



SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



**Portada: Xavier Soler**

# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XLV  
Curso 2016 - 2017

CONCIERTO NÚM. 850  
XII EN EL CICLO

**Recital de piano por:**

**ELISABETH LEONSKAJA**

**TEATRO PRINCIPAL**

Lunes, 3 de abril

20,00 horas

**Alicante, 2017**

# ELISABETH LEONSKAJA

---



© Julia Wesely

## **Visitó la Sociedad de Conciertos en tres ocasiones:**

- 06-03-1984, interpretando obras de Schumann, Schubert y Liszt.
- 27-03-2003, como solista con la Orquesta de Valencia, dirigida por Pinchas Steinberg interpretando obras de Prokófiev.
- 18-10-2010, interpretando obras de Beethoven y Schumann.

Tanto la prensa francesa como la crítica española estuvieron acertados al describir a Elisabeth Leonskaja como "La dernière grande Dame de l'École Soviétique" y "Anti-Diva".

Desde hace décadas, Elisabeth Leonskaja es una de las más renombradas pianistas de nuestro tiempo. Nacida en Tbilisi, Georgia, en el seno de una familia rusa, fue considerada niña prodigio, dando sus primeros conciertos a la temprana edad de 11 años. Su excepcional talento la llevó a estudiar en el prestigioso Conservatorio de Moscú y siendo aún estudiante, es premiada en los prestigiosos concursos internacionales "Enescu", "Marguerite Long" y "Queen Elisabeth". El desarrollo musical de Elisabeth Leonskaja fue moldeado o influenciado a un decisivo grado, gracias a su colaboración al maestro Sviatoslav Richter, reconociendo su extraordinario talento y fomentó su desarrollo, no solo a través de la enseñanza recibida y los consejos dados, sino también, invitándola a tocar en numerosos dúos con él. En 1978, Elisabeth Leonskaja deja la Unión Soviética y hace de Viena su nuevo hogar. Su sensacional interpretación en el Festival de Salzburgo en 1979, marcó el principio de su incesante fructífera carrera como concertista en el Oeste.

Ha aparecido como solista con prácticamente todas las orquestas de primera fila.

Su presencia es permanente en los prestigiosos festivales de verano como los de Salzburgo, Viena y Lucerna, en el Schleswig-Holstein Festival, en la Schubertiade de Hohenems y Schwarzenberg y da recitales en las Series de Piano de los auditorios más importantes del mundo, como los de París, Madrid, Barcelona, Londres, Edimburgo, Múnich, Zúrich y Viena. Pese a su apretada agenda como solista, la música de cámara ha jugado siempre un papel prominente en su trabajo creativo y aparece con regularidad con los Cuartetos Emerson, Borodin y Artemis.

Numerosas grabaciones dan testimonio de los espectaculares logros de esta pianista, quien ha sido premiada con el "Caeilia Prize" por sus Sonatas de Brahms y con el "Diapason d'Or" por sus grabaciones de la obra de Liszt. Otras grabaciones significativas incluyen los Conciertos para Piano de Tchaikovsky con la New York Philharmonic Orchestra y Kurt Masur en la batuta, los Conciertos para Piano de Chopin con la Czech Philharmonic Orchestra y Vladimir Askenazy y los Conciertos para Piano de Shostakovich con la Saint Paul Chamber Orchestra. Su nuevo CD "PARIS" donde interpreta obras de Ravel, Debussy y Enescu, ha sido recientemente estrenado por el sello discográfico con base en Berlín, eaSonus ([www.easonus.com](http://www.easonus.com)). Su próximo proyecto discográfico incluirá las todas Sonatas para Piano de Schubert y será lanzado por eaSonus.

## PROGRAMA

- I -

SCHUBERT

**Sonata para Piano en Re Mayor, D.850,  
Op. 53 "Gasteiner"**

*Allegro vivace*

*Con moto*

*Scherzo – Allegro vivace*

*Rondo – Allegro moderato*

- II -

LISZT

**Tres Sonetos de Petrarca, de  
Los años de peregrinaje, segundo año:  
Italia**

*Soneto 104*

*Soneto 123*

TCHAIKOVSKY

**Sonata para piano en Sol Mayor, Op. 37  
"Grand Sonate"**

*Moderato e risoluto*

*Andante non troppo quasi moderato*

*Scherzo. Allegro giocoso*

*Finale. Allegro vivace*

## **SCHUBERT, FRANZ** (Viena, 1797-Viena, 1828)

---

### **Sonata nº19 en re mayor, op.53. D.850**

La muerte prematura de Franz Peter Schubert, deja numerosos interrogantes abiertos sobre cuáles hubiesen sido las aportaciones musicales de este gran compositor si una enfermedad, por entonces incurable, no hubiese acabado con su vida a los treinta y un años de edad. Se trata de un drama común a otros grandes genios musicales (Mozart, Arriaga, Chopin) que se acentúa, más aún si cabe, cuando su muerte se produce, precisamente, en su plenitud creadora, y que, en este caso ilustran, mejor que nada, las palabras de su coetáneo y colega Robert Schumann: *"El tiempo, que tan innumerables bellezas ha creado, no volverá a producir un Schubert"*.

Durante sus últimos años Franz Schubert escribió piezas magistrales, fruto y reflejo de sus experiencias personales y siempre con el sello inconfundible de una inagotable y asombrosa inspiración melódica, entre las que destacan el ciclo de Lied *"La Bella Molinera"* (1823), su célebre Cuarteto de cuerdas *"La Muerte y la doncella"* (1824), y, ya prácticamente al final de su vida, quizás presintiendo la cercanía de la muerte, el ciclo de canto *"Winterreise"* (*"Viaje de Invierno"*), D.911 op. 89 (de 1827) y, finalmente, sus tres últimas sonatas para piano, de las que Schubert compuso una veintena, en su época consideradas como meras obras académicas, pero que ahora son calificadas entre las páginas musicales más profundas escritas para teclado. Formalmente, adoptan la estructura clásica y, en todas ellas, el compositor persigue un estilo dramático, al tiempo que intenta alejarse de la influencia de su siempre venerado Beethoven, junto al que fue enterrado, por su expreso deseo, en el mismo cementerio (*Zentralfriedhof*) de Viena.

Con Schubert las armonías no se presentan únicamente como integrantes del discurso musical, sino como portadoras de una nueva energía. Se muestran, por tanto y por primera vez, como algo precioso, esencial. Se trata de la misma música de antaño, pero diferente en planteamientos, exposición y resolución, y

adornada siempre con unas melodías de gran belleza. En este sentido, Schubert representa la esencia del primer Romanticismo musical: el lirismo, la melodía y las pasiones. Siendo muy grande la fuerza interna de su música, las emociones, puras y de gran nobleza, se expresan siempre con sinceridad y sencillez.

Sin duda, sus tres últimas *sonatas* son las más grandiosas y profundas de todas. Las sonatas D.958, D.959 y D.960, forman, por consiguiente, un grupo en sí mismo de gran trascendencia -al igual que en el caso de las cinco últimas sonatas para piano de Beethoven-, ya que fueron escritas en 1828, año de la muerte de Schubert y un año después de la muerte del maestro de Bonn pues Schubert las compuso en el mes de septiembre, apenas ocho semanas antes de su fallecimiento en Viena, siendo publicadas por Diabelli con el título: "Últimas composiciones de Franz Schubert: Las tres grandes sonatas", en 1838, es decir diez años después del óbito. Individualmente extraordinarias, como conjunto, son también una auténtica obra maestra, por su muy elaborada construcción, de una considerable duración, y de gran dificultad técnica.

A pesar de todo, las *Sonatas* de Schubert son, probablemente, el conjunto de obras menos conocidas y más injustamente ignorado de todo su repertorio pianístico pues, a diferencia de lo que sucede en las grandes formas instrumentales, padecen un inocuo descrédito, nacido del desconocimiento innato de su exacta significación, con los problemas adicionales que esta ignorancia conlleva. En efecto, no cabe duda que, hipnotizados por las prodigiosas conquistas formales de la *sonata* beethoveniana, muchas generaciones de estudiosos han abundado en los desdenes a Schubert por no seguir la senda de la renovación de la arquitectura externa del género que iniciara el maestro. Sin embargo, la época actual, que parece por fin emerger de los numerosos años de dominio exclusivo del formalismo y de la influencia beethoveniana, para adjudicar de nuevo su auténtico valor a las cuestiones de lenguaje y de materia sonora, ha conseguido reunir los requisitos para una reevaluación total y justa de la obra pianística de Schubert.



Con respecto al marco formal, Schubert, ciertamente se atiene, en sus obras para teclado, a los fundamentos convencionales: *sonata, rondó, scherzo, trío y variaciones*, introduciendo, salvo raras excepciones, tres o cuatro movimientos, en su orden tradicional, aunque, no obstante, el lenguaje que inscribe en estas estructuras clásicas, sea de una excepcional novedad. De esta suerte, la armonía schubertiana, explora, hasta los últimos límites, el campo de una tonalidad ya singularmente dilatada y casi definiendo las fronteras de la atonalidad. De esencia, a la vez, audazmente funcional, sutilmente impresionista y profundamente psicológica, esta armonía constituye, por sí misma, un aporte capital de Schubert, por lo que, para Tranchefort “*resulta inconcebible que se la haya podido subestimar en este punto*”. Pero la naturaleza original del drama schubertiano, el carácter esencialmente épico y contemplativo de su lirismo, renovaron la noción del tema y del desarrollo. En este sentido, la dialéctica dramática y efectiva del dualismo temático beethoveniano ceden el lugar a amplios pasajes que encuentran su fin en ellos mismos. Es, pues, absurdo pretender que Schubert desarrollaba peor que Beethoven pues sus criterios son diametralmente opuestos a los de aquél.

La ***Sonata en re mayor op.53 D.850***, de vasta envergadura, es el reflejo de un período feliz en la vida de Schubert. El manuscrito está fechado en Bad Gastein, localidad de los Alpes salzburgueses, en agosto de 1825, donde se alojó en el curso de la gran gira que el compositor realizara a través de Austria, en compañía de su amigo el tenor Michael Vogl, por lo que hay que suponer que la obra fue elaborada, en su mayor parte, durante su estancia en ese lugar aunque, para Brigitte Massin, pudo terminarse también en las etapas de regreso o, incluso, en la misma Viena, ya que otro manuscrito, según Grove, fechado en Diciembre de 1825, no ha sido encontrado, por lo que la pieza sigue conociéndose la como “*Gasteiner Sonate*”. La partitura fue publicada, rápidamente, en abril de 1826, por el editor Matthias Artaria con el número de opus 53, con el epígrafe de “*Segunda Gran Sonata*” y, de hecho, es la segunda en ver la luz después

de la *Sonata en La menor*, algunos meses anterior, aunque, en realidad, sea la decimoséptima del conjunto de sonatas para piano de Schubert.

En el momento de su aparición, la *sonata* fue dedicada por Schubert a Karl María von Bocklet, músico checo, nacido en Praga, en un principio violinista de la orquesta del teatro *An der Wien*, antes de reconvertirse, curiosamente, en un pianista virtuoso. Los musicólogos han querido vincular el estilo de la obra a las dotes del personaje objeto de la dedicatoria, sosteniendo que si la *sonata* es brillante y lleva impreso el sello del virtuosismo, es, precisamente, por haber sido concebida para un pianista sobresaliente como se supone fuera Bocklet, aunque para la biógrafa de Schubert, Brigitte Massin (Turner, 1977), este razonamiento no tiene en cuenta el hecho de que Bocklet no llegó a ser verdaderamente amigo de Schubert, hasta después del antes citado viaje a Gastein del verano de 1825, por lo que parece muy improbable que la personalidad del virtuoso intérprete tuviera relación con el proyecto inicial de escritura de la *sonata* y, todo lo más, podrían haber coincidido el final de su composición o, simplemente, su puesta a punto, con miras a la edición por Artaria, con un estrechamiento de la amistad con el pianista objeto de la dedicatoria. De cualquier forma, resulta muy cuestionable para Massin, que Schubert necesitara este estímulo personal para comenzar la composición de la presente *Sonata* y le parece más verosímil que su alegre optimismo, su frescura juvenil, su aliento radiante y poderosamente viril, sean el testimonio de la influencia bienhechora y el efecto regenerador que los magníficos paisajes alpinos ejercieron sobre el ánimo de Schubert, alejándole de los sombríos presagios que le acosaban durante la composición de la precedente, *Sonata en la menor D.845*, en esta ocasión ya, por completo, ausentes. Por el contrario, la presente *Sonata en re mayor*, es una de las más brillantes de Schubert y, de todas las del compositor, tal vez ninguna otra muestre mejor su genio rítmico, de una elocuencia y una variedad inagotables.

La primacía del ritmo se afirma, en efecto, desde el comienzo del **Allegro Vivace**, cuyo tema inicial, en notas repetidas martilleadas, recuerda, de manera ostensible, el comienzo de la *Sonata n°21 Waldstein* de Beethoven publicada (en divertida coincidencia) con el mismo número de opus (53). Retomado inmediatamente en modo menor, el tema se aventura enseguida hacia parajes lejanos de *do* sostenido mayor. En su tercera afirmación en el tono original de *re* mayor, se amplifica en una poderosa progresión, llevada por los trinos, que jugarán un decisivo papel, a lo largo de la pieza. Simple y discreto, el segundo tema, puramente melodioso, impresiona menos que el elemento conclusivo, extrañamente sincopado, expresado en potentes octavas de las dos manos al cual un repentino *fortissimo* y, sobre todo, el alargamiento del *tempo* (*Un poco più lento*) contribuyen a dar un singular relieve. El desarrollo, extremadamente modulante, arranca en *si* bemol mayor pasando, a continuación, a tonalidades tan lejanas como *fa* mayor, *la* bemol mayor, *si* menor y *do* sostenido menor. Brillantes pasajes en trinos preceden la reexposición a la que sucede una coda de un “esplendor un poco primitivo pero que “convence o incluso subyuga por su prodigiosa vitalidad psíquica” (Tranchefort).

**Sonetos de Petrarca op.104**

**Sonetos de Petrarca op.123**

Es en el curso del verano de 1837, Liszt, en compañía de la condesa Marie d'Agoult, viaja, por primera vez, a Italia, dirigiéndose, en un principio, a Milán, para luego establecerse, más al norte, en el cercano y fronterizo lago de Como. La pareja había abandonado París y elegido domicilio en Génova y, durante los dos años siguientes, visita Venecia, Florencia, Bolonia y al fin, Roma. El compositor, que muy pronto había llegado a una comprensión del arte, que sobrepasaba las fronteras de la música y un concepto de la cultura, en el sentido más amplio del término, se sintió profundamente impresionado por el descubrimiento de la literatura y las bellas artes italianas. *"Lo bello, privilegiado en este país"* escribía lleno de entusiasmo a su amigo Héctor Berlioz *"se me ha mostrado bajo las formas más puras y más sublimes. Ante mi mirada atónita, el arte ha aparecido en todo su esplendor, desvelado en toda su universalidad, revelado en toda su unidad. Cada día se refuerza en mi, por la sensación y el pensamiento, la consciencia de que el parentesco escondido de las obras de los genios Rafael y Miguel Ángel me ayudan a comprender a Mozart y a Beethoven..."*

Los tres **Sonetos de Petrarca (47, 104 y 123)** a los que Liszt puso música verosíblemente en 1838/39, figuran entre los primeros *lieder* que compuso para tenor agudo. Existen, de cualquier forma, cuatro versiones diferentes: dos vocales y dos transcripciones para piano (hecho, por otro lado, característico de Liszt que sometió a muchas de sus composiciones a reiteradas remodelaciones, incluso, en varias etapas). La crítica usual de que la obra de Liszt produce el efecto de un *"único mimbres"*, pone, pues, el dedo en la llaga, en un aspecto capital de su proceso creador y de su noción muy amplia de la obra de arte. En el caso concreto que hemos mencionado, como muestra la comparación de estas versiones, la primera adaptación vocal dio, de inmediato, origen a una primera transcripción para piano

(las dos versiones serían publicadas, simultáneamente, en 1846), a continuación y como prolongación bastante libre de la versión para piano, se añadió una segunda transcripción para teclado que sería insertada, más tarde, en el *Segundo Cuaderno* del ciclo "*Années de pèlerinage*" ("*Años de peregrinación*"), publicado en 1858. Por el contrario, la segunda versión vocal de los *Sonetos de Petrarca*, realmente compuesta en 1865, constituye, en gran medida, una nueva puesta en música, concebida, de manera libre, a partir del material de la primera versión del *lied*. En su versión pianística, los tres *Sonetos de Petrarca*, alcanzan, realmente, un lirismo, una riqueza y una eficacia expresiva, que les sitúan en el primer rango de la música romántica para el instrumento.

La primera pieza, el *Soneto 47 del Petrarca* (*Preludio con moto-Ritenuto-Sempre mosso con íntimo sentimiento*) se recrea en la felicidad ("*Benditos sean el día, el mes, el año, la hora, el lugar, el instante en el que fui impresionado por estos dos ojos brillantes...*" dice el poeta). Después de un corto preludio, en recitativo, la melodía principal -re bemol mayor- se instala calmadamente, en la mano derecha, sobre el acompañamiento imitativo de dos acordes de laúd. Una brusca y breve explosión de pasión se produce hacia el final.

El segundo **Soneto 104 del Petrarca** (*Agitato assai-Adagio*) "*Paz no encuentro y no estoy en guerra. Temo y espero, ardo y soy de hielo. En este estado yo estoy Señora, a causa de vos...*" se relata en el poema. De nuevo un breve preludio, pero el recitativo es aquí de una vehemencia sostenida. "*Pace non trovo*" ("*paz no encuentro*") la elegía amorosa-tema principal en *mi mayor*- está escrito *molto espressivo*, alternando momentos de entusiasmo (*vibrato con esultazione*), con los de la más desgarradora tristeza (*lánguido, dolce dolente*). Al final, sin embargo, todo se apacigua en un suspiro de reconciliación con una pasión más serena.

La tercera pieza, el **Soneto 123 del Petrarca** (*Lento placido-semplento-più lento*) "*Yo vi sobre la tierra imágenes angélicas y una belleza celestial...*", es el sueño poético de amor contemplativo, de una plenitud confiada. La melodía principal se

rodea de una infinita ternura, pero cede ante un episodio que contrasta dramáticamente, tenso, tempestuoso, en *do* mayor, en el registro agudo del piano y reaparece, por tres veces, sobre "celestes" acordes de arpa (*una corda, dolcissimo, armonioso*). El epílogo, un magnífico *finale*, representa el triunfo del amor místico, desprovisto de toda traba.

## **TCHAIKOVSKY, PIOTR ILYITCH** (Votkinsk (Urales), 1840-San Petesburgo, 1893)

### **Sonata en sol mayor, n°2 ("Grande Sonate") op. 37**

No es casual que el inmenso virtuosismo que encierran las piezas de piano de Tchaikovsky las haga de difícil ejecución puesto que, en cierta medida, fueron escritas para intérpretes excepcionalmente dotados, en su mayoría colegas y amigos del compositor, como los hermanos Anton (1829-1894) y Nikolái Grigorevich (1835-1881) Rubinstein, Vasily Il'ich Safonov (1832-1918), Alexander Ziloti (1863-1945), Alexander Ivanovich Dubuque (1812-1898) y Karl Klindworth (1830-1916), entre otros, con el corolario de que ello le permitía una total libertad en sus abordajes compositivos, creando obras que, prácticamente, lindaban, muchas veces, lo "inejecutable". Entre los dos colosos del piano ruso que fueron los dos citados hermanos Rubinstein y Serge Rachmaninov (1873-1943), Tchaikovsky podría considerarse como un pianista correcto, pero no un auténtico y excepcional virtuoso ya que, aún habiendo conservado toda su vida la práctica del piano, lo limitó, no obstante, a su uso personal o para dar a conocer sus obras "en petit comité" y prácticamente jamás actuó en un concierto público.

Al convertirse la moderna escritura pianística, en un arte cada vez más especializado, hasta en Rusia, donde la versatilidad era más la regla que la excepción, los compositores que alcanzaron el más alto nivel de refinamiento en la escritura para teclado, fueron, en su mayor parte, personajes con dificultad en mantener ese nivel en otras ramas de la música. De acuerdo con ello, por paradójico que pudiera parecer, aunque las páginas para piano de Tchaikovsky han sido objeto de una crítica adversa, desde el punto de vista del género, contienen, no obstante, música que, considerada en términos absolutos, posee la más alta calidad. En este sentido.

Aunque la producción pianística de Tchaikovsky, abundante y desigual, está constituida, en gran parte, por obras de pequeño formato. Entre ellas destaca el ciclo pianístico de doce piezas "Las Estaciones" y el "Álbum de los niños" op. 39, que ha alcanzado

una justa notoriedad por sus cualidades pedagógicas. Las dos obras de forma mayor, que incluye su catálogo para teclado, son, en ambos casos, *sonatas* para piano. Pero Tchaikovsky también se involucró en el terreno del piano sinfónico con sus tres *Conciertos para piano*, además del gran formato con sus dos citadas *Sonatas* para el instrumento. Sin embargo, a pesar de sus importantes dimensiones, las dos *Sonatas para piano* de Tchaikovsky, no se cuentan, entre sus obras más célebres, ni de mayor éxito y si la monumental 2ª *Sonata* forma parte del repertorio de muchos pianistas, la 1ª, obra de juventud, ha sido, ciertamente, casi olvidada en los programas de concierto más habituales.

**La Sonata nº2 ("Grande Sonate") en sol mayor op. 37**, compuesta entre marzo y abril de 1878, en la misma época que el *Concierto para violín*, fue comenzada en Clarens, (Suiza), terminada en la finca de Kamenka en Ucrania y estrenada por Nikolai Rubinstein el 21 de octubre de 1879 acontecimiento sobre el que Tchaikovsky escribiría a su protectora Mme. Von Meck, "haber quedado maravillado por la fuerza y calidad artística con las que Rubinstein había ejecutado esta obra un poco seca y compleja". Tiempo después, en el momento de su edición, el compositor dedicó la sonata a Karl Klindworth (1830-1916), un virtuoso pianista, alumno de Liszt y profesor en el Conservatorio de Moscú. La partitura, vasta y ardua es poco popular, pese a la excelente versión discográfica de Sviatoslav Richter, no carece de carácter ni de despliegues sonoros. Aunque, para algunos críticos, la partitura presenta alargamientos, dificultades innecesarias y, excesivos pasajes tiene un muy evidente sello schumanniano (incluso chopiniano, en el *Andante*) y, confrontada a un instrumento y a una forma que, ciertamente, no era el que mejor dominaba Tchaikovski, no puede enmascarar su admirable talento musical. Tiene cuatro movimientos.

El de comienzo, **Moderato e Risoluto**, se caracteriza por su abundancia de temas. El primero, en acordes, recuerda a los repiques de Rachmaninov. El segundo tema, en la tónica menor, con su balanceo de arpeggios, es claramente schumanniano,



referencia que se precisará en las páginas siguientes, tanto a nivel de los procedimientos pianísticos como a través de las tonalidades melódicas. Un último motivo surge, visiblemente, salido del *Dies Irae* medieval. El desarrollo, esencialmente, a partir del primer tema, está plagado de pasajes de relleno, con sobreabundancia de acordes en ritmos punteados. En la reexposición se invierte el orden de presentación de los dos primeros temas.

El segundo movimiento, ***Andante non troppo, quasi moderato*** es un tema con variaciones -entrecortado de episodios intermedios cuya forma es ABA'- CA"- BA "" y coda-. El tema en *mi* menor, revela, por sus entonaciones y los deslizamientos cromáticos de sus armonías, la influencia del 4º *Preludio* de Chopin. En conjunto el movimiento es, no obstante, para Tranchefort, bastante largo, con "abundancia de tiempos muertos y un reiterado e inútil énfasis de ritmos punteados que los hacen fastidiosos (!)". El pasaje más interesante es el episodio central (C) *Moderato con animazione*, de carácter improvisado, en el que resurge Schumann, a través de una exaltación lírica, un poco febril.

El tercer movimiento, ***Scherzo: Allegro giocoso***, recuerda, una vez más, a Schumann, sobre todo en los incesantes trinos de dobles corcheas, que incluye la melodía. La página parece escrita de un solo impulso dinámico, sin apenas contrastes y, por su carácter y la función que desempeña en el seno de la sonata, sería sobre todo un *intermezzo*, que sirve para regenerar la inspiración.

El cuarto movimiento, ***allegro vivace***, adopta la forma *rondó-sonata*. El comienzo, en acordes, recuerda un poco al primer movimiento. A continuación de un tema en ligeros acordes *staccato*, sucede otro de carácter "ruso" (único tributo del compositor a sus orígenes) así como una parte central en *mi* bemol mayor, que aporta una cierta diversidad, a expensas de la densidad, llevando, finalmente, a la conclusión de la obra.



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Próximo concierto**

Martes, 18 de abril 2017

**IVÁN MARTÍN, piano**

### **Avance de Programación Curso 2016-17**

Lunes, 24 de abril 2017	CUARTETO BELCEA CON JEAN GUIHEN QUEYRAS Violín I-violín II-violá-violonchelo- violonchelo
Lunes, 8 de mayo 2017	ALESSIO BAX, piano
Martes, 16 de mayo 2017	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 6 de junio 2017	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 12 de junio 2017	XXXII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

\* Este avance es susceptible de modificaciones

**[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)**



## SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

### Avance del curso 2017-18

Lunes, 2 de octubre 2017	DANIIL TRIFONOV, piano
Miércoles, 11 de octubre 2017	KYUNG WHA CHUNG, violín KEVIN KENNER, piano
Martes, 7 de noviembre 2017	ENRIQUE BAGARÍA, piano
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Martes, 5 de diciembre 2017	JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 11 de diciembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Lunes, 18 de diciembre 2017	PIORT BECZALA, tenor HELMUT DEUTSCH, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Martes, 23 de enero 2018	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano
Lunes, 12 de febrero 2018	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	GRIGORY SOKOLOV, piano
Martes, 27 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Martes, 20 de marzo 2018	CUARTETO CASALS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Jueves, 26 de abril 2018	ARABELLA STEINBACHER, violín
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano
Martes, 22 de mayo 2018	TRÍO WANDERER
Lunes, 4 de junio 2018	XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

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

