



*Ciclo integral de las
sonatas para piano
de Beethoven*



Prestigio ganado.

Con exclusivo sistema

POWERPOINT

El sistema Powerpoint, semejante a un pequeño corazón, bombea tinta hacia la punta del bolígrafo en forma constante y pareja, permitiendo escribir en cualquier ángulo, incluso hacia arriba.



CON GARANTIA DE POR VIDA.

Por su resistencia y confiabilidad, los bolígrafos Paper Mate están incondicionalmente garantizados de por vida. Si su bolígrafo dejara de funcionar correctamente, Paper Mate se lo cambia por uno nuevo.

PAPER MATE

con Powerpoint y toda la línea Paper Mate están aquí. Con su prestigio ganado.

MOZARTEUM ARGENTINO

TEMPORADA 1984 - TEATRO COLISEO

con el auspicio de

FUNDACION GILLETTE

presenta el

Ciclo integral de las Sonatas para piano de Beethoven

RUDOLF BUCHBINDER

Martes 31 de julio, 21 horas

PROGRAMA

I

Sonata Nº 3 en do mayor, Op. 2, Nº 3

Allegro con brio

Adagio

Scherzo - Allegro

Allegro assai

Sonata Nº 24 en fa sostenido mayor, Op. 78

Adagio cantabile - Allegro ma non troppo

Allegro vivace

Sonata Nº 12 en la bemol mayor, Op. 26

Andante con variazioni

Scherzo (allegro molto)

Marcia funebre sulla morte d'un eroe. Andante - Maestoso

Allegro

II

Sonata Nº 27 en mi menor, Op. 90

Con vivacità, ma sempre con sentimento ed espressione

Rondo - Non tanto mosso e molto cantabile

Sonata Nº 23 en fa menor, Op. 57, "Appassionata"

Allegro assai

Andante con moto

Allegro ma non troppo



RUDOLF BUCHBINDER

Nacido en Checoslovaquia, comenzó su carrera en Viena tras estudiar con Bruno Seidlhofer. A los 15 años recibió el 1er. Premio de la ARD de Munich. Un año después ganó el 1er. Premio del Concurso Harriet Cohen. Con 19 años comenzó a viajar fuera de Europa, y con 20 mereció el premio especial del concurso Van Cliburn. Desde entonces, además de recorrer los cinco continentes dando conciertos en las capitales musicales de Europa, ha hecho repetidas tournees a América del Norte y del Sud, Nueva Zelanda, Australia, Japón e Israel.

Pianista de categoría internacional, se presenta regularmente con orquestas como la Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Chicago, Concertgebouw de Amsterdam, Filarmónica de Londres, National Symphony Washington, Orquesta de París, Royal Philharmonic, Filarmónica de Viena y Sinfónica de Viena. Ha trabajado con directores de la talla de Abbado, Giulini, Jochum, Kempe, Martinon, Dorati, Lehnendorf, Sawallisch, von Dohnanyi, Slatkin, Tilson Thomas, Zubin Mehta.

Como músico de cámara, Rudolf Buchbinder ha actuado junto a Kyung-Wha Chung, Nathan Milstein, Heinrich Schiff y Henryk Szeryng, y ha grabado la obra completa para violoncelo de Beethoven con Janos Starker. Sus grabaciones, más de 50, incluyen todas las sonatas de Beethoven y la obra completa para piano de Haydn, que mereció el Grand Prix du Disque en 1976. Desde 1981 ha estado interpretando el ciclo completo de las sonatas de Beethoven en Frankfurt, Ginebra, Munich, París, Roma, Turin, Viena y Zurich.

También fue contratado para un proyecto de 4 años de duración, que incluye la interpretación de las 32 sonatas de Beethoven "in memoriam Wilhelm Backhaus" en el Festival "Carintischer Sommer", y grabación de la serie completa para Teldec.

Dijo la "*Frankfurter Allgemeine Zeitung*": "...Rudolf Buchbinder es el intérprete de Beethoven más importante de nuestro tiempo..."

