Fundación BBVA

CICLO DIÁLOGO DE ESCUELAS EN CONTRAPUNTO

La Segunda Escuela de Viena

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

27 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

Moonwinds Ensemble

Francisco Varoch
Flauta
Juan Carlos Garvayo
Piano
Veriko Tchumburidze
Violín
Elena Solanes
Violonchelo

Joan Enric Lluna
Clarinete y director

Programa

Alban Berg (1885-1935)

Adagio* del *Kammerkonzert (12')
[versión para clarinete, violín y piano del propio compositor]

Cuatro piezas para clarinete y piano, op. 5 (7')
1. Mässig
2. Sehr langsam
3. Sehr rasch
4. Langsam

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Kammersymphonie n.º 1, op. 9 (25')
[versión para flauta, clarinete, piano, violín y violonchelo de Anton Webern (1883-1945)]

Notas al programa

Alban Berg
Adagio del *Kammerkonzert*

Alban Berg compuso su *Kammerkonzert* (Concierto de cámara) entre 1923 y 1925. Aunque comenzó a elaborarlo como un octeto, finalmente tomó la forma de una obra concertante para dos solistas de piano y violín acompañados por trece instrumentos de viento. Se trata de un capítulo fundamental en la producción de Berg porque en él hizo sus primeras experimentaciones con la nueva técnica compositiva que Schoenberg había estado desarrollando desde 1921 y que solo transmitió a su círculo más cercano en 1923: el dodecafonismo. El *Concierto de cámara* es considerado, por esta razón, una obra de transición entre las creaciones atonales de Berg, como la ópera *Wozzeck* que había finalizado en 1922, y obras posteriores como la *Suite lírica*, en la que el uso de la técnica dodecafónica es ya más sistemático.

Si en el plano compositivo y armónico el *Kammerkonzert* se embarca en un complejo proceso de búsqueda, y en el instrumental su modelo es la *Kammersymphonie n.º 1* de Schoenberg —que escucharemos al final de esta velada—, en otros aspectos se trata de una obra que quintaesencia la personalidad de Berg. El vienés fue un creador extremadamente inteligente pero atormentado por supersticiones y manías, y que vivió una doble vida sentimental que le llevó a dejar plasmados numerosos mensajes secretos dentro de sus partituras, que tan solo salieron a la luz tras el fallecimiento de su mujer Helene en 1976 y el acceso de los musicólogos a los papeles del compositor.

Berg estaba obsesionado con la numerología, y, en consecuencia, el *Kammerkonzert* está plagado de alusiones al número tres. El experto en Berg, Michael Votta, revela que «la forma de la obra como un todo está dictada por la idea

de "trinidad", o múltiplos de tres: la obra consta de tres movimientos, hay tres unidades interpretativas (piano, violín y conjunto de viento); el primer movimiento consta de un tema y cinco variaciones (haciendo seis secciones en total); el número de compases en cada movimiento es un múltiplo de tres; el movimiento lento está en forma ternaria, e incluso las marcas de tempo son múltiplos de tres. También hay referencias al "número del destino" de Berg, el 23, y al 5 (que representa la suma de los dígitos 2+3)». Berg era consciente de que su obsesión por la numerología podía parecer enfermiza y bromeaba con ello: «Me doy cuenta de que, en la medida en que decida hacer esto público, mi renombre como matemático crecerá en la misma proporción (al cuadrado de la distancia) en la que se hundirá mi reputación como compositor».

El segundo movimiento del *Kammerkonzert* es un lírico *Adagio* de alrededor de trece minutos de duración que se puede interpretar de forma independiente. Prosiguiendo con su obsesión numérica, en 1935 Berg decidió realizar una versión reducida de este movimiento para tres intérpretes de clarinete, violín y piano. El arreglo mantiene casi todos los contenidos de la versión original y, particularmente, su estructura palindrómica, ya que la música se presenta en dos secciones enfrentadas entre sí en forma de espejo; es decir, la segunda sección del movimiento contiene, en esencia, la misma música que la primera pero invertida. En el punto exacto en el que la música «se da la vuelta» podemos escuchar doce notas graves del piano (do sostenido), a la manera de una sucesión de campanadas.

Lo sorprendente es la historia que se oculta tras las notas de esta partitura, que solo se reveló tras el tardío acceso a los documentos privados de Berg. El *Adagio* posee un título secreto, *Amor*, y se sospecha que Berg se inspiró en el trágico episodio de infidelidad que había vivido su maestro. Mathilde, la esposa de Schoenberg, mantuvo

en 1908 una aventura con el pintor Richard Gerstl, íntimo amigo del compositor. Cuando este los descubrió, Mathilde huyó por tres días con su joven amante pero finalmente regresó con Schoenberg, lo que provocó el suicidio de Gerstl. Esta trama podría explicar la estructura «de ida y vuelta» de la música y las doce campanadas «fúnebres» que se hallan justo en el centro. La aparición de citas a una obra de Schoenberg, *Pelleas und Melisande*, con su trama de infidelidad y muerte, parece apoyar esta hipótesis, aunque otros musicólogos defienden que la historia de amor del movimiento es simplemente una referencia a la novela de Balzac *Séraphîta*, una de las favoritas tanto de Berg como de su maestro.

En lo estrictamente musical, este *Adagio* resulta fascinante no solo por aventurarse a crear una imagen especular en un movimiento de tanta extensión, sino porque, a pesar del reto técnico que esto supone, Berg logra mantener en todo momento la tensión dramática, la lógica discursiva y una vena lírica y romántica que siempre lo distinguió entre el resto de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena. Berg era capaz de alcanzar estos resultados porque, aunque el entramado lógico de sus obras sea muy sólido, la organización de la superficie sonora es bastante libre y abarca lo que Berg denominó como triple división de la armonía: una tonal, otra atonal y, por último, la «composición con doce tonos que se relacionan solo entre sí», es decir, el dodecafonismo que su maestro Schoenberg acababa de mostrarle. Pero incluso las secciones regidas por esta última técnica no siempre están rigurosamente enmarcadas en una construcción teórica predeterminada. La melodía de apertura de este *Adagio*, sin ir más lejos, se podría leer como una serie de doce tonos a la que se le han añadido algunas notas cromáticas intermedias. Asimismo, las armonías, en principio atonales, están repletas de acordes de tercera y cuarta, generando una textura sonora que evoca constantemente las relaciones funcionales de la tonalidad.

Alban Berg
Cuatro piezas para clarinete y piano, op.5

A diferencia de la Primera Escuela de Viena, una etiqueta algo polémica con la que se engloba a Haydn, Mozart, Beethoven y otros contemporáneos que en algunos casos no tuvieron gran relación entre sí, la Segunda Escuela de Viena sí tuvo los rasgos de lo que propiamente reconoceríamos como una escuela, ya que sus componentes fueron alumnos de composición de Arnold Schoenberg. Entre los numerosos pupilos que tuvo Schoenberg —entre ellos, el español Robert Gerhard—, los dos más conocidos, y que han pasado a formar la trinidad de la Nueva Escuela de Viena junto a su maestro, son Anton Webern y Alban Berg.

Schoenberg recordaría el momento en el que Berg comenzó a estudiar con él. Fue en 1904, y Berg llegaba a sus clases tras una adolescencia desordenada —dos años antes había tenido un hijo con una sirvienta de la familia— y habiendo escrito tan solo canciones con anterioridad. Según Schoenberg, era «un compositor de extraordinario talento, pero el estado en que llegó a mí era tal que su imaginación, aparentemente, no podía trabajar en nada que no fueran canciones. [...] Era absolutamente incapaz de escribir un movimiento instrumental o incluso de inventar una melodía instrumental». Bajo su guía, Berg pronto se liberó de sus limitaciones y comenzó a adoptar los desarrollos atonales de Schoenberg, aunque manteniendo siempre su sello personal: un lirismo de herencia romántica que, a partir del importante éxito de *Wozzeck* en 1925, lo convirtió en el compositor con mayor suerte comercial entre los tres que encabezaron la Segunda Escuela de Viena.

Tras escribir una sonata para piano y un cuarteto de cuerdas bajo su tutela, Schoenberg se mudó a Berlín

en 1911 y Berg se quedó en Viena. Lejos de su maestro, en torno a 1913 comenzó a interesarse, al igual que su compañero Webern, por el formato de la miniatura, y consecuentemente escribió los cinco *Altenberg Lieder, op. 4*, y las *Cuatro piezas para clarinete y piano, op. 5*, que no son cuatro movimientos de una misma obra sino un conjunto de brevísimas piezas que suman siete minutos de duración total. Pero durante una visita que Berg le hizo a Schoenberg en Berlín, el maestro no mostró el menor entusiasmo por el nuevo camino que había emprendido su alumno en solitario y le reprochó «la insignificancia y vacuidad de sus composiciones recientes» —una crítica que nunca le hizo a Anton Webern, quien supo elevar el formato de miniatura a niveles artísticos asombrosos—. Berg, desengañado, pronto dejaría de lado las miniaturas para centrarse en proyectos de mayor envergadura, como la ópera *Wozzeck*, en la que comenzó a trabajar en 1914. Estas *Cinco piezas para clarinete* y piano han quedado, por tanto, como una curiosidad y un testimonio del camino que pudo haber seguido su producción de haber tenido un maestro más complaciente.

Arnold Schoenberg
Kammersymphonie n.º 1, op. 9

En uno de los escritos recogidos en el manual de estética *Style and Idea*, cuya primera versión data de 1950, Arnold Schoenberg, desde su exilio americano y ya al final de su vida, apuntaba una declaración de principios destinada a los jóvenes: «Nadie debe entregarse a otras limitaciones que las impuestas por su propio talento». Dicha frase resulta conmovedora, pues, tras su apariencia de axioma, esconde mucho de autobiográfico, la esencia de lo que fue realmente Schoenberg: un compositor de inmenso talento que hubo de enfrentar mil dificultades para poder

desarrollarlo. Esto ocurrió durante gran parte de su vida, pero especialmente en su juventud, ya que Schoenberg tuvo que enfrentarse a la escasez de recursos derivados de su humilde extracción familiar, a la discriminación de la sociedad austriaca por su ascendencia judía, y a una oposición frontal a su música por parte del conservador público y de la crítica vienesa. La resiliencia, afortunadamente, fue uno de los rasgos del carácter de Schoenberg; poseía una personalidad adamantina para algunos, pero sin ella, probablemente, hubiese dado el brazo a torcer en su búsqueda de nuevos caminos para la música.

Se señala a menudo que Schoenberg fue autodidacta, implicando que esto pudo ser una limitación para él, pero la realidad es que no solo logró adquirir una de las técnicas más sólidas de la historia de la música occidental sino que esta experiencia con la autoenseñanza le resultó de gran ayuda, seguramente, al lanzarse a investigar el inexplorado terreno de la atonalidad en la década de 1900 y el método dodecafónico a partir de 1921. Tras sus primeras obras vocales y creaciones instrumentales como *Noche transfigurada* (1899) o *Pelleas und Melisande* (1902), fuertemente asentadas en la tonalidad, Schoenberg fue internándose cada vez más en el terreno de la ambigüedad armónica y el paso definitivo al atonalismo lo dio en torno a 1908, coincidiendo con el episodio de infidelidad de su esposa, comentado más arriba. Sin embargo, Schoenberg pronto se dio cuenta de que escribir música atonal era como saltar al vacío: la carencia de reglas y de un sistema predefinido sobre el que sustentar la música obligaba al compositor a inventarlos con cada nueva obra, sometiéndolo a un proceso creativo agotador y que lo desgastó muy rápidamente. Schoenberg escribió sus últimas obras atonales coincidiendo con el inicio de la Primera Guerra Mundial, y tras unos años de bloqueo que lo afectaron tanto a él como a tantos otros artistas durante este conflicto bélico, se dedicó a forjar un nuevo sistema de composición que pudiera sistematizarse y

transmitirse. No sería hasta 1923 que presentó a su círculo cercano sus primeras obras dodecafónicas, técnica que seguiría empleando durante el resto de su vida.

La *Sinfonía de Cámara n.º 1* (1906) es una de las obras maestras de esta década de profundos cambios estilísticos. Aún tiene sus pies firmemente plantados en la tonalidad, pero en su seno esconde una concepción formal realmente compleja. En ella, Schoenberg toma los movimientos de una sinfonía clásica y los reúne en un todo continuo, algo que ya había experimentado anteriormente en *Pelleas und Melisande* y el *Cuarteto para cuerdas n.º 1*. Aquí, sin embargo, comprime el discurso en poco más de veinte minutos y el movimiento único que se genera es de tal ambigüedad, que se puede leer bien como una forma sonata ampliada y de gran extensión, o bien como una colección de movimientos semindependientes interrelacionados en un todo sinfónico.

La obra comienza con una breve introducción que desemboca en una sección que podría ser tanto la exposición del tema principal de la sonata como el primer movimiento de una estructura fraccionada. En similares niveles de ambigüedad, llegan después un segundo tema, una *codetta*, una transición a un *scherzo* con su correspondiente trío, así como pasajes de desarrollo motívico de temas escuchados anteriormente. Estos se colapsan luego en un movimiento lento que comienza rememorando la introducción y que inicia después un discurso de gran expresividad. La última sección, que funcionaría también como un *finale*, toma prestados aspectos de la primera y cuarta secciones, ganando impulso hasta desembocar en una impetuosa coda.

La obra es asombrosa desde la perspectiva compositiva, pero su recepción, como ocurría casi siempre con la música de Schoenberg, se vio polarizada entre el entusiasmo de la intelectualidad artística vienesa y el rechazo

de público y crítica. Egon Wellesz, el primer alumno de Schoenberg, narró que la noche del estreno, el 8 de febrero de 1907, la interpretación a cargo del Rosé Quartet y miembros de la Orquesta Filarmónica de Viena estuvo acompañada de «traqueteo de butacas, silbidos y ostentosas salidas de la sala». El diario *Illustriertes Wiener Extrablatt*, en su crítica del estreno, calificó la obra como «ruidos demócratas salvajes y descuidados, pero que no confunden a nadie con lo que es la música».

La *Sinfonía de cámara n.º 1*, escrita originalmente para quince instrumentos solistas, impone al director la responsabilidad de lidiar con complejos problemas de balance entre el viento y las cuerdas. El propio Schoenberg era consciente de esta dificultad e intentó remediarla en dos versiones orquestales realizadas en 1922 y 1935, que funcionan mucho mejor en cuanto a equilibrio pero traicionan el carácter camerístico de la música original. La solución más efectiva la encontró, paradójicamente, un alumno de Schoenberg, Anton Webern, cuando realizó su brillante transcripción de 1922-23 para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano, que es la que escucharemos hoy. Se trata de una versión reveladora, extraordinariamente moderna por la deconstrucción que hace Webern de la obra de su maestro, tan concentrada que la convierte casi en una obra nueva.

Mikel Chamizo

Joan Enric Lluna
Clarinete y director

© Joan Enric Lluna

En su doble faceta de solista, director y docente, se ha puesto al frente de diversas orquestas europeas. En 2019 debutó al frente de la Berliner Camerata. Como solista, ha actuado en los principales escenarios europeos bajo la dirección de maestros como Zubin Mehta, Gianandrea Noseda, Juanjo Mena y Neville Marriner, con los cuartetos de cuerda Brodsky, Tokyo y Alexander, o junto a solistas como Lluís Claret, Tasmin Little y Josep Colom.

Escogido por Lorin Maazel, desde 2006 es el primer clarinete de la Orquestra de la Comunitat Valenciana, conjunto titular de Les Arts València. Fue primer clarinete y cofundador de la Orquestra de Cadaqués, primer clarinete de la Bournemouth Sinfonietta y primer clarinete invitado de la London Philharmonic Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Academy of St Martin in the Fields y Chamber Orchestra of Europe.

Numerosos compositores le han escrito y dedicado obras, como John Tavener, Paul Barker, César Cano, Jesús Torres, Joan Guinjoan, David del Puerto o José María Sánchez-Verdú, entre otros.

Impulsor y director del grupo de cámara Moonwinds, desde 2009 dirige el Festival Residències de Música de Cambra de Godella. En 2020 nace Moowinds Simfònic, un proyecto transversal de vertiente pedagógica vinculado a dicho festival.

Ha interpretado gran parte del repertorio para clarinete solista. Entre su discografía, que consta de más de 25 CD, cabe destacar sus tres grabaciones del *Concierto para clarinete,* K622 de Mozart. Tiene cinco CD dedicados a la música española en los sellos Harmonia Mundi y Clarinet Classics.

Es profesor en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), en el Trinity College London, y es invitado con regularidad a impartir clases magistrales y recitales en importantes instituciones musicales.

Moonwinds Ensemble

© Moonwinds

Moonwinds nació en 2006 de la iniciativa artística de Joan Enric Lluna, reuniendo a destacados intérpretes de instrumentos de viento para formar un grupo estable de música de cámara.

Ha trabajado el periodo clásico, base de su repertorio (Mozart, Haydn, Beethoven), y ha recuperado música de Vicent Martín i Soler. En su repertorio también se encuentran las grandes obras del Romanticismo, de autores como Dvořák, Schubert, Mendelssohn o Strauss, y en los últimos años ha encargado y estrenado obras de compositores como César Cano, Blai Soler o Emilio Calandín, combinadas con repertorio actual de compositores como Arvo Pärt, John Tavener, Joseph Horovitz o Toshio Hosokawa.

Los integrantes del grupo cuentan con una trayectoria profesional ejemplar en las más destacadas orquestas y centros docentes de toda Europa. La filosofía básica del grupo parte siempre de la combinación de grandes instrumentistas y buenos amigos en torno a su pasión por la música de cámara.

Su primer y segundo CD, editados por el sello Harmonia Mundi, están dedicados a Mozart *(Gran Partita)* y Martín i Soler, con la transcripción de la ópera *Una cosa rara*. El tercer CD, dedicado a las serenatas de Mozart, salió al mercado con Temps Record y fue distribuido por Harmonia Mundi Ibérica.

Desde 2015, el grupo ha ampliado su repertorio añadiendo instrumentos de cuerda y con invitados especiales como Juan Carlos Garvayo. En estas ocasiones, actúan bajo el nombre Moonwinds Ensemble.

En 2017, publican con IBS Classical *Le jour de l'an,* un CD dedicado a la recuperación de dos músicos de la Generación de la República, Salvador Bacarisse y Jesús Bal y Gay, que obtuvo el premio Melómano de Oro de la revista *Melómano*.

En 2020 se inauguró su proyecto pedagógico-musical Moonwinds Simfònic, con Josep Colom como solista invitado.

Fundación BBVA

www.contrapunto-fbbva.es

Depósito legal: BI 01797-2022

Más información sobre el concierto:

Síguenos en:

@FundacionBBVA