



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



SUAREZ



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVI
Curso 2017 - 2018

CONCIERTO NÚM. 872
XVI EN EL CICLO

Recital de piano por: ALEXEI VOLODIN

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 7 de mayo

20,00 horas

Alicante, 2018

ALEXEI VOLODIN



© Marco Borggreve

Visitó la Sociedad de Conciertos en cinco ocasiones:

- 15/III/2005, Obras de Schubert, Beethoven, Rachmaninov y Prokofiev.
- 12/II/2007, Obras de Haydn, Beethoven, Chopin y Liszt.
- 23/III/2010, Obras de Beethoven y Chopin.
- 25/II/2013, Obras de Brahms, Schumann, Tchaikovsky y Stravinsky.
- 25/I/2016, Obras de Beethoven, Chopin y Mozart.

Esta temporada Volodin actuará con la Orquesta Sinfónica de Montreal y con la Antwerp Symphony Orchestra, de nuevo con la China NCPA Orchestra, Sinfónica de Londres y la Orquesta Nacional de Rusia. Destaca su reciente debut en los BBC Proms con la Sinfónica de Londres y conciertos con la NHK Symphony Orchestra, orquesta del Teatro del Mariinsky, Filarmónica de Róterdam, Orquesta del Teatro di San Carlo, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, la Swedish Radio y la Orquesta Sinfónica Nacional de Dinamarca bajo la batuta de Kent Nagano, Alexander Vedernikov, Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy y Dima Slobodeniouk.

Ha estado de gira en Alemania y Suiza con la Orquesta Sinfónica de la SWR y Pietari Inkinen, en Alemania con la Polish National Radio Symphony Orchestra con Alexander Liebreich, y en Latino América con la Orquesta Nacional de Rusia dirigida por Mikhail Pletnev.

Nacido en San Petersburgo en 1977, comenzó a estudiar música con nueve años. Después estudio en Moscú en la Gnessin Music School y en 1994 recibió clases magistrales de Elisso Virsaladze. En 2003 ganó el Primer Premio en la novena edición del Concurso Geza Anda de Zurich lo que supuso el comienzo de su carrera internacional.

Alexei Volodin es también un cotizado recitalista. Ha actuado prácticamente en todas las series de piano y festivales más importantes, entre los que se incluyen el Concertgebouw Amsterdam (Meesterpianisten), Suntory Hall de Tokio (World Pianists), Viena (Konzerthaus y Theater an der Wien), Nueva York (Metropolitan Museum), Madrid (ciclo Ibermúsica), Barcelona (ciclo Ibercamera), Paris (Théâtre des Champs-Élysées), Stuttgart (Meisterpianisten), Frankfurt (Alte Oper), Lisboa (Gulbenkian), Budapest (Liszt Academy) y Bruselas (Bozar).

Como músico de cámara, mantiene una dilatada colaboración con el Borodin Quartet, con quien actúa regularmente. Otros solistas con los que actúa incluyen Janine Jansen, Julian Rachlin, Mischa Maisky y Sol Gabetta, así como el Modigliani Quartet, Cuarteto Casals y Quartetto di Cremona.

Su último álbum con el sello Mariinsky incluye el concierto para piano núm. 4 de Prokofiev, dirigido por Valery Gergiev. La grabación con obras de Rachmaninov, se estrenó en 2013, el anterior dedicado a Chopin ganó el "Choc de Classica" y fue galardonado con cinco estrellas por "Diapason".

Alexei Volodin es artista exclusivo Steinway and Sons.

PROGRAMA

- I -

SCHUMANN-LISZT Widmung (Liebeslied)

SCHUMANN

Kreisleriana op.16 (dedicada a Chopin)

1. *Agitatissimo (Äusserst bewegt)*
2. *Con molta espressiones, non troppo presto / Sehr innig un nich zu rach / Intermezzo I (Molto vivace) / Tempo I / Intermezzo II (Poco più mosso) (Etwas bewegter) / Tempo I*
3. *Molto agitato (Sehr aufgeregt)*
4. *Lento assai (Sehr langsam)*
5. *Vivace assai (Sehr lebhaft)*
6. *Lento assai (Sehr langsam)*
7. *Molto presto (Sehr rasch)*
8. *Vivace e scherzando (Schnell und spielend)*

- II -

CHOPIN

Balada nº2 en Fa mayor, op.38 (dedicada a Schumann)

Allegro

Adagio molto espressivo

Scherzo. Allegro molto - Trio

Rondo. Allegro ma non troppo

LISZT

Sonata en Si menor (dedicada a Schumann)

Lento assai/Allegro enérgico/Grandioso

Andante Sostenuto

Allegro enérgico

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau (Sajonia), 1810-Endenich (cerca de Bonn), 1856)

Schumann-Liszt. Widmung (Liebeslied)

Kreisleriana op.16 (dedicada a Chopin)

Si existe el músico romántico por excelencia, un poeta que se exprese por sonidos, ese es Robert Schumann. Hijo de un librero, su vocación más temprana fue la literatura por lo que no es posible glosar su obra musical y, en particular, la pianística, ignorando sus fuentes literarias y poéticas. En efecto, mientras que la obra de Chopin, otro gran romántico, es música pura en el sentido más drástico del término y la de Liszt está, en cierta manera, condicionada por problemas de virtuosismo, es decir por pretextos extramusicales, que se pueden calificar *grosso modo* de exteriores -folclore, evocaciones de paisajes, lecturas, ideas religiosas, filosóficas o metafísicas- en Schumann es la propia poesía la que se hace música y, de este modo, se puede decir que la *Kreisleriana*, el *Carnaval* o *Humoresque*, por citar tres ejemplos entre muchos, son la paráfrasis recreada del mensaje de poetas como E.T.A. Hoffmann, Jean-Paul o Novalis, respectivamente. Sin embargo, es evidente que determinadas obras de Schumann no se relacionan con ninguna fuente poética precisa y son simplemente la glosa de poemas que no han sido escritos, en los que la expresión musical se emite cuando el compositor se da cuenta que resulta para él un recurso más poderoso y preciso que la expresión verbal. Lo que no significa que Schumann fuera más compositor que otros colegas de su entorno, pues, ciertamente llegó a esa profesión tras haber querido ser primero poeta y después, pianista virtuoso y, en efecto, su inicial impulso hacia la música no se dirigió, hacia la creación, sino hacia la interpretación. De todos es conocida la historia de ese sueño malogrado al inutilizarse uno de sus dedos a continuación de una insensata iniciativa mientras estaba bajo la tutela de Friedrich Wieck, al joven Robert, tratando de conquistar lentamente su técnica de virtuoso, se le ocurrió inmovilizar, con una férula, su cuarto dedo (anular) -como se sabe, siempre el más débil- con el objetivo de mejorar su rendimiento, aunque con un resultado funesto. A los amantes de la música les queda, al menos, el consuelo de que si el mundo perdió un pianista virtuoso, entre muchos otros, ganó un compositor genial.