LAS 32 SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN

En 1852 el musicógrafo Wilhelm von Lenz (1805-1883) publicó en San Petersburgo dos volúmenes, titulados *Beethoven et ses trois styles*. La idea de esa obra que, en realidad, le fue sugerida por Fétis, consistía en que las composiciones de Beethoven podían dividirse en tres épocas separadas.

El propio von Lenz alcanzó a ver hasta qué punto esa división convencional haría fortuna pues, aún en vida, aparecieron nuevas secuelas, ampliaciones o reconsideraciones de su libro petersburgués. En la bibliografía de Beethoven encontramos diversos intentos por encasillar en moldes fijos la multiplicidad y variedad de sus composiciones. Andrés Jolivet, por ejemplo, adopta la división de Vincent d'Indy en tres periodos: el de imitación, el de transición y el de reflexión. Liszt, más romántico, prefirió la clasificación en tres etapas: el Niño, el Hombre y el Dios. También Berlioz, con gran efusión de lirismo y poesía recurrió a una terminología parecida y dividió en tres periodos fijos la obra de Beethoven.

Tales divisiones fueron modos aproximados y subjetivos de encarar una de las producciones más difíciles de encerrar en convencionalismos que presenta la Historia de la Música. Todas resultan o excesivamente esquemáticas (es imposible establecer con un mojon fijo lo que separa un estilo de otro) o excesivamente literarias. Lo cierto es que, en toda la producción de Beethoven, encontramos obras que podrían pertenecer a cualesquiera de los tres periodos pues el músico componía según los dictados de una idea que tenía en mente (y que a veces daba forma final veinte años después) o según los pedidos del momento para satisfacer sus necesidades económicas. Por eso no es raro encontrar, junto a obras realmente excepcionales otras muy menores e insignificantes, escritas bajo obligaciones perentorias.

Lo mejor, para adoptar un criterio musical, es seguir las distintas metas que el mismo se propuso. Es decir, estudiar su obra desde el punto de vista de la evolución de su arte, sin sujetarse a un periodo o una fecha establecidas en el marco de las divisiones convencionales.

En este sentido, Juan Carlos Paz estuvo más acertado cuando prefirió estudiar las *formas* (así, en plural, pues "la forma presupone una definición dogmática por antonomasia, mientras que el plural, las *formas*, da idea de multiplicidad a la vez que de posibilidad"), que Beethoven desarrolló a lo largo de su producción. Esas etapas comprenden: 1º) el periodo formalístico (asimilación de lo heredo-tradicional); 2º) la transformación de las formas, impuesta por la expresión, y 3º) la creación de nuevas formas y las consecuencias que las mismas ejercieron tanto en sus contemporáneos como en sus sucesores.

Que la renovación realizada por Beethoven es una de las más decisivas de la historia, lo comprueba la enorme influencia que ejerció en su época y después, hasta nuestros días. No nos referimos, por supuesto, a los imitadores serviles o plagarios, sino a los creadores que utilizaron sus transformaciones, en el terreno de la melodía, la armonía, el ritmo y el contrapunto, y al tratamiento de la fuga y la variación.

En resumen, no se trata de una mera cuestión de gustos o de dividir por tres para lograr una síntesis o una simplificación a fin de analizar con mayor comodidad la obra de un músico que, de por sí, ya es bastante compleja. En el caso especial de Beethoven, tal división convencional es algo más que convencional: puede resultar falsa, incompleta o inexplicable. Cualquiera que haya leído una biografía de él y conozca de qué manera, no sólo componía sino lo que decidía enviar a la imprenta, sabe que sus procedimientos (en ambos casos, la composición y la edición) estaban sujetos a muchos cambios de último momento. Ni siquiera, en este sentido, ayuda el orden de publicación de las sonatas y mucho menos permite establecer, de una manera tajante, cuándo termina o empieza un periodo. Tal vez sea Beethoven el músico de quien se conservan más testimonios de cómo se le ocurría una idea musical, de sus múltiples variantes

hasta la versión final. Recuérdese que el tema coral para la Novena Sinfonía se le ocurrió (o por lo menos lo anotó) en 1785 —tenía entonces 15 años— cuando apareció el poema de Schiller y sólo tuvo versión definitiva unos 30 años después, pasando antes por otros “ensayos” sinfónico-corales como el final de “Fidelio” (1805) o la *Fantasia* para piano, orquesta y coros, op. 80 (1808). Además, a veces un tema que se le presentaba quedaba “en reserva” para el momento propicio de darle fin y editarlo. Por eso no es de extrañar que en diversas composiciones un tema escrito para cuarteto de cuerdas pasara finalmente al piano o que un tema pensado para el piano pasara o llegara a su culminación en una sinfonía.

Por otra parte, detalle que no conviene olvidar, se vio obligado muchas veces a escribir obras de compromiso, o a pedido de un editor que le solicitaba una determinada composición por que en ese momento era más “vendible” que otra. En esos casos de apremio editorial podía extraer de su rico archivo de reservas una obra escrita mucho antes.

Por eso la división en tres períodos no puede dar nunca una impresión cabal de diversas obras que fueron editadas casi al mismo tiempo y que difieren en más de un sentido. Las dos Sonatinas del op. 49, por ejemplo, tienen mucho menos valor, como ideas, desarrollo y elaboración que la mayoría de las 18 sonatas que las preceden, incluidas las tres primeras del op. 2.

Por lo tanto, mejor que tomarse el inútil trabajo de dividir su obra en períodos fijos, es analizar cada una dentro del contexto en que aparecieron. Se notará, así, cuáles son las que representan una verdadera transformación y un punto de vista inédito (muchas veces “profético”, como veremos en el transcurso de estas notas) y otras que marcan un momento de reposo y calma en esa lucha por renovar el material heredado.

De ahí que las 32 Sonatas sean tan disímiles entre sí. Algunas tienen un objetivo que mira hacia el futuro y otras recuerdan el pasado de la música. Si bien Beethoven aceptó muchas de las reglas que el género había recibido en herencia, muchas son también las que infringió a sabiendas (“Lo que las leyes de la armonía no lo permiten lo permito yo”, declaró una vez para que lo dejaran en paz por las “supuestas” violaciones que había cometido).

Pero tal vez convendría decir unas palabras de cómo estaba estructurada la sonata hasta el momento que nace Beethoven, en 1770.

En primer lugar, recordemos que la Sonata deriva de la antigua Suite, es decir, obras en las que se alternaban los movimientos lentos con los rápidos, por lo general basados en ritmos de danzas. Durante el período clásico se establecieron las reglas básicas que debía seguir un compositor en la creación de una sonata. Se fijó un número de cuatro movimientos en total, aunque no siempre se aceptó esa división. Casi podría decirse que la excepción se convirtió en regla. Clementi, por ejemplo, escribía dos movimientos, sin minué. Pero el plan establecido es el siguiente: un primer movimiento, Allegro, precedido a veces por una introducción de carácter grave, que comienza con un tema A, que da la tonalidad de la obra. A éste se opone un segundo tema, B, en la tonalidad de la dominante. Es lo que se llama la *exposición*, a la cual sucede, a manera de *divertissement*, un episodio que conduce, por una cadencia perfecta, a la dominante. La regla establece que el tema B ha de contrastar en carácter, con el A. Repetida esta primera parte, se pasa al *desarrollo*, que utiliza los temas A y B ampliados, contrados o fraccionados. Después de modular, según los deseos del autor, se regresa a la tónica, a fin de permitir la *reexposición*. Los dos motivos siguen el orden primitivo: A primero, y luego B, pero esta vez, mientras A reaparece en la tonalidad de la dominante, B vuelve a la tónica. Esta tercera sección hace juego con la primera, pero sin repetición y debe concluir en la tónica, por medio de una *coda* más o menos desarrollada.

Sigue un movimiento *lento*, que contrasta con el allegro inicial. Por lo general este tema es *cantabile*, como un *lied*. Comprende un desarrollo y una repetición, a veces varias. Este segundo movimiento está en una tonalidad vecina del primero, si no en la misma.

El tercer movimiento puede ser un minué y comprende dos secciones: A y B, más o menos simétricas. La primera se repite inmediatamente y la segunda lleva el nombre de *trio*. Luego de éste se repite el minué. (Beethoven fue de los primeros en reemplazar el minué por un *scherzo*.)

El cuarto movimiento, el *finale*, es rápido, cortado a veces por algunos compases lentos y en la tonalidad general de la sonata. Puede ser un rondó, que se repite varias veces, entrecortado por estribillos o variaciones de éstos. El rondó ofrece así el mismo dualismo temático del primer movimiento, modulando y transponiendo sin cesar, y conduce a la *coda*, igual que el trozo inicial. (Ya veremos cómo Beethoven suprimirá en muchas sonatas este final brillante, componiendo un movimiento lento.)

Tal es la herencia que recibió Beethoven. Pero, para comprender de qué manera renovó el material recibido, bastará decir que de las 32 Sonatas del ciclo sólo 13 tienen los cuatro movimientos, entre las que falta, a lo mejor, el adagio, o éste no constituye más que una especie de introducción al final, o bien se encuentra unida a éste de modo más estrecho. Trece sonatas no tienen más que tres movimientos; el minué o el *scherzo* faltan diez veces; el adagio falta dos veces; una vez falta el trozo inicial en forma de sonata; y, por último, seis sonatas no tienen más que dos movimientos. De la sonata "clásica", por lo tanto, quedó muy poco.

Por ello el ciclo completo de las 32 Sonatas para piano constituye (como los otros dos, los de los cuartetos de cuerdas y las sinfonías) una de las experiencias y enseñanzas más decisivas para comprender no sólo la evolución de una mente innovadora y renovadora en todo sentido sino para la evolución de la música desde el siglo XIX hasta nuestros días. El ciclo permite abarcar y apreciar cuánto puso Beethoven en esas obras, como personaje que vive una etapa trascendente y como anunciador de un nuevo mundo en el campo de la expresión dramática, ética y filosófica del hombre.

Constituye una tradición en Buenos Aires que periódicamente se realice una versión integral de las 32 Sonatas para piano de Beethoven. Entre los intérpretes que la han llevado a cabo recordamos en este momento a Edouard Risler, Wilhelm Backhaus, Friedrich Gulda y Hans Richter-Haaser. Por lo general, los pianistas dividen el ciclo entre seis y ocho recitales, combinando las sonatas de distintos períodos. La única excepción fue Risler quien, hace sesenta años, interpretó las 32 Sonatas en dos oportunidades, siguiendo el estricto orden cronológico de las mismas.

Para los coleccionistas de curiosidades, podemos agregar que, en 1977, con ocasión del 150º aniversario de la muerte de Beethoven, el pianista yugoslavo (luego ciudadano norteamericano) Balint Vazsonyi (entonces de 41 años), realizó el ciclo integral en Londres en sólo dos días. Pasó 18 meses memorizando las 300.000 notas de las obras. Para realizar esa maratónica empresa, única en los anales de la música, dividió sus conciertos en seis sesiones diarias con intervalos de 30 minutos entre cada sonata y lapsos mayores para almorzar y cenar.

SONATA N° 3, en Do mayor, op. 2 N° 3

El opus 2 de Beethoven no es una Sonata sino más bien un grupo de tres (en Fa mayor, La mayor y Do mayor), dedicadas a Joseph Haydn, "doctor en música", como figura en el manuscrito original.

Es común ver en su catálogo la publicación de tres obras con un mismo número de opus. Así tenemos, además de estas tres Sonatas, otras tres, también para piano (op. 10 y op. 31), tres para violín y piano (op. 12) y tres cuartetos de cuerdas (op. 59).

No sólo estas tres del op. 2 fueron dedicadas a Haydn sino que están escritas bajo su influjo, aunque hay en ellas bastante material para comprender que Beethoven inicia la serie con un espíritu y un modo de encarar la composición que se aleja en muchos sentidos de los criterios imperantes a fines del siglo

XVIII. Entre esas novedades, podemos mencionar la creación del tipo *scherzo* y el origen de un sinfonismo pianístico que llevará luego a sus últimas consecuencias.

Anteriores a estas Sonatas del op. 2 había iniciado ya la composición de obras para teclado con una serie de páginas que, si bien no llevan número de opus (como si no hubiera querido catalogarlas), marcan sus primeros intentos en ese instrumento. (Entre ellas, varias Sonatinas y Variaciones.)

La Sonata en Do mayor que se interpreta esta noche, fue publicada en 1796, junto con las otras dos. El primer movimiento, *Allegro con brio*, escrito según los lineamientos de la sonata clásica (dos temas, un breve desarrollo, reexposición y coda), anuncia ya algunos aspectos que veremos más adelante en las Sonatas op. 13, 27 N° 2 y 57, especialmente la primera de éstas, con un pasaje en cadenza casi de improvisación y fuertes contrastes entre *forte* y *piano*.

El segundo movimiento es *Adagio* y consta de dos temas. Comienza con una breve introducción. La melodía está en el bajo con arpeggios en la voz superior. Hay dos notas, a manera de pregunta y respuesta que se acentúan *forte* en el bajo. Sigue una suerte de interludio y luego vuelve el Tempo I de la introducción, en *piano*. Después el mismo tempo en acordes fuertes y retoma la melodía acompañada por las dos notas a manera de pregunta y respuesta. Retoma el motivo inicial en el agudo (*pianissimo*) y, finalmente, el tema inicial en el bajo. Termina con una escala ascendente *pianissimo*.

El tercer movimiento es un Scherzo-Allegro. El tema se presenta en estilo fugado. Sigue el trío (con dos secciones) y luego reaparece el Scherzo, que conduce a la coda, en un anticipo de los grandes scherzi de Beethoven (especialmente el de la Novena Sinfonía).

El cuarto movimiento, *Allegro assai*, es un rondó muy "haydniano", cuyo tema nos anticipa el gran final de la op. 53 y la atmósfera bucólica (tal vez sea mejor decir "de caza") de la Sonata llamada "Pastoral". También aquí se halla, en germen, el tipo de allegri de las sonatas posteriores y hasta de Mendelssohn. Este final impresiona por sus acordes orquestales y variedad de trinos (en mayor y menor), como en la op. 111.

SONATA N° 24, en Fa sostenido mayor, op. 78

Compuesta en 1809, se publicó al año siguiente, dedicada a la condesa Teresa von Brunswick. Tal vez en ello resida una parte importante de la estima que Beethoven tenía por esta obra, además de lo que musicalmente representaba para él. "Siempre se habla de la Sonata en do sostenido menor —le confió a Czerny—. Sin embargo, he escrito algo mejor que eso: la Sonata en Fa sostenido mayor." Como la condesa Teresa figura en la posible lista de su "Amada Inmortal", es posible que esta Sonata esté vinculada emocionalmente con ella.

Consta de sólo dos movimientos. El primero, *Allegro ma non troppo*, está precedido por cuatro compases, que sirven de breve introducción (*Adagio cantabile*). En conjunto es un movimiento breve (108 compases) pero si se respetan las indicaciones de Beethoven de repetir el allegro en su totalidad, su duración se duplica. El carácter del primer tema es lírico y pastoril. El segundo es muy breve y tiene un desarrollo que, a diferencia de los grandes desarrollos que escribió Beethoven, resulta de poca extensión. Sigue la coda, sobre el tema principal.

El segundo movimiento, *Allegro vivace*, juguetón y burlesco, está tratado en forma de rondó. Podría ser un *scherzo* "escondido", con efectos de contraste entre el *forte* y el *piano*, que luego Chopin adoptará con gran dramatismo, aunque, en este caso, Beethoven parece estar más emparentado con el estilo barroco. Como en todos los rondós, la repetición del estribillo resulta imprescindible, hasta la coda, basada en el primer tema. La Sonata concluye con un *presto con fuoco fortissimo*.

SONATA N° 12, en La bemol mayor, op. 26

Fue compuesta en 1801 y publicada en marzo del año siguiente, en Viena. Esta Sonata presenta una concepción particularísima. En realidad, desde el punto de vista "clásico", carece de primer movimiento pues comienza con un Andante, seguido de cinco variaciones. El procedimiento también lo había utilizado Mozart en su Sonata en La mayor (K. 311). De estas variaciones, la tercera, en menor, prepara el clima de la Marcha Fúnebre del tercer movimiento. Entre esos dos movimientos, Beethoven escribe el *Scherzo* que prolonga la agradable impresión dejada por la última variación.

El tercer movimiento lleva la siguiente inscripción: *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*, de escritura notablemente orquestal, sobre todo en la sección central, con la oposición de un "redoble de tambores" en el bajo, indicados *piano*, que va en crescendo hasta el *fortissimo*, como el resonar de clarines. El cuarto movimiento debe atacarse inmediatamente y es un Allegro en forma de rondó, como un movimiento perpetuo. Como se ve, en esta Sonata abandona la forma-sonata. El planteo no es sólo original sino de gran libertad. En total, presenta tres estilos muy diferentes.

SONATA N° 27, en mi menor, op. 90

Fue compuesta en 1814 y publicada en 1815, en Viena. Consta de sólo dos movimientos, con indicaciones en alemán en los tiempos, práctica que Beethoven había comenzado a utilizar por entonces. Es de las pocas Sonatas para las que él señaló (o terminó por señalar, para dar fin a la cuestión) una anécdota.

El conde Moritz von Lichnowsky (a quien está dedicada), había sido alumno de Mozart y, según testimonios, era un excelente músico. Cuando tocó esta Sonata, creyó reconocer una idea dominante y directriz. Como, tras muchas dificultades, había conseguido casarse con una actriz de la Ópera de Viena, Mlle. Stummer, le rogó a Beethoven que le precisara un sentido que le parecía oscuro en la Sonata. El autor, sonriendo, le respondió que había puesto en música su aventura romántica y que, como epígrafe, podría poner, en la primera parte: "Conflicto entre la mente y el corazón" y, en la segunda, "Conversación con la amada".

Los dos movimientos son un Allegro y un Rondó. Las indicaciones en alemán son: *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Con vivacidad, ma sempre con sentimento ed espressione) para el primero, y *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen* (Non tanto mosso e molto cantabile) para el segundo.

En el primero, los motivos son breves, alternando el *forte* y el *piano*. Más bien podría tratarse de estudios de ideas o caprichos. No es de los movimientos más tonales de Beethoven. Curiosa la manera de terminarlo, como si debiera continuar.

El segundo movimiento presenta un tema muy lírico y plácido, una melodía más amplia que el anterior, que retorna varias veces. Indudablemente, a Beethoven debe haberle gustado mucho ese tema porque lo reitera en diversas armonías y acompañamientos, como si lo hiciera pasar entre luces y sombras. Termina *pianissimo*.

SONATA N° 23, en fa menor, op. 57 ("Appassionata")

Por su carácter fogoso y avasallador en los dos movimientos extremos, se justifica el título con que se la conoce. Fue compuesta entre 1803 y 1804 y publicada tres años después. Entre esas dos fechas la actividad del músico ha sido intensa: las Sonatas op. 53 y op. 54, la Sinfonía *Heroica*, la ópera *Fidelio*, el Triple Concierto, los Conciertos 4 y 5 para piano y orquesta, el Concierto para

violín y orquesta, las tres oberturas "Leonora", la Obertura *Coriolano* y la Misa en Do mayor, aparte de obras de cámaras y *lieder*.

El primer movimiento, *Allegro assai*, comienza *pianissimo* y va creciendo en intensidad hasta estallar en un *fortissimo* súbito, utilizando, como preparación, una figura de tres notas breves y una larga, similares a las que utiliza para iniciar su Quinta Sinfonía y que también emplea en otras composiciones. Está escrito en forma-sonata. El segundo tema es una inversión del primero. La recapitulación termina con una coda la cual, al llegar al máximo de su poder, va decreciendo en intensidad, rallentando poco a poco hasta culminar en un *pianissimo* (el compás final *Adagio*), que conduce directamente al segundo movimiento, un *Andante con moto*, con dos variaciones.

El tercer movimiento es un *Allegro ma non troppo*, que comienza con 13 octavas en *fortissimo* en la mano derecha, acompañadas con sextas en la izquierda para tomar, *piano*, una figura ascendente en la mano derecha sola, que recorrerá todo este movimiento con la mayor variedad e intensidad hasta el *Presto* final, una de las páginas más avasallantes de todo el ciclo de las Sonatas.

Carlos Coldaroli

TEATRO COLON

SZYMSIA BAJOUR - ALDO ANTOGNIAZZI

(violín)

(piano)

Ciclo Completo de las Sonatas para violín y piano
de Beethoven

Sábados 13, 20 y 27 de Octubre a las 17.30

ABONO ESPECIAL

MOZARTEUM ARGENTINO

TEATRO COLISEO . TEMPORADA 1984

con el auspicio de la Fundación Gillette

Ciclo integral de las sonatas para piano de Beethoven

RUDOLF BUCHBINDER

PROXIMOS CONCIERTOS

Miércoles 1º de Agosto, 21 hs.

I

Sonata Op. 2 N° 1 en Fa Menor
Sonata Op. 49 N° 1 en Sol Menor
Sonata Op. 27 N° 2 en Do sostenido
Menor "Claro de luna"

II

Sonata Op. 31 N° 2 en Re Menor
"La Tempestad"
Sonata Op. 31 N° 3 en Mi bemol Mayor
"La caza"

Jueves 2 de Agosto, 21 hs.

I

Sonata Op. 10 N° 1 en Do Menor
Sonata Op. 49 N° 2 en Sol Mayor
Sonata Op. 22 en Si bemol Mayor

II

Sonata Op. 31 N° 1 en Sol Mayor
Sonata Op. 53 en Do Mayor
"Waldstein"

Lunes 6 de Agosto, 21 hs.

I

Sonata Op. 10 N° 3 en Re Mayor
Sonata Op. 14 N° 1 en Mi Mayor
Sonata Op. 54 en Fa Mayor

II

Sonata Op. 7 en Mi bemol Mayor
Sonata Op. 101 en La Mayor

Martes 7 de Agosto, 21 hs.

I

Sonata Op. 2 N° 2 en La Mayor
Sonata Op. 79 en Sol Mayor
Sonata Op. 13 en Do Menor "Patética"

II

Sonata Op. 28 en Re Mayor
"Pastoral"
Sonata Op. 81 a. en Mi bemol Mayor
"Los adioses"

Miércoles 8 de Agosto, 21 hs.

I

Sonata Op. 10 N° 2 en Fa Mayor
Sonata Op. 14 N° 2 en Sol Mayor
Sonata Op. 27 N° 1 en Mi bemol Mayor

II

Sonata Op. 106 en Si bemol Mayor

Martes 14 de Agosto, 21 hs.

I

Sonata Op. 109 en Mi Mayor
Sonata Op. 110 en La bemol Mayor

II

Sonata Op. 111 en Do Menor

ELENA MOLTZER DE VILLERS DE GRANDCHAMPS

El Morzarteum Argentino dedica el ciclo de las 32 sonatas de Beethoven al recuerdo de ELENA MOLTZER DE VILLERS DE GRANDCHAMPS.

El Mozarteum Argentino no puede olvidar el admirable gesto de quien fuera ELENA MOLTZER DE VILLERS DE GRANDCHAMPS, al hacer donación del hermoso piano Steinway que hoy posee, y que estrenó *Nikita Magaloff* en 1974.

El fino espíritu de ELENA, que la llevara a dedicarse personalmente a la escultura, y a cultivar la amistad de músicos y pintores, organizar conciertos en su propia casa y llenarla de momentos de interés y placer, le granjeó un extenso grupo de amistades que la rodearon siempre de cariño y simpatía.

El piano Steinway, que eligiera para el Mozarteum Argentino *Hans Richter Haaser*, es el que hoy toca *Rudolf Buchbinder*.

Bielefeld, 21 abril 1974

Estimada Señora:

Como le había prometido, estuve el viernes en Hamburgo en la firma "Steinway" y he elegido "su" piano. Para abreviar: creo haber encontrado un instrumento maravilloso... Tiene el nº de fábrica DEB 732-93 y tendrá el nº de Instrumento D 435320. Tuve la elección entre cuatro pianos de gran cola "D" de los que descarté dos en seguida por tener sonido demasiado metálico. El tercero era muy tentador por su suavidad, que le permite los detalles más finos en los "pianísimos" y en el volumen medio, pero cada sonido en particular tenía la tendencia de perderse demasiado rápidamente. Este instrumento no podría imponerse en las salas, en que Uds. están acostumbrados a realizar y escuchar música, como tampoco brillaría en los momentos de más fuerza, como lo requiere un concierto de piano y orquesta.

Razones por las cuales me he decidido por el instrumento arriba mencionado, con lo que Ud. tiene un Steinway de excelente calidad. Ante todo tiene un descenso casi imperceptible de sonido y su resonancia lo hace sobresalir más allá de lo corriente. Tiene un registro parejo, sin quebrantamientos que permite el juego más completo de matices, además de la potencia de sus tonos medios y la brillantez con la que puede sobrellevar cualquier reto.

Estoy completamente convencido, que Ud. y las damas y caballeros y el público del Mozarteum Argentino tendrán plena satisfacción y goce con este maravilloso instrumento y yo desearía volver a encontrarlo alguna vez del otro lado del atlántico...

Algo más, y esto de mi propia experiencia. Su piano abandona la fábrica en un estado perfecto, que corresponde sobre todo a la mecánica, la afinación —un trabajo, por el que ajustando o aflojando los fieltros de los martillos se elimina las diferencias sonoras propias del material y se consigue una graduación pareja de la calidad sonora— es valedera naturalmente sólo para la sala de afinación especialmente preparada acústicamente. Cuando el instrumento suene por primera vez en Buenos Aires puede ser que algún todo o un grupo de tonos también un registro entero por el cambio de acústica, haga desear un perfeccionamiento. Esto tiene que hacerlo entonces por afinación precisa de un técnico experimentado, lo que casi siempre es imprescindible. Considera para ello también que la acústica cambia según la sala esté vacía (en un ensayo) o llena (en el concierto).

Se requiere bastante tiempo para juntar la experiencia que permite observar cambios tan sutiles.

Si hasta con el amigo más íntimo primero hay que congeniar y este Steinway deberá llegar a ser un buen amigo.

En este sentido la saludo con mis mejores deseos y saludos y con la solicitud de que me informe cómo resultó el primer encuentro con D 435320.

Su devoto amigo



J. Hans Richter Haaser

MOZARTEUM ARGENTINO

PROXIMOS CONCIERTOS

TEATRO COLISEO - TEMPORADA 1984

I MUSICI

con

PINA CARMIRELLI

1er. CICLO (FUNCION Nº 7): Martes 28 de Agosto a las 21
ABONO ESPECIAL (FUNCION Nº 5): Miércoles 29 de Agosto a las 21
2º CICLO (FUNCION Nº 7): Jueves 30 de Agosto a las 21



CONCIERTOS DE MEDIODIA

Jueves 2 de Agosto a las 13

**BANDA SINFONICA MUNICIPAL
DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES**

Director: MIGUEL ANGEL GILARDI

Miércoles 8 de Agosto a las 13

CAMERATA BARILOCHE

gentileza del CITIBANK N.A.

CINE TEATRO OPERA

Corrientes 860

Entrada libre y gratuita



Dinersworld. También en el mundo de la música.

La música es un territorio sin fronteras, la más armoniosa expresión de nuestra condición humana. Promover la realización de actividades musicales es impulsar una formidable empresa del espíritu, que supera al tiempo y a las distancias. Con esta filosofía de servicio, Diners comparte con usted el placer de esta velada.



(E) 2.024



Retrato
Ludwig van BEETHOVEN,
por W. J. MÄHLER, 1815.