



Luis Soler
-72

**SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE**

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXIX
Curso 2010 - 2011

CONCIERTO NÚM. 742
XIV EN EL CICLO

Concierto por la:

ORQUESTA DE VALENCIA

LEOPOLD HAGER, director

MOJCA ERDMANN, soprano

TEATRO PRINCIPAL

Jueves, 7 de abril

20,15 horas

Alicante, 2011

ORQUESTA DE VALENCIA



Fue creada en 1943 bajo la dirección de Joan Lamote de Grignon. En su dilatada vida musical hay que destacar salidas al extranjero, como la de Francia e Inglaterra (1950), Italia y Turquía con M. Rostropóvich como solista (1996), Alemania (2002 y 2010) y Austria y Chequia con Joaquín Achúcarro al piano (2008) además de actuaciones en los festivales internacionales Schleswig-Holstein y Tage der neuer Musik de Zurich.

Han sido directores titulares H. von Benda, N. Annovazzi, H. Unger, J. Iturbi, E. García Asensio, P. Pirfano, García Navarro, L. Martínez Palomo, B. Lauret, M. Galduf y Miguel A. Gómez-Martínez. Desde octubre de 2005 el Director Titular y Artístico de la Orquesta es Yaron Traub.

Entre los directores invitados figuran A. Argenta, C. Krauss, H. Unger, J. Martinon, S. Celibidache, R. Chailly, V. Fedoseyev, K. Penderecki, Y. Menuhin, P. Maag, H. Rilling, Y. Temirkanov, J. López Cobos, G. Albrecht, F. P. Decker, R. Frübeck de Burgos, G. Herbig, A. Litton, Z. Mehta, G. Nosedá, J. Panula, G. Pehlivanian, M. Plasson, C. Rizzi, P. Steinberg, W. Weller, etc.

Entre los solistas que han colaborado con la formación destacan, Barenboim, Brailowski Buchbinder, Iturbi, Hahn, Harrell, Kremer, Lupu, Maiski, Mintz, Oistrakh, Pires, Pogorelich, Rachlin, Rostropóvich, Rubinstein, Segovia, Shaham, Sokolov, Stern, Szeryng, Vengerov, Volodos, Yepes o Zabaleta. En el capítulo de voces, la Orquesta ha acompañado a V. de los Ángeles, Arteta, Bayo, Behrens, Berganza, Bruson, Caballé, Cotrubas, van Dam, Domingo, Freni, Gedda, Jerusalem, Meier, Marton, Obratzsova, Ramey, Rysanek, Scotto, Stade, Varady, Voigt, etc.

Ha realizado estrenos absolutos de C. Cano, Mira, Llácer Pla, Blanquer, Evangelista, Marco, de Pablo, Halffter, García Abril, López Artiga, L. Magenti, etc, con especial mención para el estreno de la ópera Maror del maestro Palau.

Su discografía comprende registros con J. Iturbi actuando como solista y director (obras de Beethoven, Liszt, Falla, Turina...), grabaciones en las que interpreta obras de Albéniz, Serrano, Padilla, Palau, Garcés, Esplá, Rodrigo, M. Salvador y Llácer Pla, así como varias zarzuelas de Serrano, Chapí y Penella. La Orquesta tiene su sede en el Palau de la Música de Valencia.

LEOPOLD HAGER



Últimas temporadas: De 2005 a 2008 fue director titular de la Volksoper de Viena con la que realizó en 2008 una gira por Japón y en 2009 otra por España. Con ella, dirigió entre otras obras: La decisión de Sofía de Nicolás Maw, en coproducción con la Deutsche Oper de Berlín; La flauta mágica; Turandot; La Traviata; El cazador furtivo; Los cuentos de Hoffman; La bodas de Fígaro; y Los maestros cantores.

Ademas últimamente ha dirigido en la Ópera de Berlín: El caballero de la rosa, y Electra. En las Óperas de Lyon, de Praga y en el Festival de Edimburgo la raramente representada Cassandra de Vittorio Gnechi. En la Opera de Leipzig: El holandés errante. En la Ópera de Lyon y con Ricardo Vilazon, en su debut como director de escena, Werther de Massenet.

Visitó la Sociedad de Conciertos: En junio de 2006 dirigiendo la Orquesta de Valencia, con obras de Haydn y Bruckner.

Lo más destacado de su carrera: Estudió dirección de orquesta, piano, órgano, cémbalo y composición en el "Mozarteum" de Salzburgo, su ciudad natal. Fue director general de música en Friburgo, y director titular de la orquesta del Mozarteum de Salzburgo, y hasta 1996 director musical de la orquesta sinfónica RTL de Luxemburgo. Es invitado habitual de operas de Baviera, Dresde, Metropolitan, Chicago, Covent Garden, Colon, La Bastilla, y la estatal de Viena.

Como director de orquesta ha realizado diversas giras por Europa y Estados Unidos con conjuntos de la categoría de Staatskapelle de Dresde, Gewandhaus y Sinfónica de Leipzig, Concertgebouw, Sinfónicas de Viena y de Washington, Filarmónicas de Munich y Checa. Y ha dirigido la Filarmónica de Viena, no solo en Viena, sino también en Praga y en Roma.

Grabaciones: Desde que dirigió la English Chamber por primera vez en 1988, en el festival Mozart de Würzburg ha grabado con ellos obras de Mozart y Mendelssohn. Además su extensa discografía incluye todas las primeras óperas y arias de concierto de Mozart.

MOJCA ERDMANN



© Felix Broede / DG



Últimas temporadas:

Óperas:

- En el 2007 cantó en el Festival de Salzburgo "Zelmira" en Armida de Haydn. En el 2008 cantó "Blodchen" de El rapto del serrallo, en Ámsterdam.
- En el 2009, con Rattle, en Aix y también en el Festival de Salzburgo "Waldvogel" de Sigfrido; "Sophie" de El caballero de la rosa, en Stuttgart y El cazador furtivo en Viena.
- En la temporada 2010/2011 "Despina" y "Zerlina" en Baden Baden. "Marzellina" de Fidelio en Niza. "Pamina" en Colonia. Debuta en la opera de Munich con "Adele" de El murciélago.

Solista en concierto y en recitales:

- Las iluminaciones de Britten en Santiago de Compostela.
- Réquiem de Brahms en Hamburgo.
- Lieder y Cuarta Sinfonía de Mahler en Valencia,
- Gira por Asia con la Orquesta de Cámara de Mahler.
- Conciertos con el Stabat Mater de Pergolesi.
- Recitales en Frankfurt, Luxemburgo y varios festivales

Visitó la sociedad de Conciertos: Es su primera visita a nuestra sociedad.

Lo más destacado de su carrera: Nacida en Hamburgo. Comenzó a estudiar violín y canto con sólo 6 años. En 2002 ganó el Primer Premio en el Concurso Federal de Canto de Alemania y el Premio Especial de Música Contemporánea.

Ha cantado bajo la dirección de Rattle, Harnoncourt, Bolton, Nagano, Harding, entre otros.

En el campo de la música contemporánea estrenó:

- Takemitsu/ My way of Life con Nagano
- Proserpina con W Rihm
- Dionysius en Salzburgo en 2010
- Obras de Reiman
- Debutó en el Metropolitan como "Zerlina" con James Levine
- Cantó "Zeide" de Mozart en el Festival de Salzburgo de 2006

Grabaciones: Ha grabado reiteradamente con Tudor, EMI y ahora tiene la exclusiva con DGG cuyo primer solo CD sale este año.

PROGRAMA

- I -

ANTON VON WEBERN **Im Sommerwind**

GUSTAV MAHLER **Selección de Lieder de
"Des Knaben Wunderhorn"**

Wer hat dies Liedlein erdacht? (fa menor)
Das irdische Leben (mi bemol menor)
Rheinlegendchen (la mayor)
Wo die schönen Trompeten blasen (re menor)

- II -

GUSTAV MAHLER **Sinfonía nº 4 en sol mayor**

I. Bedächtig; nicht eilen
II. In gemächlicher Bewegung; ohne Hast
III. Ruhvoll
IV. Sehr behaglich

ANTON VON WEBERN (Viena, 1883- Mittersill, 1945)

Im Sommerwind, idilio para orquesta

Si la primera Escuela de Viena habría estado integrada supuestamente por Haydn, Mozart y Beethoven, la segunda es un concepto propuesto, en 1912, por Egon Wallesz, uno de los discípulos de Schoenberg, como resultado del frente común formado por este, Anton Webern y Alban Berg. La noción de una moderna «escuela vienesa», proporcionó a Schoenberg una aureola de prestigio histórico y, tal vez, una relativamente injusta preeminencia artística, ya que sin menoscabo de su talento y su liderazgo, bien pronto ambos colegas dejaron clara su independencia, a pesar del reverencial respeto que siempre profesaron a su maestro. Al comienzo de la primera página de su *Harmonielehre* escribe Schoenberg: «Este libro lo he aprendido de mis alumnos» e incluso en su diario, en 1912, confiesa sentirse a veces asustado por la capacidad de sus discípulos, su ansia de rivalizar y superar retos más audaces de los que incluso el mismo se había planteado y su tendencia a escribir música «elevada a la décima potencia».

Antón von Webern fue un personaje reservado, cerebral y de hábitos austeros. Descendiente de una antigua y noble familia austríaca, obtuvo su doctorado en el Instituto de Musicología de la Universidad de Viena, que superó con una tesis sobre la música polifónica renacentista de Heinrich Isaac. En sus primeras obras, sus diversas fuentes de inspiración fueron Wagner, Strauss, Mahler y Debussy pero, cuando entró en la órbita de Schoenberg, cambió de rumbo incorporándose con entusiasmo en la búsqueda de nuevos acordes y timbres, adelantándose a veces a su profesor en la exploración del universo atonal y, de hecho, en una fecha tan temprana como 1906, ya escribió un movimiento de sonata en el que «había llegado a la frontera más lejana de la tonalidad». Durante el verano de 1909, mientras Schoenberg se hallaba componiendo sus Cinco Piezas para orquesta y *Erwartung*, Webern escribió su propio ciclo orquestal, las Seis Piezas Op. 6. una soberbia y perturbadora partitura, en la que la crudeza de la sonoridad se halla enlucida por un extremo refinamiento orquestal y, probablemente, la suprema obra atonal. Después de escribirla, Webern renunció a los grandes gestos, descubriendo su vocación miniaturista. Cuando oyó *Pelléas et Mélisande* en 1908, quedó deslumbrado de la capacidad de Debussy para decir tantas cosas con tan pocas notas y trató de buscar una parecida economía en su propia música. Las Cinco Piezas para orquesta, Op. 10, muestran el arte de la compresión de Webern en su manifestación más extrema pues la mayoría de los movimientos duran menos de un minuto y la cuarta contiene menos de cincuenta notas. El impulso de llegar hasta el borde de la nada ocupa, por consiguiente, un lugar central en la estética de Webern por lo que si el espectador no presta una atención suficiente, los movimientos más breves de sus obras pueden pasar inadvertidos. Entre los intérpretes circuló el chiste de que Webern había introducido en sus partituras la indicación *pensato*: «No toque la nota, sólo piénsela».

Im Sommerwind es un poema sonoro, postromántico, basado sobre un texto del mismo nombre de Bruno Wille. Su título completo es «*Im Sommerwind, Idyll für großes Orchester*» ya que, al igual que otras composiciones orquestales de este período de comienzos de siglo y tratándose básicamente de poemas sonoros en la vena de Strauss, típicamente se le añadía el epígrafe de «Idilio», «Cuadro» o «Fantasía». Compuesto en 1904, en contra de lo que suele indicarse en el catálogo de obras de algunas biografías, no es la primera pieza orquestal de Anton Webern, pues desde un año antes ya existen seis pequeños títulos para orquesta (algunos para formación completa, otros sólo para cuerda y más o menos terminados) que, en la actualidad, se designan más genéricamente como Movimientos. *Im Sommerwind* fue, sin duda, el proyecto, orquestal e incluso de cualquier tipo, más ambicioso de Webern hasta la fecha pues, excepto las mencionadas tentativas, la obra anterior a 1904 consiste casi exclusivamente en breves piezas para voz y piano con un discutible grado de calidad artística. Sin embargo nunca fue ejecutado durante la vida de Webern y no por falta de oportunidad sino porque el autor decidió que, al igual que el resto de las piezas compuestas antes de su primera obra catalogada, *Passacaglia* Op.1 de 1908, no era digna de interpretarse en público pese a que, como una efusiva imitación del estilo del poema sonoro romántico tardío, no es en absoluto desdeñable. De hecho alguna significación debió tener para Webern pues afortunadamente no destruyó el manuscrito que, descubierto tras la 2ª Guerra Mundial, fue arreglado para su estreno mundial que realizado en 1962 por Eugène Ormandy con la Orquesta de Filadelfia. La forma post-romántica convencional y aterciopelada que muestra *Im Sommerwind* es prácticamente insólita en el catálogo de Webern e incluso la mayoría de sus canciones escritas entre 1899 y 1904 tienen significativamente más «mordacidad», aún considerándolas escritas por un compositor todavía inexperto y algo tosco. En contraste en *Im Sommerwind* Webern se apoya sobre los hombros del gigante musical asequible más cercano como es Richard Strauss, a quien muy probablemente se aproximó, atraído por su exuberante lenguaje orquestal, claramente novedoso y desconocido para él. No obstante nunca se llegó a familiarizar demasiado con ese lenguaje y pronto comienza su alejamiento sobre todo cuando, a partir de 1904, inicia su relación con Schoenberg.

La obra, estructurada en un único movimiento, tiene una duración de alrededor de 12-13 minutos y está concebida para una orquesta de mediano tamaño con trece instrumentos de viento de madera, seis trompas, dos trompetas, pero no trombones, percusión, dos arpas y por supuesto la habitual sección de cuerda.

GUSTAV MAHLER (Kalište (Bohemia) 1860 – Viena, 1911)

Selección de lieder de *Des Knaben Wunderhorn* («El muchacho de la trompa mágica») Sinfonía nº 4

La consideración de Mahler como uno de los más grandes músicos de la historia es un fenómeno socio-cultural relativamente reciente. Valorado en su tiempo sólo como un gran director de orquesta y, sobre todo, de ópera, salvo para unos pocos fue poco comprendido como compositor, vertiéndose sobre él los juicios más absurdos y contradictorios. Fluctuando entre los que le encontraban anticuado y los que le tachaban de iconoclasta Mahler fue, durante mucho tiempo, el blanco de censuras injustificadas hasta el punto que, como escribe Marc Vignal, uno de sus biógrafos, «ningún compositor estuvo tan dividido entre los siglos XIX y XX (...); su música se nutre de ese dualismo, del que constantemente une los elementos sin fundirlos nunca». De cualquier modo Mahler, como heredero directo del mejor romanticismo germano, desde Beethoven y Schubert a Schumann, Brahms y Bruckner y, a la vez, indudable predecesor de Schönberg, Berg y Webern es, sin discusión, un compositor ya reivindicado cuya música conserva toda su vitalidad y despierta una aprobación y un entusiasmo prácticamente unánime.

El folclore bohemio que Mahler escuchó en su infancia constituye la semilla que fertiliza su música vocal. Sus 32 *lieder*, publicados antes de 1901 (catorce con acompañamiento de piano), están profundamente impregnados de elementos populares si bien, en esos primeros años, el compositor no se atrevió todavía a abordar la amplia formación orquestal. No puede sorprender por ello que, insatisfecho luego, no autorizara la publicación de su primer ciclo vocal, los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, compuestos desde 1885 en una versión con piano y que sólo se sintiera realizado a partir de la 1ª Sinfonía, acabada en 1888, momento en que comienza a desarrollar su «alma sinfónica» y a situarse en un lugar privilegiado junto a los «grandes» creadores del *lied*.

En su trayectoria musical Mahler muestra una impresionante coherencia siendo el primero, antes de la llegada de los compositores de la Escuela de Viena, en el que el corpus del *lied* resulta indisoluble del resto de su obra y conforma un vasto paisaje donde se fusionan las corrientes más significativas de su creación. Así, desde el temprano *Klagende lied* (1878-80) al tardío *Lied von der Erde* (1908-9), toda su obra lleva la impronta de la musical vocal que no sólo sustenta sus cuatro primeras sinfonías sino que todavía exhibe una fuerte presencia en la 5ª (el *Adagietto* para arpa y cuerdas tiene su base en la canción *Ich bin der Welt abhanden gekommen*) y en la 6ª (una breve cita del «Tralalai» de *Revelge* en el Primer movimiento). Entre 1888 y 1901 Mahler compuso 21 *lieder* de los que casi la mitad se basa en textos sacados de *Des Knaben Wunderhorn* («El muchacho de la trompa mágica») una antología de casi 500 canciones «populares» alemanas recopilada y

publicada entre 1805 y 1808 por dos de los primeros representantes del romanticismo germánico Achim von Arnim y Clemens Brentano. Gran parte del material procedía de poesías, en su origen puramente literarias pero que, transformadas por la tradición oral, se trasladaron luego a un ámbito más vulgar. En todo caso, se trata de una colección muy variada que incluye desde el relato a la leyenda, desde la fábula al cuento fantástico, desde sainete entre amantes a la balada romántica o desde el mundo de la infancia a la vejez y la muerte. Por supuesto, la colección encierra una gran parte de los cantos populares que conoció Mahler durante su niñez y tal vez por ello *Des Knaben Wunderhorn* que, curiosamente, Schubert ignoró como fuente de inspiración, pese a su popularidad y que fue aflorado, entre otros, por Weber, Schumann y Brahms, se sitúa en el epicentro de su creación, tras descubrirlo en 1888, aún imprimiendo a sus canciones una huella profundamente personal que plasma en música muchos aspectos de su carácter, sus recuerdos, sus traumas de la infancia y sus infortunios de adulto. Se trata, por ello de cantinelas oscuras, casi cifradas, que transmiten una sutil melancolía, en las que se alternan experiencias pasadas, nacidas de la emoción que le inspira su propia infancia y la ajena, recuerdos rancios y arcanos e incluso situaciones grotescas entremezcladas con aspectos líricos y pensamientos que tan sólo se insinúan y pueden adivinarse en el propio título de los poemas. No es por ello extraño que Mahler diga de sus textos que «*no son poemas consumados, sino verdaderos bloques de piedra a partir de los cuales cada uno puede esculpir su propia estatua*» y, en efecto, acortándolos, modificando su perspectiva, mezclando unos con otros, el compositor manipula los recursos con los que cincelar el material y logra una particular selección del tema que pone el acento sobre una determinada dimensión dramática de su universo, utilizando los recursos de su genio, desplegado generosamente por medio de la orquesta. En 1901, la irrupción de Friedrich Rückert en su universo musical marca el abandono de las fuentes folclóricas que habían alimentado su trabajo años precedentes y el comienzo de un período más sinfónico. Los poemas de Rückert, escritor romántico, de temperamento lírico e introvertido, le inspiran en principio el ciclo *Fünf Lieder nach Rückert* («Cinco canciones sobre poemas de Rückert»), las cuatro primeras para voz y orquesta, la última sólo para voz y piano, seguidas de una segunda colección *Kindertotenlieder* («Canciones a la muerte de los niños») basadas de nuevo en textos del poeta que concluirá en 1904, año en el que pone broche final a su obra en el ámbito estricto del *lied*, y en el que se revela como el primer compositor de finales del XIX en utilizar la gran orquesta sinfónica en el siglo siguiente. En verdad, con una exquisitez creciente y una refinada capacidad de invención, la orquesta se erigirá con Mahler en un inagotable reservorio de armonías, matices sonoros y timbres capaces de multiplicar el poder de sugestión de su música hasta un punto tal que en ese momento nadie, en el mundo germánico, es capaz de alcanzar.

Como compositor de lieder Mahler se proyecta por completo en sus elecciones temáticas y a diferencia de otros, como Schumann o Wolf que «ayudan» al poeta a enviar su mensaje, en su caso, «utiliza» los textos para hablar de sí mismo, teniendo por ello buen cuidado de no seleccionar poemas excesivamente profundos o deslumbrantes al considerar que ellos no necesitan el apoyo de la música y «sus propios versos se bastan entonces a sí mismos».

La composición de los *lieder* que componen el ciclo **Des Knaben Wunderhorn** se extiende a lo largo del periodo que ve nacer las cinco primeras sinfonías y su material es, de un modo u otro, la base de gran parte de la obra posterior aunque más particularmente de las sinfonías 2ª, 3ª y 4ª llamadas por ello «Sinfonías Wunderhorn». Desde las cinco canciones iniciales concebidas entre 1888 y 1892 a las que finalizan la serie (*Revelge y Der Tambourg'sell*), compuestas en 1899 y 1901 respectivamente, la evolución es inmensa, mostrando siempre una escritura plena de color, sugestiva y sobria, en la que se respeta la articulación estrófica y perfectamente adaptada a la orquesta, que es ya su medio tímbrico propio. Las cinco primeras piezas se editaron en Viena en 1899 con el título de *Humoresken* y las siete restantes también en ese año bajo la curiosa denominación *Weitere lieder* («Otros lieder»). Las dos últimas, junto a otras cinco canciones de Rückert fueron publicadas en 1905 como *Sieben Lieder aus letzter Zeit* («Siete últimas canciones») año en el que Mahler decidió hacer una primera agrupación de quince canciones en total, bajo el epígrafe *Des Knaben Wunderhorn*.

En el presente Concierto se han seleccionado cuatro piezas del ciclo. El *lied* **Wer hat dies Liedlein erdacht ?** (¿Quién compuso esta cancioncilla?), está fechado en febrero de 1892 y se estrenó en Hamburgo al año siguiente. La obra, escrita en la tonalidad de Fa mayor, tiene el encanto de su simplicidad e incorpora también fragmentos de otro poema distinto aunque próximo en talante y título, *Wer's Lieben erdacht?* (¿Quien ha creado el amor?) mostrando el equilibrio ideal entre la rusticidad del *ländler* y la fluidez, ligereza y seducción del *lied*, finamente sugerida por el juego de los instrumentos de viento. La difícilísima y virtuosa parte vocal, instrumentalizada, está situada en dos repeticiones, al modo de las que se encuentran en Bach. Con **Das irdische Leben** (*La vida terrenal*) escrito en 1893, en Mi bemol mayor, el tono del *lied* se torna más profundo. Tanto esta pieza como *Wo die schönen Trompeten blasen ?* fueron dadas a conocer el 14 de enero de 1900 en un concierto brindado en la sala de la ópera de la capital austríaca, con Selma Kur como solista y el propio Mahler dirigiendo a la Orquesta Filarmónica de Viena. Escrita «con siniestra animación», en modo frigio, es un cuento cruel, una de las parodias más tenebrosas del compositor, en la que la súplica del niño hambriento culmina de un modo macabro. El compositor cambió el título original de Arnim y Brentano, mucho más lacónico, como era *Verspätung*, («Demasiado tarde»), justificándolo porque «el texto me sugiere algo más profundo que el hambre del niño por el pan, un tesoro que hay que buscar. Por tanto, para mí, el grito del niño pidiendo

comida y los intentos de la madre que trata de consolarle con promesas, no son sino un símbolo de la vida humana en general, la vida terrenal...». La organización de la partitura es de una eficacia terrorífica al intercalar el diálogo con un movimiento perpetuo de cuerdas punteadas por flautas que crean un estremecedor «murmullo febril». Al final los instrumentos se rarifican pero el sonido no se detiene simbolizando que la vida continúa. La pieza **Rheinlegendchen** (*Pequeña leyenda del Rin*), de 1893, en La mayor, es un *Tanzlied* genuinamente austríaco, en esquema ternario, que se ha relacionado con el *Trío de la Sonata en Sol mayor* de Schubert, permitiendo incluso vislumbrar el espíritu de Richard Strauss en la obra de Mahler que escribió al respecto: «Es una canción infantil, aparentemente ingenua, pero un poco malévol». Fue estrenada en Hamburgo, el 27 de octubre de 1893. El cuento relata las vicisitudes de un anillo de oro perteneciente a una joven, lanzado al río y tragado por un pescado que va a parar a la mesa de un rey y termina por devolver el amor. De acuerdo con la ingenuidad de su propósito, la partitura es un despliegue de encanto, inspiración fluida y ligereza en la orquestación, logrando Mahler, a través de una singular gracia instrumental, que trascienda el sonido de la música popular. En **Wo die schönen Trompeten blasen?** (*¿Dónde resuenan las hermosas trompetas?*), de 1898, en la tonalidad de Re menor, Mahler busca el contraste de voces, incidiendo de nuevo en el *lied* castrense aunque, en este caso, la figura del militar simboliza el trágico destino humano, en el que sólo la muerte es el fin seguro. Relata la historia de una joven que, en plena noche, abre el aposento a su amante que le pide amorosamente el permiso de entrar. Quedos y punteados por el pequeño saludo de los instrumentos de viento, se escuchan los sonidos de la trompa como viniendo de muy lejos, extendiéndose en un murmullo de las cuerdas graves. La obra, tiene ciertas particularidades sonoras cargadas de significación. El dispositivo habitual otros *lieder* de la colección vinculados con música militar es modificado, utilizándose trompas con sordina en lugar de trompetas y redobles de las cuerdas graves substituyendo a los tambores. La parte masculina del dialogo se invierte y es el hombre el que cantando en segundo lugar se pone en el espacio habitualmente femenino.

Comenzada en el verano de 1899, durante su segundo año como director musical de la Ópera Imperial de Viena, en Aussee, la **Cuarta sinfonía**, que cierra el grupo sinfónico que gira alrededor del ciclo *Des Knaben Wunderhorn*, fue concluida el 6 de agosto de 1900 en Maiernigg-am-Wörthersee, en Carintia, donde Mahler se había hecho construir una residencia en la que disfrutaría varios años las vacaciones estivales. En realidad la Sinfonía se había empezado siete años atrás, en 1892, antes de completarse la Segunda, «Resurrección» e incluso sin haber iniciado la Tercera, que le tendría ocupado los años 1895 y 1896 pero, además, tuvo un proceso de elaboración inverso ya que su último movimiento fue el primero en ser llevado al pentagrama. En efecto, la pieza *Das Himmlische Leben* (*La vida celestial*) fue concebida inicialmente como *lied* aislado si bien el compositor rectificó pronto

al parecerle mejor su destino como *Finale* de la Tercera Sinfonía, concluida en 1896 con una versión definitiva de seis movimientos. No obstante viendo que la página no encajaba bien ni en la estructura ni en el mensaje de esta última y perseverando en la idea de cerrar con un *lied* una Sinfonía en la que se diera una visión venturosa de los cielos, a través de los ojos de un niño, comenzó a proyectar una nueva obra en función de la canción, perturbando por completo el bosquejo de su quehacer habitual ya que los *Finales* de las sinfonías anteriores, razonablemente, habían surgido siempre en el momento extremo del proceso creador. Mahler asumió que una pieza, cuya senda conducía a la máxima sencillez sonora y al borde mismo del silencio, requería un desarrollo sinfónico diferente a lo que había sido su esquema operativo hasta el momento por lo que, para adaptar *Das Himmlische Leben* a esta Cuarta Sinfonía, era preciso cambiar el patrón musical e, incluso, oponerlo al de la precedente Tercera, en cuyo macroedificio no había logrado hallarle acomodo.

La Sinfonía n°4 es, por consiguiente, el resultado y la síntesis de todo lo que Mahler había escrito hasta entonces e, igualmente, un punto de cambio y de partida. Con relación a las otras tres previas, más largas, pues cada una de ellas contiene un movimiento más que la precedente, se acorta y se aligera, regresando a las tradicionales cuatro secciones. Otra alternativa del compositor fue reducir los recursos instrumentales y vocales con los que había operado en sus trabajos sinfónicos anteriores, aminorando la plantilla orquestal hasta niveles razonables, con madera y metal a cuatro, un escueto contingente percusivo, sin modificar las cuerdas pero suprimiendo los coros para preservar tan sólo la voz de la soprano solista al final de la obra, todo un recato instrumental que jamás repetirá en su inventario sinfónico posterior. Durante el definitivo proceso de composición todavía introdujo Mahler más restricciones respecto a su primitivo esquema al renunciar definitivamente a la idea de incluir también el *lied* *Das irdische Leben* (*La vida terrenal*), antagonista de *Das Himmlische Leben* (*La vida celestial*), escrito al mismo tiempo e incluido igualmente en la colección *Des Knaben Wunderhorn* decidiendo, en su lugar, substituirlo por un movimiento puramente instrumental, en el que el empleo por el concertino de la orquesta de un segundo violín, afinado medio tono alto, sugiriera una especie de irónica danza macabra. Por consiguiente el acortamiento de la obra no fue casual ni sinónimo de una irreflexiva mutilación sino de la intencionada meta de lograr mayor una concentración y proporcionalidad a la partitura.

El pensamiento que prevalece en la Sinfonía es la infancia, bajo su doble aspecto ingenuo y sagaz y el objetivo de su progresión argumental la entrada en el Paraíso, presentida solamente en cada uno de los tres primeros movimientos y cantada en el espléndido *lied* del último. El desarrollo de la obra muestra momentos de cierta inestabilidad en los que se suceden y superponen sentimientos de certidumbre y duda, asociando instantes de serenidad y despreocupada alegría, con rasgos mordaces, equívocos, manifestados por los cortantes contornos sonoros

que anuncian ya el proceder de las siguientes sinfonías. La contención de medios instrumentales, su discreta duración (algo más de cincuenta minutos) respecto a las restantes y su oportuno estilo, carente de complicaciones filosóficas, colmado de melodías de fácil retención por el oído y de una notable simplicidad armónica, han contribuido a que la Cuarta Sinfonía sea tal vez la obra más célebre del autor y resulte fácilmente accesible a todo tipo de oyentes. No obstante esa amabilidad y sencillez pueden resultar engañosas, pues encierran una síntesis de todo el complejo universo emocional mahleriano donde se transita, de un modo casi imperceptible, de lo profundo a lo superficial, de lo sublime a lo vulgar, de lo utópico a lo real, de lo culto a lo popular, de lo complejo a lo sencillo, de lo esmerado a lo negligente, de lo maquiavélico a lo ingenuo, de lo serio a lo irónico, de lo dulce a lo cáustico, de lo idealmente bello a lo grotescamente feo, y así sucesivamente...

La Cuarta Sinfonía, en su forma definitiva, precediendo incluso a la *Tercera*, fue estrenada en Munich, el 25 de noviembre de 1901, con dirección del propio Mahler y con la soprano Margarethe (Rita) Michalek en el cometido solista del *Finale*. El compositor estaba más impaciente y ansioso que nunca, al hacer seis años que no se había escuchado una nueva sinfonía suya. La fría recepción, sobre todo la ausencia de entusiasmo y la educada reacción del auditorio, que aplaudió con cortesía, sin frenesí ni arrebatos, pero también sin los silbidos y abucheos que habían acompañado las presentaciones de otras obras sorprendió a Mahler en el sentido de que ya se había empezado a acostumbrar a las reacciones extremas, ya fuera un frenesí enfervorecido o un pateo inmisericorde, por lo que, ante una reacción tan infrecuentemente normal, llegó incluso a plantearse si sería conveniente revisar drásticamente la partitura. Tampoco la crítica de Munich le dio una buena acogida ya que, irritada por lo que consideró una mezcla provocadora de lo antiguo y lo moderno, sólo encontró en ella cosas «grotescas» y «cómic... disonancias y bromas instrumentales». Todavía cuando trece años después, en 1914, se estrenó la obra en París, el entonces célebre compositor Vincent d'Indy consideró que se trataba de «un fragmento para ser tocado en la Alhambra o el Moulin Rouge, no para salas de concierto sinfónico». La reacción de Mahler a tales diatribas fue de áspera indiferencia: «..Están tan corrompidos por la música programática que son incapaces de apreciar una obra, cualquiera que sea, desde un punto de vista simple y estrictamente musical!». El veredicto de la Historia ha sido inmisericorde y la música de Mahler, tan presente hoy en los auditorios como la de Beethoven o Brahms, contrasta vivamente con la posición menos halagüeña del academicista D'Indy.

Aunque en su estructura los cuatro movimientos sean ciertamente originales, su esquema es bastante tradicional. El primero, un extenso y apacible *Allegro moderato, Bedächtig. Nicht eilen; Recht gemächlich* (Deliberado). Sin prisa; Adecuadamente mesurado), es un tema noble, «galante» y de inspiración muy cercana al binomio Mozart-Schubert. El segundo movimiento,

In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast (En tempo sosegado. Sin prisa) es un *Scherzo* con aspiraciones de «danza macabra» construida sobre un solo de violín, con el instrumento afinado un tono más alto del normal, que le da un aire satánico aunque, en realidad, el clima no resulte demasiado siniestro ni maligno, sino bastante inocente. El tercer movimiento lento, *Ruhevoll* (Muy apacible). *Poco Adagio*, especialmente logrado, amplio y expresivo, es de una belleza irresistible, casi en las fronteras del exceso por el acúmulo de un material sonoro de una refinada exaltación que alcanza cimas de exquisita limpidez. El movimiento final, *Sehr behaglich* (Muy placentero), más singular y expuesto a equívocos en cuanto a su sentido, es una canción para soprano titulada por Mahler *Das himmlische leben* (La vida celestial) que describe, a través de los labios ingenuos de una niña, las delicias del cielo, casi todas ellas, curiosa e insistentemente, manjares. Este episodio sería para Sopena como un «capítulo indispensable de ensueño de una niñez no vivida, pero ahora deseada». Mahler advertía por su parte que «el tono ha de ser infantil evitando cualquier efecto paródico». El recurso a la voz femenina, que utiliza por tercera vez en el ciclo sinfónico, es un formidable hallazgo y el contraste que se genera entre el texto cantado por la soprano de una parte y la evanescente instrumentación de otra, unido a un final aletargado y perenne («ohne Ende»), conforma una peculiar ambigüedad muy querida y buscada por Mahler. La obra acaba en un ambiente de inefable paz con las palabras «Ninguna música terrenal puede compararse a la nuestra... ¡Voces angelicales embriagan los sentidos, todo es alegría! ¡Todo despierta la felicidad!».

Una prueba efectuada demuestra que una simple tos, medida instrumentalmente, equivale a la intensidad de una nota mezzo-forte emitida por una trompa. Esto mismo utilizando un pañuelo para cubrir la boca, equivale a un ligero pianísimo. Muchas gracias por su colaboración.

Gustav Mahler: Des Knaben Wunderhorn.

Wer hat dies Liedlein erdacht?

Dort oben am Berg in dem hohen Haus,
Da guckt ein fein's lieb's Mädel heraus.
Es ist nicht dort daheime.
Es ist des Wirts sein Töchterlein,
Es wohnt auf grüner Heide.

Mein Herze ist wund,
komm Schätzel mach's gesund!
Dein schwarzbraune Äuglein,
Die haben mich vertwund't!

Dein rosiger Mund
Macht Herzen gesund,
Macht Jugend verständig,
Macht Tote lebendig,
Macht Kranke gesund.

Wer hat denn das schöne Liedlein erdacht?
Es haben's drei Gäns übers Wasser gebracht,
Zwei graue und eine weiße,
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
Dem wollen sie es pfeifen.

¿Quién ha compuesto esta cancioncilla?

Allá arriba en la montaña, en la casa alta,
una delicada y encantadora doncella mira por la ventana.
Ella no vive allí.
Es la hija del tabernero,
que vive en los verdes prados.

“¡Mi corazón está herido,
ven, tesoro mío, a curarlo!
¡Tus ojitos castaños
me han herido!

Tu rosada boca
sana los corazones,
hace razonables a los jóvenes,
resucita a los muertos,
sana a los enfermos”.

¿Quién ha compuesto, pues, esta cancioncilla?
La trajeron tres gansos sobre las aguas,
dos grises y uno blanco,
y a quien no sepa cantar esta cancioncilla,
ellos se la silbarán.

Das irdische Leben

“Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.”
“Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir ernten geschwind.”

Und als das Korn geerntet war,
Rief das Kind noch immerdar:
“Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.”
“Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir dreschen geschwind.”

Und als das Korn gedroschen war,
Rief das Kind noch immerdar:
“Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
Gib mir Brot, sonst sterbe ich.”
“Warte nur, mein liebes Kind,
Morgen wollen wir backen geschwind.

Und als das Brot gebacken war,
Lag das Kind auf der Totenbah.

Rheinlegendchen

Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein;
Bald hab' ich ein Schätzel, bald bin ich allein!
Was hilft mir das Grasen, wenn d' Sichel nicht schneid't.
Was hilft mir ein Schätzel, wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen am Neckar, am Rhein.
So werf' ich mein goldenes Ringlein hinein,
Es fließet im Neckar und fließet im Rhein,
Soll schwimmen hinunter ins Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein, so frißt es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen auf's König sein Tisch.
Der König tät fragen, wem's Ringlein sollt sein?
Da tät mein Schatz sagen: das Ringlein g'hört mein.

Mein Schätzlein tät springen bergauf und bergain,
Tät mir wiedrum bringen das Goldringlein mein!
Kannst grasen am Neckar, kannst grasen am Rhein.
Wirf du mir nur immer dein Ringlein hinein!

La vida terrenal

“¡Madre, oh Madre! tengo hambre,
¡dame pan, que me muero!”
“Espera un poco, querido hijo,
mañana iremos presto a segar”.

Y una vez segado el grano,
el niño seguía gritando:
“¡Madre, oh Madre! tengo hambre,
¡dame pan, que me muero!”
“Espera un poco, querido hijo,
mañana iremos presto a trillar”.

Y una vez trillado el grano,
el niño seguía gritando:
“¡Madre, oh Madre! tengo hambre,
¡dame pan, que me muero!”
“Espera un poco, querido hijo,
mañana iremos presto a hornear”.

Y una vez horneado el pan,
el niño yacía en su féretro.

Pequeña leyenda renana

¡Ora siego junto al Neckar, ora siego junto al Rin;
ora tengo un amor, ora estoy solo!
¿De qué me sirve segar si la hoz no corta?
¿De qué me sirve un amor si no está conmigo?

Así que he de segar junto al Neckar, junto al Rin,
y si lanzo mi anillo dorado,
y fluye con el Neckar, fluye con el Rin,
nadaré hasta adentrarse en la mar.

¡Y si nada el anillito, se lo comerá un pez!
¡Y el pececillo acabará en la mesa del rey!
Y si el rey preguntase de quién es el anillito,
mi amor respondería: “Mío es el anillito”.

¡Mi amorcito saltaría alborozada,
y me devolvería el anillito dorado!
“¡Puedes segar junto al Neckar, puedes segar junto al Rin,
siempre que lances tu anillito para que yo lo recoja!”

Wo die schönen Trompeten blasen

“Wer ist denn draußen und wer klopft an,
Der mich so leise wecken kann?”
“Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein!

Was soll ich hier nun länger stehn?
Ich seh die Morgenröt aufgehn.
Die Morgenröt, zwei helle Stern.
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,
bei meiner Herzallerliebsten.”

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein,
Sie heißt ihn auch willkommen sein.
“Willkommen, lieber Knabe mein,
So lang hast du gestanden!”

Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall.
Das Mädchen fing zu weinen an.

“Ach weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein Eigen sollst du werden gewiß,
Wie’s keine sonst auf Erden ist!
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh in Krieg auf grüner Heid,
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.”

Donde suenan las hermosas trompetas

“¿Quién está ahí fuera llamando,
y me despierta tan dulcemente?”
“Es tu amor del alma,
levántate y déjame estar contigo!

¿Por qué he de seguir aquí de pie?
Contemplo la aurora,
la aurora, dos astros brillantes.
¡Junto a mi amada quisiera estar,
junto a mi amor del alma!”

La muchacha se levantó, le abrió,
y le dio la bienvenida:
“¡Bienvenido, querido,
cuánto tiempo has esperado!”

Le tiende también la mano blanca como la nieve.
A lo lejos cantaba el ruiseñor.
La muchacha se echó a llorar.

“Ah, no llores, querida,
serás mía dentro de un año.
¡A buen seguro que serás mía,
como ninguna otra sobre la tierra!
¡Oh, amor mío, sobre la verde tierra!

Me voy a la guerra en los verdes prados,
los verdes prados que están tan lejos.
Allí donde suenan las hermosas trompetas,
allí está mi casa de verde césped”.

Traducción: Antonio Gómez Schneekloth

Gustav Mahler: Cuarta sinfonía, 4º movimiento

Sehr behaglich

Wir geniessen die himmlischen Freuden,
d'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich' Getümmel
hört man nicht im Himmel!
Lebt alles in sanftester Ruh'!

Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
wir hüpfen und singen!
Sanct Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,
der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's,
unschuldig's, geduldig's,
ein liebliches Lämmlein zu Tod!

Sanct Lucas den Ochsen thät schlachten
ohn' einig's Bedenken und Achten.
Der Wein kost' kein Heller
im himmlischen Keller.
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter vor allerhand Arten,
die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen
und was wir nur wollen.
Ganz Schüsseln voll sind uns bereit!

Muy placentero

Nosotros gozamos las alegrías celestiales,
por eso aquí evitamos lo terrenal.
¡Ningún estruendo mundano
se oye en el cielo!
¡Todo vive en la más dulce paz!

¡Llevamos una vida angelical!
¡Sin embargo, además estamos muy alegres!
¡Bailamos y saltamos,
brincamos y cantamos!
¡San Pedro nos contempla en el cielo!

¡Juan suelta al corderito,
el carnicero Herodes está al acecho!
¡Nosotros conducimos a un resignado,
inocente, resignado,
precioso corderito a la muerte!

San Lucas sacrifica el buey
sin ninguna vacilación ni consideración.
El vino no cuesta ni un cuarto
en la bodega celestial.
Los angelitos hornean el pan.

¡Buenas hierbas de todas clases
crecen en el jardín celestial!
Buenos espárragos, judías
y todo lo que queremos.
¡Cuencos rebosantes nos están preparados!

Guť Äpfel, guť Birn' und guť Trauben!
Die Gärtner, die alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen
auf offener Strassen
sie laufen herbei!

Sollt ein Festtag etwa kommen,
alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sanct Peter
mit Netz und mit Köder
zum himmlischen Weiher hinein.
Sanct' Martha die Köchin muss sein!

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
die unsrer vergleichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
zu tanzen sich trauen!
Sanct Ursula selbst dazu lacht!

Kein' Musik ist ja nicht auf Erden,
die unsrer vergleichen kann werden.
Cäcilia mit ihren Verwandten
sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen ermuntern die Sinnen,
dass alles für Freuden, für Freuden erwacht.

¡Buenas manzanas, buenas peras y buena uva!
¡Los jardineros lo aceptan todo!
¡Si quieres corzos, si quieres liebres,
por las veredas despejadas
se aproximan!

¡Cuando es día de celebración,
todos los peces llegan nadando alegres!
San Pedro ya se adentra corriendo
con redes y cebos
en el estanque celestial.
¡Santa Marta será la cocinera!

Ninguna música en la Tierra puede desde luego
compararse a la nuestra.
¡Once mil doncellas
se atreven a bailar!
¡Santa Úrsula también se ríe alegre!

Ninguna música en la Tierra puede desde luego
compararse a la nuestra.
¡Cecilia y sus parientes
son excelentes músicos de corte!
Las voces angelicales alegran los sentidos,
y todo despierta con júbilo, con júbilo.

Traducción: Antonio Gómez Schneekloth

ORQUESTA DE VALENCIA

Director Titular y Artístico: Yaron Traub

Director Honorario Perpetuo: José Iturbi

Director Asociado: Walter Weller

Director Principal Invitado: Enrique García Asensio

Concejal Delegada de la Orquesta de Valencia

y Presidenta del Palau de la Música: María Irene Beneyto

Subdirector de Música del Palau de la Música: Ramón Almazán Hernández

VIOLINES PRIMEROS

Anabel García del Castillo
Concertino

Enrique Palomares Chofre
Concertino

Vladimir Katarzov
Solista

Milan Kovarik
Ayuda de Solista

Pablo Rámis Pérez
Ayuda de Solista

Catalina Roig Sierra
Ayuda de Solista

Jean-Sébastien Simonet
Ayuda de Solista

Esther Vidal Martí
Ayuda de Solista

Ana Gomez Sánchez
Vicenta Lluna Llorens

Elena Martínez Piñero

Jordi Mataix Ferrer

Gerardo Navarro Hordán

Luis Osca Pons

Doru Pop

Manuel Segarra Martínez

Salvador Solanes Juan

Vicent Torres Ribes

VIOLINES SEGUNDOS

Cassandra Didú
Solista

Julio Pino Pozo
Solista

Salvador Porter García
Concertino Honorario

José C. Alborch Mahiques
Ayuda de Solista

Marta Bazantova

Ayuda de Solista

Juan C. García Carot

Ayuda de Solista

Raul Arias Lopez

Jenny Guerra Méndez

Pilar Mor Caballero

Carmina Morellá Jiménez

Antonio Ruiz Navarro

NN

NN

NN

VIOLAS

Miguel A. Balaguer Doménech
Solista

Santiago Cantó Durá
Solista

José M. León Alcocer
Ayuda de Solista

Pilar Marín Peyrolón
Ayuda de Solista

Lluís Calderer Salví

Traian Ionescu

Isabel López Ribera

Pilar Parreño Villalba

Eloise Pinon Larraz

Victor Portolés Alamá

Clotilde Villanueva Vallés

NN

NN

VIOLONCHELOS

Iván Balaguer Zarzo
Solista

Mariano García Muñoz
Solista

M^a José Santapau Calvo
Ayuda de Solista

Sonia Beltrán Cubell
Carmen Cotanda Lafuente
David Forés Veses
Miguel Guerrero Ruiz
M^a Luisa Llopis Benlloch
Maria Martí Aguilar
Rasvan Neculai Burdín
Miguel Soriano Montesinos

CONTRABAJOS

Francisco Catalá Bertomeu
Solista

Javier Sapiña García
Solista

Jose Vte. Muñoz Bort
Ayuda de Solista

Jesus Romero Redondo
Ayuda de Solista

David Albelda Juan
José Juan Alvaro Corell
Julio Joaquín Hernández
Montero
José Portolés Alamá
Francisco Roche Raga

FLAUTAS

Salvador Martínez Tos
Solista

M^a Dolores Vivó Zafra
Solista

Anna Fazekas
Ayuda de Solista

M^a Teresa Barona Royo
Flautín Solista

OBÓES

José Teruel Domínguez
Solista

Roberto Turlo Bernau
Solista

Gracia Calatayud España
Ayuda de Solista

Juan Bautista. Muñoz Gea
Corno Inglés-Solista

CLARINETES

Enrique Artiga Francés
Solista

José Vicente Herrera Romero
Solista

Vicente Alós Aguado
Clarinete-Requinto Solista
David Martínez Doménech
Clarinete Bajo-Solista

FAGOTES

Juan Enrique Sapiña Riera
Solista

NN
Solista

Pascual Sancho Sebastián
Ayuda de Solista

NN
Contrafagot Solista

TROMPAS

Santiago Plá Sánchez
Solista

María Rubio Navarro
Solista

Antonio Benlloch Vázquez
Ayuda de Solista

Eduardo Bravo Vallés
Ayuda de Solista

Juan Ramón Gassó Biosca
Ayuda de Solista

Juan Pavía Font
Ayuda de Solista

TROMPETAS

Juan Bautista Fons Sanfrutos
Solista

Fco. Javier Barberá Cebolla
Solista

NN
Ayuda de Solista

Francisco Marí Cabo
Ayuda de Solista

TROMBONES

Juan M. Real Pérez
Solista

Rafael Tortajada Durá
Solista

Julio Ibáñez Rodilla
Ayuda de Solista

Salvador Pellicer Falcó
Trombon bajo solista

TUBA

David Llácer Sirerol
Solista

ARPAS

Noelia Junquera Acien
Solista

TIMBAL

Javier Eguillor Valera
Solista

PERCUSIÓN

NN
Solista

Pascual Balaguer Echevarría
Ayuda de Solista

Josep Furió Tendero
Ayuda de Solista

Lluís Osca González
Ayuda de Solista

Inspector

Vicent Ros Peydro

Coordinador

Miguel Ángel Valiente
Cuenca

Archivo-Documentación

Enrique Monfort Sanchez

Producción Musical

Blanca Jover Penalva

Regidor

Salvador Carbó Sisternes

Oficial Técnico de Escenario

Amando Bardisa Casanova

Montadores

Enrique Daúd Sanchos
David Morales Gascó
Eugenio Murgui Payá



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 26 de abril 2011
IGNACIO RODES, guitarra

Avance de programación 2010- 2011

Jueves, 19 de mayo 2011

ANDRAS SCHIFF, piano

Martes, 24 de mayo 2011

CUARTETO TAKACS
con IMOGEN COOPER, piano
GRAHAM MITCHELL, contrabajo

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

PARA DAR BENEFICIOS A LOS QUE NI SIQUIERA SABEN QUE LOS RECIBEN

Colaborar en la creación de una sociedad más justa y equitativa es más que nuestro trabajo, es nuestra razón de ser. Por eso, durante 2009 nuestras actividades de Obra Social beneficiaron a más de 5.600.000 personas, lo que significa 150.000 más que en 2008. Quizás no todos sepan lo que estamos haciendo, pero nosotros sí sabemos que debemos seguir haciéndolo. Por eso, aquí nos tienes.



C.I.V.E. 27/05/2010

AQUÍ NOS TIENES

 **CAM** Caja
Mediterráneo

