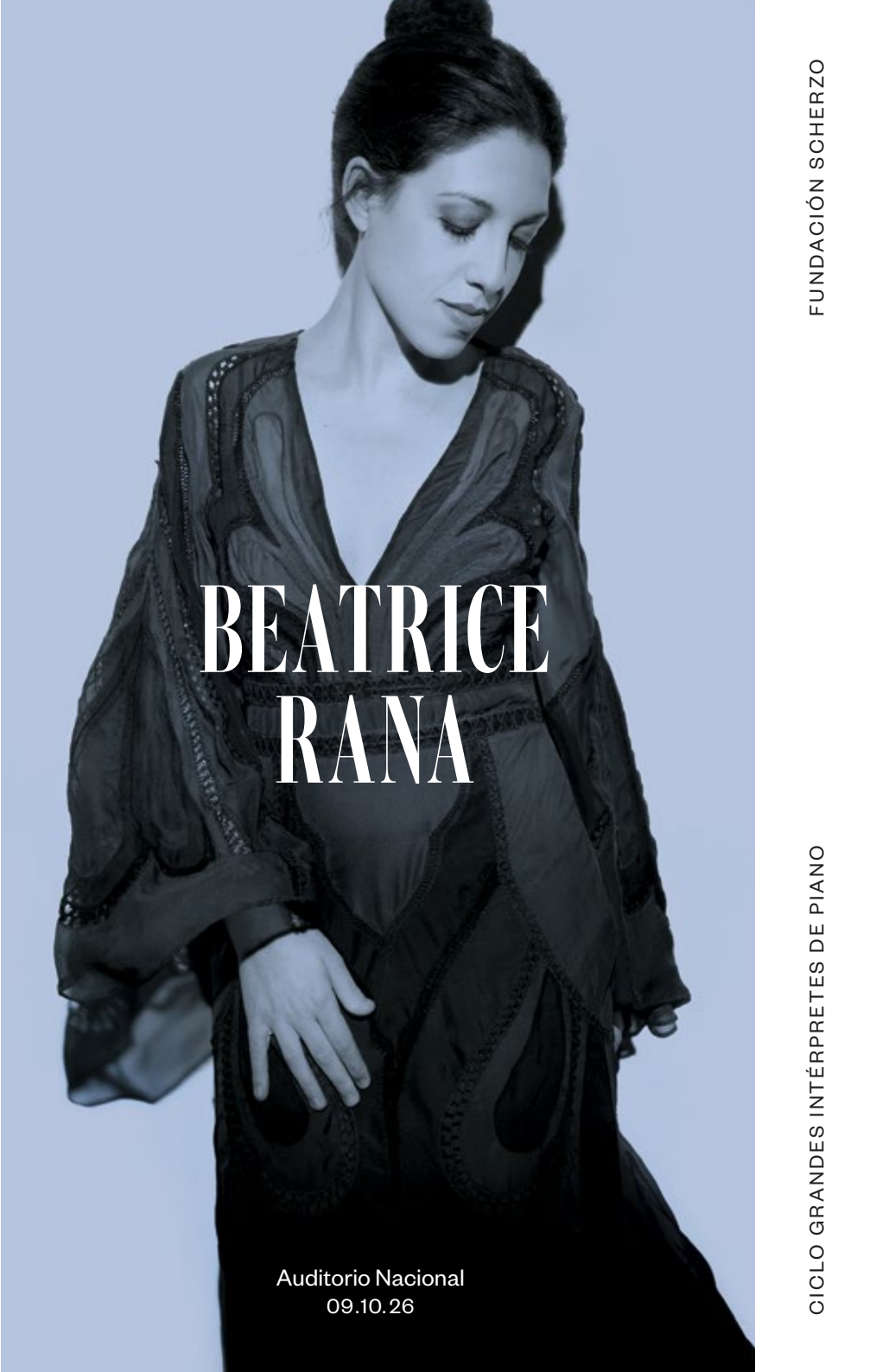




BEATRICE RANA

Auditorio Nacional
09.10.26

FUNDACIÓN SCHERZO

CICLO GRANDES INTERPRETES DE PIANO

BEATRICE RANA atrajo la atención internacional al obtener el Segundo Premio y el Premio del Público en el Concurso Van Cliburn de 2013. En 2011 había ganado el Primer Premio y todos los premios especiales del Concurso Internacional de Montreal.

Nacida en una familia de músicos, comenzó a tocar el piano a los cuatro años. Estudió con Benedetto Lupo en el Conservatorio de Música Nino Rota de Monopoli y continuó su formación con Lupo en la Accademia di Santa Cecilia y con Arie Vardi en Hannover. En 2017 fundó en Lecce el festival *Classiche Forme*, distinguido con la Medalla del Presidente de la República, Sergio Mattarella, en reconocimiento al valor cultural que aporta a la región.

En la temporada 2025/26, Rana inició su agenda de conciertos con *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov, en el Festival Internacional de Edimburgo con la London Philharmonic, los BBC Proms con la BBC Symphony, el Festival de Saratoga con la Philadelphia Orchestra y el Festival de Lucerna con su orquesta. Durante la temporada realizó giras con la London Symphony Orchestra y Antonio Pappano, la Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia y Daniel Harding, la Czech Philharmonic y Semyon Bychkov y la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen y Riccardo Minasi. También destacan sus conciertos con la Royal Concertgebouw Orchestra, Filarmonica della Scala, Vienna Symphony y Los Angeles Philharmonic. En recital actuó en Europa y Estados Unidos con obras de Prokofiev, Debussy y Chaikovski.

A lo largo de su carrera ha colaborado con directores como Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Antonio Pappano, Yannick Nézet-Séguin y Klaus Mäkelä. Ha actuado con orquestas como la Filarmonica de Berlín, Filarmonica de Múnich, Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara, Orchestre de Paris, Sinfónicas de Boston y Chicago y Cleveland Orchestra. Es invitada habitual de festivales como Lucerna, BBC Proms, Edimburgo y Verbier.

Beatrice Rana graba en exclusiva para Warner Classics. Su lanzamiento de 2025 reúne conciertos para piano de Bach junto a la Amsterdam Sinfonietta, dirigida desde el piano. En 2023 grabó los conciertos para piano de Clara y Robert Schumann con la Chamber Orchestra of Europe y Yannick Nézet-Séguin. En 2017 publicó las *Variaciones Goldberg* de Bach, que le valieron el premio a Artista Femenina del Año en los Classic BRIT Awards. Entre sus galardones figuran Artista Joven del Año en los Premios Gramophone y Artista Revelación del Año por la BBC Music Magazine.

PROGRAMA

AUDITORIO NACIONAL, 09.10.26

NOTAS AL PROGRAMA

09.10.26 · 19,30 H

AUDITORIO NACIONAL

BEATRICE RANA

I JOHANN SEBASTIAN BACH ¹⁶⁸⁵⁻¹⁷⁵⁰

Suite francesa n.º 2 en do menor BWV 813

Allemande

Courante

Sarabande

Air

Menuet

Gigue

II CLAUDE DEBUSSY ¹⁸⁶²⁻¹⁹¹⁸

Estudios, libro I

Pour les « cinq doigts » d'après Monsieur Czerny

Pour les tierces

Pour les quarts

Pour les sixtes

Pour les octaves

Pour les huit doigts

P

A

U

S

A

III FRÉDÉRIC CHOPIN ¹⁸¹⁰⁻¹⁸⁴⁹

Nocturno en do menor, op. 48 n.º 1

Balada n.º 2 en fa mayor, op. 38

Nocturno en fa sostenido menor, op. 48 n.º 2

Scherzo n.º 3 en do sostenido menor, op. 39

Las obras para teclado de Bach constituyen una de las cumbres de la música occidental, tanto desde el punto de vista artístico como desde el técnico, y son uno de los pilares más sólidos del lenguaje armónico clásico. Frente a la libertad armónica de las tocatas de Girolamo Frescobaldi, compositor italiano del siglo XVII cuyas obras Bach conocía, la música para teclado de Bach, en términos generales, responde a una lógica armónica y contrapuntística mucho más estricta. Algo de aquella extrema libertad parece quedar atrás; Bach, sin embargo, compensa esa pérdida con la potencia de una imaginación que convierte el rigor en fuente de nuevas posibilidades expresivas y da lugar a algunas de las páginas más memorables de la historia de la música. Las seis *Suites francesas* pertenecen a ese gran *corpus*, que alcanzaría otra de sus cimas en *Das wohltemperierte Klavier*, cuyo *Primer libro* comparte con las *Suites francesas* el año de composición: 1722.

Bach comenzó a componerlas durante su estancia en Köthen, donde ejercía como maestro de capilla del príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. Al no estar sujeto allí a las exigencias de un calendario de composición litúrgica, pudo dedicar buena parte de su trabajo a la música instrumental. Las versiones tempranas de las cinco primeras suites se conservan en el *Pequeño libro de Anna Magdalena*, iniciado en 1722; dos de ellas (la *primera* y la *tercera*) todavía están incompletas. Las dos primeras aparecen también, copiadas por Anna Magdalena, en un segundo cuaderno que ella misma comenzó en 1725.

¿Por qué «francesas»? Como señala Alfred Dürr en el prólogo de su edición crítica de estas piezas para Bärenreiter, el nombre no figura en los escritos de Bach ni en las primeras copias de las obras, aunque Friedrich-Wilhelm Marpurg lo mencionaba ya en 1762 como si fuera una denominación conocida. Más tarde, Johann Nikolaus Forkel —el primer gran biógrafo de Bach— explicó que se las llamaba así por estar escritas «a la manera francesa», un argumento que, sin embargo, podría aplicarse también a las llamadas *Suites inglesas*. Se ha planteado asimismo que el nombre surgiera por analogía con el de esta otra colección, vinculada por Forkel a un aristócrata inglés. La presencia de danzas de tradición francesa —como los *menuets*, las *gavottes*, las *bourrées* o la *loure*— ayuda a comprender la asociación, aunque no permite establecer con certeza el origen del título.

Las suites tenían, además, una importante dimensión didáctica: Johann Philipp Kirnberger, alumno de Bach y destacado pedagogo,

consideraba que ayudaban al alumno a conocer y dominar el movimiento y el ritmo. Cada una de ellas parece ofrecer, por así decirlo, la imagen de una Europa unida por la música, pese a las diferencias entre sus tradiciones nacionales.

La *Suite francesa n.º 2* en do menor, BWV 813, se abre con una *Allemande* de exquisita escritura polifónica a tres voces. Su rica y cuidada ornamentación refuerza el carácter de danza del movimiento. Le sigue una rápida *Courante* a dos voces, de sabor italiano, sobre todo por la escritura de la mano izquierda. Su carácter contrasta claramente con el de la *Allemande*. La *Sarabande* presenta una melodía confiada a la mano derecha, acompañada por dos voces en la izquierda, en una escritura tan sencilla en apariencia como refinada. El *Air* que sigue es un movimiento rápido, cuya primera sección consta de tan solo cuatro compases, frente a los doce de la segunda. El *Menuet* presenta las mismas proporciones y, por su escritura, recuerda a una invención a dos voces. La suite concluye con una *Gigue* de sobria majestuosidad, escrita en 3/8 y marcada por el ritmo punteado de la *canarie* francesa: un cierre a la altura de una pieza llena de sutilezas rítmicas.

Queda, por último, una cuestión inseparable de estas *suites*: la ornamentación, es decir, el arte de añadir y ejecutar pequeños adornos melódicos, como los trinos, característicos de la música barroca para teclado. Como señala Rudolf Steglich, además de los cuadernos manuscritos ya citados, se conservan numerosas copias realizadas por alumnos de Bach. Los adornos varían considerablemente de una fuente a otra, de modo que el intérprete debe decidir cuáles tocar y cómo hacerlo. Esta elección influye en el fraseo y en el carácter de cada danza, especialmente por la importancia de la ornamentación en la tradición francesa del clave, que Bach bien conocía.

Claude Debussy fue otro gran conocedor y admirador de la escuela clavecinista francesa. Sus *Doce estudios* para piano también reflejan esa afinidad. Esta noche, Beatrice Rana tocará el *Primer libro*, es decir, seis de las doce piezas. Escritos durante el verano de 1915 en la localidad francesa de Pourville, los *Doce estudios* pertenecen a la última etapa creativa de Debussy, ya acechado por la enfermedad que lo llevaría a la muerte.

Su modelo indudable es Chopin, a quien están dedicados los *Doce estudios*. Debussy admiraba profundamente al compositor polaco y había estudiado su música: acababa de terminar la edición crítica de sus obras para piano. Su afán pedagógico se hace notar ya en el primer estudio, *Para los cinco dedos, según el señor Czerny*,

que alude al famoso método didáctico del pianista y compositor austriaco, alumno a su vez del propio Beethoven. Según Paul Roberts, autor de un ensayo dedicado a la música pianística de Debussy, se trata de uno de «los más difíciles de los doce estudios, ya que fácilmente puede tocarse de una manera seca y mecánica, como el señor Czerny». Tras los primeros cuatro compases —en un anodino do mayor— aparece el sobresaliente scherzo pianístico (*Animé, mouvement de gigue*, en 6/16), cuya desenvoltura aparentemente extrovertida no excluye un punto de amargura, tan típico del último Debussy.

Sigue *Para las terceras*, un estudio dedicado a la búsqueda de nuevas sonoridades. Como escribió el propio compositor en una carta a su editor Jacques Durand (agosto de 1915), «ese estudio esconde una técnica rigurosa bajo las flores de la armonía». En efecto, empieza en re bemol mayor y acaba en si bemol menor, y, en poco más de tres minutos, atraviesa una serie de modulaciones refinadísimas. Desde el punto de vista técnico, la exigencia de mantener un estricto *legato e sostenuto* pone a prueba las capacidades del intérprete.

Para las cuartas, el tercer estudio, propone unas sonoridades fluidas, determinadas por la presencia de este intervalo tan peculiar en la armonía occidental, que evocan ya la música de Scriabin y de Messiaen. Su color cinéreo recuerda, en cierto modo, al preludio *Canope*; la pieza se distingue también por su extrema libertad formal.

En otra carta a Durand, también de agosto de 1915, Debussy habla de su estudio *Para las sextas* y compara ese intervalo con «unas señoritas pretenciosas sentadas en un salón, haciendo de adorno con aire mohíno y envidiando la risa escandalosa de las alocadas novenas». Esa ironía tan característica del compositor francés nos da, sin embargo, más de una pista para entender la naturaleza de la pieza. Su delicada escritura —no es casualidad que al principio aparezca la indicación *mezza voce*, bastante infrecuente en su música para piano— recuerda el modelo chopiniano (*Estudio op. 25 n.º 8*).

Para las octavas es una pieza extrovertida y alegre, como sugiere la indicación que el propio compositor escribe en la partitura: *Joyeux et emporté* («Alegre e impetuoso»). Se trata de un gran *scherzo* en forma ternaria que empieza en mi mayor, pero atraviesa un sinfín de tonalidades. La técnica de las octavas, muy desarrollada en el pianismo de Liszt, nunca fue abordada en profundidad por Debussy ni por Ravel. Por eso, aquí encontramos, junto a las octavas, terceras y otros intervalos que rellenan el «hueco», por así decirlo. Una vez más, prima la fuerza expresiva de un sensual ritmo de vals, que revela la afinidad del compositor francés con la música popular, aquí sublimada mediante un virtuosismo extremo.

El primer libro de los *Estudios* se cierra con el deslumbrante *Para los ocho dedos*, cuyo ritmo endiablado no admite, según indica el propio compositor, el uso del «dedo gordo» para ejecutar las rapidísimas fusas. Es un inagotable *moto perpetuo*, quizás un homenaje a la técnica de los clavecinistas franceses.

El concierto se cierra con cuatro piezas de Chopin, cuya influencia en Debussy ya hemos señalado. La *Balada n.º 2 en fa mayor, op. 38*, iniciada años antes, y el *Scherzo n.º 3 en do sostenido menor, op. 39*, alcanzaron su forma definitiva en 1839; los dos *Nocturnos op. 48* fueron compuestos en 1841. Esta proximidad cronológica invita a escuchar juntas obras de géneros diferentes. La integral grabada por Vladimir Ashkenazy, publicada originalmente siguiendo una cronología aproximada en sentido inverso, y tres álbumes de Maurizio Pollini, que reúnen piezas de los opus 33–36 y 38, 55–58 y 59–64, muestran el interés de esta perspectiva; escuchar a Chopin por períodos permite reconocer las búsquedas que atraviesan simultáneamente sus baladas, scherzos, nocturnos y valsos con más claridad que la habitual agrupación de sus obras por géneros. También el programa de Beatrice Rana se pone en esa perspectiva: comienza con los nocturnos de 1841 y termina con dos piezas concluidas en 1839.

Son, además, los años de la relación de Chopin con George Sand: al difícil invierno que pasaron juntos en Mallorca siguieron las estancias en Nohant. Sin convertir estas partituras en un diario de su vida personal, cabe escuchar en sus contrastes entre sosiego y tensión alguna resonancia de aquel período.

Las cuatro obras comparten esa tensión, aunque la desarrollan de manera distinta. La *Balada* comienza con una serena siciliana, sacudida después por el *Presto con fuoco*; tras la tempestad, sus últimos compases recuperan en pianissimo un eco del motivo inicial. En el *Nocturno op. 48 n.º 1*, el canto grave del comienzo adquiere una intensidad dramática creciente antes de extinguirse suavemente. En el segundo nocturno, el contraste es más contenido: la línea melódica continua da paso a las frases breves y agitadas de la sección central, para regresar después y concluir en fa sostenido mayor. El *Scherzo* invierte la disposición de esos contrastes: abre y cierra con ímpetu, mientras que en su interior el coral ofrece un momento de calma. / 



26 / 27

FUNDACIÓN SCHERZO
CICLO GRANDES
INTÉRPRETES DE PIANO
2026/27

www.fundacionscherzo.es
fundacion@scherzo.es
T 917 252 098

PRÓXIMO CONCIERTO

VADIM REPIN & NIKOLAI LUGANSKY

Auditorio Nacional
20.10.26 · 19.30 H

Obras de Sergei Prokófiev
y Ludwig van Beethoven

IMAGEN OLBERTA © SIMON FOWLER

FUNDACIÓN
SCHERZO

A
Auditorio
Nacional
de Música

Gracias
al apoyo de

idealista