del que escucha de una forma más intuitiva, ya que la música nunca pierde frescura ni atractivo gracias a la gran variedad de estados psicológicos que parece atravesar, en lo que el musicólogo Thomas May define como «un símbolo del incesante cambio de la vida misma».

El segundo movimiento, un encantador *Andante* que se deleita en un contradictorio juego de cadencias que generan un anhelo constante en el oyente, da paso a un tercero en el que hace su aparición otro elemento característico de Haydn: el humor. Pero es el *Finale*, de aire folclórico —hace uso incluso de bordones—, el que muestra con mayor esplendor ese incomparable don para la retórica de Haydn, con un discurso fluido y nervioso que atraviesa todo tipo de situaciones dramáticas entre las que no faltan tampoco los guiños humorísticos y la sorpresa.

La recepción de la obra por el público londinense no podría haber sido más positiva. En una reseña publicada el 6 de mayo de 1795, bajo el título «De una posteridad



anunciada», el *Morning Chronicle* escribía lo siguiente: «Nos complace informar al público que el genio no está tan totalmente perdido como algunos afirman. El concierto en beneficio de Haydn se llevó a cabo en la Gran Sala de Conciertos del King's Theatre el pasado lunes y contó no solo con los mejores jueces y fervientes amantes de la música, sino con un distinguido público que llenó la sala. Más de la mitad de las piezas interpretadas fueron de Haydn y dieron testimonio, sin lugar a duda, de la extensión y variedad de sus capacidades. [...] Respondió a las buenas intenciones de sus amigos escribiendo para la ocasión una nueva obertura [*la Sinfonía n.º 104*] que algunos creen que por la amplitud, la riqueza y la majestuosidad de todos sus movimientos, supera a todos sus otros trabajos. Un señor, famoso por su conocimiento, gusto y sentido crítico de la música, dijo que su opinión era la siguiente: que, durante los próximos cincuenta años, los compositores harían poco más que imitar a Haydn y regar las semillas por él plantadas».

Hay que apuntar que esta fue también una de las aventuras económicamente más afortunadas de Haydn, quien escribió en su diario: «Toda la compañía estaba muy complacida y yo también. Gané 4.000 florines esta noche: tal cosa solo es posible en Inglaterra». La serie de doce sinfonías londinenses gozó asimismo de una buena fortuna en el terreno de sus ediciones. Las partituras orquestales fueron rápidamente publicadas por André, Artaria, Simrock e Imbault, y el propio Salomon, que conservaba las partichelas, realizó dos series de reducciones del ciclo completo para la interpretación de cámara y el consumo doméstico. No sería el único: otros contemporáneos como Hayes, Bruguière o Dussek realizaron también sus adaptaciones para diferentes agrupaciones. Hoy escucharemos la que realizó Muzio Clementi en 1823 para flauta, violín, violonchelo y piano, un formato que se había estandarizado gracias al uso que le había dado el propio Haydn en su extensa colección de adaptaciones de canciones folclóricas.



Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonía n.º 41 en do mayor, *«Júpiter», K. 551*

La Primera Escuela de Viena, en la que se engloba a Haydn, Mozart, Beethoven y otros contemporáneos, dio forma a un canon de géneros, formas y técnicas compositivas que seguirían vigentes hasta bien entrado el siglo xx. Pero no hay que olvidar que este clasicismo solo pudo darse gracias a una dinámica constante de investigación y experimentación que encaminó el método de la composición hacia esos modelos concretos. La segunda obra que escucharemos hoy nació, de hecho, de un ejercicio de especulación de Mozart, quien, a los 32 años, estaba ya adentrándose en el tramo final de su corta vida y su magisterio musical era inconmensurable. La *Júpiter*, su última sinfonía, es cumbre de su ciclo sinfónico y una partitura de extraordinario genio que alcanza su máxima expresión en el *finale*: un milagroso híbrido de forma sonata y fuga en el que la habilidad contrapuntística de Mozart resplandece a la altura de la de Bach.

