

LLL CENTRO CULTURAL CCCCCE
ELLLLLL MIGUEL MMMMIIIIIGGGG
BBEEEESSSSDELIBES DDDDEEEE

CÁMARA+PIANO

DOMINGO 27 DE ABRIL DE 2014 • 18.00 H

SALA DE CÁMARA • CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES



CUARTETO DE CUERDA
SIMÓN BOLÍVAR

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2

47015 Valladolid

T 983 385 604

www.auditoriomigueldelibes.com

www.facebook.com/auditoriomigueldelibes

www.twitter.com/AMDValladolid

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen,
son susceptibles de modificaciones.

EDITA

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León

© De los textos: sus autores

CÁMARA+PIANO

CUARTETO SIMÓN BOLÍVAR

—

ALEJANDRO CARREÑO

BORIS SUÁREZ

VIOLÍN

—

ISMEL CAMPOS

VIOLA

—

AIMON MATA

VIOLONCHELO

DOMINGO 27 DE ABRIL DE 2014
18.00 H · SALA DE CÁMARA
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

PROGRAMA

PARTE I

FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

(1809–1847)

Cuarteto de cuerda n^o 2 en La menor,

op. 13, *Ist es wahr?*

Adagio—Allegro vivace

Adagio non lento

Intermezzo. Allegretto con moto—Allegro di molto

Presto—Adagio non lento

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

Gran Fuga en Si bemol mayor, op. 133

PARTE II

JOHANNES BRAHMS

(1833–1897)

Cuarteto de cuerda en Do menor, op. 51, n^o 1

Allegro

Romanze. Poco Adagio

Allegretto molto moderato e comodo

Allegro

Felix Mendelssohn-Bartholdy
(Hamburgo, 1809; Leipzig, 1847)

Cuarteto de cuerda n^o 2 en La menor, op. 13 *Ist es wahr?*
Composición: 26- X-1827

Mendelssohn, sin duda niño prodigio tanto como interprete como compositor, contaba tan solo con dieciocho años de edad cuando compuso su cuarteto en La menor. Sin embargo, ya había escrito con anterioridad algunas destacadas obras de cámara, como un quinteto de cuerda y un octeto para cuerda, amén de tres cuartetos con piano y algunas obras de menor entidad. El Cuarteto de La menor fue, pues, compuesto dos años después de la publicación de los últimos cuartetos de Ludwig van Beethoven y tan solo unos meses tras la muerte del genio de Bonn. Dentro de la producción mendelssohniana resulta una obra de excepcional interés, ya que pone de manifiesto de forma palpable la profundidad con que el compositor había recibido y asimilado el estilo de las postreras obras de Beethoven, a contracorriente de la tendencia general del momento. Se han identificado diversas correspondencias y similitudes entre ciertos temas del Cuarteto en La menor de Mendelssohn y el movimiento central de la Sonata para piano *Los adioses*, el Allegretto del Cuarteto en Fa menor op. 95, la Cavatina del cuarteto op. 130 y especialmente del Cuarteto en La menor op. 132, todas ellos de Beethoven.

El sobrenombre por el cual es conocido el cuarteto que escucharemos proviene del breve motivo inicial de un lied, intitulado *Ist es wahr?* [¿Es verdad?], puesto en música por el propio Mendelssohn sobre un poema de D. J. Droyson, unos meses antes de abordar la composición de la pieza camerística, motivo que estará presente a lo largo de la misma, pero de un modo especialmente prominente en sus movimientos extremos.

Arranca el cuarteto con una breve introducción “Adagio”, en la tonalidad de La mayor, en la que se presenta la célula de tres notas a la que nos hemos referido anteriormente, y que recurrirá a lo largo del cuarteto. A continuación, el “Allegro vivace”, que desde el punto de vista de la forma se inscribe, en sentido amplio, en la tradición de los primeros movimientos de cuarteto de cuerda, presenta inicialmente un ágil episodio en semicorcheas—que adquirirá una reseñable función temática a lo largo del movimiento— que da paso casi de inmediato a la melodía principal del movimiento, enunciada por la viola y recogida por el resto de los instrumentos en una textura predominantemente contrapuntística. Sobre ambos motivos, ya sueltos, ya entrelazados, en sutiles combinaciones y variantes, se construye todo el *Allegro*,

que presenta en su desarrollo una escritura ágil y vivaz, y con un elevado nivel de disonancia, sólo comparable en su época a la de los últimos cuartetos de Beethoven. Frente a este entusiasmo “revolucionario” del joven Mendelssohn, algunos críticos reaccionaron tildando, años después, su obra como ejemplo de una escritura musical “dura, árida y fría”, frente a la mayor gracia, flexibilidad y versatilidad que marcó su producción en las dos décadas posteriores.

El segundo movimiento, “Adagio”, compuesto en la tonalidad de Fa mayor, fue estructurado por Mendelssohn en una forma ternaria, con un potente grado de intensificación en la sección central. El estilo de la primera parte ha sido descrito como una mezcla de un himno de carácter beethoveniano —quizá inspirado en la *Cavatina* de su Cuarteto op. 130— con cierta “cantabilidad” tipo aria, y se articula con la enorme amplitud y pureza de expresión que la vocalidad instrumental posiblemente puede alcanzar incluso más fácilmente que la voz humana. La tensa intensidad de la polifonía en la sección central también es claramente de inspiración beethoveniana, y presenta texturas que son casi tan extremas como las de su predecesor, pero en esta música también se presentan pinceladas más ligeras y aéreas que surgen de una sensibilidad muy personal y diferente a la del genio de Bonn. Como si la magnitud de esta amplia sección polifónica —más de 70 compases de la misma— pudiera ser una amenaza para la belleza simple y concisa de la sección en Fa mayor —menos de 20 compases, escuchados dos veces, al principio y al final—, Mendelssohn recuerda hábilmente las ideas de la fuga durante los últimos compases del movimiento y las ‘resuelve’, haciendo que se fundan con el tema *cantabile* de un modo expresivo y emocional, conduciéndonos a una etérea y translúcida cadencia final en el registro agudo.

El tercer movimiento, “Intermezzo”, en cuyo contorno melódico inicial puede rastrearse el motivo básico del cuarteto, presenta en su primera sección, *Allegretto con moto*, un cierto aire de *Volkslied* [canción popular] entonada por el violín primero, con un simple y efectivo acompañamiento, ya en pizzicato o al arco, a cargo del resto del conjunto. Sus rasgos en este caso son puramente mendelssohnianos, y recuerda, por ejemplo, a la obertura del *Sueño de una noche de verano* y a otros scherzos de su producción camerística. La sección central, señalada en la partitura como *Allegro di molto*, y que formalmente podría describirse, según J. Horton, como un pequeño scherzo, presenta un giro significativo tanto en el tempo como en la tonalidad y en su carácter global, mucho más ligero y nervioso, basado en un perpetuo movimiento en semicorcheas en *staccato* y en los tremolos; su sección central se caracteriza por ser el único momento en que el incisivo ritmo se atenúa levemente al combinarse con una melodía al arco de amplio ámbito que va migrando del chelo a la viola y sucesivamente a los dos violines, y que nos reconduce de nuevo al ritmo y figuración iniciales. El movimiento finaliza con la vuelta al *tempo primo*, con la re-exposición

de la melodía de carácter popular, que se amplifica mediante una breve coda en la que se funden los dos motivos que han articulado las respectivas secciones del “Intermezzo”.

El último movimiento, “Presto”, comienza con un par de dramáticos gestos de carácter declamatorio a cargo del primer violín, sostenido por los acordes en tremolo, pasajes que alternan con otros de unión temáticamente relacionados con material ya oído en el primer movimiento; en este breve episodio el color armónico fluctúa rápidamente, con la consiguiente sensación de inestabilidad, hasta que se afirma la tonalidad de La menor con la aparición del tema principal del movimiento, melodía que combina amplios saltos con intervalos mínimos bajo un ritmo predominantemente puntillado, que le otorga un cierto carácter inquieto o nervioso, de clara filiación beethoveniana —y especialmente vinculable al op. 132—, similitud extensiva a las armonías y ritmos a cargo de los instrumentos acompañantes.

Ludwig van Beethoven

(Bonn, 16-XII-1770; Viena, 26-III-1827)

Grosse Fugue en Si bemol mayor, op. 133

Composición: 1825. Estreno: 18-III-1826

La *Grosse Fugue* en Si bemol mayor, op. 133 es, sin duda, por sus vastas dimensiones, por su densidad, por su complejidad estructural y su concepción melódica y armónica, una de las composiciones de Beethoven más dificultosas, si no la que más, tanto desde el punto de vista de la interpretación como del de la escucha y comprensión. Originalmente fue concebida como el movimiento final para el Cuarteto de cuerda op. 130, compuesto para el príncipe Nicolás Galitzin entre agosto y noviembre de 1825. La adición a un cuarteto de una fuga final de dimensiones desmesuradas y de dificultad técnica casi inabordable para los intérpretes fue una, y quizá la más llamativa, pero no la única innovación formal y estilística que presentaba el op. 130 en su versión original: después de un primer movimiento convencional en forma sonata, la subsiguiente extraña miscelánea que conforma el resto de los movimientos —el presto, la danza tedesca, la cavatina, y finalmente la fuga— configuran un cuarteto absolutamente original e inédito en la historia del género.

En su estreno, que tuvo lugar el 26 de marzo del año siguiente a cargo del Cuarteto Schuppanzigh, la Gran Fuga desconcertó de tal modo a la mayor parte del auditorio, e incluso a los propios intérpretes, que Beethoven tomó la resolución de desgajarla del cuarteto y de componer para éste un nuevo movimiento final, más convencional y menos transgresor, cosa que hizo en otoño de 1826. No obstante,

Beethoven nunca dudó de las cualidades intrínsecas de la Gran Fuga ni renunció jamás a ella, sino que se limitó a admitir su inadecuada función como movimiento final del citado cuarteto.

En mayo de 1827, dos meses antes de la muerte del compositor, Mathias Artaria publicó la Gran Fuga tanto en su forma original para cuarteto de cuerda, bajo el número de opus 133, como en un arreglo para dos pianos del propio Beethoven, con el siguiente número de opus. Ambos fueron dedicados por Beethoven al archiduque imperial Rodolfo, mecenas, amigo y alumno del compositor que fue el insigne destinatario de algunas de sus obras más señeras —el Concierto para piano *Emperador*, el Trío *Archiduque*, la *Missa Solemnis*, las sonatas *Los adioses* y *Hammerklavier* y otras más...—. Sin embargo, todo apunta a que la Gran Fuga no obtuvo un éxito similar al de las composiciones recién nombradas, ya que no se interpretó nuevamente hasta 1853 en París, y no es hasta la década de 1920 cuando volvió a interpretarse reintegrada al cuarteto original.

El frontispicio de la edición de Artaria la presenta como “Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée”, y el comienzo, rubricado por Beethoven como *Overtura*, es, efectivamente, en su breve duración, un movimiento extremadamente libre, con notables cambios de tempo y de carácter; se caracteriza melódicamente por los pares de semitonos ascendente–descendente, dentro de un ámbito de octava, y por las pausas no medidas entre frases, que le confieren un cierto carácter declamatorio, pero abrupto, “desarticulado”, y en cierto modo violento y agresivo que se modula y dulcifica en la parte final de esta sección inicial, la cual dará paso sin solución de continuidad a la fuga propiamente dicha. Ésta se trata de una doble fuga, con el tema de la *Overtura* presentado por la viola, a la par que el primer violín añade una figura sumamente enérgica, en la que sobresale un amplísimo salto interválico inicial. Ambas ideas musicales se desarrollarán a lo largo de una dilatada sección, variando y creciendo continuamente en complejidad rítmica, textural y armónica, en un movimiento extremadamente intenso y vigoroso, hasta la práctica extenuación.

La siguiente sección, *Meno mosso e moderato*, una especie de interludio “tantôt libre” en *pianissimo*, presenta, en un tempo ralentizado, un tema de carácter más lírico que ya había sido expuesto anteriormente por la viola en la *Overtura*; el tema de la fuga se hace presente de nuevo, pero en cierto modo atenuado, “domesticado”; este periodo concluye con un lento trino medido y modulante que nos conduce directamente a una nueva sección, *Allegro molto e con brio*, la cual presenta como novedad, junto a una amplitud considerable en sus dimensiones, una extremosidad inaudita hasta el momento en casi todos los parámetros: melodías, más que disjuntas, descoyuntadas, mediante amplísimos saltos, abruptas e inesperadas interrupciones, notable aceleración del tempo, cambios de metro... todo ello partiendo de la base

del material temático inicial de la fuga, sometido igualmente a significativas transformaciones. De modo repentino, retornamos por un breve periodo a la música más pausada previamente escuchada, pero ahora en una nueva tonalidad —La bemol mayor— y expuesta en *sforzando* en lugar del *pianísimo* inicial, rasgos que cambian absolutamente su carácter original, con el motivo cromático presentado simultáneamente en su versión original e invertida y con un nuevo acompañamiento a cargo del violonchelo. A modo de puente con la siguiente sección, se presentan una serie de acordes en impredecible sucesión armónica, separados por amplios silencios, que nos reconducen nuevamente al *Allegro con brio*, tornados ya a la tonalidad principal de la pieza. Éste vuelve a presentar el tema cromático, pero en una figuración rítmica mucho más natural y comprensible, basada en metros no demasiado alejados de la danza, que se diluyen finalmente en una nueva re-exposición del material temático en *pianísimo* y en valores extremadamente largos. Tras un transitorio desarrollo, Beethoven contrapone en una brevísima enunciación los dos motivos principales —el contrasujeto en el violín primero y el sujeto cromático en la viola— en dinámicas altamente contrastantes, que invitan a pensar que se fuera a atacar de nuevo la fuga, pero ésta se interrumpe de nuevo y reaparece el tema de la *Overtura* inicial, sólidamente enunciado, en octavas homorrítmicas en *forte*, que marcan el inicio de la última sección, una especie de coda que nos conduce precipitadamente al final de este impresionante edificio sonoro.

Johannes Brahms

(Hamburgo, 7-V-1833; Viena, 3-IV-1897)

Cuarteto de cuerda en Do menor, op. 51, n^o 1.

Composición: 1873. Estreno: 29/II/1873

La producción camerística de Johannes Brahms se desgrana, durante su etapa de juventud, en torno a formaciones instrumentales como el sexteto de cuerda, el cuarteto con piano o el quinteto con piano. Pero de forma relativamente similar a lo que le ocurrió en el campo de la sinfonía, presumiblemente el enorme peso del importantísimo legado beethoveniano en el género del cuarteto de cuerda —la más aristocrática de las agrupaciones de cámara de la época— actuó como un importante inhibidor o freno para Brahms a la hora de abordar dicho género, al menos de forma satisfactoria para él mismo, cosa que no ocurrió hasta su etapa de madurez. En efecto, aunque encontramos en su producción musical algunas tentativas tempranas, que arrancan desde principios de la década de los cincuenta, tenemos que esperar hasta el año 1873, cuando ya contaba con cuarenta años de edad, para que Johannes Brahms

diera a la imprenta su primera contribución al género, un par de Cuartetos de cuerda que fueron publicados como su op. 51.

La génesis del Cuarteto n^o 1 op. 51 en Do menor, que será el que se escuche en el concierto de hoy, fue compleja y laboriosísima; se han podido retrotraer —tanto en la correspondencia de Brahms como en otras fuentes documentales, como los diarios de Clara Schumann— ciertas alusiones a dicha composición al menos hasta 1865, año en el que Joseph Joachim le solicitó con urgencia el cuarteto en Do menor, sin obtener respuesta. Durante los siguientes años encontramos noticias dispersas sobre la audición de fragmentos, versiones provisionales, presiones de su editor Simrock para que le envíe los cuartetos, etc. (1869). Sin embargo, todavía hubieron de pasar cuatro años más para dar cumplimiento definitivo al proyecto, el cual finalizó durante el verano de 1873, en Tutzing, e inmediatamente puso las composiciones a disposición del editor para su publicación. El opus 51 fue dedicado por Brahms a Theodor Billroth, a quien además regaló el manuscrito autógrafo de ambos cuartetos. El estreno de ambos tuvo lugar en otoño de ese mismo año, interpretándose en una memorable sesión privada en casa del dedicatario el 21 de noviembre; por lo que respecta al cuarteto en Do menor, se presentó por primera vez en público ocho días más tarde, en el Tonkünstlerverein de Hamburgo.

El cuarteto en Do menor, en términos generales, se caracteriza por su austeridad, su carácter serio, sus matices oscuros y sus texturas predominantemente espesas, así como por una notable contención lírica en aras de una trama densamente elaborada, que lo relaciona en cierto modo con el segundo estilo beethoveniano, tal y como lo plasmó el genio de Bonn en los cuartetos Razumovski, op. 59, todos ellos rasgos que definen en buena medida el estilo de madurez del compositor hamburgués.

El “Allegro” con que da comienzo el cuarteto presenta una estructura que se ajusta bastante bien a la tradicional forma sonata. Todo él va a estar dominado por un imperioso sentido de imparable avance indudablemente motivado por el tipo de figuraciones rítmicas empleadas en los dos temas que van a tener más presencia a lo largo de todo el movimiento: el primero y principal de ellos, de carácter francamente decidido y asertivo, y con un claro impulso ascensional, se construye partiendo de una célula rítmica puntillada que recorre casi todo el diapasón del primer violín; como contraste al tema inicial Brahms introduce, sin solución de continuidad, una segunda idea melódica descendente en *piano* y *legato*, con un carácter más expresivo. Sin embargo, inmediatamente recurre la melodía inicial, esta vez expuesta en los graves, la cual nos conduce poco después a un tercer motivo, de desarrollo melódico mucho más limitado y rítmicamente más nervioso y, en cierto modo, desasosegado, creado a base de corcheas con notas repetidas que resuelven en un valor más dilatado. Salvo algunas interrupciones provocadas por algún

breve pasaje de movimiento un poco más pausado o por alguna intervención más rapsódica del violín primero, la práctica totalidad del primer movimiento se va a construir a partir de los temas primero y tercero, que prestan el material —notablemente flexible y sabiamente variado y reinterpretado por el compositor— para la construcción del desarrollo y la re-exposición con que finaliza el “Allegro”, en el que algunos musicólogos han creído detectar cierta influencia de Schubert.

El segundo movimiento, “Romance. Poco Adagio”, presenta un tema inicial de carácter introspectivo sumamente emotivo, pero dotado de una admirable contención que no llega nunca a desbordar; el motivo generador, netamente brahmsiano, tiene estrecha relación con el tema principal del primer movimiento. Enunciado inicialmente *sotto voce* por el chelo, va migrando de un instrumento a otro del conjunto y amplificándose. En un segundo episodio, la presencia de una figuración homorrítmica de notas repetidas en *stacatto* que dibujan una cuarta descendente, cobra singular importancia; sobre ella se superpone un diseño melódico basado en el tema inicial, pero tratado con notable ductilidad y flexibilidad tanto melódica como rítmica. En un tercer momento, este mismo tema, reiteradamente enunciado por los graves, sirve de base a un rapsódico soliloquio lírico del violín primero, en una figuración de tresillos contrastante con la del resto del conjunto, en la que algún comentarista ha reconocido ecos de la *Cavatina* del op. 130 de Beethoven. Para finalizar, el pasaje en *stacatto* recobra importancia, para dar paso a la última presentación del tema.

El tercer movimiento, “Allegretto molto moderato e comodo”, en Fa menor, presenta una estructura tripartita, pero con un carácter absolutamente diferente a los scherzos habituales. Junto a un tema inicial, de carácter afirmativo, presentado por la viola, se incorpora un motivo descendente en segundas encadenadas a cargo del primer violín —extensivo al resto de los instrumentos— que proporciona una sensación de inestabilidad y continuo desasosiego, sensación que va a permear todo el episodio inicial. Aumenta en gracia y ligereza el episódico pasaje formado por los dúos paralelos de violín y viola y, a continuación, de los dos violines, para desembocar de nuevo en el clima inicial que proporcionan la secuencia de segundas descendentes y el tema, ahora más desarrollado y variado en su formulación. El pasaje central, *Un poco più animato*, en la tonalidad homónima mayor, es bastante más breve que los circundantes, y por ello resulta sólo relativamente efectivo a la hora de aportar un cierto contrapeso a la atmósfera opresiva y, en cierto modo, obsesiva que domina en este movimiento. Presenta un carácter más ligero y unas texturas más livianas, junto a una formulación rítmica que le otorga un cierto aire danzable, realzado por la utilización puntual de los *pizzicati*, el cual se diluye pronto con la intervención en obstinado unísono por parte del violín segun-

do, que desemboca en la repetición de la sección inicial, con la consiguiente restauración del carácter más introspectivo, tenso y aprensivo, marca del romanticismo “nórdico” brahmsiano.

El movimiento final, “Allegro”, retoma algunos de los temas escuchados tanto en el tiempo inicial como en la romanza, dando cuerpo de este modo a los procedimientos cíclicos —como era el caso también del primer cuarteto escuchado hoy— tan apreciados a la hora de dar coherencia y organicidad a una composición multi-seccional. Partiendo de un arranque modelado claramente sobre el tema inicial del “Allegro” inicial, se concatenan varios episodios de movimiento rítmico y dinámica fuertemente contrastantes entre sí, aunque predominan claramente aquellas que presentan un movimiento agitado, de rápidas figuraciones, ritmos puntillados y amplios saltos melódicos; finalmente, a esta estructura —que se aproxima a la del rondó— se le añade una coda final en *forte* que pone fin a la composición. En opinión del musicólogo Francesco Bussi, con el díptico op. 51 Brahms llevó a cabo en el ámbito camerístico la definitiva y completa fusión de idea, música y forma —forma sonata y variación— que marcará de ahora en adelante el resto de la producción musical del maestro de Hamburgo.



CUARTETO DE CUERDA SIMÓN BOLÍVAR

CUARTETO DE CUERDA SIMÓN BOLÍVAR

Alejandro Carreño y Boris Suárez, *violines*

Ismel Campos, *viola*

Aimon Mata, *violonchelo*

Creado por la Fundación Musical Simón Bolívar, el Simón Bolívar String Quartet está compuesto por destacados músicos de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Este grupo nace de la necesidad de sus miembros de entrar en contacto con la música de cámara y los recursos que ésta pueda ofrecer, que beneficia no sólo a sus músicos sino también a los niños y jóvenes que forman parte de la Fundación, liderada por José Antonio Abreu.

El Cuarteto ha trabajado con destacadas personalidades musicales como Gustavo Dudamel, Claudio Abbado y Sir Simon Rattle, y ha participado en clases magistrales con Cuarteto Latinoamericano, Cuarteto de Cuerda de la Filarmónica de Berlín, Chilingirian String Quartet, Donald Weilerstein (Cleveland String Quartet), Andras Keller (Keller String Quartet) y Ulyses Ascanio, violinista fundador de las Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela. Una de las dedicaciones del Simón Bolívar String Quartet es el desarrollo de una red de cuartetos de cuerda en Venezuela y Sudamérica, con el propósito de propagar la música de cámara entre los niños y jóvenes en Latinoamérica.

El Simón Bolívar String Quartet ha actuado por toda Venezuela, y por América, Europa y Asia, actuando en conciertos y participando en eventos educativos y comunitarios. En 2010, el Cuarteto realizó una importante gira por Reino Unido, participando en el Festival Internacional de Edimburgo y en el Southbank Centre en Londres, entre otras. Además de sus conciertos, el Cuarteto suele tomar parte en eventos educativos, llevando su pasión por la música a niños de diversas comunidades. En 2012, el Cuarteto se embarcó en un intenso calendario de giras por Canadá y Japón y volvieron a Londres.

Sus planes para la temporada 2013/14 incluyen actuaciones en el Festival de Salzburgo, Philharmonie de Berlín, Auditorio Nacional de Madrid y Palau de la Música de Barcelona.

En febrero de 2012, el Simón Bolívar String Quartet grabó su primer disco con Deutsche Grammophon, el cual fue publicado en febrero 2013.

VALLADOLID

VIERNES 9 DE MAYO DE 2014 · 20.00 H · SALA SINFÓNICA
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES
ENTRADAS 25 / 20 / 15 / 10 / 5 €

CICLO
GRANDES
VOCES

GIOVANNI
ANTONINI
DIRECTOR

JULIA
LEZHNEVA
SOPRANO



IL GIARDINO ARMONICO

GEORG FRIEDRICH HAENDEL
(1685-1759)

Música instrumental y arias

LLTTTTTUUUUUURRRRRRAAAAAL
MMMMIIIIIGGGGGGUUUUUUUUEEEEE
DDDDDDDEEEELLLLLLLIIIIIIIBBE

WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM
WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES
WWW.TWITTER.COM/AMDVALLADOLID