



AUDITORIO
PALACIO DE CONGRESOS ZARAGOZA

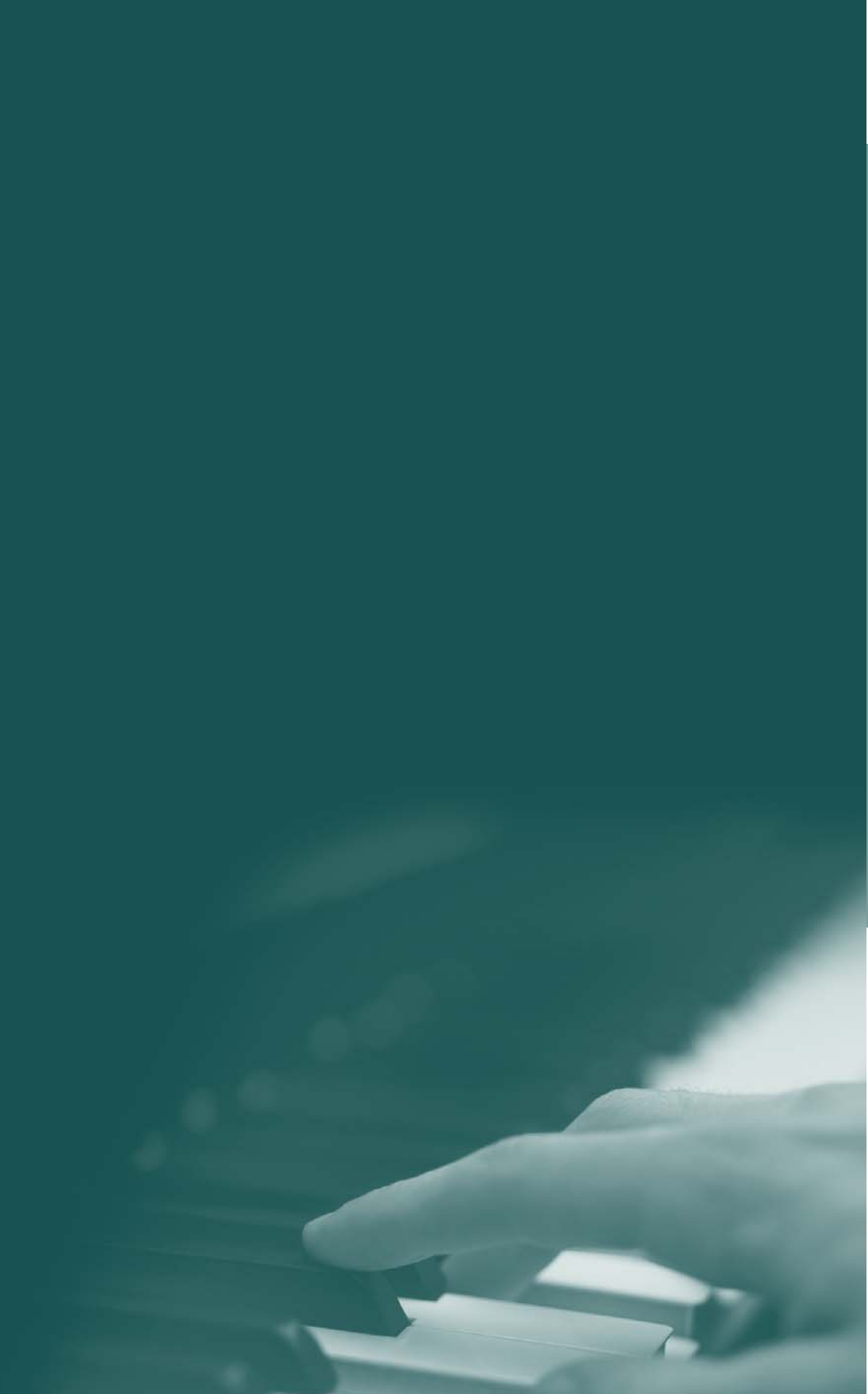
SALA MOZART

XI ciclo *Grandes Solistas*
«PILAR BAYONA» 2008

lunes 24 de noviembre 20,15 horas

Rubén Lorenzo







Rubén Lorenzo

Nacido en Zaragoza, inició sus estudios de Piano en Zaragoza con su padre Antonio Lorenzo, M.^a Soledad Sanz y Julieta Bel. Asimismo, estudió en Madrid con Pedro Espinosa y Josep Colom, continuando su perfeccionamiento en Londres con Nariné Arootuinian (Royal Academy of Music) y Louis Kentner (Yehudi Menuhin School).

Su intensa actividad concertística desde hace veinticinco años le ha llevado a actuar en prestigiosas salas de diez países, entre ellas la sala

Franz Liszt de Budapest, Teatro de la Villa Louvigny de Luxemburgo, Salle Cortot de París, Anfiteatro Simón Bolívar de México, Weill Recital Hall (Carnegie Hall) de Nueva York, etc.

Las numerosas críticas que ha recibido han destacado siempre su elegancia, belleza de sonido y capacidad comunicativa en el discurso musical, así como el virtuosismo en su interpretación. En sus inicios Eduardo Fauquie escribía de él: «...ha venido a demostrarnos que en él hay ya un gran pianista... un pianista de gran entidad». Y más recientemente: «...una de las interpretaciones al piano más escalofrantes y emotivas que uno recuerda» (Luis Alfonso Bes, *Heraldo de Aragón*). En Alemania la crítica escribe: «¡Una actuación loable para quitarse el sombrero ante el solista!» (Katrin Seidel, *Leipziger Volkzeitung*); y en Nueva York: «¡...una apasionante novela de suspense!» (Douglas McNair, *Chamber Music Today*).

En los últimos años, Rubén Lorenzo ha realizado numerosos recitales basados en temáticas específicas: «El Virtuosismo de Franz Listz», «Las Baladas y Scherzos de Chopin», «Integral de las Sonatas para piano y violín de Beethoven», diversos monográficos de «Música Española», «El último Recital de Pilar Bayona», «Makroskosmos de Georges Crumb», «La música española para piano en la República», «Música Callada de Mompou», etc.

Sus grabaciones en CD incluyen las «Sonatas para violín y piano» de F. Mendelssohn, con el violinista Carlos Damas (Ed. Numérica, 1995); «Goyescas» de Granados (Ed. Delicias Discográficas, 1996, 250º Aniversario de Goya), así como «Sonatas de violín y piano» de Beethoven (Ed. MasterClassics, 2003) y masterizado por la prestigiosa firma Deutsche Gramophon. Dentro de la música del siglo XX ha realizado una importante labor de difusión, estrenando obras de compositores de su entorno. Especialmente importante es el estreno en España de la Integral de los cuatro volúmenes de «Makroskosmos», de Georges Crumb, una obra de referencia mundial en la técnica del piano contemporáneo.

Rubén Lorenzo es profesor de Piano en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza, habiendo ganado el concurso-oposición con el número uno de su promoción en España, y ejerció la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza durante nueve años. Asimismo, es Fundador y Presidente de la Asociación Aragonesa de Intérpretes de Música.

Comentarios al programa

INTEGRAL DE LAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN (III):

LAS SONATAS OP. 14, 22 Y 26

«No cabe la menor duda de que en lo que respecta a la manera de tocar, el fortepiano sigue siendo el menos estudiado y desarrollado de todos los instrumentos; uno piensa a menudo que consiste simplemente en escuchar un arpa. Y me alegro, mi querido colega, de que usted sea uno de los pocos en darse cuenta y percibir que, siempre que uno pueda sentir la música, también puede hacer que el fortepiano cante. Espero que llegue un tiempo en que el arpa y el fortepiano sean tratados como dos instrumentos completamente diferentes».

Estas palabras escritas por Beethoven en 1796 a su amigo el constructor de pianos Johann Andreas Streicher dejan bien claro cómo su obra pianística fue pensada para instrumentos muy distintos de los actuales. *Grosso modo*, las diferencias de esos pianos antiguos o fortepianos con respecto al piano moderno pueden resumirse en que aquellos disponían de un sonido más ligero y un timbre más metálico que los de ahora; también se distinguían en disponer de una menor extensión de teclado, e incluso de cuerdas menos tensas y macillos más pequeños, lo que reducía la sonoridad y la posibilidad de sostener el sonido. No obstante, Beethoven siempre mostró un gran interés por la técnica constructiva del piano, algo directamente relacionado con el lugar primordial que ocupó este instrumento en el desarrollo de su lenguaje musical. De hecho, el compositor de Bonn nunca cejó en el empeño de que algún constructor fuese capaz de crear el instrumento ideal para sus sonatas pianísticas, tal como confesó a su amigo el violoncellista Nikolaus Zmeskall en 1802: «[los fabricantes de fortepianos] se arremolinan a mi alrededor ansiosos [...] por construir un fortepiano que corresponda exactamente a mis deseos».

No es fácil determinar con precisión cuáles fueron los pianos de la época preferidos por Beethoven, aunque está claro que tuvo que vérselas principalmente con los fortepianos vieneses. Se trataba de unos instrumentos de toque ligero que permitían una articulación muy precisa a costa de disponer de potentes apagadores que impedían el *legato* y, por consiguiente, el estilo lírico y cantable que quería Beethoven. En el otro extremo estaban los fortepianos ingleses, cuyo mecanismo fue el que se desarrolló en el piano moderno y que, a pesar de tener un toque más duro, disponían de evidentes ventajas: la disponibilidad de macillos más grandes y de un cordal más tensado, que permitía ganar en sonoridad, o de un apagador menos potente que facilitaba mantener el sonido y, por tanto, conseguir un estilo *cantabile*. Según parece, Beethoven se inclinó más por estos últimos, aunque en los años que conectan el siglo XVIII con el XIX en que compuso las cuatro sonatas que escucharemos hoy, sus preferencias se concentraron en los pianos Streicher y en su lenta adaptación vienesa de algunos aspectos del mecanismo inglés.

UN INTERMEDIO LÍRICO

La inclinación de Beethoven hacia un instrumento más potente y *cantabile* está en directa relación con las obras pianísticas que escribió en 1798, es decir, tanto con la intensa *Sonata «Patética»*, que escuchamos en el concierto anterior, como con las líricas y delicadas *Sonatas* opus 14 que oiremos hoy. La composición de todas estas sonatas se entrelaza en los meses primaverales, veraniegos y otoñales de ese año, y coinciden tanto con una estancia en Praga, donde estrenaría sus dos primeros *Conciertos para piano* opus 15 y 19, como con la composición de su *Trío* opus 11, la culminación del ciclo de las *Sonatas para violín* opus 12 o el inicio de los *Cuartetos de cuerda* opus 18. De hecho, la primera impresión al escuchar estas dos obras que abren el concierto de hoy es que estamos ante una huida del ambiente de la *Patética* hacia un tono más lírico y camerístico.

De la *Primera sonata* opus 14 sabemos, por los bocetos conservados, que Beethoven la escribió entre abril y julio de 1798; mientras que para la *Segunda* resulta más difícil precisar la fecha de composición al no haberse conservado ningún esbozo, lo que quizá informa de la rapidez de su composición. En ambas sonatas encontramos una clarísima intención de diálogo, algo que confirmaría el propio Beethoven en una conversación con su discípulo Schindler en 1823 y en la que confesó que había tratado de representar en estas obras la conversación entre dos enamorados, al oponer en la exposición del movimiento inicial un primer tema implorante, que representa al enamorado, y un segundo completamente distinto que muestra la oposición de su amada. Esto lo podemos verificar en la *Primera sonata* del opus 14, en la que se combina un tema cantable en valores largos con otro de aire más riguroso y cromático en valores más cortos, e incluso también en la *Segunda sonata* del ciclo, al disponer un tema en delicioso y evocador *legato* para el amante frente a otro más cromático y repetitivo para la amada.

Esa intención de contarnos una historia lleva a Beethoven a unificar bastante cada una de las dos sonatas y prescindir, por tanto, del movimiento lento. Para ello compone un movimiento central que fusiona las pretensiones tanto del movimiento lento como del habitual minueto, y que actúa como transición entre las discusiones de los amantes del primer movimiento y su reconciliación en el tercero. Incluso Beethoven introduce alguna licencia en el primer movimiento para marcar la distancia entre los amantes como, por ejemplo, la inclusión en el desarrollo del *Allegro* de la *Primera sonata* de un episodio nuevo que nada tiene que ver con lo escuchado en la exposición. Al mismo tiempo, el ambiente camerístico de ambas obras obligó a Beethoven a ceder a la petición de una adaptación de la *Primera sonata* del opus 14 para cuarteto de cuerda. La referida adaptación la debió realizar en torno al año 1800, aunque no fue publicada hasta 1802 y ha sido incluida tan solo dentro del catálogo de Willy Hess (1957) con el número 34. Este arreglo para cuarteto sirve para mostrar con claridad la naturaleza camerística de

esta obra que Beethoven vertió al lenguaje del cuarteto de cuerda con levísimas alteraciones, aunque no sin dejar constancia escrita en una carta fechada en julio de 1802 y dirigida a la casa editora Breitkopf & Härtel de su disconformidad con esta práctica muy de moda en la época.

RECAPITULACIÓN Y NUEVOS CAMINOS

Si las *Sonatas* opus 14 fueron dedicadas a la baronesa Josephine von Braun, gran aficionada a la música y hábil pianista a la que Haydn también dedicó por esas mismas fechas sus *Variaciones para piano en Fa menor* Hob. XVII: 6, Beethoven reservó la dedicatoria de sus dos siguientes sonatas para piano a dos viejos conocidos: el conde Johann Georg von Browne-Camus, al que había dedicado los *Tríos* opus 9 o a su esposa las *Sonatas* opus 10, y al príncipe Karl von Lichnowsky, destinatario de la *Sonata «Patética»*. Desde luego, en ambas dedicatorias podemos entender cómo Beethoven volvió a situar el género de la sonata pianística en el camino evolutivo de la opulencia virtuosística y la experimentación expresiva de sus obras anteriores, tras el intermedio lírico de las *Sonatas* opus 14.

Para empezar, Beethoven volvió al esquema de la *Grande sonate* en cuatro movimientos, que ya vimos en las *Sonatas «La enamorada»* y *«Patética»*, y también a introducir elementos de naturaleza sinfónica y operística. Según parece, el propio compositor tenía en alta estima su *Sonata* opus 22, pues llegó a decir que esta obra «hat sich gewaschen» («se lava a sí misma»), aludiendo a que su interés no reside tanto en el material musical como en lo que hace el compositor con él. Así, por ejemplo, se inicia con un *Allegro con brio* de tono neutral que es muy difícil de definir al no resultar ni humorístico, ni trágico, ni tampoco lírico, aunque sea un poco de todo ello a la vez. El segundo movimiento, *Adagio con molta espressione*, constituye el punto álgido musicalmente de esta sonata y nos traslada al encantador ambiente de una *cavatina* operística, aunque cons-

truida en forma sonata, y en la que Beethoven hace cantar al piano. Por su parte, los dos últimos movimientos nos remiten a las sonatas escritas bajo la influencia de Haydn y Mozart, al componer un minueto perfectamente regular o un rondó al más puro estilo vienes. No obstante, se trata de una recapitulación de esa influencia a modo de despedida, pues son muchos los especialistas que defienden que con esta sonata, escrita a lo largo de 1800, Beethoven se despidió del siglo XVIII también desde el punto de vista espiritual.

Con la *Sonata* opus 26, titulada «Marcha fúnebre» y concluida entre abril y junio de 1801, Beethoven inicia el siglo XIX en su ciclo pianístico, y lo hace de un modo sorprendente. Sabemos por Carl Czerny que Beethoven confesó a finales de 1800 a su amigo el violinista Wenzel Klumholz su insatisfacción con todo lo realizado hasta el momento y su intención de cambiar: «De ahora en adelante quiero probar otros caminos». No hay duda de que la situación personal del compositor también influyó en su decisión de romper con todo lo anterior y abrirse a nuevos experimentos musicales, pues en esos meses de transición al siglo XIX no solo comenzó a experimentar los primeros síntomas de su sordera, sino que inició una tormentosa relación con la condesa Giulietta Guicciardi. De entrada, Beethoven evita deliberadamente la forma sonata en su nueva obra que inicia con un *Andante con Variazioni* en donde se aleja del equilibrio ornamental clásico, alterando todo lo posible en modo, *tempo* y efectos dinámicos el tema inicial, algo que convierte a sus variaciones en verdaderas metamorfosis musicales. Como segundo movimiento evita un tiempo lento y opta por disponer de un *Scherzo*, en el que juega continuamente con la articulación.

De todas formas, lo más destacado de esta sonata es el tercer movimiento, titulado por Beethoven *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* («Marcha fúnebre a la muerte de un héroe»), en el que no alude a ningún personaje concreto, sino más bien a su propia desolación. En ella dispone una forma tripartita similar al movimiento anterior, aunque marcada por el monótono diseño rítmico de una marcha que se apodera paulatinamente del oyente y en la que Beethoven

vierte efectos sonoros que recuerdan redobles de tambor o fanfarrias militares. Curiosamente, ese cariz sinfónico de la marcha animó a Beethoven a orquestrarla en 1815 para la música incidental de la obra *Leonore Prohaska* de Friedrich Duncker, e incluso ésta sería la música que se escuchó el día de su funeral por las calles de Viena. Para terminar la obra, incluye un *Allegro* en forma de rondó que nos rescata con efectividad de la turbación del movimiento anterior al disponer un aire brillante y desenfadado.

No hay duda de que estos novedosos experimentos expresivos abrieron el camino hacia la sonata romántica posterior; no sorprenderá a nadie conocer, por ejemplo, que esta *Sonata* opus 26 fue la favorita de Frédéric Chopin. De todas formas, en ese camino Beethoven se fue separando cada vez más del estilo pianístico netamente vienés, con esa cualidad nítida y perfectamente articulada que permitían los fortepianos locales y que tenía en la música de Hummel su principal encarnación. No por casualidad, Beethoven sería acusado por los partidarios de Hummel de «maltratar el fortepiano, no tener ni pureza ni precisión y no producir más que un ruido confuso por el empleo de los pedales». Y quizá fuese así, a juzgar por los instrumentos que tenía a su disposición en esos años.

Pablo-L. Rodríguez

Programa

L. v. BEETHOVEN

Integral de las sonatas para piano

TERCER RECITAL

Primera Parte

Sonata n.º 9 en Mi, Op. 14, n.º 1

Allegro

Allegretto

Rondó. Allegro comodo

Duración media de la ejecución 13'

Sonata n.º 10 en Sol, Op. 14, n.º 2

Allegro

Andante

Scherzo. Allegro assai

Duración media de la ejecución 15'

Segunda Parte

Sonata n.º 11 en Si bemol, Op. 22, n.º 11

Allegro con brio

Adagio con molta espressione

Menuetto

Rondó. Allegretto

Duración media de la ejecución 24'

Sonata n.º 12 en La bemol, Op. 26

Andante con Variazioni

Scherzo. Allegro molto

Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe

Allegro

Duración media de la ejecución 20'