Aunque el título *Júpiter* resulte muy sugerente, tal vínculo mitológico no estaba presente en el ánimo de Mozart: fue invención de un editor británico del siglo xix —probablemente el mismo Salomon que invitó a Haydn a Londres—, quien se dejó llevar por el carácter solemne y triunfal de la música al aplicarle este sobrenombre. La *N.º 41* fue compuesta, junto a las *Sinfonías n.ºs 39 y 40*, en el verano de 1788, en uno de los episodios de genialidad más concentrada de la, por lo demás, concentradísima producción mozartiana. El motivo por el que escribió esta trilogía final, sin embargo, no está del todo claro; Mozart no solía crear piezas de esta envergadura sin un encargo o un estreno previsto en el horizonte, pero estas sinfonías vieron la luz sin compromisos concretos. Por aquellos años Mozart, trasladado a Viena para trabajar como compositor



freelance, estaba planificando una serie de conciertos en el nuevo casino de la calle Spiegelgasse y se sabe que llegó a enviar entradas a algunos de sus amigos, pero no hay seguridad de que esos conciertos llegaran a celebrarse y, aunque conocemos más datos sobre interpretaciones de las *Sinfonías n.ºs 39 y 40*, la fecha y el lugar de estreno de la *Júpiter* sigue siéndonos desconocida.

Una hipótesis es que Mozart escribió este grupo de sinfonías para una futura gira por Londres, y que, conocedor del ansia de novedades del público inglés, se centró en la búsqueda de nuevos recursos técnicos y expresivos. Aunque nos resulte difícil de creer, puesto que hoy está considerada una de las cumbres de la música occidental, la *Júpiter*, en el momento de su creación, era una propuesta bastante novedosa. El primer movimiento, sin ir más lejos, está construido a través del enfrentamiento de un tema casi marcial con otro de gran languidez, pero lo verdaderamente desconcertante es el tercer tema, que cita la melodía del aria de concierto para bajo *Un bacio di mano*. ¿Por qué querría introducir Mozart el desenfadado espíritu de la *opera buffa* en el terreno serio de la sinfonía?

El laboratorio prosigue en el *Andante cantabile*, uno de los movimientos lentos emocionalmente más ambiguos jamás escritos por Mozart, ya que resulta realmente difícil determinar si lo que escuchamos es una música alegre, triste, contemplativa o dramática. En el *Menuetto*, por su parte, Mozart realiza un escarceo con la forma cíclica, transformando algunos materiales procedentes del primer movimiento y adelantando, en el *trío*, lo que llegará después en el cuarto movimiento. Y es precisamente este *finale, Molto allegro*, la culminación de toda esa búsqueda: un híbrido de forma sonata y fuga que funciona con asombrosa efectividad y que logra aunar la profundidad expresiva con un epatante despliegue de fuegos de artificio contrapuntísticos. Aunque, como casi siempre ocurre en el mundo del arte, Mozart aquí no estaba inventando



desde cero, sino imitando los finales de las sinfonías de su admirado Michael Haydn —hermano de Joseph—, que residía en Salzburgo y cuyas partituras había recibido poco antes en un envío de su padre, Leopold.

Johann Nepomuk Hummel fue el más querido alumno de Mozart y residió con la familia del compositor entre 1786 y 1788, así que es muy probable que escuchase a su maestro trabajando en esta sinfonía que él arreglaría treinta y cinco años más tarde, entre 1823 y 1824, mientras trabajaba como maestro de capilla en la Corte de Weimar. El formato de flauta, violín, violonchelo y piano es empleado de manera peculiar por Hummel, quien otorga un papel muy destacado al piano, con el resto de instrumentos realizando principalmente labores de acompañamiento. Hummel fue, al fin y al cabo, uno de los grandes pianistas de su tiempo, y estos arreglos en los que el resto de intérpretes tienen partes relativamente sencillas le permitían incluir este repertorio en sus numerosas giras. De hecho, llegó a arreglar más de cincuenta obras para este formato.

Habiendo sido alumno de Mozart, Hummel aborda con enorme respeto la partitura de su maestro, a la que no altera ni una sola armonía. Sí aplica, en cambio, pequeñas modificaciones para adaptarla a los gustos y prácticas interpretativas de la época: añade, por ejemplo, numerosos *crescendi*, que eran poco utilizados en la época de Mozart, y moderniza las articulaciones, ornamentaciones y dinámicas. Introduce asimismo algunas técnicas instrumentales, como el uso de dobles cuerdas en el violín y violonchelo, y emplea todos los recursos del piano para preservar, en la medida de lo posible, la esencia sinfónica de las obras originales.

Mikel Chamizo

Trío Arbós



Galardonado con el Premio Nacional de Música 2013, el Trío Arbós se fundó en Madrid en 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939). En la actualidad, es uno de los grupos de cámara más prestigiosos del panorama musical europeo.

Desde su formación, uno de los principales objetivos del Trío Arbós ha sido la contribución al enriquecimiento de la literatura para trío con piano a través del encargo de nuevas obras. Compositores de la talla de Georges Aperghis, Ivan Fedele, Toshio Hosokawa, Luis de Pablo, Mauricio Sotelo, Jesús Torres, Bernhard Gander, Thierry Pécou, Elena Mendoza, José María Sánchez-Verdú y Roberto Sierra, entre otros, han escrito obras para el Trío Arbós.

Actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales: Konzerthaus de Viena, Conservatorio Chaikovski de Moscú, Sibelius Academy de Helsinki, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Wittener Tage für neue Kammermusik, Kuhmo Chamber Music Festival, La Biennale di Venezia, Festival dei Due Mondi de Spoleto, Philharmonie de Berlín, Klangspuren Schwaz del Tirolo, Ultima de Oslo, Time of Music de Viitasaari, Quincena Musical de San Sebastián, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Bienal de Flamenco de Sevilla, Festival Internacional de Santander, etcétera.

Ha grabado más de treinta discos para un gran número de sellos. Actualmente graban para su propio sello, Sacratif. Sus trabajos en el mundo de la música flamenca han sido alabados por la crítica internacional. Fruto de este trabajo es su CD *Travesías*, en colaboración con el cantaor Rafael de Utrera.

Ferdinando Trematore toca un violín fabricado por Antonio Guadagnini en 1881, cedido por la Fondazione Pro Canale de Milán. José Miguel Gómez toca un violonchelo del año 2010 del lutier alemán Haat-Hedlef Uilderks.

Juan Carlos Chornet
Flauta



Formado en los conservatorios de Valencia, Madrid y Héctor Berlioz de París, Juan Carlos Chornet inició en 1990 una intensa carrera musical que le ha llevado por escenarios de toda Europa. Como solista o junto a formaciones de cámara, ha sido dirigido por algunos de los más prestigiosos directores del momento, como Christopher Hogwood, Frans Brüggen, George Benjamin, Josep Pons, Fabio Biondi, Rinaldo Alessandrini, Harry Christophers o Lorin Maazel, y ha actuado junto a solistas como Marta Almajano, Victoria de los Ángeles, Jana Boušková, Viktoria Mullova y Plácido Domingo, entre otros.

Desde 1991, es flauta solista de la Orquesta Ciudad de Granada, donde reside. Compagina esta labor con la de profesor de Flauta en la Escuela Superior de Música de Alto Rendimiento (ESMAR) de Valencia. Junto a la Orquesta Ciudad de Granada, ha participado en todas sus grabaciones y giras internacionales (Alemania, Austria, Italia, Gran Bretaña, Bélgica y Portugal). Ha actuado, asimismo, junto a muchas de las principales orquestas españolas, y formó parte de la orquesta que se creó para la inauguración del Palau de les Arts de Valencia.

Es miembro fundador del Ensemble NeoArs Sonora, que nació en 2008 a partir de la experiencia de sus miembros en la interpretación y composición de música contemporánea, con el objetivo fundamental de apoyar y fomentar la excelencia en esos ámbitos.

Es colaborador habitual de numerosas formaciones camerísticas, como Mintaka Percusión, Trío Silenus o Ensemble Nayb, y es miembro fundador del Taller Andaluz de Interpretación de Música Actual (TAiMA), junto al que ha interpretado estrenos mundiales de obras de José García Román, Luis de Pablo, Simon Holt, etcétera. Ha colaborado también con el Trío Arbós, Neopercusión, Proyecto Guerrero, y forma dúo de manera regular con la arpista Daniela Iolkicheva y con el clavecinista Darío Moreno.

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información
sobre el concierto:

