



*SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE*

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVIII
Curso 2019 - 2020

CONCIERTO NÚM. 906
XII EN EL CICLO

**Recital de violonchelo por:
MIKLÓS PERÉNYI**

**Al piano:
BENJAMIN PERÉNYI**

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 3 de marzo

20,00 horas

Alicante, 2020

MIKLÓS PERÉNYI



Miklós Perényi visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en dos ocasiones:

- 7/02/2001, al piano Denés Várjon, interpretando obras de Kodály, Chopin, Falla, Mihály y Bartók.
- 13/12/2016, al piano Benjamin Perényi, interpretando obras de Kodály, Beethoven, Liszt, Schumann y Brahms.

“Miklós Perényi es como un fenómeno natural, como un árbol o una flor. Tiene un carisma muy especial y sólo puedes ponerte en contacto con él si lo aceptas exactamente como es”. Péter Eötvös (Fidelio, 11.01.2018)

Miklós Perényi es reconocido como uno de los grandes celistas de su generación, con un sonido distintivo, sutilmente matizado combinado con una musicalidad extraordinaria.

Nacido en Hungría, comenzó clases de violonchelo a la edad de cinco años con Miklós Zsámboki, un alumno de David Popper. A la edad de nueve, dio su primer concierto en Budapest y pasó a estudiar entre 1960 y 1964 con Enrico Mainardi en Roma y, en Budapest con Ede Banda. En 1963 fue premiado en el Concurso Internacional de Violonchelo Pablo Casals en Budapest. Casals lo invitó a sus clases magistrales en Puerto Rico en 1965 y 1966, y pasó a colaborar regularmente con el Festival de Marlboro.

En 1974, Miklós Perényi se unió a la facultad de la Academia Franz Liszt en Budapest, donde tiene una cátedra. Fue honrado con el Kossuth-Premio en 1980, con el Bartók- Pásztor-Prize en 1987 y con el húngaro “Premio Artista de la Nación” en 2014.

Ha actuado en los principales centros musicales del mundo, colaborando con las mejores orquestas de Europa, Asia y América del Norte y del Sur, entre ellas una gira con la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Sir Simon Rattle en 2013. Sus compromisos en festivales han incluido Edimburgo, Lucerna, Praga, Salzburgo, Viena, Hohenems, Varsovia, Berlín, Kronberg y el Festival Pablo Casals en Prades en Francia.

Su repertorio abarca desde el siglo XVII hasta la actualidad. Uno de sus socios más cercanos de música de cámara es el pianista András Schiff. Más allá de la actuación y la enseñanza, también dedica sus energías a la composición de obras para violonchelo solista y para conjuntos instrumentales de varios tamaños.

Las numerosas grabaciones de Miklós Perényi incluyen lanzamientos para Hungaroton, EMI-Quint, Sony Classical, Decca, col legno, Teldec, Erato y el propio sello de Wigmore Hall. La versión ECM de Perényi de las obras completas de Beethoven para violonchelo y piano, con András Schiff, ganó el Premio Clásico de Cannes 2005; su última grabación en solitario con ECM, de obras de Britten, Bach y Ligeti, fue lanzada a principios de 2012 con gran aclamación por parte de la crítica. El último CD de música de cámara de Miklós Perényi, con el Quinteto Schubert con el Cuarteto Kuss, se publicó en octubre de 2013 bajo el sello Onyx Classics.

BENJAMIN PERÉNYI



Benjamin Perényi visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante:

- 13/12/2016, al violonchelo Miklós Perényi, interpretando obras de Kodály, Beethoven, Liszt, Schumann y Brahms.

Benjamin Perényi, hijo de Miklós Perényi, nació en marzo de 1993 y ha crecido en una familia de músicos donde el cultivo de la música instrumental ha pasado a través de generaciones, de las cuales, ahora, él es el miembro más joven.

Benjamin comenzó sus estudios de piano con tan solo tres años de edad. A los once fue admitido en la “Clase de Talentos Extraordinarios” de la Academia de Música Liszt Ferenc, donde cursó sus estudios superiores. En 2005 Andrés Schiff le regaló un piano Steinway y posteriormente le guió en su recorrido profesional.

Desde septiembre 2008 sus profesores en la Academia han sido Jena Jandó e István Lantos, y también es tutorizado por Zoltán Kocsis, quien lo invitó a tocar con la Orquesta Filarmónica Nacional Húngara en 2009.

Benjamin fue invitado al Festival de Música en Schleswig-Holstein en 2007. En ese mismo año actuó por primera vez junto a su padre en el Salón del Conservatorio de Ginebra. Desde entonces comparten escenario con mayor frecuencia, participando en el Seminario Bartók, Festival de Violonchelo de Kronberg y el Bartók Plus Opera Festival. Han actuado en ciudades como Budapest y Luxemburgo, además de realizar una gira de conciertos en Japón en 2013.

El creciente repertorio de Benjamin incluye los dos conciertos para piano de Ravel, el primer y tercer concierto para piano de Bartók, las sonatas para piano en fa menor de Brahms, la sonata en si-bemol mayor (D960) de Schubert y varias sonatas de Beethoven, entre otros.

PROGRAMA

- I -

BACH **Sonata para Viola da gamba y Clave n° 2 en Re Mayor BWV. 1028**

Adagio
Allegro ma non tanto
Andante
Allegro moderato

SCHUMANN **Adagio y Allegro en La b Mayor, para violonchelo y piano, op. 70**

BEETHOVEN **PSonata para violonchelo y piano n° 5 en Re Mayor op. 102 /2**

Allegro con brio
Adagio con molto sentimento d'addetto
Allegro fugato

- II -

STRAVINSKY **Suite italiana para violonchelo y piano**

Introduzione
Serenata
Aria
Tarantella
Minuetto e Finale

DEBUSSY **Sonata para violonchelo y piano en Re menor**

Prologue (Lent)
Sérénade (Modérément animé)
Finale (animé) (Léger et nerveux)

BARTÓK **Rapsodia para violonchelo y piano, n° 1, Sz 88**

Lassu
Friss

BACH, JOHANN SEBASTIAN (Eisenach, Turingia, 1685-Leipzig, 1750)

Sonata para Viola da gamba y Clave n° 2 en Re mayor, BWV. 1028

Hasta J. S. Bach, la viola *da gamba* -pronto suplantada por el «lozano» violonchelo- había sido uno de los instrumentos privativos de la música de cámara, figurando, casi siempre, como apoyo al bajo continuo, asumido por el clavecín. Probablemente, Las *Suites* para viola *da gamba* de Marin Marais (París, 1656-Ibid, 1728), uno de los compositores franceses más admirados por Bach, le debieron impresionar como para decidirle explotar, por su parte, los recursos de este instrumento de cuerda de canto dulce y profundo.

Debido a su parentesco, las *Sonatas* para viola *da gamba* y clave han dado lugar a varias transcripciones para violonchelo, aunque ya en la época de Bach, como ahora, la distinción entre ambos instrumentos de cuerda era muy evidente.

Parece que fue en Cöthen donde Bach compuso sus tres sonatas conocidas para clave y viola *da gamba*, muy verosíblemente dirigidas a dos *gambistas* célebres de su entorno, Karl Friedrich Abel, amigo del compositor y el príncipe Leopold, de Anhalt-Cöthen, su protector y también amigo, furibundo aficionado al instrumento que se supone se repartirían los atriles de viola *da gamba* en la limitada orquesta de la corte. Es fácil imaginar que Bach también dedicara a ambos estas obras.

A pesar de todas las circunstancias que las unifican, no existe una sola fuente manuscrita de las tres *sonatas* para viola *da gamba* y clave y, en cualquier caso, el original autógrafo de la de la *Sonata I* en Sol mayor (BWV. 1027), es titulado por el propio Bach como: «*Sonata à Cembalo è Viola da Gamba*», resaltando el papel esencial del clave sobre la cuerda. Las dos restantes *Sonatas* (BWV. 1028 y 1029, respectivamente) fueron transcritas en copias posteriores a la muerte del compositor.

De cualquier forma, las tres *Sonatas para Clave y Viola da Gamba* a las que nos referimos, muestran caracteres de estilo y de escritura muy dispares. Las dos primeras (BWV.1027 y 1028), son, en efecto, *Sonatas da Chiesa*, en cuatro movimientos, en tanto que la tercera (BWV.1029) es una *Sonata da camera* en tres episodios: vivo-lento-vivo.

La *Sonata para Viola da gamba y Clave N°2 en Re mayor, BWV.1028*, que escucharemos hoy, tiene, como ya apuntamos cuatro movimientos, de acuerdo con la estructura tradicional de la *Sonata da Chiesa*.

El Primer Movimiento *Adagio* (en $\frac{3}{4}$) es una breve lenta introducción lírica, con el aspecto de un *aria* ornamentada, tratada en imitaciones entre los dos instrumentos.

El Segundo Movimiento, *Allegro* (en $\frac{2}{4}$), adopta inmediatamente el carácter de *Allegro* bipartito, sobre un tema vivo y gozoso, al que responden adornados *grupettos* descompuestos del bajo.

El Tercer Movimiento, *Andante* (en *si menor*, en $\frac{12}{8}$), segundo tiempo lento de la pieza, en escritura canónica, es un tema lleno de florituras y ornamentaciones.

El Cuarto y último Movimiento, *Allegro* (en $\frac{6}{8}$) es un *Finale* vigoroso, lleno de brío, que concluye, alegremente la Sonata. En la mitad el clave despliega algunos arpegios, al estilo de la *toccata*, con animados ajetreos rítmicos que anuncian la conclusión.

Duración aproximada: 15 minutos.

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

Adagio y Allegro en La bemol mayor, para violonchelo y piano, op. 70

Escrito «de un tirón», el día 14 de Febrero de 1849, aunque completado el 17, el *Adagio y Allegro en Si bemol mayor op. 70*, fue concebido originariamente para trompa y piano. Este repentino gusto de Schumann por el instrumento de viento se ha explicado por la aparición reciente de la trompa vienesa de tres pistones de Uhlmann, que había causado sensación en Berlín, en 1835, y comenzaba a expandirse por Alemania, acontecimiento que, obviamente, No pasaría desapercibido para un erudito musical como Schumann, siempre tan bien informado.

A estos hechos se suma, que el copista habitual del compositor

en Dresde, Julius Schlitterlau era precisamente trompista y miembro de la orquesta *Hofkapelle* de la ciudad. No obstante, el propio Schumann preparó transcripciones para oboe, violín, violonchelo y piano, versión, esta última, que Clara Wieck juzgaba como «soberbia, fresca y apasionada», y que fue interpretada en su modalidad para violín y piano por ella misma acompañada del violinista Franz Schubert (sin nada que ver, por supuesto, con su célebre homónimo vienés) e hijo del contrabajista Anton Schubert, el 26 de enero de 1850 en el Hotel Saxede Dresde.

En el primer movimiento *Adagio*, «Langsam, mit inningem Ausdruck» («Lento, con una expresión recogida», en *La* bemol mayor, en 4/4, el tema, cantado por el chelo, -que se despliega, ampliamente, sobre apacibles baterías del piano- recuerda al *Adagio* de la *Segunda Sinfonía* y es un nocturno de gran poesía. Se encadena a un *Rondó*, *Rasch und Feurig* («veloz y fogoso») de tipo concéntrico (A-B-A-C-A-B-A), rico en trazos brillantes, tresillos de notas repetidas, arpeggios y acordes llenos de atractivo. El intermedio central, extrañamente situado en *Si* mayor (para Tranchefort, «una relación tonal de tercera muy schumanniana») establece un retorno meditativo al tema del *Adagio*. Las últimas páginas representan una versión romántica de los truculentos *Finale* de los conciertos para trompa del siglo XVIII (recordemos la versión instrumental original de la pieza). En este sentido, el director de orquesta Ernest Ansermet hizo una orquestación del acompañamiento pianístico, que justifica plenamente el virtuosismo concertante del primigenio instrumento solista.

Duración aproximada: 10 minutos.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (Bonn, 1770 -Viena, 1827)

Sonata para violonchelo y piano, n°5 en Re Mayor, op. 102 n° 2

Aunque resulta sorprendente que ni Mozart ni Haydn se ocuparan de componer sonatas para violonchelo y piano, no hay que olvidar tampoco que, hasta finales del siglo XVIII, el instrumento de cuerda no se había liberado por completo de su tradicional función de bajo acompañante (o «continuo»), impidiéndole reivindicar su merecido derecho a intervenir como voz solista, privilegio que finalmente conquistó en ese período, gracias al particular virtuosismo de algunos músicos como los franceses Jean-Baptiste Bréval (1763-1823), los hermanos Duport, Jean Pierre (1741-1818) y Jean Louis (1749-1819) y, sobre todo, el italiano Luigi Boccherini (Lucca, 1743-Madrid, 1805), tanto tiempo radicado en España, donde falleció y que, si bien dieron una proyección poderosa a este instrumento de cuerda, con las lógicas limitaciones técnicas que todavía tenía en esta época, no fueron mucho más allá de reafirmar su protagonismo, casi absoluto, como bajo continuo pero sin establecer una paridad instrumental ni interesarse por mantener un diálogo equilibrado con el piano. En cualquier caso Beethoven -que si bien aprendió pronto a tocar la viola y el violín, nunca practicó el violonchelo-, como uno de los primeros compositores en ocuparse de este último, hubo necesariamente de apoyarse en la labor de los ilustres predecesores antes referidos.

Los varios experimentos que hizo Beethoven en el curso de las cinco composiciones que integran su serie de *Sonatas para violonchelo y piano* (n° 1 y 2, op.5, n°3, op.69 y n° 4 y 5 op.102), ponen en evidencia los obstáculos que encontró respecto al balance instrumental, en este nuevo y prácticamente inexplorado género, es decir, en el difícil reto de conseguir la fusión de dos sonoridades en principio difíciles de entrelazar, como es la calidez aterciopelada y la poderosa voz cantante que posee el violonchelo, limitada a un registro medio, pero capaz de prolongar indefinidamente las notas, y el sonido percutido y brillante, comparativamente suave, pero de amplio registro y escasa duración, del todavía entonces vigente piano vienés, en las postrimerías del siglo dieciocho. De un modo significativo, la solución que, en un principio, encontró el compositor fue privar al violonchelo de la oportunidad de mostrar

su principal cualidad de emitir un sonido *cantabile*, excluyendo por completo los movimientos lentos en sus primeras cuatro sonatas y recurriendo a unas relativamente breves introducciones pausadas.

Fue sólo en su 5ª y última sonata, compuesta cuando el todavía «tierno» piano ya tenía cuerdas más gruesas y un marco más robusto, es decir, en el momento en que comenzaba a «madurar» en el instrumento sonoro contemporáneo (pianoforte), cuando Beethoven se permitió dar rienda suelta al sonido de la cuerda, en los movimientos lentos, sin temor de que el piano fuera sobrepasado por aquella. Paradójicamente, hoy día, sin embargo, en el enfrentamiento entre los dos instrumentos, es precisamente el violonchelo el más vulnerable y el que, en particular en su registro bajo, resulta sobrepasado, con facilidad, por el piano. Por lo tanto, no cabe duda que Beethoven, en este género, como en tantos otros empeños, abrió nuevas sendas, buscó soluciones y encontró el equilibrio ideal para que no se produjera un protagonismo ni del teclado (el clave o el pianoforte de entonces) ni de la cuerda (el violonchelo) llegando además, en el transcurso de una buena serie de años, y a través de tan solo cinco sonatas, a revolucionar, poco a poco, un lenguaje musical que ya en las dos últimas piezas (op.102), aparece colmado de originalidades.

En esa permanente búsqueda, el compositor, por su parte, actuó, como siempre, de manera muy libre, evitando aplicar las obras la disposición convencional de la *forma sonata*, en tres o cuatro movimientos, y realizando curiosas tentativas aunque, por otro lado, y en todo lo demás, las composiciones resultantes no se alejen demasiado de los esquemas clásicos.

Así pues, las *Sonatas para violonchelo* de Beethoven pueden considerarse, prácticamente, como las primeras obras de importancia real para esta formación, no sólo porque inauguran la era de la *Sonata* romántica con esos instrumentos, sino por la mayor complejidad de su estructura, que incluye una sección de piano completamente escrita y desarrollada, y una construcción particular, que evidencia la libertad con la que trata formalmente el género que, como rasgo más destacable, incluye una amplia introducción lenta, *Adagio* que sobrepasa el simple preámbulo y casi llega a constituirse en un movimiento, en sí mismo, con su

propia tonalidad y que, al menos en parte, reafirma las intenciones dramáticas de cada obra.

Tanteando en las *Sonatas* precedentes, sólo al llegar a la quinta en *Re mayor op. 102, n.º 2* encontró Beethoven el camino para incorporar un auténtico gran movimiento lento en el lugar esperado y acorde con las normas, pero con las peculiaridades de su estilo. Por consiguiente, las cinco *Sonatas* y las tres series de *Variaciones* para violonchelo y piano según *temas de Händel* («Judas Macabeo», WoO 45), Mozart («La flauta mágica» (op.66), y *original* (op.44) ocupan, incluso en el aspecto cuantitativo, un puesto relevante en el limitado repertorio general del género, situándose además en los momentos cruciales de su desarrollo artístico, puesto que están espaciadas, en forma muy armónica, en relación al desarrollo creativo del compositor y proporcionan una visión completa de su cambiante noción sobre la *sonata* para los dos instrumentos. En efecto, mientras que las dos primeras *sonatas* op. 5, de 1796 representan la alegría creadora, sin preocupaciones, de los años jóvenes, la *Sonata* intermedia, en *La mayor*, Op. 69 de 1807-1808, refleja una época de transformación, en tanto que las dos últimas op.102 nrs. 1 y 2, ambas del año 1815, forman parte de una época breve y escasamente fecunda, en la que, tras haber alcanzado la celebridad y concluido sus primeras ocho sinfonías, Beethoven, aclamado por doquier, compuso realmente poco, desvelando el mismo espíritu atormentado y de soledad, que se descubre en el período de las últimas partituras para piano solo y que, acrecentado por los años y la inexorable sordera, le condujo, en definitiva, a su violento aislamiento social y su profunda introversión personal, del que son un conmovedor testimonio, los tardíos *Cuartetos para Cuerda*.

Dice Maynard Solomon que, «en las últimas sonatas para violonchelo y piano de Beethoven, se percibe ya la tensión entre el deseo de no abandonar las formas clásicas y la necesidad rebelde de disolverlas o, al menos de remodelarlas (...) abriendo la puerta suavemente al romanticismo». (Maynard Solomn, *Beethoven Essays*, Harvard University, 1977)

En el verano de 1796, Beethoven, acompañado por su patrón el Príncipe Karl von Lischnowsky inicia una gira de conciertos que

los llevó a Praga, Dresde y, finalmente, a Berlín donde según su biógrafo Ries concibió sus dos primeras *Sonatas para Violonchelo*, Op. 5, nrs 1 y 2, tras conocer a Jean-Louis Duport el primer violonchelista de la corte del rey de Prusia Federico Guillermo II sobrino de Federico el Grande. Pocos mecenas como este rey prusiano, tuvieron un papel tan determinante en la creación musical europea, a finales del siglo XVIII, pues además de incondicional amante de la música de cámara, para quien ya Haydn, Mozart, Boccherini y Carl Stamitz habían compuesto varias obras, era un consumado y entusiasta intérprete del violonchelo que tenía en los hermanos Duport a unos excelentes solistas y profesores. Resulta pues fácil de comprender que pensando en el soberano, compusiera Beethoven sus dos prematuras sonatas bautizadas, en principio, como: «*Sonatas con Violonchelo obligado*» o «*Sonatas para Pianoforte y Violonchelo*», perseverando en la todavía vigente costumbre de la época de anteponer el instrumento de teclado en el título, para acentuar el carácter «acompañante» («continuo») de los demás. Para sacar adelante esas obras, Beethoven contó sin duda con la eficaz colaboración del maestro francés antes citado, Jean Pierre Duport, aprovechándose de su experiencia y virtuosismo con el instrumento y, ciertamente, en las dos piezas resulta patente la impronta de su técnica interpretativa aunque, recíprocamente, el talento como compositor para violonchelo de Beethoven debió ponerse claramente de manifiesto cuando otro de los violonchelistas de la corte, el menor de los hermanos Duport (Jean Louis), incorporó muchas de las técnicas presentes en estas sonatas en su manual de interpretación «*Essai sur le doigter du violoncelle et de la conduite de l'Archet*».

Se supone, pues que las dos primeras *sonatas* fueron tocadas públicamente por ambos músicos lo más tarde en julio de 1796, recibiendo Beethoven, como recompensa del rey Federico Guillermo II, una tabaquera de oro «digna de un embajador» llena de luses de oro, que debió motivarle para dedicarlas al monarca, cuando fueron publicadas las obras por la casa Artaria, en enero de 1797 en Viena..

Las dos *Sonatas* del Op. 5 representan el estilo de virtuosismo juvenil característico de las obras de la primera etapa creadora de Beethoven. La primera, *Sonata para Pianoforte y Violonchelo*

en *Fa mayor op. 5 N° 1* tiene en común con su pareja en *Sol menor* que ambas cuentan con dos únicos movimientos rápidos *Allegro*, aunque de tempo diferente, el primero de los cuales se antecede de una lenta introducción *Adagio*, de carácter rapsódico y sentimiento cálido, dando paso a un enérgico primer tema en el piano, ampliamente repetido y cantado después por el violonchelo que, tras una interrupción, expone el segundo tema, con un piano más «decorativo».

La primera *Sonata en Fa mayor op. 5 n° 1*, tiene en común con su pareja en *sol menor* que ambas cuentan con dos únicos movimientos rápidos *Allegro*, aunque de tempo diferente.

Recordaremos que, en ese tiempo, Beethoven coincidió en la Gran Venecia con el célebre virtuoso italiano del contrabajo Domenico Dragonetti (Venecia, 1763-Londres, 1846) precisamente oriundo de esa ciudad y de camino entonces a Inglaterra. Se dice que el contrabajista italiano enseñó a Beethoven cosas insólitas acerca del contrabajo que pocos hubieran podido mostrarle, sorprendiéndole, sobre todo, con la asombrosa hazaña de tocar con ese instrumento de cuerda la segunda *Sonata para violonchelo op.5*. Por otra parte, sus caminos volverían a cruzarse en los años venideros y se supone que, incluso, en la primavera de 1799 los dos músicos interpretaron las dos *Sonatas* del op.5 en Viena.

Añadiremos que, con las tres series de *Variaciones* para violonchelo y piano sobre temas de Haendel (WoO.45) y Mozart (op.66) y sobre un tema original (op.44) escritas, respectivamente, entre 1796 y 1800, finaliza Beethoven su «período temprano», pues no volvió a componer ninguna pieza para esta combinación instrumental hasta 1807 cuando iniciara la 3ª *Sonata en La mayor, op.69 dedicada a su amigo el Barón Ignaz Gleichenstein* cuyos borradores muestran que, en el curso de su creación, estuvo alterando hasta el último momento la distribución del material melódico en un intento por encontrar equilibrios sonoros sin restar protagonismo a ninguno de los dos instrumentos.

Completada en 1808 esta tercera *Sonata*, coincide con la época de una profunda transformación y una intensa actividad creadora y constituye la última gran obra finalizada por Beethoven, con la que cierra el llamado «período medio», antes de entrar en

una larga etapa de relativa inactividad. Por otra parte, la autoría de una supuesta *Sonata para violonchelo Op. 64*, atribuida a Beethoven y basada en su *Trío* para cuerdas en *Mi bemol mayor op. 3*, es todavía objeto de debate.

Durante los años siguientes Beethoven compuso pocas obras importantes, y tuvieron que pasar nueve desde la anterior para que retornara al violonchelo con las dos nuevas Sonatas (4ª y 5ª) *op. 102*, esta vez a petición la Condesa María Erdödy, una de sus íntimas amigas, para la que reservaba las confidencias más secretas y con la que, pese a sus desencuentros en 1808, restableció la relación en 1815, año en el que intercambia una frecuente correspondencia con la aristócrata. De hecho, en esas fechas, Beethoven escribe en su diario: «34 botellas de parte de la condesa Erdödy» haciendo referencia al regalo que presumiblemente constituyera el pretexto para la reconciliación. Se ha especulado que tal vez estas desavenencias y reconstruidas relaciones personales con Erdödy y su joven familia, a la que profesaba un profundo afecto, propiciaron la creación de unas obras profundas en sentimientos en un periodo, por otra parte, de escasa inspiración que corresponde, además, a la corta época en la que Beethoven compuso poco, tras alcanzar gran celebridad al concluir sus primeras ocho sinfonías. Añadamos que la cuarta y quinta sonatas para violonchelo *op. 102*, ambas del año 1815 fueron escritas pensando en Joseph Linke violonchelista del *Cuarteto Schuppanzigh* que recientemente había pasado a formar parte del núcleo familiar de Erdödy como tutor de música de los niños. Personaje bien conocido por Beethoven, tanto personalmente como por su estilo musical, es verosímil que consultara a Linke algunas cuestiones técnicas particulares.

Editadas por Simrock en Bonn en 1817 se ignoran las circunstancias del estreno de las dos últimas *Sonatas* para violonchelo y piano *op. 102* aunque en una reseña del «Allgemeine Musicalische Zeitung» se comenta al respecto: «Pertencen al gusto más inusual y más extraño (...). Nunca hemos podido disfrutar de estas dos Sonatas, pero estas composiciones son quizás un eslabón necesario en las creaciones de Beethoven para conducirnos hasta donde la mano segura del maestro quiere llevarnos».

La primera Sonata para violonchelo y piano, en Do mayor, op.102, nº 1, es todavía una obra de dos movimientos con una estructura análoga a las sonatas op.5 y la op.69, es decir, apertura con una introducción lenta del violonchelo solo, *Adagio*, cuyo pasaje también da paso al segundo *Allegro*, omitiéndose el movimiento lento central y al igual que en aquellas incluye la indicación de ejecutarse «en un solo trazo».

La quinta y última **Sonata para violonchelo y piano en Re mayor, op.102, nº 2**, que escucharemos esta noche, es más extensa que su predecesora y algo más contenida en el aspecto tímbrico, adentrándose en el mundo visionario que marcará las últimas composiciones de Beethoven. Para empezar, es la única de todas sus sonatas para violonchelo que contiene un movimiento lento, como tal, en el lugar esperado. Pero, aún más llamativo es la colosal *fuga* con la que termina la obra que, metafóricamente, cierra el *corpus de Sonatas*. En un denodado esfuerzo compositivo, como denuncian los manuscritos autógrafos, queda patente la fascinación de Beethoven por una forma musical (*fuga*) que empleará en otras obras de épocas posteriores y que, sobre todo, anuncia claramente las monumentales *fugas* finales de los *Cuartetos de cuerdas* y las *sonatas* para piano de los años siguientes.

La obra presenta tres movimientos. El Primer Movimiento, *Allegro con brio*, en la *forma sonata*, muestra un contraste marcado entre los dos temas principales.

El primero, de aire enérgico, presenta saltos bruscos y figuras melódicas rápidas, el segundo, más dulce y sosegado se inicia por el violonchelo con una frase en un registro agudo de la que el piano se hace eco.

El Segundo Movimiento *Adagio con molto sentimento d'affetto*, se mueve entre el modelo de un *Lied* y el de una *Rapsodia* libre, que le proporciona un aroma cambiante, risueño y lleno de emoción, en el que se da preeminencia al violonchelo. Destaca en particular un episodio de gran riqueza dinámica y sonora que concluye en una breve sección, como una variación muy lenta y misteriosa, que, sin interrupción, conduce al Tercer Movimiento *Finale Allegro-Allegro fugato* en el que piano y violonchelo asumen sus respectivos registros, adjudicándose la cuerda la voz más elocuente y el teclado

las restantes. De este dúo surge la citada *fuga*, con un desarrollo contrapuntístico que tiene el carácter de una soberbia improvisación, que los contemporáneos de Beethoven apenas supieron comprender.

Duración aproximada: 21 minutos.

STRAVINSKI, IGOR (Oranienbaum, hoy Lomonossov, cerca de S. Petersburgo, 1882- New York, 1971)

Suite italiana para violonchelo y piano

Casi todos los entendidos consideran a Igor Fedorovich Stravinski, como el más grande compositor del siglo veinte y la figura seminal con mayor impacto sobre el curso de la música moderna. Desde sus primeros ballets de inocultable aroma ruso, con los que Debussy llegó a comentar «había ensanchado los límites hasta lo permisible», hasta su período Neoclásico, el tiempo de sus escasas composiciones de música de cámara, hasta su postrero interés en la música dodecafónica, Stravinski anduvo siempre buscando nuevas vías para expresar a su modo el espíritu del siglo XX.

Nacido en Oranienbaum, un suburbio de San Petesburgo, su padre fue un destacado cantante bajo, en la Opera Imperial. A los nueve años, como muchos niños prodigio de ese tiempo, Stravinswki comenzó a recibir lecciones de piano, mostrándose un buen, pero no excepcional, alumno. No obstante su interés por la música se acrecentó y sus padres decidieron dejarle estudiar armonía, con la condición que también estudiara Derecho. En la Escuela de Leyes, asistió, con desgana a apenas a medio centenar de clases por lo que sus inclinaciones académicas retornaron hacia la música. Después de la muerte de su padre, Stravinski abandonó Derecho y fue aceptado como alumno privado por el gran compositor ruso Nicolai Rimski- Korsakov (1844-1908), con el que estudió durante tres años, hasta que el viejo maestro falleció en 1908; de él recibió Stravinski prácticamente la única instrucción formal.

En los años siguientes a sus estudios de composición con Rimski-Korsakov, Stravinski estableció las normas que regirán en el futuro su

mundo musical con tres excelentes partituras de *ballet*: «*El Pájaro de Fuego*» (1910), *Petrushka* (1911) y «*La Consagración de la Primavera*» (1913), todas ellas pródigas en vigor, osadía y colorido, con la última pieza particularmente revolucionaria en cuanto al uso de ritmos feroces, politonalidad fragmentaria, repetitivos y salvajes arrebatos melódicos y efectos sonoros instrumentales, ásperos, disonantes, como nunca se habían escuchado antes, al igual que en *Petrushka*, que en principio iba a ser una *Konzertstücke* («pieza de orquesta»), Diaghilev convenció al compositor de que debía ser concebida para los «*Ballets Rusos*», lo cual derivó en la composición de «*La Consagración de la Primavera*» como pieza de danza. La noche del estreno del ballet, el 29 de mayo de 1913, en el Teatro de los Campos Elíseos de París se originó un auténtico escándalo por cuenta de los enfurecidos espectadores forzando a Stravinski a escapar del recinto huyendo a través de la ventana de un vestuario. Sin embargo, menos de un año más tarde, cuando fue tocada la partitura, en su versión orquestal, Stravinski recibió una grandiosa y unánime ovación del auditorio que le llevó a ocupar una posición privilegiada, como líder adelantado de la vanguardia musical del mundo civilizado, un papel que mantuvo hasta el final de su carrera.

Alrededor de 1920, justamente cuando su música le había catapultado a la fama universal, Stravinski renunció al primitivismo de sus tempranos *ballets* y adoptó un nuevo estilo, haciéndose menos aparatoso, más austero, más cuidadosamente estructurado, con un lenguaje que los críticos calificaron como *Neoclásico* (término que el propio Stravinski repudiaba por «no significar absolutamente nada»). Este cambio hacia lo que él llamaba «Principios apolonianos», para Melvin Berger pueden haber sido un «intento de poner orden en su vida, después del caos provocado por la Primera Guerra Mundial y la subsiguiente Revolución comunista» (...) «que obligó a Stravinski a confinarse en su pasado lejano para su inspiración, recurriendo a aspectos de la música del *Medioevo* y *Renacimiento* y adoptando elementos de Bach, Haydn y Mozart». De este modo «resaltaba objetividad sobre subjetividad, desprendimiento sobre vinculación, claridad sobre ambigüedad y moderación sobre emotividad».

Bajo el título de *Suite italiana*, se acogen tres partituras de Stravinski que, a pesar de su aparente vinculación, presentan

numerosas diferencias. En 1925, apareció en el mercado editorial una *Suite para violín y piano sobre temas, fragmentos y piezas del italiano Giambattista Pergolesi* (1710-1736) que, en realidad, era una transcripción para violín y piano de la *Suite orquestal de Pulcinella*, realizada inicialmente como *ballet*, por Igor Stravinski, basada en una obra de teatro del siglo XVIII, en torno al personaje *Pulcinella* (o *Polichinela*), originario de la *Commedia dell'art*. Este trabajo se había consumado a petición del violinista polaco, afincado en Estados Unidos Pavel Kochanski (Odesa, 1877-New York, 1934), por entonces director de la *Julliard School* de Nueva York, aunque su versión está hoy prácticamente olvidada, en beneficio de otra transcripción hecha, en 1934, por el violinista estadounidense, también de origen polaco, Samuel Dushkin (Suwalki, Polonia, 1891-New York, 1976), si bien, «**desde el punto de vista instrumental**, la primera versión, revisada por Kochanski, se revela más brillante y virtuosística». (Tranchefort).

En 1932, el asimismo célebre violonchelista ucraniano, nacionalizado estadounidense Gregor Piatigorski (Dnipropetrovsk, Ucrania, 1903-Los Ángeles, Ca., 1976) solicitó a Stravinski una transcripción para violonchelo y piano en la que trabajó con el compositor durante 1934 en la sede de los editores americanos Boosey & Hawkes. Los movimientos transcritos (seis) no son, sin embargo, los mismos que en la citada *Suite* de 1925 que consta de las siguientes partes: 1-*Introduzione*, 2-*Serenata*, 3-*Aria*; 4- *Tarantella*; 5-*Minuetto* y *Finale*, en la que La *Introduzione* «es una obertura clásica, pintoresca y dinámica» (Tranchefort). La *Serenata* «propone un tema melancólico y elegante propio de la cantilena napolitana, con *aria* y *variaciones* (tomada del *aria* del tenor) y el *Aria*, propiamente dicha, es la transposición de la grotesca *aria buffa* para bajo, en la que se mezclan recuerdos rossinianos y clásicos». La *Tarantella* es, sin duda, la pieza más difícil instrumentalmente, con su virtuosístico *staccato*. Un *Minuetto*, estilizado e inhabitualmente calmoso, precede al brillante *Finale*, donde el chelo tiene un importante papel «impulsor de esta ronda endiablada»

Duración aproximada: 19 minutos.

DEBUSSY, CLAUDE (Saint Germain de Laye, 1862-París, 1918)

Sonata para violonchelo y piano en Re menor

Las únicas tres *Sonatas* que escribiera Debussy corresponden a un compositor que, aún en plena efervescencia creadora, se encuentra ya en el declive de su vida, seriamente amenazada por un largo proceso tumoral y se deben, sobre todo, al empeño del editor parisino Jaques Durand por sacar al músico del voluntario enclaustramiento depresivo, en el que vivía, desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Debussy, proyectó entonces una colección de seis *Sonatas* para diversos instrumentos, con el espíritu de la «sonata preclásica», como rendido homenaje a los maestros franceses del siglo XVIII, sobre los que había escrito previamente, en términos elogiosos, con admiración, que: «nada puede excusarnos de haber olvidado la tradición inscrita en la obra de Rameau, llena de hallazgos geniales, casi únicos».

Su deseo de emular a los genios franceses del Barroco, será por ello, el germen que nutrirá, las únicas dos *Sonatas* que fue capaz de finalizar, (pues un cáncer mortal le impidió la plena culminación del originario y más colmado proyecto) ya que, en definitiva, sólo logró completar la *Sonata n°2, en Fa mayor para flauta, viola y arpa* y la *Sonata n°3, para violín y piano, en sol menor* que, a petición propia, debían ser publicadas tras su muerte, junto con las otras tres proyectadas aunque inconclusas, y que, como una demostración de patriotismo galo, frente a los enemigos alemanes, decidió titular, enfáticamente, como: «*Seis sonatas para diversos instrumentos, compuestas por Claude Debussy/músico francés*», con una dedicatoria conjunta a su segunda esposa, Emma Bardac.

La *Sonata n°1, para violonchelo y piano en Re menor*, del presente programa de los Perényi, aún siendo la primera del ciclo planeado, fue precisamente la última en componerse y, de hecho es, incluso, la obra postrera de todo el catálogo general de Debussy. Escrita en el verano de 1915, en plena contienda bélica (1914-18), destaca, sobre todo, por su brevedad, pues las interpretaciones rara vez sobrepasan los 11-12 minutos. Pese a ello constituye una de las piezas clave del repertorio de concierto del violonchelo moderno y,

ciertamente, merece figurar como una de las obras maestras para este instrumento de todos los tiempos. Particularmente influenciado por su compatriota François Couperin «*Le Grand*» (París, 1668-lbid, 1733), en lugar de la *forma sonata* clásica, Debussy decidió estructurar la pieza en el estilo de la *sonata monotemática*, dieciochesca.

El Primer Movimiento: *Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto*, está construido con rigor y, a pesar de una cierta libertad de espíritu, posee la grandiosidad de una *Ouverture* a la francesa.

El Segundo Movimiento: *Sérénade, Modérément animé*, se muestra como una página con carácter fantástico y ligero, y un tono irónico, a la vez delicado y mordaz. Evocando guitarras y mandolinas, el violonchelo «procura pizzicatos y portamentos a un ritmo de habanera, sobre refinadas armonías» (Tranchefort).

El Tercer Movimiento: *Finale: Animé, légère et nerveux* («Animado, ligero y nervioso»), tiene algunos episodios con un cierto aroma español, al incluir en él ciertas evocaciones de su obra *Iberia: Images pour orchestre* (1905-1908) y, en particular, de uno de sus pasajes: «*Parfums de la nuit*» («Perfumes de la noche») que en la partitura indica tocarse: «*con morbidez*» («con suavidad») que lleva a una libre reexposición, en forma cíclica, sorprendente y considerablemente afinada para el hacer común del compositor. Una breve cadencia del violonchelo precede a sus vigorosos acordes conclusivos.

Podemos añadir que, en general, la obra utiliza tonalidad completa, escalas pentatónicas, y modos característicos del estilo de Debussy que, igualmente, echa mano a lo largo de la obra, de variados recursos técnicos del violonchelo, incluyendo: el antedicho *pizzicato* con la mano izquierda, *spiccato* (golpe del arco ejecutado rápidamente en una porción muy reducida del centro del mismo») y *flautando* (el arco frota las cuerdas en la parte del mástil), falsos armónicos y *portamenti etc.*, por lo que, no es sorprendente, que la ejecución de esta pieza se considere un difícil reto para el intérprete de la cuerda en el que, sin duda, recae la parte más ardua, de una partitura en la que el piano queda, en ocasiones, confinado a un papel de acompañante.

Sin embargo, para evitar una confrontación, perniciosa al espíritu de la pieza, el compositor ya advierte en el manuscrito: «Que el pianista no olvide jamás que no se trata de luchar contra el violonchelo, sino de acompañarlo!».

Duración aproximada: 12 minutos.

BARTÓK, BÉLA (*Nagyszombat, Hungría, hoy Rumanía, 1881 - New York, 1945*)

Rapsodia para violonchelo y piano, n°1, Sz.88

La madre de Béla Bartók, profesora de piano contó que durante la infancia su hijo era ya capaz de tocar melodías en el piano por lo que tan solo con cinco años comenzó sus lecciones de música y, en poco tiempo, llegó incluso a componer pequeñas piezas, hasta el punto que a los once, dio su primer recital de piano, con obras propias. En el programa figuraba una composición original «El Río Danubio», que intenta trazar musicalmente el curso del río usando melodías de cada uno de los países que atraviesa. Así, para su entrada en Hungría, escribió una divertida y alegre polka, comentando: «es jubilosa, por eso ha llegado hasta Hungría». Sin embargo, cuando el río abandona el país, la música se torna triste y pesadosa, poniendo en evidencia e intenso amor que sentía Bartók por su país.

Siendo todavía estudiante de la Real Academia de Música de Budapest, se vio envuelto en el movimiento nacionalista húngaro que propugnaba liberar al país de la presente dominación austríaca. Transmitió entonces el empeño a su propia música, diciendo que «los tiempos clamaban por crear en música algo específicamente húngaro». Inspirado entonces en esos sentimientos patrióticos, compuso su primer gran trabajo: *Kossuth* (1903), un poema orquestal que utiliza melodías populares para describir la revolución húngara de 1848, liderada por el noble patriota Lajos Kossuth (1802-1894) que tuvo un papel eminente en la revuelta.

Sin embargo, en el verano de 1904 una significativa nueva dimensión se añadió a su participación en la música nacionalista húngara. Se cuenta que, estando de vacaciones en la remota campiña húngara, escuchó a una adolescente del lugar, cantando una «inolvidablemente bella melodía diferente de cualquiera que hubiera escuchado antes», descubriendo que se trataba de una canción popular local, completamente desconocida fuera del área. Con gran dificultad, Bartók reprodujo la extraña melodía y los irregulares ritmos cuando la joven, a su demanda, la cantó para él de nuevo. Verdaderamente, por vez primera, tomó entonces, la decisión de coleccionar las auténticas canciones campesinas

húngaras que lograra escuchar y llegasen hasta él y, con su colega, discípulo de la Academia de Música, y compatriota Zoltán Kodály (Keckemét, 1882- Budapest, 1967), comenzó a rastrear los lejanos, campos magiares, registrando y transcribiendo los muchos sorprendentes ejemplos sonoros, que se permitía escuchar.

De esta forma, los dos compositores revisaron gran cantidad de material musical ya creado, que, eventualmente, pudiera servirles como fuente de inspiración. Dice Bartók al respecto: «En nuestro caso no era cuestión de tomar meramente unas melodías determinadas e incorporarlas entonces en nuestras obras (...) Lo que pretendíamos era intentar adivinar el espíritu de esta música desconocida, para establecer, a partir de ese espíritu la base de nuestras obras (...) De acuerdo con ello, considero que una genuina melodía de nuestro país, es el ejemplo musical de un arte perfeccionado y la contemplo, al menos, como una obra maestra, por ejemplo, como una fuga de Bach o una sonata de Mozart.»

Este estudio de Bartók de la música popular constituye una importante parte de su vida, considerando que recolectó, transcribió, estudió, codificó y preparó para publicación, miles de ejemplares de esta música hasta entonces desconocida, constituyéndose en un destacado pionero en el campo de la etnomusicología. Pero, quizás de incluso mayor significación, para Melvin Berger («Guide to Chamber Music», Dover Publ. Inc., Mineola, New York, 3ª ed. 2001) «la principal cualidad de esta profusión de música poco conocida radica en su esencia (...). La franqueza de expresión, la honestidad musical, junto con los característicos cambios melódicos y de los patrones rítmicos, representan una parte esencial de sus composiciones originales». De este modo el compositor no propone melodías campestres, sino que asimila por completo sus cualidades en su correspondiente pensamiento musical, creando una perfecta fusión entre música popular y culta.

No obstante, aunque es un hecho cierto que la música de Bartók fue ampliamente rechazada por los intérpretes y la audiencia, a lo largo de su vida -una actitud que le creó amargura y disgusto- en todo momento rechazó apartarse de la dirección musical que había seguido, apoyado en la absoluta convicción de estar en la vía correcta y el respeto y la admiración de un pequeño

número de discípulos y seguidores. El reconocimiento universal de sus admirables logros musicales, tanto como compositor como en etnomusicología, tuvo que esperar, pues, hasta después de su muerte. Ahora, sin embargo, Béla Bartók es considerado, junto con Stravinski y Schönberg, una figura esencial de la música del siglo XX y, en el área particular de la música de cámara muchos califican sus seis Cuartetos de cuerda como la mayor contribución al género desde Beethoven.