La producción pianística de Schumann se divide en dos períodos, de desigual importancia: por un lado, el correspondiente a los Opus 1 al 23, 26, 28 y 32, que cubren una década (1830) exclusivamente

volcada en el piano; por otro, una etapa con obras mucho más raras y espaciadas, jalonando, discretamente, la segunda parte de su carrera. En efecto, hasta 1848, Schumann no vuelve al piano más que para un breve «acceso contrapuntístico» del año 1845, verdadera cura artística y mental que el compositor, en un momento de lucidez, se impone durante una grave crisis psicótica y que ve nacer igualmente sus más insólitas obras para órgano o piano de pedales. A partir de 1848, la creación pianística, sin llegar nunca al primer plano, se vuelve, ciertamente, más seguida. Asumiendo un carácter retrospectivo, ya sea una mirada nostálgica, lanzada hacia los pasados años felices- *Waldszenen* («Escenas del bosque»), op.82, *Fantasiestücke* («Piezas de fantasía») op. 11 -como, incluso, hacia la infancia- «*Album para la juventud*» y las tres *Kindersonaten* («Sonatas para la Infancia.») y, en fin, cerrando el círculo, los *Cantos del Alba* que recogen las supremas confidencias de Schumann, a los que sucederán algunas *Variaciones (póstumas, Abegg (op.1))* etc, que pretenden «parafrasear un tema dictado por los ángeles».

En el marco de un prodigioso golpe de inspiración, vivido en febrero de 1840, Schumann concentra los 26 *lieder* que integran los *Myrthen* («Mirtos») op. 25, florilegio que, con una ornamentada cubierta, ofrece a Clara como regalo el día de su boda, el 12 de septiembre de 1840 y publicado en octubre por Kistner. En su diario íntimo anota Clara, el 26 de septiembre: «*He tocado y cantado, numerosos lieder de mi Robert con un ardor particular; la colección de sus lieder Myrthen op.25 que me ha ofrecido por mi aniversario y la que le precedió (Liederkreis op. 24) que son para mí un verdadero tesoro*».

A diferencia de otras recopilaciones, más monográficas, desde el punto de vista literario, las poesías de *Myrthen* proceden de varios poetas que, básicamente, pueden dividirse en dos categorías: unos alemanes, desde los más «abrumadores» como Goethe, a los más «cercanos» y «familiares» en cuanto a su sensibilidad, como Friedrich Rückert (1788-1866), Julius Mosen (1803-1867), sin olvidar, por supuesto, a su predilecto Heinrich Heine (1797-1856); otras fuentes, en fin, corresponden a escritores británicos como el inglés Byron (1788-1824), el irlandés George Augustus Moore (1852-1933) o el escocés Robert Burns (1759-1796) cuyos textos habían sido traducidos recientemente al alemán.

La colección *Myrthen op.25* consiste en una especie de nuevo «carnaval» de personajes, climas y poesías, un tanto desconcertante si se considera su título floral y su destino nupcial, en la que el primer título «**Widmung**» («Dedicatoria») y el último «*Zum schluss*» («Para concluir»), expresamente escogidos por Schumann por su significado, proceden de poemas de Friedrich Rückert y están escritos en la misma tonalidad de *La bemol mayor* que la del «*Carnaval*» op.26, precisamente la obra preferida de Clara, pero también la «tonalidad del amor» en todos los románticos. Desde el comienzo al final del ciclo, es evidente su doble sentido, que permite entrever un claro contraste entre las dos personalidades musicales de Schumann: *Florestan*, con su vivo carácter, extrovertido y su *alter ego*: *Eusebius*, con espíritu más contemplativo y soñador, confrontándose, al mismo tiempo también, otras emociones asociadas con el amor y el matrimonio como la devoción, la soledad y la bravura.

La primera de las piezas de *Myrthen op. 25*, *Widmung* («Dedicatoria»), de la que escucharemos su versión para piano solo de Liszt, es uno de los *lieder* más conocidos de Schumann y expresión de sus más íntimos y efusivos anhelos. *Widmung*, en efecto, cuyo epígrafe dedicatario original de Rückert era, escuetamente: «*A mi amada*», inaugura una colaboración artística con este poeta casi tan fecunda como con Heine. La pieza se abre con una exultante y memorable melodía en *La bemol mayor*, recorrida por arpeggios en un discurso que se balancea, en el ritmo de $\frac{3}{4}$. Se trata de cuatro estrofas que trabajan la misma idea, excepto la segunda que se introduce en el mundo de *Eusebius*, con cuatro sostenidos, dando paso a una sección más tranquila y confidencial, que en la canción se corresponde a la estrofa: «*Du bist die Ruhe*» («tu eres el reposo»), una expresión muy querida por Rückert y sobre la que Schubert escribió, también, en su día, un *lied* extraordinario. La sombra del músico vienés planea, ciertamente, en el postludio pianístico de Schumann, en el que se desgranar unas notas de su *Ave María*. La indicación de carácter: «*innig*» («ferviente», «entrañable», «profundo», «con alma») que ya incluye por primera vez en los *Lieder* de la serie anterior («*Liederkreis*» op.24), se aplica también en esta, junto con la advertencia «*lebhaft*» («vivo») que resalta la intención de promover un impulso vital a los episodios externos.

Widmung, pues, aún en ausencia de cualquier fórmula manuscrita expresa de cortesía en la página del título, sirve, sin

posible controversia, de manifiesta dedicatoria a Clara a la que no deja de aludirse sin cesar y se la retrata asimismo, musicalmente, como en otras páginas pianísticas de Schumann.

Compuestas en 1837, las *Phantasiestücke* («Piezas de fantasía») op. 12 se sitúan entre la *Fantasia* en *Do* mayor op. 17, del año precedente y los «*Davidsbündlertänze*» («Danzas de la Liga de David») op.6, igualmente de 1837. El título de la obra, «*Phantasiestücke*», es atribuible al poeta E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann, cuyos escritos: «*Piezas de Fantasía a la manera de Callot*», le habían proporcionado, por su parte, gran reputación literaria. El nombre de *Callot* representa, en efecto, un irónico guiño macabro, propio del escritor que, hace, con ello, referencia a los gráficos humorísticos del genial grabador barroco del Ducado de Lorena del siglo XXVII, Jacques Callot, precisamente, el fantástico personaje que, en realidad, pudo, a su vez, llamar la atención de Schumann. Recordemos también la presencia, de un relato de Hoffmann: «*Kater Murr*» («el gato Murr») en el ciclo ***Kreiseriana***, que inspirará al compositor el año siguiente y una de sus más supremas obras maestras. En el relato de E.T.A. Hoffmann, aparece la inquietante silueta de *Kreiser*, un ficticio *Kappelmeister* loco que Schumann identifica con un músico vivo, un cierto Ludwig Böhner, compositor turingio, ambicioso, pero fracasado. Sólo el idealizado *Kreiser*, podía componer músicas tan sombrías, fantásticas y audaces como las ocho grandes fantasías que Schumann sitúa bajo el patrocinio espiritual de la titulada *Kreiseriana*, una de las cimas del romanticismo pianístico y una de las más supremas obras maestras de su autor que ve la luz en 1838, año milagroso de inspiración puesto que permite a Schumann crear igualmente las *Sonatas en Fa* («Concierto sin orquesta») y en *Sol* menor, las *Novelletes* y las *Escenas de la infancia*.

Schumann dedicó su *Kreiseriana* a su amigo Monsieur Frédéric Chopin, dedicatoria, para Tranchefort, tan perfectamente apropiada como la de la *Fantasia* op.17 a Liszt dos años más tarde (precisamente a Liszt la obra más monumental, potente, y difícil desde el punto de vista pianístico y a Chopin la más atormentada, más sutil, más fantástica e íntimamente subjetiva).

Las ocho piezas de *Kreiseriana* constituyen un ciclo homogéneo como las *Phantasiestücke* y las *Novelletes*, por lo que no es concebible

su ejecución sino de forma íntegra. Por otro lado, la restricción de tonalidades (*Re* menor para la primera pieza, *Do* menor para la séptima, *Sol* menor o su relativa *Si* bemol para todas las otras), subraya esta unidad. En cuanto al carácter de conjunto de estas piezas de forma y de dimensiones diversas, Marcel Beaufilets lo esquematiza como que «*los números impares son violentos, desgarrados, hervidero de visiones fantásticas, que atraviesan episodios lentos, vacíos, vertiginosos, mientras los números pares son más lentos que depresivos, engullidos en la manera de cuestiones angustiadas, con intentos de revuelta*»

La **Primera pieza** de *Kreisleriana* es un torbellino irresistiblemente ascendente («extremadamente agitado», *Re* menor) cuyo impulso es cada vez cortado bruscamente.

El episodio intermedio, trío en *Si* bemol mayor, se trata de un *scherzo*, de forma rigurosamente clásica en el que persiste el enjambre de trinos de dobles corcheas pero su significación expresiva cambia totalmente: las líneas son descendentes o planas, instalándose una interrupción pasajera.

La **Segunda Pieza**, con mucho la más desarrollada de la serie, destaca por la belleza melódica de su estribillo («muy íntimo» y «no muy rápido», $\frac{3}{4}$, *Si* bemol mayor). Sin duda Schumann hablaba en este tema, se dirige a Clara, hablándole con «*música tan simple que viene directa del corazón*». La frase, con su doble impulso ascendente, se continúa en imitaciones y su contrapunto, cantado en todas las voces, evoca la pura escritura de cuarteto. «*La presencia de la melodía en el grave generoso de la mano izquierda, los tranquilos movimientos contrarios en gamas, los dulces y fieles pedales, evocan una serenidad casi beethoveniana*» (Tranchefort). Un primer *Intermezzo* («muy vivo», $\frac{2}{4}$), no hace más que pasar con su *staccato* truculento. La *reprise* fiel del estribillo es seguida de un *Intermezzo II* («más animado», *Sol* menor), tempestuoso y apasionado encontrando el *climat* de violencia de la primera pieza y su movimiento en espirales ascendentes. La última *reprise* del estribillo aparece profundamente modificada, con una maravillosa transición de pura ensoñación armónica, de destacada audacia, culminando con la fugitiva aparición del tema en un *Fa* sostenido mayor extático y después una reexposición truncada con el largo apaciguamiento de una coda *Adagio*, en una cadencia final chopiniana.

«Muy agitado» indica el compositor en la cabecera de la **Tercera Pieza** (en *Sol* menor) y la confección inquieta de sus trinos arranca sobre un sombrío pedal grave de *Sol*, anunciando ya la última pieza. Pero aquí es el episodio central (un poco más lento), en *Si* bemol mayor, el que está más desarrollado: acabalgamiento complejo de gamas por movimientos contrarios, responden en una polifonía cortante, cuya tensión intelectual impide toda paz real. En la coda-stretta («*todavía más vivo*») «*el movimiento se exaspera y termina por despojarse de sus trinos, para terminar su curso en el abismo de una sucesión de acordes sincopados brutales*» (Tranchefort).

Tierna y depresiva con sus gruppettos chopinianos y su canto descendente en las profundidades sonoras del grave de instrumento, la melodía de la **Cuarta Pieza** («*muy lento*», *Si* bemol mayor) se detiene suspendida sobre el vacío de un silencio en punto de órgano. El intermedio central («*más animado*»), aunque más atormentado armónicamente, aporta paradójicamente la consolación gracias a su agógica más apacible e igual de dobles corcheas. La breve reprise del comienzo, termina inopinadamente sobre un acorde de dominante de *Sol* (*Re* mayor), preparando el encadenamiento de la pieza siguiente. A pesar de la persistencia toda schumanniana de ritmos puntuados e imitaciones. La **Quinta pieza** («*muy vivo*», *Sol* menor) es la más próxima a Chopin de toda la serie. Este carácter se confirma en el episodio de trío, que conserva excepcionalmente la misma tonalidad y donde el sufrimiento parece exasperarse en un delirio chopiniano, de la persecución, rarísimo en Schumann en el que, sin embargo, el movimiento se dispara, hasta el punto de desarticular el compás (efecto de 3/2 en 3/5). Como es frecuente en Schumann se priva a la *reprise* de su primera frase.

En la **Sexta Pieza** («*muy lenta*», 12/8, *Si* bemol mayor), la dulce obsesión del «*érase una vez*» en la melodía de la vieja balada alemana, circula una y otra vez, del medio sombrío al grave caluroso. Enseguida intervienen los tormentos de las fusas de triples corcheas y después un intermedio en enarmonía de una notable audacia precede la *reprise* del tema. Viene un segundo intermedio. La última *reprise* del tema, muy abreviada, conserva la nostalgia persistente de la sexta napolitana conclusiva.

La **Séptima Pieza** (muy rápida, *Do* menor), la más corta y más fulgurante, es propulsada por un impulso frenético y sin tregua arrastrados

por sus «*revoluciones diabólicas de dobles corcheas*» (H. Halbreich). En el trío se inicia un fugato. La breve reprise truncada se exaspera antes de desembocar en la gran calma serena de la coda en *Mi* bemol mayor hecha de grandes acordes, una especie de *Requiescat in pace*. El epílogo espectral de la Octava Pieza de nuevo en *Sol* menor está indicado «rápido y como jugando» (*Spielend*), es un juego divertido integra en una secuencia única o debieran interpretarse de manera intermitente, aprovechando la alternancia de los contrastes. Sin embargo, la unidad orgánica aquí es menos sorprendente que en otros ciclos como Kreisleriana y, desde el punto de vista tonal, por ejemplo, el conjunto de las cinco primeras piezas (tonalidades en cuatro o cinco bemoles) se opone al de las tres últimas (*Do* mayor y *Fa* mayor), (2/8 es de hecho un 6/16) indica una paz secretamente amenazada, como confirma la continuación del ciclo.

El célebre *Aufschwung* («Impulso»), con su alegría juvenil de vivir, a pesar o, a causa, de la violencia apasionada de sus acentos, es una de las supremas manifestaciones de *Florestan*, que responde aquí a su alter ego *Eusebius*, protagonista del primer movimiento.

Aufschwung, un rápido tiempo en 6/8, en *Fa* menor, se presenta a la manera de un *rondó*, rigurosamente concéntrico, de forma: ABACABA.

Le sigue la breve pero ardiente confidencia de *Warum?* («¿Por qué?») Un tierno interrogante de dos compases, elaborado en una polifonía refinada y erudita que se desarrolla en una evocación poética, de una sensibilidad excepcional, incluso para Schumann, hasta el punto que la tonalidad oficial de *Re* mayor no es sino difícilmente apreciable.

«*Grillen*» («Quimeras», «Fantasmas») es el capricho hosco, casi «brahmsiano», de un scherzo pesada y rudamente teclada, oscilando, curiosamente, entre el *Re* bemol (todavía) y su relativo *Si* bemol menor. Es una forma concéntrica con la división de un primer episodio en *Fa* menor y el inquietante pasaje oscuro de la parte central, especie de trío donde repentinamente el ritmo tropieza, se pierde y se hace jadeante, «dando furtivamente todo su valor al conjunto» (Marcel Beaufils).

La siguiente pieza «*In der Nacht*» («En la noche») desencadena los tenebrosos estridentes y caóticos sonidos del mar en furia, del

Helesponte separando a los dos amantes evocados por la mitología griega: Hero, la sacerdotisa de Afrodita, vigilando en la orilla con una antorcha en la mano y Leandro que pelea contra las olas en su inútil búsqueda para encontrarla. Este pretexto, muy concreto, es la confesión del propio Schumann cuya inequívoca identificación con Leandro, alejado de una inaccesible Clara, le inspira esta gran pieza, con el carácter fantástico de una balada nórdica, a medio camino entre las de Chopin y Brahms. Menos fragmentada, de aliento más amplio que las secciones que la rodean, la pieza adopta el marco de un tríptico cuyas partes extremas en Fa menor, parecen desvelar la violencia de las olas, mientras que el centro, menos agitado, permite percibir la dulce cantinela de Hero llamando a su amado Leandro.

La tormenta incontenible, se desencadena de nuevo y alternando modulaciones muy sutiles, se dirige hacia el inevitable fin trágico de Leandro, atrapado por el torbellino de las aguas. A la salida de las tinieblas, la interrogante soñadora en Do mayor de «Fabel» («Fábula») parece vacilar al despuntar del día que interrumpe una vez más el scherzando caprichoso que le responde y que se desarrolla a continuación de un cuadro nada grotesco, en el que no falta la inquietud.

Tomar un poema de alta calidad literaria y recrearlo con todos sus detallados trazos, en el más refinado material musical, representa, en breves palabras, la idea básica de la estética de Robert Schumann y define su itinerario como compositor de música vocal que le condujo desde la pequeña pieza para teclado al lied con piano. Es precisamente en la sutil combinación del lenguaje poético y musical donde Schumann pudo expresar sus pensamientos, sentimientos y sensaciones más íntimos y consumir su ideal de una «escritura poética original en sonidos» de un modo que no le permitía la pequeña pieza descriptiva, exclusivamente concebida.

Duración estimada:

Schumann-Liszt. Widmung (Liebeslied): 4 minutos.

Kreisleriana op. 16 (dedicada a Chopin): 27 minutos.

CHOPIN, FRÉDÉRIC (*Zelazowa-Wola, cerca de Varsovia, 1810-París, 1849*)

Balada nº2 en Fa mayor, op.38 (dedicada a Schumann)

La mayor parte de la música de Chopin fue escrita para su propio instrumento, el piano, empleando un lenguaje característico cuyas raíces se asientan, en cierta medida, en el bel canto italiano, una parte significativa, en la música popular polaca pero, sobre todo, en su admirable y fecunda inspiración propia y su habilidad técnica como infatigable indagador de los recursos del piano. En este sentido, Chopin marca el punto de partida de una nueva senda en la historia de la música: la obra de un compositor que ofrece al instrumento el fruto de su inspiración y que adapta la música, abandonada, a la libertad del solista, a la técnica y las inagotables posibilidades del teclado. De este modo, Chopin descubre, en efecto, la verdadera capacidad potencial del piano para construir un mundo poético de melodía y color, «inventando» una forma de tocarlo a través de una novedosa dinámica y una digitación insólita del teclado, explorando sus recursos tímbricos mediante la armonía, la amplitud, la cadencia, el ritmo, la sonoridad y el uso del pedal. Se muestra, pues, en definitiva, como un personalísimo artista creador de su propia manera, de un original estilo, que busca una técnica y sonidos peculiares, que no imita a nadie, sino que incita a ser imitado.

La trayectoria musical de Chopin germina en pleno Romanticismo y, ciertamente, muchos de los rasgos de su biografía simbolizan este movimiento socio-cultural décimonónico: su físico frágil, su aire misterioso, el obligado y doloroso exilio de su castigada Polonia natal, su inspiración atormentada, su carnal refinamiento, sus tormentosos amores, su cruel enfermedad, por entonces incurable (tuberculosis) y su temprana muerte... etc., hacen de Chopin el arquetipo del artista romántico por excelencia.

Su afinidad por las formas breves es también una actitud típicamente romántica que planea tanto en la concepción de sus piezas de carácter evocador, lírico y espontáneo (el *nocturno*, la *balada*, los *imprumptus*, etc.), como en el proyecto de su obra más mundana y festiva (los *valeses*), en el planteamiento no convencional de los géneros clásicos (la *Sonata*, el *Concierto*, el *Preludio*, la *Fantasía*, el *Scherzo*), en la evocación poética de la canción sentimental italiana (la *Barcarola*) y, sobre todo, en la adopción y estilización de formas

procedentes de la música popular polaca, con las que reivindica su profundo sentimiento patriótico (la *Polonesa* o la *Mazurca*). En todos los géneros, en fin, Chopin manifiesta un marcado romanticismo musical y alumbra un estilo pleno de lirismo, de armonías audaces y transposiciones cromáticas que hacen del piano el instrumento capaz de expresar una infinita variedad de matices, timbres y tonalidades, sin apartarse de un irreprochable sentido de la inspiración, la síntesis y la organización musical.

Iniciada en 1836, y no concluida hasta principios de 1839, durante el catastrófico y desapacible invierno pasado junto a George Sand en la Abadía de Valldemossa, en Mallorca, la **Balada nº2 en Fa mayor, op.38**, fue dedicada por Chopin a su colega y rendido admirador Robert Schumann, quien, en 1838, a su vez, le había dedicado la *Kreisleriana op.16*. Para Schumann, esta *Segunda Balada* habría sido inspirada a Chopin, por un poema escrito por el poeta polaco Adam Mickiewicz (1798-1855) sobre la leyenda del lago lituano la *Switez*, una mujer misteriosa que, surgida lentamente del seno del lago cuenta el combate de los lituanos contra los zares y describe la metamorfosis de los muertos en flores acuáticas. No puede evitarse considerar a la leyenda bretona de la villa de Ys, puesta en música por Lalo y, sobre todo, a La Catedral engullida de Debussy, cuya idea poética, se parece extrañamente a la que según Schumann habría inspirado a Chopin.

A pesar de tratarse de una obra violenta, de acusados contrastes, nada de ello, sin embargo, aparece en la dulce sección introductoria (*Andantino*, en 6/8) una suerte de ingenua *siciliana* en *Fa mayor*, plena de frescura y encanto, cuya serena atmósfera inicial resulta súbitamente truncada por la estruendosa irrupción del segundo episodio, un *Presto con fuoco*, marcado *fortissimo*, que dará lugar a un extenso, vehemente y agitado y vehemente desarrollo, interrumpido, en diversas ocasiones, por episodios contrastantes evocadores de los compases iniciales. Resulta sorprendente la habilidad con que Chopin -que para Vincent d'Indy era un «compositor de insuficiente formación musical» más que discutible juicio que recoge Justo Romero en su biografía del compositor-, abordó el complicado problema de compatibilizar en una pieza bitemática, dos temas en tiempos diferentes -*Andantino* y *Presto con fuoco*- resolviéndolo, como apunta Piero Rattalino, «con la duplicidad del planteamiento tonal y terminando la pieza en una tonalidad diferente de la del comienzo». La reaparición de la especie

de siciliana inicial, mutada ahora a la más oscura y patética tonalidad de *La menor*, pone punto final a una *Balada* «cuyas enormes exigencias técnicas y artísticas reservan su interpretación sólo a pianistas de máxima cualificación» (J. Romero) aunque, según crónicas de la época las manos de Chopin «parecían de goma» cuando ejecutaban en público los intrincados y tempestuosos compases de tan temida y casi inaccesible página cuya primera edición se produjo, en 1840, de modo simultáneo en París (*Troupenas & Co.*), Leipzig (*Breitkopf & Härtel*) y Londres (*Wessel & Co.*).

El estreno se efectuó en la *Salle Pleyel* de París, el 26 de abril de 1941, para cuya ocasión se congregaron aquella tarde, en la célebre sala de conciertos, significadas figuras del mundo del arte del momento como Hector Berlioz, Maurice Bourges, Eugène Délacroix, Heinrich Heine, Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Ferenc Liszt, Adam Mickiewicz y, por supuesto, la inevitable George Sand.

La **Balada** no ha representado tradicionalmente un género musical bien definido y, aunque la etimología de la palabra, procedente del italiano «*ballare*» (bailar), le atribuye un cierto carácter danzante.

En su origen la “*Balada*” era una pieza vocal refinada y, en realidad, es Chopin quien por vez primera dio este título a una composición musical que procedería, según la descripción de Étienne Roger, «*de la canción, del Rondó, de la Sonata y de las Variaciones*». Solamente, en el siglo XIX, a continuación de Chopin, la *Balada* adoptará un carácter lírico, sin dejar de encerrar una atmósfera general épica, narrativa, sobre todo aquellas inspiradas en fuentes legendarias anglosajonas y en los poetas alemanes del «*Sturm und Drang*» (Herder, Goethe, Schiller, Uhland etc.) que inspiraron a los músicos del romanticismo germánico (Zeiter, Neeffe, Zumsteeg, Brahms y sobre todo Löwe). La leyenda de *Fausto* es tal vez uno de los más representativos ejemplos de *balada*.

La composición de las **Cuatro Baladas** de Chopin se escalona a lo largo de una docena de años. «*Todas están construidas sobre un compás binario, en subdivisión ternaria: 6/4 y 6/8 y la colección de las Cuatro Baladas de Chopin conforma uno de los ciclos más redondos, interesantes y ricos de todo el pianismo romántico tanto por la intensidad de su acento melódico, como por la riqueza de su escritura armónica*» (Justo Romero, *Chopin, Scherzo FUNDACION, 2008*).

Según una aseveración de Schumann (muy discutida todavía, hoy), Chopin se habría inspirado, en sus tres primeras *Baladas*, en textos de su compatriota Adam Mickiewicz (1798-1855), poeta polaco, como él emigrado en París cuya obra ya conocía desde antes de salir de Varsovia, en 1830. Chopin, sin embargo, no dejó ningún indicio al respecto, aunque no puede olvidarse, en este sentido, lo poco que apreciaba la llamada música «programática».

La ***Primera Balada en Sol menor, op.23*** fue comenzada en Viena en la primavera de 1831, acabada en París en 1835 y publicada el año siguiente, de forma simultánea, en Leipzig, Londres y París, por el editor musical, ligado con frecuencia a la publicación de su obra, Maurice Schlesinger. Chopin dedicó la pieza al barón von Stockhausen, embajador de Hannover en Francia.

Para Schumann, esta *Balada* le habría sido sugerida a Chopin por la lectura de «*Conrad Wallenrod*» un vasto fresco poético de Mickiewicz, que narra un episodio dramático de los combates de los caballeros integra en una secuencia única o debieran interpretarse de manera intermitente, aprovechando la alternancia de los contrastes. Sin embargo, la unidad orgánica aquí es menos sorprendente que en otros ciclos como *Kreisleriana* y, desde el punto de vista tonal, por ejemplo, el conjunto de las cinco primeras piezas (tonalidades en cuatro o cinco bemoles) se opone al de las tres últimas (*Do* mayor y *Fa* mayor, 2/8 es de hecho un 6/16) indica una paz secretamente amenazada, como confirma la continuación del ciclo.

Duración estimada: 7 minutos.

Sonata en Si menor

Que Liszt ha creado la técnica moderna del piano, es una evidencia que apenas nadie discute, aunque la musicología sea generalmente parca sobre este punto que tiene una importancia histórica capital y le mantiene como una enigmática celebridad musical. Como ya dijimos también de Chopin Liszt es un verdadero producto de la etapa romántica del siglo XIX, espiritual, mundano, religioso y escéptico. Produjo más de setecientas obras algunas de calidad desigual, construidas incluso superficialmente o manifiestamente perezosas y, sin embargo, tuvo una fuerte influencia en los siguientes compositores del siglo XIX y XX. Es también cierto que la inmensa producción pianística de Liszt es relativamente poco conocida por el gran público e incluso poco cultivada por los intérpretes y, si exceptúan algunas obras de excepcional brillantez y dificultad, que suelen ser siempre las mismas, el conjunto de su producción está relativa e injustamente olvidado.

En general, la música pianística de Liszt tiene carácter libre, de música de programa, como un precedente quizá de la obra de los impresionistas que se manifiesta netamente en el curso de la historia moderna de la música francesa. Pero hay un grupo en la producción de Liszt donde domina lo que puede llamarse «música pura o absoluta»: Sus dos conciertos y su única **Sonata en Si menor**, incluida en el programa de hoy y compuesta entre 1852 y 1853. Aunque de interpretación muy difícil, al dar a la profundidad del pensamiento musical, el mismo valor que la exhibición técnica, Liszt la escribió a su capricho, transformando, replegando y desplegando, una y otra vez, unos cuantos temas básicos. Está dedicada a Robert Schumann como contrapartida de la dedicatoria por aquél de su archifamosa *Fantasia en Do mayor op.17*, un gesto de gratitud que, sin embargo, no fue recíproco pues ni Schumann (ya internado por entonces en una institución psiquiátrica), ni Clara, ni el mismo Brahms (al que Liszt había tocado su partitura en Weimar), supieron apreciarlo en su justa medida. Sólo Wagner se mostró entusiasta de la *Sonata* y hasta Julio de 1857, no sería estrenada en Berlín por Hans von Bülow (que no hay que olvidar había sido discípulo en su día del maestro Liszt).

La *Sonata* en *Si* menor, que se sitúa en un período bisagra de la vida creativa de Liszt constituye ciertamente una revolución en el área de las composiciones pianísticas del género, presentando una fisonomía excepcional e inquietante. Siendo aclamada como una singular obra maestra aunque también rechazada, por algunos críticos hostiles a Liszt como un incómodo intento de expandir la escritura musical. Sin embargo, entre las últimas piezas de Beethoven y la aparición de la *Sonata* en *Fa* menor op.5 de Brahms, pocas *Sonatas* realmente excepcionales vieron la luz y, ciertamente, ninguna tan original como la de Liszt que para ser una obra escrita «en pleno Romanticismo», se muestra increíblemente disciplinada, moldeada con meticulosa atención del detalle. La *Sonata* sigue los mismos principios usados en los poemas sinfónicos por el compositor.

Es, sin duda, la más alta realización para piano de Liszt pues en ella llega el compositor a exceder lo que hasta entonces se consideraban los límites «normales» del instrumento.

La *Sonata* tiene un único movimiento, un singular y largo movimiento que dura veinticinco minutos. No hay que buscar en ella, pues, los tres o cuatro tiempos tradicionales de las piezas homólogas de Haydn, Mozart, los hijos de Bah, Beethoven, Schubert, Schumann o Brahms.

En la organización de ese movimiento aislado no se encuentra, tampoco, el orden clásico y simétrico convencional ordinario, consistente en la sucesión consecutiva de exposición, desarrollo, reexposición y coda. Sin embargo, a pesar de la novedad de ese planteamiento la *Sonata* de Liszt tampoco rompe completamente con el pasado sino que, merced a su trabajo temático, y a la distribución racional de los motivos, se articula dentro de un cierto criterio «cíclico» (que no tiene nada que ver con el rigor de un Cesar Frank «frankista»), cuyo principio de argumentación temática se apoya, básicamente, sobre el procedimiento de la variación pudiendo matizarse, en este sentido, que los temas sufren transformaciones rítmicas, melódicas o armónicas que ponen más de manifiesto más una preocupación dramática, que una lógica propiamente musical. Algo semejante a lo que anunciaban ya las últimas y prodigiosas *Sonatas de piano* de Beethoven. De esta forma, se suceden tres secciones cuyas indicaciones principales de movimiento que afirman ya la organización del conjunto, son las siguientes: *Lento assai*, *Allegro energico*, *Andante sostenuto*, *Allegro energico*, y, en fin *Allegro energico*.

En cuanto a los nombres de los temas los puntos de vista de los críticos son divergentes atribuyendo a la *Sonata* cinco o seis temas dependiendo de la manera en que se contemple el grupo temático que constituye el *Lento* y *Allegro* iniciales. Incluso se ha estimado que existe una división bipartita entre el tema «pasivo» del *Lento* y el segundo doble tema «activo» del *Allegro*. Escrita, pues en un solo movimiento, «*de una sola colada*» (Tranchefort), la *Sonata* en *Si* menor de Liszt es una obra cíclica que representa una revolución completa del género, al plegarse y adaptar el molde tradicional de la forma *Sonata* a nuevas exigencias expresivas, no sin un formidable trabajo estructural y una fantástica dramatización de todos los elementos del discurso. Citando a Claude Rostand: «*Es la más elevada realización pianística de Liszt y le lleva, alguna vez, incluso, a exceder los límites normales del instrumento*». Bien sea que con diferente propósito, la *Sonata* está en la senda de los *Poemas Sinfónicos* en lo que concierne a la libertad de formas, a la amplitud y grandeza orquestales y refleja la preocupación esencial, que enseguida será preeminente en Liszt, de no someterse a un marco formal preestablecido por la norma, sino, al contrario, buscar la forma más idónea a un determinado pensamiento musical. El mismo Rostand añade en su razonamiento: «*Beethoven utilizó el principio bitemático de la Sonata clásica, con el espíritu de un diálogo o de una lucha dramática. Este mismo espíritu es el que va a consagrar Liszt, explotándolo con una total libertad*». A los intérpretes de la *Sonata* en *Si* menor -los más grandes siempre triunfarán con ella- reclama Liszt un abordaje más que virtuoso, por lo que su ejecución representa un desafío para todo pianista fuera de serie, exigiéndole no sólo un sentido reflexivo de la construcción y de los diversos planos sonoros sino, al mismo tiempo, proporcionarle una coloración pianística singular, teniendo en cuenta su escritura «orquestal». El controvertido crítico musical y musicólogo austriaco Eduard Hanslick (1825-1904), ardiente defensor del formalismo en la música, recurriendo a su habitual burdo vocabulario difamatorio, expresaba su rechazo refiriéndose a la *Sonata* en *Si* menor, una de las obras para piano más destacadas de la época de Liszt en Weimar, como: «*una especie de máquina de vapor de la genialidad que casi siempre va vacía, un engendro musical, casi imposible de interpretar*», prosiguiendo en su ataque que: «*Jamás había oído una mezcla tan atrevida, tan refinada de los elementos más dispares, un delirio tan escandaloso, una lucha tan sangrienta contra todo lo musical*». A pesar del notorio integrista inquisitorial de este crítico,

para Wolfgang Dömling, biógrafo del compositor («*Franz Liszt y su tiempo*», Alianza Música, 1993), «es de suponer que Hanslick no habría manifestado su rechazo de un modo tan rotundo ante una obra de música programática», añadiendo que «lo que le debió parecer imperdonable al crítico, fue que Liszt se atreviera a tratar de un modo tan personal -con una pieza de un solo movimiento de 760 compases y una media hora de duración- un género tan consagrado por la tradición como la Sonata».

De lo que precede, cabe deducir, por consiguiente, que, en efecto, en esta obra, Liszt escapa de la secuencia convencional de la forma *Sonata*: exposición-desarrollo-reexposición, articulándose, por el contrario, según un cierto «ciclismo», cuyo proceso de progresión temática se apoya, no obstante, sobre el procedimiento de la variación. Estas indicaciones, por sí mismas, afirman ya la organización «cíclica» del conjunto aunque en los intervalos surjan acontecimientos imprevistos y cambiantes desplazamientos. En cuanto al número de temas, las opiniones de los comentaristas son divergentes, atribuyéndole cuatro, cinco o seis motivos, dependiendo de la manera como se contemple el grupo temático que constituye el *Lento* y el *Allegro energico* iniciales, habiéndose estimado que existe una división bipartita, entre el tema «pasivo» del *Lento* y el segundo doble tema «activo» del *Allegro*.

Tranchefort propone seis temas aduciendo que ello facilita la lectura de la partitura, con lo que, retomando una observación del pianista Alfred Brendel: «*La primera impresión que nos produce cada uno de estos temas, es decir, su carácter inicial, constituye, a pesar de todos los desarrollos y cambios psicológicos que siguen, la más importante referencia de orientación*».

Los tres primeros temas son presentados de forma inmediata. La introducción *Lento, sottovoce* (de siete compases) en un clima misterioso y sobriamente meditativo -«*no hay aquí ni palabra ni canto, sino puro pensamiento*» dice Brendel- hace aparecer nítidamente el primer tema que se construye entre sordos latidos de *Sol* -pulsación rítmica entrecortada de silencios- en el registro grave. Este *Lento* lleva al segundo tema: *Allegro energico*, en el tono principal, «*de una disposición salvaje y, en una mezcla de rebeldía, desesperación y desprecio, un actor: ¿Fausto?*» (A. Brendel). El tema («faústico», pues) no ocupa más que los compases 8 al 13. Desde el 14 se afirma, sin

transición, un tercer motivo (*Marcato*), «brutal y sarcástico, burlón, subversivo, mefistofélico» (Brendel), martilleado repetidamente en los bajos en un *ambitus* limitado y muy ensombrecido». Enseguida se entabla una lucha encarnizada entre los dos temas. Es un «combate feroz» en un desarrollo (*sempre forte ed agitato*), en el que no se decide ninguna victoria. No puede pasarse por alto la frase lapidaria de Alfred Brendel: «Fausto y Mephisto se unen a la manera de un centauro», justificada por la proximidad de la *Sinfonía Fausto* (cuya composición fue emprendida el año siguiente). No obstante, el tema «faustico» parece triunfar provisionalmente en un pasaje de octavas *staccato* de un efecto sobrecogedor. Una suerte de coda grandiosa termina haciendo reaparecer el tema inicial de la gama zingara descendente, aquí armonizada. Con la presentación, tras los enfrentamientos de este primer grupo de temas, se acaba un bastante amplio preámbulo, del que se ha dado a conocer, desde entonces, sólo la substancia temática. Los temas que van a continuación estarán ahora en tonalidad mayor.

Al principio, un episodio es indicado *Grandioso* (en el tono relativo de *Re* mayor), rellenando los compases 105 al 113. Luego en otro episodio, *Lento*, de una amplia solemnidad de coral, este cuarto tema se despliega sobre una armonía enriquecida (densidad de los acordes, sonoridad de órgano) en sus bases profundas sobre el *Re* grave y sus ataques *ff* (*forte*) en los tiempos fuertes.

El segundo tema resurge entonces pero *dolce con grazia*, en una sucesión alargada de arpeggios lánguidos, tras el que que irrumpe a su vez, bruscamente, el tercer tema, siempre satánico e incisivo. Y, sin embargo, es un lírico *Cantando espressivo* (en *Re* mayor) en el compás 153 lo que propone este quinto tema soñador que, con la suavidad de una cantinela italiana, se desarrolla sobre un acompañamiento de trinos arpegiados que después devienen en nocturno, interiorizándose ampliamente antes de una cadencia *piano* donde se fusionan los trinos.

Los temas «fausticos» y «mefistofélicos» reencuentran entonces su vigor combativo en un brillante desarrollo contrapuntístico que atraviesa por instantes la gama descendente inicial. Después, un nuevo episodio de octavas, surgido del segundo tema, el motivo *Grandioso* del cuarto, afirma, pasajera y suavemente su potencia himnica. Un breve *Recitativo*, sobre un diseño procedente del segundo tema, repite

los acordes *Grandioso* y después un nuevo recitativo... Y, finalmente, surge un sexto tema en un corto *Andante sostenuto* melódico (*Fa sostenido mayor*), una suerte de episodio central autónomo, que no se extiende más que en los últimos compases (331 a 346), expresando un éxtasis religioso, traducción musical de una idea que Brendel asocia al «Eterno femenino». Este *Andante*, incorporado a la obra como por milagro, introduce un *Quasi adagio cantante dolcissimo con intimo sentimento* sobre un motivo derivado del tercer tema. A continuación de una breve cadencia, el tema *Grandioso* aparece de nuevo en un tono patético. Un nuevo desarrollo finaliza esta vez como la conclusión de un ciclo. Sin embargo, al término del «ciclo» se anuncia un episodio inédito en *fugato* que hace el oficio de tercer desarrollo, al mismo tiempo que de *Scherzo*. Se trata de un nuevo *Allegro energico* cuya fuga se elabora sobre dos motivos que no son otros que los temas «faustico» y «mefistofélico» (se recuerda, el movimiento segundo y tercero). Esta fuga hace penetrar en un mundo infernal donde Bartók estima que Liszt, «expresa por primera vez la ironía en música». Desde una violenta exposición en *si bemol menor* (en lugar de *si menor*) los dos temas se suceden con réplicas de una agresividad amenazadora, aparentando lanzarse desafíos inquietantes. Escrito a tres voces, el desarrollo fugado, de una tensión creciente, se dilata hasta alcanzar una envergadura sinfónica. Los dos temas se enfrentan con brillo, el uno en octavas *precipitato*, al otro, en un *unisono fortissimo*, encaminándose progresivamente hacia un epílogo, un «desenlace» que representa una vasta recapitulación de todos los motivos en la tonalidad fundamental de *Si menor*, largo tiempo combatida y retardada. El tema *Grandioso* resuena con una gravedad acrecentada y después el tema *Cantando*, según variantes. Sobre un *Prestissimo fuocoso assai*, se escucha todavía el tema «fáustico» que lleva de nuevo al *Grandioso*. Después de un silencio súbito, resurge un breve episodio del *Andante sostenuto*, a continuación del cual un *Allegro moderato* de algunos compases, reintroduce el tema «mefistofélico» en un *sottovoce* misterioso, alejándose mientras que emerge en la serenidad conquistada el tema «fáustico». Todo finaliza en un *Lento assai* sobre la gama zíngara, que culminan largos acordes en el agudo del piano. Un *Si grave*, «como un golpe de *timbal ensordecido*» (Claude Rostand) confirma la conclusión.

Suma absoluta del talento lisztiano, la *Sonata en Si menor*, en su espléndida soledad, permanece como el ejemplo de una formidable

apuesta, el resultado de un combate, a partir del cual se han forjado definitivamente los destinos del piano moderno. Sin embargo, esta obra genial no ha conocido jamás imitadores, ni ha ejercido una verdadera influencia, más que por algunos de sus aspectos estructurales (la forma «libre» de la «sonata ciclo», preliminar a la forma «abierta» de muchas páginas contemporáneas). Con Tranchefort podemos concluir que *«la Sonata en Si menor de Liszt por su profundidad, dimensiones e intensidad de acción, que definen el sinfonismo, es un auténtico poema sinfónico para el piano y, al mismo tiempo, un verdadero compendio del romanticismo musical»*. En un sentido más amplio, esta obra *«nos desvela lo que sólo un creador de genio puede crear: un contenido humano infinitamente profundo y fuera del tiempo»* para Ravel *«aunque de interpretación muy difícil, no es tanto una pieza de exhibición, como la sinfonía en un movimiento para piano solo en la que la profundidad del pensamiento musical alcanza mismo rango que la demostración técnica. Trazo rápido, estremecedor, que planea sobre armonías preciosas y tiernas. Pensamos en una misteriosa apoteosis»* (...). Continúa Ravel: *«Destaca el episodio central en la mayor, cuyos suaves trinos llevan hacia «un Poco più mosso» («un poco más movimiento») apasionado (...)*». Y, concluye: *«Es en el matiz dulce de una coda brillante como termina la obra, con largos trazos de pequeñas notas ornamentales, centelleantes, seguidas de acordes de sexta en la mano derecha, guirnaldas volubles de triples corcheas y cuatro octavas, marcadas, que aportan una conclusión fortissimo»*.

Duración estimada: 27 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 15 de mayo 2018

**SEXTETO DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE ALICANTE.**

JESÚS MARÍA GÓMEZ, piano

Avance Programación curso 2017-18

Martes, 22 de mayo 2018

TRÍO WANDERER

Lunes, 4 de junio de 2018

XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN
A celebrar en el Aula Fundación Caja
Mediterráneo

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2018-19

Lunes, 1 de octubre 2018	JUHO POHJONEN, piano
Martes, 23 de octubre 2018	TRÍO GUARNERI PRAGA
Martes, 6 de noviembre 2018	GIL SHAHAM, violín AKIRA EGUCHI, piano
Martes, 13 de noviembre 2018	CUARTETO EMERSON
Miércoles, 12 de diciembre 2018	JAN LISIECKI, piano
Martes, 18 diciembre 2018	CARLOS SANTO, piano
Lunes, 7 de enero 2019	VARVARA, piano
Lunes, 21 de enero de 2019	ENRIQUE BAGARIA, piano
Miércoles, 6 de febrero 2019	VIVIANE HAGNER, violín
Viernes, 1 de marzo 2019	CUARTETO BELCEA
Lunes, 11 de marzo 2019	TRÍO LUDWIG
Lunes, 25 de marzo 2019	MARIAM BATSASHVILI, piano
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín
Martes, 23 de abril 2019	SERGEY REDKIN, piano
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH, piano
Lunes, 27 de mayo 2019	FUMIAKI, violín VARVARA, piano

En nuestra web <http://www.sociedaddeconciertos.es> encontrará información adicional al resumen contenido en este programa de mano.

