



*SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE*

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria de Educació,
Cultura y Deporte

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVII
Curso 2018 - 2019

CONCIERTO NÚM. 889
XIV EN EL CICLO

Recital de piano por:
MARIAM BATSASHVILI

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 25 de marzo

20,00 horas

Alicante, 2019

MARIAM BATSASHVILI



© ATTILA KLEB

Es la primera visita de Mariam Batsashvili a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Con tan sólo 25 años, Mariam Batsashvili ya se encuentra entre las pianistas jóvenes más prometedoras de su generación. Obtuvo por primera vez el reconocimiento internacional en el 10º Concurso de Piano Franz Liszt de Utrecht el año 2014. Después de este éxito, tuvo sus primeras colaboraciones con importantes orquestas sinfónicas. Durante la actual temporada Mariam debutará junto a la Royal Philharmonic Orchestra, la Sinfónica de Düsseldorf, la BBC National Orchestra of Wales, entre otras. Regresará de nuevo al Wigmore Hall y realizará recitales en la sala Flagey de Bruselas, Toronto, Roma, Nápoles y Ansbach.

En la temporada 2016-17 Batsashvili fue nominada por la European Concert Hall Organisation (ECHO) como "Rising Star"; con el inicio de la temporada 2017-18, fue seleccionada como "BBC New Generation Artists". Esto le ha permitido actuar en los principales festivales y salas de conciertos de todo el Reino Unido como parte del programa BBC Radio 3 New Generation Artists scheme, destacamos sus recitales en la Philharmonic Hall de San Petersburgo, Tonhalle de Zürich, Mozarteum de Salzburg, el Wigmore Hall y su aclamado debut en la Philharmonie de Berlín. En los dos últimos años ha recibido invitaciones de prestigiosos festivales internacionales, y ha actuado en las principales salas de conciertos europeas

Mariam Batsashvili nació en 1993 en Tbilisi, Georgia. Estudió en la Escuela Central de Música E. Mikeladze de su ciudad natal con Natalia Natsvlishvili. Posteriormente continuó en la Hochschule für Musik Franz Liszt en Weimar con el profesor Grigory Gruzman. En el año 2011 ganó el Primer Premio en el International Franz Liszt Competition para jóvenes pianistas en Weimar. Posteriormente, en el 2015, recibió el prestigioso premio Arturo Benedetti Michelangeli.

Mariam Batsashvili disfruta de una beca de la Deutsche Stiftung Musikleben y cuenta con el apoyo de The Keyboard Charitable Trust.

Es artista oficial de Yamaha desde 2017.

PROGRAMA

- I -

- LISZT** Armonías Poéticas y Religiosas, S173 n° 3,
Bendición de Dios en la soledad
- SCHUBERT** Impromptu n° 1 en Fa menor, Op.142, D. 935
- LISZT** Rapsodia Húngara n° 12 en Do sostenido
menor, S.244/12

- II -

- MOZART** Rondó para piano n° 3 en La menor, K. 511
- LISZT** Fantasía sobre temas de Le nozze di Figaro y
Don Giovanni S697 de Mozart (completado
por Leslie Howard)

LISZT, FRANK (Raidng, 1811-Bayreuth, 1886)

Armonías Poéticas y Religiosas, S173 n° 3: Bendición de Dios en la soledad

Rapsodia Húngara n° 12 en Do sostenido menor, S.244/12

**Fantasia sobre temas de Le nozze di Figaro y Don Giovanni S697 de Mozart
(completado por Leslie Howard)**

La colección «**Armonías poéticas y religiosas**» fue compuesta en 1834, aunque las diez piezas que la integran fueron reunidas por Liszt, bajo el título tomado prestado del poeta francés Alphonse de Lamartine (1790-1869) cuyas propias «*Armonías poéticas y religiosas*» habían sido publicadas en 1830, en cuatro libros que ensamblaban, a su vez, cuarenta y siete poemas tratando de «reproducir un gran número de impresiones de la naturaleza y del alma humana», con una advertencia: «estos versos no se dirigen más que a una minoría». El músico que tenía veintidós años cuando leyó a Lamartine no dudó en formar parte de este selecto grupo. No obstante, de los poemas que retiene Liszt sólo cuatro conservaron su título: «*Invocation*» («Invocación»), «*Bénédiction de Dieu dans la solitude*» («Bendición de Dios en soledad»), «*Pensées des Morts*» («Pensamientos de los muertos») y «*Hymne de l'enfant à son réveil*» («Himno del niño en su sueño»). Las restantes seis piezas llevan títulos del propio Liszt. El conjunto fue dedicado a «Jeanne Elisabeth Carolyne» (la princesa Sayn-Wittgenstein, que llegaría a ser su amante). No puede dudarse que estas páginas encierran lo mejor del piano del compositor, con momentos sublimes e incluso piezas de una elocuencia ficticia que revelan las ambigüedades y flaquezas de su sentimiento religioso. La tercera pieza ***Bendición de Dios en soledad***, que escucharemos hoy, es una de las más destacables y una de las páginas lisztianas, en la que la inspiración religiosa encuentra una adecuada traducción musical, sin efectismos ni falsa suavidad. Se desplaza primeramente en un largo *cantábile* (*Fa* sostenido mayor), que envuelve a la mano derecha con sonoridades de arpa tan bellas que, para Alfred Brendel, no existe otra pieza para piano con una dulzura sonora tan embriagadora. El tema principal ocupa el registro medio del piano y después el agudo en armonización de cuartas y de quintas. Un movimiento de *Andante* en *Re* mayor -recitativo de *Intermezzo*- hace abandonar

estas regiones beatíficas para una meditación más terrenal. Sin embargo, la tonalidad de *Si bemol mayor, quasi Preludio*, conduce al éxtasis más elevado. «*Un Andante semplice, combinándose con el motivo del Intermezzo llevará, para terminar, hacia una noble y calma coda, alcanzando como un «ideal» hacia el que tiende todo el pensamiento de la pieza*» (Tranchefort).

Dice Gómez Amat que «*toda la música de Liszt, aún la más pura o abstracta, está transida de sugerencias visuales, pictóricas, poéticas o simplemente literarias, como una de las principales características de la actividad romántica y que, el gran Liszt fue un romántico a sabiendas, convencido de sus ideas y de lo que debía ser un artista, un artista-músico, sobre todo*». De cualquier forma, «entre el Liszt retórico y el simplemente cordial, está el más admirable inventor de formas, creador de un nuevo lenguaje musical y descubridor de particulares elementos en el arte sonoro, de los que muchos fueron después beneficiarios, entre ellos su (temporal) yerno Richard Wagner».

«*He querido hacer una especie de epopeya nacional de la música bohemia (...). Con la palabra «Rapsodia» hemos querido designar el elemento fantásticamente épico que creímos reconocer allí. Cada una de estas producciones nos ha parecido siempre formar parte de un ciclo poético. Estos fragmentos no narran, ciertamente, hechos puntuales, sino que los oídos que saben escuchar descubrirán allí la expresión de ciertos estados de ánimo en los cuales se resume el ideal de una nación*». Esta cita proviene del volumen que Liszt hizo aparecer en 1859 con el título: «*Los bohemios y su música en Hungría*», un tipo de declaración a la que se ha recurrido, con frecuencia, para excusar al músico de su confusa distinción entre lo húngaro y lo cingaro o, incluso, para echárselo en cara. En realidad, en efecto, las *Rapsodias* de Liszt son propiamente zingaras, al igual que las célebres «*Danzas*» homólogas de Brahms. En la época del compositor, sin embargo, el folclore magiar -elemento esencial de la auténtica música húngara-, estaba poco menos que perdido y no será exhumado hasta comienzos del siglo XX, por músicos como Bartók (1881-1945) y Kodaly (1882-1967). El «*húngarismo*», por tanto, no estaba, ciertamente, separado, hasta entonces, de la música zingara, y, en particular, del uso de las características

escalas pentatónicas. Pero ni las melodías, ni los ritmos, ni el estilo instrumental de ese folclore (esencialmente sobrio), se encuentra en las *Rapsodias* de Liszt que representan, tan sólo, evocaciones estilizadas de una música que, medio improvisada por orquestas cíngaras itinerantes, adoptaron y consolidaron los señores magiares y cuyos dos protagonistas eran un violinista y un «tocador» del címbalo. Las *Rapsodias* de Liszt suponen, pues, la traslación al piano de las particularidades de ejecución y los efectos sonoros producidos con esos dos instrumentos, y en esa circunstancia reside una gran parte de su interés musical.

Las ***Rapsodias húngaras de Franz Liszt*** son diecinueve piezas para piano que han sido consideradas, de forma bastante unánime, como las páginas de mayor virtuosismo jamás escritas para el instrumento, aunque también existen versiones para orquesta, duetos y tríos de piano. Liszt se inspiró, como hemos apuntado, en la música folclórica y popular húngara, componiendo, en una etapa inicial, las quince primeras (las más frecuentemente editadas) entre 1846 y 1853 y concluyendo de la 16 a la 19, ambas inclusive, entre 1882 y 1885.

El virtuoso de la flauta Franz Doppler (1821-1883) adaptó las *Rapsodias húngaras* números 2, 5, 6, 9, 12, y 14 para orquesta, con revisiones del propio Franz Liszt. Estas transcripciones orquestales aparecen con el n° S.359 en el catálogo *Searle*, del compositor (Humphrey Searle, «*The Musik of Liszt*») (1966). Sin embargo, la numeración que se les da a estas piezas es distinta de los originales. De esta suerte, las primeras seis versiones orquestales corresponden respectivamente, a los originales números 14, 2, 6, 12, 5 y 9, que, en 1874, Liszt arregló para dúo de piano. Luego hizo otra adaptación para dúo de la *Rapsodia húngara* n°16, que aparece en el catálogo como S.622 y, después, en 1885, hizo otra transcripción de la penúltima *Rapsodia* n°18, clasificada como S.623; y de la última n°19, como S.623a. Finalmente, Liszt adaptó también la novena y la duodécima *Rapsodia* (con el n° de orden: S.379 y S.379a, respectivamente) para piano, violín y violonchelo.

La ***Rapsodia n° 12, en Do sostenido menor***, que se cuenta entre las más elaboradas de Liszt, fue dedicada al director de

orquesta, violinista compositor y profesor húngaro Joseph Joachim, (1831-1907) uno de los músicos europeos más influyentes de su tiempo, utilizando una conocida melodía húngara. La melodía, de robustos unísonos, procede de una *czarda* atribuida al compositor y violinista húngaro-judío Mark Rózsavölgyi (1787-1848), mientras que el tema de otra de sus secciones, el *Allegro zingarese* es original del también compositor y violinista húngaro-romaní (gitano) János Bihari (1764-1827). La *Rapsodia* n°12 muestra todos los aspectos característicos del género. Como la mayoría de las *Rapsodias*, comienza con una introducción majestuosa de un tema heroico que aparece con diferentes variantes, haciendo muy evidente el característico «pianismo orquestal» de Liszt. En la parte media de la introducción, surge un episodio de marcada vivacidad: *Allegro zingarese* («*Allegro con aire zingaro*») ya apuntado antes, que es luego reemplazado por un episodio lírico, en el que se escucha el tema de la *czarda* popular. Con el tema acentuado de la introducción termina lentamente esta primera parte. Tras la separación de una larga pausa, arranca la segunda con un *vivace* un tanto sigiloso, pero que contiene fascinantes recursos, en el que el tema se hace estruendoso con momentos de frenesí, hasta derivar en un *prestissimo* final con el que se reafirma la orgullosa altivez zingara, antes de iniciarse una conclusión brillante y provocativa, que incluye algunos nuevos temas.

La *Fantasia* fue un género musical emblemático en el siglo XIX, una época, por lo demás, en la que los «temas operísticos favoritos», practicados y libremente expresados, se consideraban un patrimonio común, sin respetarse apenas la propiedad intelectual. La *Fantasia*, como género, extrae libremente el tema de la ópera y lo traslada a otro momento escénico, por lo regular, bajo la tutela un determinado instrumento solista. De este modo, elabora, una amplia secuencia virtuosista, ligando un tema con otro, en busca de la variedad de los efectos. No puede sorprender que los motivos de las melodiosas y pegadizas arias de las más famosas óperas fueran la fuente de inspiración de muchos compositores para la creación de una música de salón, dirigida a un público que buscaba sobre todo los instantes de agradable escucha.

Liszt transcribió muchas obras instrumentales para piano solo: las nueve *Sinfonías* de Beethoven, las más importantes obras de

Berlioz, oberturas de Carl Maria von Weber, obras para órgano de Bach, el arreglo para teclado de casi sesenta canciones de Schubert y también canciones de Rossini, Schumann y otros. De esta enorme masa de transcripciones hay que señalar, sin embargo, que pocas, salvo algunas de Bach son tocadas en concierto hoy día. Aunque sus *Fantasías* operísticas han sufrido un destino similar, el catálogo de piano de Liszt muestra un considerable número de *Fantasías* basadas en conocidas óperas: *I Puritani*, *La Sonnambula* y *Norma* de Bellini, «*Robert Le Diable*», «*Les Huguenotes*» de Mayerbeer, *Hernani* y *Simone Boccanegra* de Verdi, *D. Giovanni* y *Las Bodas de Figaro* de Mozart. Hay varias razones por las que estas obras se han evanescido del repertorio para piano pero, sobre todo, para Gillespie (John Gillespie, «*Five Centuries of Keyboard Music*», Dover Publ., Inc., 1972), porque «los pianistas sienten que los extremadamente difíciles problemas técnicos no compensan la algunas veces pobre y, con frecuencia, superficial substancia musical.

Iniciada para piano solo, en 1842 (S.697) la «**Fantasie über Zwei Motive aus W. A. Mozart**», «**Die Hochzeit des Figaro, und D. Giovanni**», («Fantasía sobre dos motivos de W. A. Mozart, Las Bodas de Figaro y Don Gionvanni»), que escucharemos en este concierto, es una de las más celebradas transcripciones de Liszt, en la que, al combinar las dos óperas, creó, a su vez, un drama en miniatura. Aunque, realmente, dejó la obra inacabada, por lo que fue completada, tiempo después, por Ferruccio Busoni como: «*Fantasie über Zwei Motive aus W. A. Mozart, Die Hochzeit des Figaro*», en un arreglo en el que, sin embargo, elimina el *minuetto* de *Don Giovanni* que, supuestamente, pensó que no era procedente incorporar y lo desechó. Además, en este arreglo, Busoni incluyó extensas indicaciones de carácter y determinadas sugerencias pianísticas. Publicado en 1912 por Breitkopf y Härtel (de Leipzig), el manuscrito fue, finalmente completado por Leslie Howard (Melbourne, Australia, 1948-Shanghai, China, 2009), basado en bocetos originales de Liszt. El pianista y compositor australiano Leslie Howard dedicó, en efecto, una parte considerable de su vida a investigar la obra de Liszt, del que interpretó una parte considerable de su repertorio, dejando además una abundante y magnífica discografía.

Howard, volviendo al manuscrito, notó que cada sección del trabajo comienza en una nueva página, como para dejar espacio para inserciones o improvisaciones. Esto aparentemente resolvió la pregunta: es un trabajo único.

Duración aproximada:

Armonías Poéticas y Religiosas, S173 n° 3: Bendición de Dios en la soledad: 18 minutos.

Rapsodia Húngara n°12, S.244/12: 11 minutos.

Fantasia sobre temas de Le nozze di Figaro y Don Giovanni S697 de Mozart (completado por Leslie Howard): 21 minutos.

SCHUBERT, FRANZ (Viena 1797-1828)

Impromptu n° 1 en Fa menor, Op.142, D. 935

Aunque las formas pianísticas tradicionales como la Sonata, la Variación y la Fuga mantuvieron su vigencia para los compositores posteriores a Beethoven, en el siglo XIX, como consecuencia de la irrupción del Romanticismo en la Música, surgen una serie de piezas, libres y concisas, que se designan con nuevos nombres, pues, ciertamente, las febriles reacciones personales ante el amor y la naturaleza de los músicos románticos parecían más proclives a expresarse por medio de piezas breves que al abrigo de otras de mayor rango. La predilección de Schubert por estas pequeñas y cortas formas musicales, concebidas para ser interpretadas en informales y amistosas veladas («Schubertiadas») está justificada por su impresionante talento e inspiración melódica para escribir canciones, desde muy temprana edad, aunque, posiblemente también, por el hecho de no ser un auténtico virtuoso del piano, circunstancia que, sin duda, obstaculizaba sus posibilidades de triunfar en las salas de concierto convencionales.

La denominación «*Impromptu*» deriva de las raíces latinas «*in*» y «*promptu*» que significa estar dispuesto y, por consiguiente,

se trata de un concepto musical muy cercano al de improvisación (también del latín «ex» e «improviso», o sea: sin preparación). En efecto es el carácter espontáneo y la inspiración inmediata, es decir casi improvisada, lo que define acertadamente el *Impromptu*, lo que, sin embargo, no obsta para que, por su parte, requiera una concepción melódica propia, a la vez, concisa y rigurosa.

En una carta fechada el 21 de Febrero de 1828, Franz Schubert propone al editor Bernhard Schott, de Maguncia (Mainz), una serie de cuatro *Impromptus* «que desearía aparecieran con el número de opus 101» e incluye, incluso, un documento conciliador por el que autoriza su publicación por piezas separadas aunque tal vez su frase advirtiendo que estas piezas «eran muy difíciles, como *bagatelas*», disuadió a Diabelli a publicarlas de inmediato y que sólo se decidiera a editarlas, en 1938, diez años después de la muerte del compositor, con el número de opus, ficticio, de 142 y con una caprichosa dedicatoria a Franz Liszt ajena a la intención de aquél.

Fascinado «por la perfección de la forma sonata del primer *Impromptu*, además de por la manera lógica y armónica con la que se encadena al segundo», Robert Schumann, que consagra a estos *Impromptus* un artículo entusiasta, expresa por primera vez la hipótesis de que podría tratarse de una *Sonata* encubierta, que Schubert no habría presentado como tal con el fin de «colocarla» más fácilmente en el mercado. Sin embargo, aparte de que una actitud tal no corresponde, en absoluto, a su naturaleza, para Hallbreicht, no existe ninguna prueba material que corrobore la opinión de Schumann que Alfred Einstein ha retomado, sin embargo, sobre bases puramente estéticas pues, el examen del manuscrito, que sitúa la composición del ciclo en Diciembre de 1827, parece descartar ese punto de vista y confirma que Schubert tituló correcta y conscientemente como *Impromptus* a las cuatro piezas del op. 142, D. 935, asignándoles incluso, la numeración del 5 al 8, como lógica continuidad de la primera recopilación del género («*Cuatro Impromptus op. 90*», D. 899).

De cualquier forma, el ***Primer Impromptu op. 142, Allegro moderato***, en ***Fa menor***, es una de las formas sonata más perfectas que ha dejado Schubert y posee una dimensión

comparable al de los primeros movimientos de las dos últimas *Sonatas D. 959 y 960*, acompañándose además, de una extraordinaria concentración expresiva, por lo que «*rara vez el compositor ha testimoniado tanta riqueza y plenitud en la invención*» (Tranchefort). El primer tema, con su doble descenso melódico, de cerca de dos octavas, que interrumpen violentos acordes, posee, sobre todo, una función introductoria. Después se instala un murmullo misterioso de dobles corcheas del que se desprende gradualmente un núcleo melódico muy simple que será el segundo tema. El lirismo schubertiano, hecho de ternura dulcemente herida, es entrecortado sin cesar por explosiones de sonidos apasionados, de llamadas nostálgicas y quejumbrosas por lo que Schumann comenta al respecto: «Toda esta página ha nacido de una hora dolorosa, como si el músico se plegara sobre su pasado».

El desarrollo temático, es reemplazado por un fragmento agitado de oscuras armonías, donde «*melodías residuales, como en un naufragio, vagan a la deriva en un episodio velado y terrible que anuncia las piezas nocturnas más fantásticas de Schumann*» (Tranchefort). Remolinos de dobles corcheas reaparecen de otra forma, al término de una reexposición, cuyo modo mayor no será sino ilusorio. Un último retorno del exodo restaura definitivamente *Fa menor*.

Duración aproximada: 11 minutos.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (Salzburgo, 1756- Viena 1791)

Rondó para piano nº 3 en La menor, K. 511

Sobre los rondós de Mozart, en general, dice Paumgartner: «la nueva «forma rondó», que se desarrolla sobre los modelos de Karl Philipp Emmanuel Bach, supone una conexión interior significativa a la caprichosa sucesión de episodios del viejo «rondeau» francés (...). La construcción de finales semejantes, está ya subordinada a leyes de superior unidad y las ideas coreográficas «contrastantes» del antiguo «Sonar de ronda», se transmutan en otros tantos temas secundarios, regularmente expresados y repetidos».

Es a la vuelta de Praga, ciudad que le había aclamado en la presentación de sus *Bodas de Figaro*, el 11 de marzo de 1787, cuando Mozart, ya de nuevo en Viena, escribe el **Rondó para piano en La menor K.511**, destinado, -como lo fuera anteriormente el rondó K.485 y su hermano menor K.494- a sus alumnos de piano vieneses aunque, en este caso, vió la luz, sin embargo, como obra aislada y, como tal, fue publicada por el editor vienes Hoffmeister y que, para Abert, «representa el vértice absoluto de esta singular fórmula musical», al contrario de lo que ocurriera con el rondó en *Fa mayor K.494* que, en un segundo tiempo, se había emparentado con los dos movimientos del K.533.

En el progresivo y consciente abandono de la vieja estructura del rondó de Karl Philipp Emmanuel Bach, Mozart aprovechó la libertad ofrecida por unas páginas sin condicionamientos reservándose, a través de una sorprendente riqueza de medios técnicos, armónicos y contrapuntísticos, todos los recursos de la propia fantasía, en un entramado tan ligero y transparente que resulta difícil advertir su compleja factura constructiva.

Sobre este Rondó K.511 en particular, comenta Saint-Fox que: «Incluso en la propia obra de Mozart es difícil encontrar otro equivalente de lo que nos transmite este rondó confidencial» y se pregunta: «¿Cómo explicar lo que oculta el tema flexuoso y tierno con un ritmo de siciliana languidecido por cromatismos? Tratar de contestar sería perder el tiempo». Por su parte, Pouget, añade, respecto al Rondó que «la brillantez formal no decae en ningún momento, pero el lado trágico del destino humano hace su aparición

sin que Mozart tenga que recurrir a procedimientos singulares para tornarlo explícito».

Finalmente Carli Ballola y Parenti dicen, también en relación al Rondó: *«Hay que considerarlo un documento capital para la percepción de los nuevos territorios estilísticos mozartianos, aquí configurados al máximo de su extensión y profundidad (...). Sobre el fondo tímbrico de una escritura de piano tan intensa como purificada, el itinerario compositivo de esta pieza pianística (...) desemboca en un creciente ímpetu lírico, que no encuentra eco más que en el Schubert extremo de algunos finales bajo el signo de una imposible beatitud (...).».*

Para Dal Fabbro, las dificultades que debió afrontar Mozart a su regreso a Viena -en la primavera de 1787- lo hirieron cruelmente, tras el regocijo por el triunfo cosechado en Praga con sus *Bodas de Figaro* por lo que aquél «brío caprichoso» dio paso, irremediablemente, a una resignada alegría elegíaca, una aversión enfermiza por el mundo, una evasión hacia el reino de los visionarios y, tal vez, un «*sublime presentimiento de la muerte*» (Schurig).

Entre los funestos sucesos de esos meses, que hemos apuntado, cabe citar la partida de Nancy Storage, cantante con la que Mozart se había sentido profundamente unido, la muerte de su amigo el conde von Hatzfeld y las acuciantes deudas que empezaban a quebrantar su moral, a lo que cabe añadir la noticia de la grave enfermedad de su padre, Leopold, a quien, por aquellos días, escribe una célebre carta en la que, abiertamente, aborda, con argumentos de filosofía barata, el tema de la muerte.

Duración aproximada: 11 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 1 de abril 2019

JANINE JANSEN, violín
ALEXANDER GAVRYLYUK, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2018-19

Martes, 23 de abril 2019

SERGEY REDKIN, piano

Lunes, 13 de mayo 2019

NICHOLAS ANGELICH, piano

Lunes, 27 de mayo 2019

FUMIAKI, violín

VARVARA, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2019-20

Martes, 15 de octubre 2019	PRIORT BECZALA, tenor (con piano)
Martes, 29 de octubre 2019	TAMESIT, viola (con piano)
Lunes, 11 de noviembre 2019	CUARTETO CASALS
Martes, 19 de noviembre 2019	TRÍO DE VIENA
Martes, 26 de noviembre 2019	INGRID FLITER, piano
Lunes, 9 de diciembre 2019	DA CAMERA ENSEMBLE
Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezosoprano LAURENCE VERNA, piano
Martes, 14 de enero 2020	DENIS KOZHUKHIN, piano
Miércoles, 22 de enero 2020	CUARTETO QUIROGA
Lunes, 3 febrero 2020	SEONG-JIN CHO, piano
Lunes, 17 de febrero 2020	LIVIU PRUNARU, violín JEROEN BAL, piano
Martes, 3 de marzo 2020	MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo y piano
Miércoles, 25 de marzo 2020	DEZSO RÁNKI, piano
Lunes 20 o martes 21 abril 2020	DENIS MATSUEV, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano

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