La música de cámara de Bartók, al igual que el conjunto de su obra es, en efecto, copiosa y variada. Aunque el piano no disfruta sino de un lugar relativamente modesto -si se excluyen las Sonatas para dos pianos y percusión e, indirectamente, las dos Sonatas para violín y piano- Bartók da a cambio una considerable relevancia al repertorio de cuerdas. Al margen de las dos Sonatas ya citadas, hallamos esta predilección por la cuerda en las presentes dos Rapsodias para violonchelo y piano, los 44 Dúos para dos violines, la tardía Sonata para violín solo y, sobre todo, el imponente conjunto de seis Cuartetos de cuerdas que, junto a los de la Segunda Escuela de Viena dominan la primera mitad del siglo XX y que, por otra parte, sobrevienen puntualmente en un momento fundamental en la evolución del lenguaje de Bartók,

De las dos obras virtuosistas para violín y piano que escribiera Bartók, la nº 1 Sz 86, 87 y 88, BB 94 es la primera de las dos, escrita en 1928 y subsiguientemente transcrita, el año siguiente, para violín y orquesta, así como para violonchelo y piano, versión que escucharemos en este concierto de los Perenyi. La obra fue dedicada al virtuoso violinista húngaro Joseph Szigeti (Budapest, 1892-Lucerna, Suiza, 1973), un estrecho amigo de Bartók, que dio la primera audición de la versión orquestal en Königsberg el 1 de noviembre de 1929 con el director alemán Hermann Scherchen (Berlín, 1891-Florenca, 1966), especialista en compositores del siglo XX, como conductor de la Eastern Radio Symphony Orchestra de la ciudad.

Parece que Bartók compuso ambas Rapsodias como una iniciativa puramente personal, y no comisionado por un tercero y que lo hizo sin mencionarlo a nadie hasta que ambas fueron completadas. De acuerdo con el también violinista húngaro Zoltán

Székely (Kocs, Hungría, 1903- Benff, Canadá,2001), él y el compositor se encontraron un día, en 1928 y después de charlar durante un rato, Bartók repentinamente comentó que tenía una sorpresa para él y le mostró el manuscrito de las dos Rapsodias que nadie había visto previamente. «Una es para ti; la otra para Szigeti», le dijo el compositor, continuando: «puedes escoger la que quieras para la dedicatoria». Székely se decidió por la segunda,pero añadiendo enseguida: «esto no tiene nada que ver con que la primera haya sido ya dedicada a Szigeti».

Ambas rapsodias ejemplifican un modo de composición característico de Bartók que ya hemos citado antes, utilizando fuentes de música rural, que él mismo describe como «tomar una melodía existente y añadir un acompañamiento junto con algún material introductorio y final, de tal forma que el motivo nuevamente compuesto, sea estrictamente secundario, sin competir nunca en importancia con el material folclórico». Esta estrategia fue reconocida en las partituras de las tempranas ediciones que llevan el indicativo subtítulo de «Danzas populares». En definitiva, pues, el objetivo de Bartók era trasplantar el estilo de la música de cuerda del Este europeo, en el contexto del concierto occidental. En orden a culminar este proyecto, insistió que Szigeti escuchara los registros de campo originales a partir de los cuales habían sido transcritas las melodías.

La Rapsodia para violonchelo y piano nº1 Sz 88, tiene cuatro movimientos.

El primer movimiento está en forma ternaria AB A', más una coda, cuyo tema principal comienza con una melodía en escala ascendente del violín, fuertemente cargada de influencias cingaras, incluyendo los característicos ritmos punteados. El motivo es una melodía rumana procedente de Mures County, en la región histórica de Transilvania. La contrastante sección media del movimiento es un fragmento lastimero, con figuraciones cortas-largas. Se trata de la única melodía húngara usada en las rapsodias, llamada el Lamento de Árvátfalva, registrada por el etnógrafo magiar Béla Vikár y posteriormente transcrita por el propio Bartók. La coda retorna brevemente a un fragmento de este Lamento, terminando con la indicación Fermata breve;

poi attacca («pausa breve, después, sin interrupción el siguiente movimiento»).

El segundo movimiento está configurado de forma encadenada consistiendo en cinco melodías independientes sin intentar, en cualquier caso, su integración en una estructura propia, aparte de un acelerando. Posee un aire brillante, mostrando melodías de danza virtuosistas y vibrantes. Bartók incluyó dos movimientos más en el «modo lidio» original, terminando la pieza con una especie de cadenza como colofón.

Duración aproximada: 9 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Miércoles, 25 de marzo 2020

DEZSO RÁNKI, piano

Avance del Curso 2019-20

Martes, 31 de marzo 2020

BORIS BELKIN, violín
ANASTASIA GOLDBERG, piano

Martes, 21 abril 2020

ALEXEI VOLODIN, piano
PAVEL GOMZIAKOV, violonchelo

Lunes, 4 de mayo 2020

CHRISTIAN ZACHARIAS, piano

Viernes, 15 de mayo 2020

VARVARA, piano

Martes, 2 de junio 2020

XXXV PREMIO DE INTERPRETACIÓN
A CELEBRAR EN LA FUNDACIÓN
CAJA MEDITERRÁNEO

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2020-21

Lunes, 12 de octubre 2020	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Miércoles, 28 de octubre 2020	JAVIER PERIANES, piano
Miércoles, 11 de noviembre 2020	ANDREA LUCCHESINI, piano
Lunes, 23 de noviembre 2020	ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS, violonchelo con piano
Miércoles, 2 de diciembre 2020	GIL SHAHAM, violín
Lunes, 14 de diciembre 2020	ARABELLA STEINBACHER, violín con piano
Lunes, 11 de enero 2021	JOSEP COLOM-ENRIC LLUNA- CLARET
Miércoles, 27 de enero 2021	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Lunes, 8 de febrero de 2021	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 16 de febrero 2021]W[QUINTETO DE VIENTOS CON PIANO
Martes, 9 de marzo 2021	SABINE MEYER, Clarinete ALLIAGE, Quinteto de Saxofones
Martes, 16 de marzo 2021	SOL GABETTA, violonchelo
Lunes, 19 de abril 2021	YEFIN BRONFMAN, piano
Martes, 27 de abril 2021	VIKTORIA MULLOVA, violín (sola)
Miércoles, 12 de mayo 2021	CUARTETO BELCEA
Lunes, 24 de mayo 2021	VIENNA PIANO TRIO

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES

