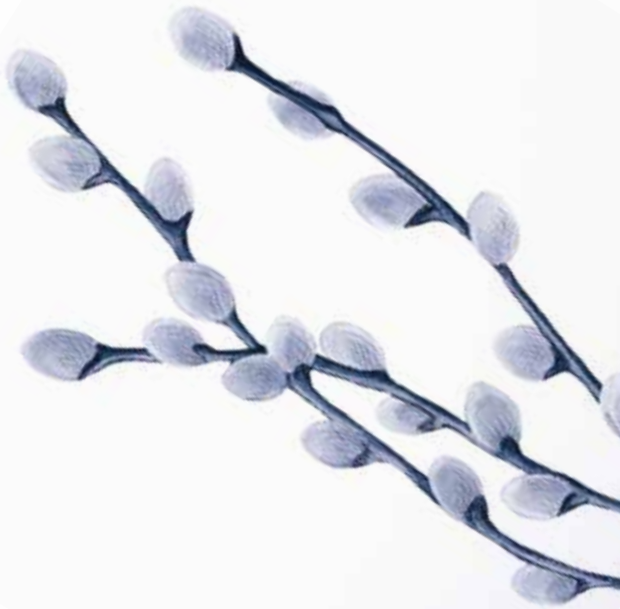


Encounters



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

26
ENE
2024

Fundación BBVA

La Fundación BBVA tiene entre sus objetivos principales el impulso a la creación de excelencia y su difusión a la sociedad con especial énfasis en la música, con una línea de actividad que contempla todo el proceso: desde el apoyo directo a la composición, hasta la grabación e interpretación.

Desde hace una década, el compromiso de la Fundación BBVA con creadores e intérpretes se integra en el programa de Becas Leonardo a través de la categoría de Música y Ópera.

En cuanto a la difusión, 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.

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 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

Joaquín Riquelme, viola

Enrique Bagaría, piano

Programa

Robert Schumann (1810-1856)

Adagio y Allegro, op. 70 (9')

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata para viola y piano en fa menor, op. 120 n.º 1 (23')

1. Allegro appassionato
2. Andante un poco adagio
3. Allegretto grazioso
4. Vivace

George Enescu (1881-1955)

Concertstück (10')

Paul Hindemith (1895-1963)

Sonata para viola y piano, op. 11 n.º 4 (18')

1. Fantasie
2. Thema mit Variationen
3. Finale (mit Variationen)



Robert Schumann

Adagio y Allegro, op. 70

La de Robert Schumann fue una de las vidas más intensas y complicadas entre las de los compositores que forman el parnaso musical. En cierto modo, su personalidad era como la de un héroe romántico: brillante, pasional y fantasioso, pero también obsesivo, paranoico y caótico; por desgracia, terminó caminando en una línea muy fina entre la cordura y la locura durante la mayor parte de su vida adulta y hasta su muerte a los 46 años. Su carrera como compositor es asimismo un reflejo de sus obsesiones, con periodos en los que centraba toda su atención en un determinado tipo de repertorio: en los primeros diez años de su carrera (su opus 1 es de 1830) creó casi exclusivamente páginas pianísticas, pero al llegar 1840 decidió centrarse casi exclusivamente en el género de la canción, componiendo alrededor de ciento treinta *Lieder*. 1841 fue el año de la música sinfónica —escribió las sinfonías *Primera* y *Cuarta*, una obertura, el oratorio *Das Paradies und die Peri* y comenzó a trabajar en el *Concierto para piano en la menor*— y en 1842, centrado en la música de cámara, compuso los tres cuartetos de cuerda, el cuarteto y el quinteto con piano y la *Fantasía para trío, op. 88*, entre otras creaciones.

1849 fue otro de sus años «buenos», en el que su salud mental le permitió componer en abundancia, con alrededor de veinte obras importantes. Un estallido de creatividad se produjo en la primavera y tuvo como sujeto a la trompa, un instrumento que en años recientes había sido objeto de importantes mejoras técnicas: fundamentalmente, la introducción de pistones que permitían alargar o acortar la longitud de los tubos y, en consecuencia, tocar la escala cromática completa. Schumann pareció redescubrir el instrumento durante estos meses y se le ocurrió la loca idea de escribir una *Fantasía* no para una, sino para cuatro trompas y orquesta, además del *Adagio y Allegro, op. 70* que escucharemos hoy, originalmente



concebido para trompa y piano pero que ofrece la alternativa, indicada en la portada de la partitura, de ser interpretado por un violín, una viola o un violonchelo. El *Adagio*, que iba a titularse *Romanza*, es una de esas piezas schumannescas —como la *Fantasía para clarinete y piano* o las *Tres romanzas para oboe y piano*, compuestas ese mismo año y dedicadas a su esposa Clara— que construyen un espacio de asombrosa intimidad entre los dos instrumentos. Diríase que Schumann va aquí incluso más allá de la música de cámara al proponer un melodismo amorosamente compartido y mimado por ambos instrumentos, en el típico estilo sentimental *Biedermeier* de la época, pero con una compenetración tal que el violonchelista David Finckel llega a calificarlo de «erótico». En cualquier caso, este romanticismo a flor de piel pronto se ve dinamitado por el *Allegro*, una página brillante marcada como *Rasch und feurig* (rápido y ardiente) en la que la escritura original para trompa se deja reconocer en los motivos de notas largas que son interrumpidos por bravos arpeggios ascendentes y en las virtuosísticas figuras de tresillo con notas picadas, muy características de este instrumento de viento metal. Apoyando la parte solista, el piano hace gala de una escritura igualmente virtuosa y repleta de recursos, que demuestra el gran dominio que poseía Schumann del que era su instrumento más querido. Tras un pasaje intermedio que parece evocar la ternura del *Adagio* inicial, el *Allegro* se precipita hacia su final con una trepidante energía.

Johannes Brahms

Sonata para viola y piano en fa menor, op. 120 n.º 1

Las dos *Sonatas, op. 120*, escritas para clarinete y piano aunque se interpreten a menudo con la viola, fueron las últimas composiciones camerísticas de Johannes Brahms, y como tales comparten con otras piezas finales de su



catálogo, particularmente las *Klavierstücke* e *Intermezzi* del opus 116 al 119, cierto carácter meditativo y melancólico, como si el compositor de Hamburgo, que había cumplido ya los sesenta, fuera consciente de que había entrado en una nueva etapa de su vida. Según explica Claude Rostand, «debido a la muerte de tantos amigos, Brahms pasa un periodo, el invierno de 1894, dolorosísimo. ¿Será también una señal para él? Su salud es buena, en efecto, pero advierte cierta fatiga, a veces extraños malestares. Recorre todavía, cada domingo, la campiña próxima a Viena, pero sus amigos cuentan que ahora se queda sin aliento con frecuencia y pide “un alto para admirar el panorama”. También su carácter ha cambiado y es necesaria toda la amistad de sus más fieles para soportar sin resentimiento sus reacciones un poco fuera de tono, algunas de sus extravagancias de viejo solterón».

No hay que olvidar que tres años antes, en 1891, Brahms había decidido jubilarse como compositor, proclamando que estaba cansado de componer y que quería dedicar su tiempo «a los amigos, los viajes y la lectura». Había avisado incluso a su editor para que no esperase más composiciones por su parte; sin embargo, unos meses más tarde, durante una visita a la corte de Meiningen, escuchó tocar al virtuoso del clarinete Richard Mühlfeld, quien le fascinó y lo «arrastró como una cometa» fuera de su retiro para componer cuatro obras con este instrumento de viento como protagonista. Las dos primeras, el *Trío*, op. 114 y el *Quinteto*, op. 115 las escribió en un arrebató en ese mismo año de 1891; pero las dos últimas sonatas, entre ellas la que escucharemos hoy, nacerían durante el verano de 1894, justo después de perder a tres de sus amigos más queridos: su médico Theodor Billroth, el director de orquesta Hans von Bülow y el musicólogo Philipp Spitta.

Aunque la *Sonata n.º 1* no sea triste ni carezca de energía, es fácil ver cómo Brahms modera sus formas de expresión si la comparamos, por ejemplo, con el tormentoso inicio del *Concierto para piano n.º 1*, compuesto en 1858. La *Sonata para clarinete n.º 1* comienza también con un



Allegro appassionato, pero es un tipo de pasión diferente, menos impulsiva, entregada más bien a la belleza continua de la propia música, que es sutil y sin excesos en la dinámica —solo se eleva una vez por encima del *forte*—. Le siguen a este *Allegro* dos movimientos sencillos: el segundo, marcado *Andante un poco adagio*, presenta en el clarinete una melodía similar a una canción que es sobriamente acompañada por el piano. El tercero, *Allegretto grazioso*, es un *Ländler*, pero que lejos de subrayar su carácter rústico y danzable está repleto de indicaciones como *dolce*, *molto dolce*, *dolcissimo*, *più dolce sempre* y *teneramente*. Por último, el cuarto movimiento, *Vivace*, es un rondó alegre y ligero que rompe totalmente con el ambiente otoñal que podríamos adjudicar al resto de la sonata. Con una escritura elegante y graciosa, muy clarinetística —lo que supone siempre un reto cuando es interpretado con la viola—, pone un encantador punto y final a una sonata que está considerada, por su equilibrio expresivo y pericia compositiva, como una de las obras camerísticas más redondas de Brahms.

George Enescu

Concertstück

El rumano George Enescu gozó desde su más tierna infancia del reconocimiento de sus aptitudes como compositor. Estudió con los mejores maestros de los conservatorios de Viena y París, conoció a Brahms y Saint-Saëns, fue compañero de clase de Ravel, Schmitt, Koechlin, Casella o Cortot, y ya en fecha tan temprana como 1897, cuando contaba tan solo 16 años, se celebró en París un concierto monográfico dedicado a su obra. Magnífico violinista y maestro de algunas de las más grandes figuras de este instrumento (Yehudi Menuhin, Christian Ferras y Arthur Grumiaux, entre ellos), hoy en día es recordado sobre todo por su literatura para violín y por sus brillantes piezas orquestales basadas en el folclore



rumano. Pero su extenso catálogo se caracteriza por el eclecticismo de estilos: en su producción se alterna una obra de gran complejidad y *pathos* con una sencilla pieza de lucimiento, el lenguaje armónico francés que aprendió de Massenet y Fauré se codea con un cromatismo de tipo wagneriano, y una obra de cámara de abstracto planteamiento formal es compuesta inmediatamente después de un sencillo fresco de melodías populares.

Enescu fue también uno de los primeros en esbozar una especie de neoclasicismo en los primeros años del siglo XX, cuando creó algunas obras de obvias referencias idiomáticas al estilo barroco. Pero en muchas de sus obras de cámara, por ejemplo, en su célebre *Octeto*, se respira también cierto deseo de epatar al público. Una de sus influencias esenciales fue, de hecho, un compositor que jamás escribió música de cámara: Hector Berlioz. El mundo de pesadilla del francés está presente en el *Octeto*, que incluso llega a citar el «tema de la amada» de la *Sinfonía fantástica* en sus compases finales, pero este aura se respira también en otras creaciones camerísticas. Para Enescu, el quid de la cuestión consistía en llevar la extravagancia de la música de Berlioz al mundo civilizado de la música de cámara: «A veces me siento como un Berlioz en música de cámara, si es que es posible imaginar al hombre que usó cinco orquestas componiendo este tipo de música», afirmaba quien se veía a sí mismo como un crisol de influencias: «teniendo como base una educación alemana, viviendo en París, que amo con todo mi corazón, siendo rumano de nacimiento... soy esencialmente internacional».

La *Concertstück* para viola y piano fue compuesta en 1906 y, a decir verdad, no se detiene demasiado en estas consideraciones estilísticas. Fue escrita para el concurso de final de curso del Conservatorio de París, en el que Enescu participó como miembro del tribunal por invitación de Fauré, y como tal es una página que tiene un objetivo bien establecido: poner a prueba las cualidades de los alumnos de viola en múltiples aspectos técnicos y expresivos. Dedicó la obra a Théophile Laforge, violista



principal de la Ópera de París, y en ella se combinan las texturas armónicas francesas con el folclore rumano, concretamente con una *donia*, que el autor describe como «un tipo de canción meditativa, frecuentemente melancólica, de trazo extendido y flexible en el que melodía y ornamentación se funden en una sola». El trabajo melódico es, sin duda, el motor principal de la pieza y, en consecuencia, es la viola la que lidera el discurso musical. Esto es algo característico de Enescu, quien defendía «no ser una persona para las sucesiones bonitas de acordes... una pieza merece ser llamada composición musical solo si tiene una línea, una melodía o, mejor aún, varias melodías superpuestas una sobre otra». La melodía de esta *Concertstück* es, claro está, de gran complejidad y está salpicada por numerosas técnicas violísticas que le dan variedad tímbrica y que a veces simulan, según el autor, los instrumentos de viento madera.

Paul Hindemith

Sonata para viola y piano, op. 11 n.º 4

Estrenada el 2 de junio de 1919 en el Saalbau de Frankfurt, durante un recital que ofreció el propio Hindemith —que fue violista profesional—, la *Sonata, op. 11 n.º 4* se ha convertido en una de las obras más populares del repertorio para este instrumento. La partitura presenta muchos atractivos para el violista: es difícil pero muy idiomática, lírica pero atrevida, comprensible pero con un pie fuera del lenguaje tonal, y el diálogo camerístico entre la viola y el piano supone un reto interesante pero no frustrante. Según la solista Hellen Callus, es «una pieza que ofrece a los violistas oportunidades de desarrollarse artísticamente como pocas otras lo hacen». En fin, se trata de una creación magnífica que fue además importante para la carrera de Hindemith, ya que su estreno en aquel concierto en Frankfurt le valió su primer contrato editorial y, a los 23 años, consolidó su reputación como compositor.



La *Sonata n.º 4* es, no obstante, bastante diferente del tipo de música que había venido haciendo el compositor alemán en su época de estudiante, abiertamente romántica y en la más pura tradición germánica. Como ocurrió con tantos otros compositores contemporáneos de Hindemith, su visión de la música cambió tras su experiencia en la Primera Guerra Mundial. Primero, su padre fue enviado a Alsacia en 1914 y falleció en las trincheras, y en 1918 le tocó el turno a él, aunque tuvo la suerte de ser escogido para tocar en la banda militar y en el cuarteto de cuerda del coronel de su regimiento, y tan solo ejerció de centinela en las trincheras hacia el final de la guerra. A tenor de sus cartas, fue una experiencia traumática para él, pero también una que le abrió los ojos al tipo de arte que quería crear. Hindemith remonta el descubrimiento a una interpretación del *Cuarteto de cuerda en sol menor* del compositor francés Claude Debussy, que ofreció para su coronel: «[...] nos dimos cuenta por primera vez de que la música es más que estilo, técnica y expresión de sentimientos personales. Aquí, la música trascendió las fronteras políticas, el odio nacional y los horrores de la guerra. En ningún otro momento he comprendido tan completamente en qué dirección debe desarrollarse la música».

Con este nuevo perfil internacionalista, Hindemith fue uno de los artistas jóvenes de la recién formada República de Weimar que rechazó las elevadas pretensiones de la música de finales del siglo XIX. Como muchos de sus colegas, en una búsqueda que daría como fruto el neoclasicismo, Hindemith persiguió una nueva claridad en su trabajo mientras experimentaba con la tonalidad y comenzaba también a reflexionar sobre la función social de la música y del intérprete, que más tarde teorizaría en sus ideas sobre la *Gebrauchsmusik* o «música utilitaria».

Tal cambio de dirección puede apreciarse ya en muchos rasgos de esta *Sonata para viola* que compuso nada más terminar la guerra. Aparecen en ella dos influencias internacionales evidentes: la de la música rusa y la de Claude Debussy. La sombra de este último es evidente en la *Fantasía* que sirve de apertura, en la que nos topamos



con el lenguaje armónico ampliado característico de Debussy (entre otros elementos, con su uso de escalas modales) e incluso con algún pasaje cromático que recuerda irremediablemente al *Preludio a la siesta de un fauno*. Las escalas de tonos enteros, que juegan un papel destacado en el tercer movimiento, parecen proceder más bien de la música rusa, que siempre le interesó a Hindemith y había comenzado a reunir una biblioteca de autores como Borodin o Glazunov a mediados de la década de 1910.

Los dos movimientos finales, que forman en su conjunto una gran sucesión de variaciones, son un fascinante terreno sobre el que explorar cómo estaba transitando Hindemith desde un lenguaje tonal funcional hacia una tonalidad extendida apoyada sobre un trabajo temático muy sólido. En cualquier caso, y más allá de lo interesante que resulte esta *Sonata* en el plano compositivo, lo esencial es su capacidad para conectar con el público gracias a un lirismo, y también dramatismo, de altísimo vuelo poético.

Mikel Chamizo

Joaquín Riquelme
Viola



Desde 2010, Joaquín Riquelme es miembro titular de la Berliner Philharmoniker, con la que ha realizado conciertos en las mejores salas y festivales del mundo, actuando bajo la batuta de directores como Sir Simon Rattle, Claudio Abbado, Mariss Jansons o Daniel Barenboim, entre muchos otros. Antes, formó parte de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya como asistente de solista, además de varias orquestas de jóvenes como la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia.

Ha actuado como solista con orquestas como la Philharmonie Baden-Baden, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Sinfónica de Navarra, Orquesta Simfònica del Vallès, Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Symphonieorchester der Universität der Künste Berlin, Orquesta de València, Orquesta de Extremadura o la Orquesta Filarmónica de Málaga, trabajando con directores como Juanjo Mena, Manuel Hernández-Silva, Pinchas Steinberg, Nuno Coelho, etcétera.

Muy activo en música de cámara, colabora habitualmente con músicos de la talla de Emmanuel Pahud, Daishin Kashimoto, Christian Zacharias, Jörg Widmann, Hartmut Rohde, y con grupos de la propia Berliner Philharmoniker como el cuarteto de violas Violentango, Ensemble Berlin, Philharmonisches Oktett, y otros como el prestigioso Mandelring Quartett, Lucas & Arthur Jussen, etc. Ha sido invitado por diversos festivales camerísticos: Schwetzingen SWR Festspiele, Festival International de Musique de Chambre de Salon-de-Provence (Musique à L'Empéri), Crescendo de la Universität der Künste Berlin o Sommerakademie Landsberg, por citar solo algunos. Igualmente, ha actuado en salas como KKL Luzern, Wiener Konzerthaus, Herkulessaal de Múnich, Philharmonie Luxembourg y en varios de los auditorios más importantes de Japón.

Entre sus más recientes y próximos compromisos, destacan los debuts con la orquesta ADDA Simfònica Alicante y la Orquesta Sinfónica de Navarra (en el festival Musika-Música de Bilbao), Orquesta Sinfónica de Galicia, su regreso a la Orquesta de València y conciertos en la Quincena Musical de San Sebastián, Festival de Salon-de-Provence, etc.

Toca una viola Domenico Busan «ex-Bruno Giuranna» de 1780, cedida por la fundación Freunde der Berliner Philharmoniker.

Enrique Bagaría
Piano



Su presencia es habitual en los principales escenarios y festivales, tanto nacionales como internacionales: Palau de la Música Catalana de Barcelona, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Festival Internacional de Santander, Musika-Música de Bilbao, Sociedad de Conciertos de Alicante, Filarmonía de San Petersburgo, Filarmónica Nacional de Ucrania, Teatro Dal Verme de Milán, Salle Cortot de París, National Centre for the Performing Arts de Pekín y en ciudades como Nueva York, Chicago, Bruselas y Múnich.

Ha colaborado con prestigiosas orquestas internacionales como la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, Wiener Kammerorchester, Salzburger Kammerphilharmonie, Orquesta Filarmónica de Bogotá y con la mayoría de orquestas de España: Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta de València, etcétera.

Ha colaborado con directores como Valery Gergiev, Vasily Petrenko, Yoon Kuk Lee, Francisco Rettig, Pedro Halffter, Eduardo Portal, Salvador Brotons o Manuel Galduf.

Como músico de cámara, ha colaborado con nombres como el JW[Ensemble (formado por músicos de la Lucerne Festival Orchestra), Elias String Quartet, Cuarteto Quiroga, Sara Almazán, Stefano Canuti, Lucas Macías, Guilhaume Santana, Vicent Alberola, José Vicente Castelló, Josep Fuster, Ona Cardona, Ashan Pillai, Alejandro Bustamante, Josep Colomé, Erez Ofer, Alexandre Da Costa, Latica Honda-Rosenberg, David Apellániz y Pau Codina. Desde 2016, es miembro del Trio Cervelló junto a Josep Fuster y Ashan Pillai.

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información sobre
la Temporada de Música:

