



**SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE**

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXVIII
Curso 2009 - 2010

CONCIERTO NÚM. 717
VII EN EL CICLO

Concierto por:

VIENNA PIANO TRIO

MATTHIAS GREDLER, violonchelo

STEFAN MENDL, piano

WOLFGAN REDIK, violín

Teatro Principal

Miércoles, 13 de enero

20,15 horas

Alicante, 2010

VIENNA PIANO TRIO



En el año 1988, fundan el violinista Wolfgang Redik, el violonchelista Marcus Trefny y el pianista Stefan Mendl el Vienna Piano Trío con el que en muy poco tiempo hacen una carrera internacional muy importante y de gran prestigio. Desde hace ya 20 años este trío ha visitado casi todas las mejores salas de conciertos en Europa, Latinoamérica, Norteamérica, Australia y en el Lejano Oriente. Entre algunos de sus más importantes profesores y mentores se destacan Isaac Stern, Ralph Kirschbaum, Joseph Kalichstein integrantes del Trío di Trieste, el Trío Beaux Arts, Guarneri, y Lasalle. Desde el verano del 2001 el violonchelista Matthias Gredler forma parte del Trío.

Han participado periódicamente en diferentes festivales como Schubertiade Schwarzenberg, Festival "Aix en Provence" - Francia, Mozartwoche Salzburg - Austria, Beethoventagen Bonn - Alemania,

Kammermusikfestival in Kuhmo/Finlandia, Festival en Ottawa y Lanaudiere entre otros. Desde 1997 hasta el 2006 han colaborado en un ciclo de conciertos para la "Jeunesse Musicale" en la sala de conciertos Wiener Musikverein.

Desde la temporada del 2006/2007 el conjunto ha organizado por primera vez su propio ciclo de cuatro conciertos para la "Wiener Konzerthausgesellschaft" (Asociación de conciertos de Viena) en la sala de conciertos Mozartsaal de la Wiener Konzerthaus.

La discografía del Trío abarca obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Dvorak, Schostakowitsch y Schnittke. Todas las grabaciones las han hecho con la compañía inglesa CD-Label Nimbus Records y fueron más de una vez calificada con excelencia (Gramophone Editor's Choice, BBC Radio 3 "Record of the Month", The London Times Classical Album of the Year).

En el verano del 2002 el grupo grabó para la MDG (Musikproduktion Dabringhaus & Grima) todos los Tríos para piano de Frank Schubert y tras el éxito obtenido, grabó en el 2003 los cuatro Tríos para piano de Antonin Dvorak con la misma productora, y en el 2005 de Schönberg, Mahler y Zemlinsky, nuevamente por la MDG.

En el 2007 grabó obras de Smetana y Tschaikowski.

A parte de la actividad de conciertos, los componentes del conjunto, frecuentemente imparten clases magistrales en salas y universidades como: Londoner 'Wigmore Hall', Royal College of Music en Londres, Conservatory of Music en Sydney, University of Wellington/Neuseeland y también Finlandia, Francia y en EEUU.

Wolfgang Redik toca en un violín J.B. Guadagnini del año 1772, prestado por el Banco Nacional de Austria.

Matthias Gredler toca en un violonchelo J.B. Guadagnini del año 1752.

PROGRAMA

- I -

Haydn **Trío para piano nº 42 en Mi bemol mayor**
Allegro moderato
Andante con moto
Presto

Schumann **Trío para piano en Fa mayor, op. 80 nº 2**
Muy animado
Con íntima expresión
En movimiento moderado
No demasiado de prisa

- II -

Dvorák **Trío para piano nº 4 op. 90 en Mi menor "Dumky"**
Lento maestoso
Poco adagio
Andante
Andante moderato
Allegro
Lento maestoso

JOSEPH HAYDN (Rohrau, 1732 - Viena, 1809)

Trío con piano nº 42 en Mi bemol mayor (Hob XV / 30)

Dentro de la música de cámara de Haydn los tríos para piano, violín y violonchelo se extienden a lo largo de su carrera en un período análogo e incluso algo más largo que el de los cuartetos de cuerda. Si bien, en el plano musical, alcanzan muy a menudo la misma altura, su popularidad ha sido menor posiblemente atribuible en gran parte a una razón ajena a su valor intrínseco, básicamente relacionada con el aparente desequilibrio entre los tres instrumentos. En efecto, en muchos casos, se trata de obras cuyo principal quehacer se apoya en el piano y el violín, reservando al violonchelo como un mero acompañante lo que sin significar que su intervención pueda despreciarse explica la vacilación de los instrumentistas para abordar seriamente una partitura que, pese a su belleza, los limita a «doblar» la mano izquierda del pianista. Pese a que los tríos de Haydn se han vinculado al pasado lo que explica que hasta los años 1790, se les calificara como «Sonatas para pianoforte con acompañamiento de violín y violonchelo» la realidad es que, en su caso las partes que dedica a la cuerda jamás son facultativas y la función del piano es, desde los primeros tríos, «obligada», «concertante», es decir, «moderna» exhibiendo no sólo una música para teclado muy avanzada, sino también, en gran medida, sus confidencias más íntimas y algunas de sus concepciones formales y tonales más audaces e insólitas que en la mayoría de las piezas dan testimonio, de la alta madurez del compositor.

Alrededor de un tercio de los tríos con piano de Haydn se sitúan en la juventud, a partir de los años 1750, otro tercio entre 1784-1790 y el último entre 1793-1796, con una interrupción entre finales de los años 1760 y 1783. El hecho de que en 1784 retornara al género después de casi veinte años de interrupción no fue casual sino debido a que esta combinación instrumental se encontraba en plena expansión en Viena. Fue una época en la que el nuevo pianoforte se disponía a competir ferozmente con el viejo clavecín en gran parte gracias al impulso del célebre compositor y pianista checo Leopold Kozeluch, «*Para las damas tocando en plan aficionado es Kozeluch quien cuen-*

ta más en materia de pianoforte, si bien Peyel comienza a superarle» comentaba en 1788 un periódico de Weimar a propósito de la música en Viena y en 1796 en la publicación *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* podía leerse: «... Pocos autores han escrito tanto para el pianoforte como Leopold Kozeluch... Es a él a quien se debe su fama...» Evidentemente no puede sorprender que frente al sonido más monótono y confuso del clavecín, incapaz de proporcionar la claridad, la delicadeza y los juegos de sombra y luz del nuevo pianoforte, su práctica, acompañado o no de otros instrumentos, se impusiera inevitablemente tanto en los medios aristocráticos como burgueses provocando una demanda musical que los editores no dudaron en aprovechar. Según Katalin Komlos setenta tríos con piano aparecieron en Viena entre 1781 y 1790 debidos a ocho compositores diferentes: Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel et Vanhal y su mayoría dedicados a damas, con un neto crecimiento a partir de 1786. Cincuenta y uno eran primeras ediciones, los restantes repeticiones de ediciones no vienesas. A este total cabría añadir once arreglos publicados por Artaria entre 1788 y 1790 de obras de otros géneros relevantes en su origen, todos debidos al discípulo de Haydn, compositor y fabricante de pianos Ignace Joseph Pleyel. Así pues para teclado se publicaron más tríos que sonatas de violín, cuartetos o quintetos con piano.

El trío con piano en Mi bemol mayor nº 42, Hob XV/ 30, fue terminado no más tarde del 9 de Noviembre de 1796 pues en esa fecha Haydn escribe desde Viena a los editores Breitkopf & Härtel «*El portador de esta carta M. Wägl de Viena os entrega en fin, con quince florines en billetes, la sonata para piano que os he prometido...*» El mensajero era Joseph Weigl junior, principal violonchelista en la orquesta de la familia Esterházy y la denominada «sonata» el trío al que Haydn se había comprometido ocho meses antes. Sin embargo la casa editora de Leipzig no lo publica hasta octubre de 1798 como Opus 88 aunque finalmente se le adelantó Artaria que lo hizo en octubre de 1797, como Opus 79. En 1960 se descubrió en una tienda de música de Oxford el único ejemplar conocido (desaparecido después) de una edición Corri, Dussek & Co que fue tal vez la primera.

Esta notable pieza, la última obra puramente instrumental de Haydn tiene tres movimientos. Se abre con un **Allegro moderato** de una exuberancia casi mozartiana. El tema inicial de la exposición confirma una excepcional riqueza armónica, que en el desarrollo mantiene una pareja calidad temática. El segundo movimiento, **Andante con moto** no es menos destacable al lograr Haydn una rara fusión de nobleza y seriedad, adelantándose a los ritmos de marcha de Schubert salvo que el compás utilizado es ternario. El final, un **Presto** tiene todos los atributos de un scherzo beethoveniano, pero por su libertad formal y su concentración de pensamiento resulta típico de Haydn. En este pasaje el violín y el violonchelo asumen netamente el papel principal con la asistencia tonal del piano, constituyendo una clara muestra de como la lenta evolución del compositor en este género culmina en su madurez. Para Rosen *«Esta obra resume los éxitos de Haydn en materia de trío con piano y sin negar lo que este género, más bien ligero e insólito, implica de virtuosismo, ni modificar mucho su naturaleza, fue el vehículo de algunas de sus concepciones mas imaginativas e inspiradas»*. Después de este Trío en Mi bemol mayor nº 42, aunque sin duda consideró componer nuevas sonatas y /o tríos con piano, no lo volvió a hacer jamás.

ROBERT SCHUMANN (Zwickau, 1810 - Emden, 1856)

Trío con piano en Fa mayor nº 2 Op. 80

La cronología de la vida de Schumann revela con una simplicidad casi esquemática su proceso evolutivo. Hasta 1828, se inclinó predominantemente por la literatura; de 1829 a 1839, se decidió por el piano, primero como intérprete y después, rápidamente, como compositor; en 1840, se dedicó al lied; en 1841 a la sinfonía y finalmente a partir de 1842 a la música de cámara. Después de esa fecha, ese extraño sortilegio que parecía impulsarle a no explorar más que un género musical a la vez, parece romperse y, durante los once años que le restan de lucidez, se convertirá en un torbellino en el que su actividad creadora se centrifuga hacia todos los dominios posibles, con una verdadero desenfreno compositivo, que simboliza con su famosa frase «*Crear tanto que se haga época*» que pronunciara en 1849, el año más fecundo de su existencia.

La música de cámara de Schumann pertenece pues a sus periodos medio y tardío. Ciertamente, cuando a principios del verano de 1842 sorprendió al mundo musical con tres cuartetos de cuerda escritos en una veloz sucesión, penetraba en un terreno prácticamente novedoso y representaban un verdadero punto de partida. No obstante, resulta extraño que en ese acontecimiento innovador fueran precisamente esas primeras obras las únicas en su categoría, e incluso en el conjunto de su repertorio de música de cámara, en las que renunciara a su instrumento predilecto: el piano y, en efecto, en el espacio de algunas semanas fueron seguidas por un Quinteto y un Cuarteto, ambos para piano y cuerda. Sin embargo, y como un rasgo típico de la manera caprichosa de aproximarse Schumann a un género musical, que le impulsaba a poseerlo con un vínculo breve y apasionado, apurarlo y no volverse a acordar de él, a partir de 1842, «el año de la música de cámara», nunca volverá a escribir para más de tres instrumentos. Por otra parte al ser ante todo pianista, no puede sorprender que compusiera preferentemente para este instrumento y que ciertas secciones de algún cuarteto de cuerda contengan pasajes demasiado pianísticos o que incluso en las sonatas para violín y piano tienda a

relegar la cuerda a la parte grave de la pieza permitiéndole sólo a duras penas reafirmarse frente a la escritura frecuentemente más sólida del teclado. Sin embargo, en el cuarteto y en los tríos con piano, el teclado no es siempre tan independiente de la cuerda, ilustrando hasta cierto punto la propia definición del compositor respecto a un trío ideal: «un ejecutante, lleno de fuego, al piano y dos amigos comprensivos que le acompañan dulcemente». La predilección por el piano, dentro de la música de cámara de Schumann se manifiesta sin duda le delata como un auténtico integrante del siglo que le tocó vivir y de hecho, la inmensa mayoría de sus más bellas partituras instrumentales con teclado se ajustan al romanticismo o postromanticismo.

Después de acabar su Quinteto y su Cuarteto con Piano, a finales de 1842, Schumann intentó escribir un Trío con piano en La menor, basado tal vez en materiales más antiguos, pero el resultado no fue satisfactorio y pronto desechó la partitura que revisaría a fondo ocho años más tarde para que de ella nacieran las *Fantasiestücke* Op. 88. Debieron transcurrir cuatro años más para que en 1847 Schumann volviera a la música de cámara creando los dos Tríos con piano de grandes dimensiones el nº 1 en Re menor Op. 63 y nº 2 en Fa mayor Op. 80, seguidos en 1851 de un postrer tercero en Sol menor, Op. 110 que, aún meritorio, es claramente inferior a los precedentes. El primer trío es una obra maestra, sombría y apasionada, paradigma del Schumann más ardientemente romántico y una de las grandes páginas escritas para esta formación instrumental, superando, con mucho, al trío de igual tonalidad de Mendelssohn que quizá le inspiró si bien es verdad que su larga duración, su condición emocional que intensifica el contenido expresivo y su oscuro cromatismo sonoro genera una complejidad adicional que exige un gran virtuosismo en la interpretación para extraer plenamente todo su secreta belleza. El segundo trío con piano en Fa mayor Op. 80 es, por el contrario, una pieza sencilla, risueña y luminosa que sin alcanzar una profundidad expresiva comparable a la de su predecesor inmediato está todavía más armoniosamente equilibrada y muestra una escritura ligera y con mayor transparencia. Schumann comenzó su composición en Dresde, entre agosto y el 1 de noviembre de 1847. Una interrupción para

escribir sus dos grandes obras dramáticas, la ópera *Genoveva* y la primera parte de la música escénica para el *Manfred* de Byron, determinó que no fuera terminado hasta la primavera de 1849, estrenándose el 29 de abril en una audición privada en casa de los Schumann, junto al ciclo *Spanisches Liederspiel*, Op. 74. La partitura fue editada en Leipzig en diciembre de 1849, y el estreno público tuvo lugar en la *Gewandhaus* de esa ciudad el 22 de febrero de 1850. Ciertos analistas consideran el trío Op.80 como un pálido reflejo de su homólogo Op. 63 pero la realidad es que se trata una obra maestra sin necesidad de someterse a comparaciones superfluas, con pasajes no menos bellos, aunque sin duda distintos, una página concisa y elegante, que se desarrolla en un tono predominantemente feliz alejada de la angustiada atmósfera del primer trío pero no menos típicamente schumaniana y donde el equilibrio entre los movimientos y su ambiente apacible abren perspectivas muy diferentes. De este modo como confiara el compositor a su alumno Karl Reinecke «*ejerce una seducción más inmediata y más encantadora*», añadiendo que sus preferencias se dirigían al comienzo del *Adagio* y al *Allegretto*, siendo también una de las páginas preferidas de Clara.

El **trío con piano Nº 2 en Fa mayor Op 80** junto con su antecesor representa una de las obras de cámara en las que Schumann por vez primera reemplaza en la designación de sus cuatro movimientos los términos italianos usuales por expresiones alemanes.

En el primer movimiento ***Sehr lebhaft*** («Muy animado») Schumann, pleno de inspiración, incluye en esta forma-sonata tres temas, en lugar de los dos de rigor. El inicial, de ritmo arrebatador, está confiado a las cuerdas y define netamente la disposición exuberante de esta pieza. El segundo tema es cantado con amplitud, por apacibles acordes del piano. El desarrollo, muy amplio, introduce un nuevo elemento temático, una melodía tierna y apasionada que según Eichendorff es una cita del *lied* «*Dein Bildnis wunderselig*» («Su imagen maravillosa y bendita»), del ciclo Op. 39, un reencuentro significativo que sugiere un nuevo mensaje a Clara. El segundo movimiento lento ***Mit innigem Ausdruck*** («Con íntima expresión») es una meditación íntima que lleva hacia una tonalidad sombría y al recogimiento,

pero realizada por una escritura muy compleja. El tema principal, caluroso y apasionado, a cargo del violín, da muestras visibles de que se trata de una variante del tema del «Lied» del primer movimiento. El acompañamiento, es de una polifonía suntuosa a base de una batería de acordes en el piano y un doble contracanto con el chelo. Una abrupta modulación introduce el pasaje central *Lebhaft* («Vivo»), más sombrío y angustiado, marcado por una caída en la línea melódica y un acompañamiento muy acentuado del piano. Vuelve el episodio florido del violín y la primera idea es recapitulada a continuación sobre los arpeggios del piano con un final calmado. El tercer movimiento **In massiger Bewegung** («En movimiento moderado») es un *intermezzo* de ritmo saltarín, que reemplaza al tradicional *scherzo*, de frágil encanto, ligera melancolía y un seductor arrullo melódico. El tema, tratado entre piano y violonchelo y después entre los dos arcos, es suave e irónico y se apoya en un acompañamiento sincopado típicamente schumanniano. Tras un interludio por las cuerdas y el acompañamiento fluido del piano, el tema inicial se descompone poco a poco y acaba desvaneciéndose lentamente. El movimiento final **Nicht zu rasch** («No demasiado deprisa») retorna a la tonalidad principal y al optimismo y el humor alegre del primer movimiento. La introducción del piano conduce, al tema principal en *staccato* del chelo, retornado por el piano y seguido por un elemento más cantabile. El segundo tema se combina inmediatamente con el primero siendo ambos ampliamente desarrollados. Aunque esta sección no mantiene el mismo ritmo de vitalidad de los otros tres no obstante, a su manera ligera y sin pretensiones, concluye la obra de forma tan satisfactoria.

ANTONIN DVORÁK (Nelahozeves, 1841 - Praga, 1904)

Trío para piano, violín y violonchelo en Mi menor nº 4 « Dumky » Op. 90

El 1 de Enero 1891, Dvorák toma posesión como Profesor del Conservatorio de Praga y el 12 de febrero, termina el que debía considerarse como su cuarto y último Trío para piano Op. 90 (B. 166) que había comenzado en noviembre de 1890, aunque jamás fue calificado de este modo por el músico que, de forma ambigua, lo describe como «*Dumky* para pianoforte, violín y violonchelo». Estrenado en Praga en 11 de Abril de 1891, durante una velada organizada por la sociedad *Mestanská beseda*, interpretado por Ferdinand Lachner al violín, Hanus Wihan al violonchelo y Dvorák al piano, con motivo de la concesión al compositor del título de doctor *honoris causa* de la Universidad de esa ciudad, el Trío nº 4 o «*Dumky*» conoció un éxito inmediato y relevante. De hecho tras debut, durante los cinco meses siguientes, siguieron unos cuarenta conciertos dados por el mismo grupo por Bohemia y Moravia. En ese tiempo, Dvorák no sólo había alcanzado una importante notoriedad en su país que le sometía cada vez más a las vicisitudes de la vida pública sino que era también festejado en Alemania, Austria e Inglaterra hasta el punto que, en instancias más oficiales, el nuevo profesor del Conservatorio era considerado como un verdadero embajador musical del pueblo checo. Con 50 años, como reconocido maestro y contando con el apoyo de mecenas y público, Dvorák, desligado de las influencias pasadas, podía reafirmarse sin ataduras a su estilo y sus enseñanzas, sintiéndose autorizado para recurrir en su escritura a bellas audacias formales o, dentro de un romanticismo de raíz evidentemente germánica, introducir acentos eslavos de un modo cada vez más palpable, aunque también más sutil. Si en las viejas partituras, aún causándole un moderado enfrentamiento político dada la complicada trama nacionalista de la región, el compositor se complacía en sazonar su música con danzas «eslavas» de variado origen (polonesas, ucranianas, bohemias etc), en los años 1890 se permite adoptar un tono nuevo y diferente, de tal suerte que deja de aderezar el clasicismo formal de sus partituras salpicándolas de elementos populares reinventados y decide beber en las fuen-

tes mismas de estos folclores e inspirarse íntimamente en ellos, hasta el punto de desestructurar por completo el esquema que durante tanto tiempo había llegado a dominar con maestría. En este sentido el Trío en Mi menor es un ejemplo perfecto de esta metamorfosis de la que Dvorák se sentía orgulloso, perfectamente consciente de su trascendencia, hasta el punto de repetir tras su estreno esta nueva pieza cuarenta veces en cada uno de sus conciertos de adiós «a su patria» dados en 1892, poco antes de embarcarse para el «Nuevo Mundo».

El **Trío para piano, violín y violonchelo nº 4 Op. 90**, totalmente autónomo en cuanto a forma y tonalidad, por su carácter excepcionalmente libre y rapsódico se aparta por completo de los tres precedentes, sujetos por el contrario a las reglas y el espíritu clásico vienes. La obra se compone de seis *dumky* (plural de *dumka*) escindidos en dos partes bien diferenciadas. A pesar de la inmediata seducción que provoca su escucha, el *dumka* es un género ciertamente complejo. Procedente de Ucrania, donde sería eslavizado, su origen misterioso, tal vez germánico, expresa una especie de sueño, próximo a la *berceuse* o a la canción del vagabundo, situado en los límites del inconsciente que surge en los accesos febriles o en los arrebatos de los sentidos. Esta inestabilidad, tendente a organizar lo indefinido con una impresión a la vez de unidad y de dispersión, se adapta bien al principio musical de la variación. Sin embargo, cada uno de estos *dumky* poseen una vida propia, una cierta autonomía, aun mostrando el mismo esquema en relación a los aspectos improvisados, encerrando una atmósfera de ensimismada nostalgia que, por un corto instante, cambia brutalmente en un estallido de excitación o de jovialidad para volver a sumergirse en un ambiente de indolencia. Forma psicológica más que musical el *dumky* encierra una licencia de tonalidad que permite los contrastes, capaz de inspirar cambios cromáticos, rítmicos y de humor de tal suerte que resulta difícil el análisis racional de la pieza. En una carta de noviembre de 1890, el autor precisaba su proyecto: «trabajo en una cosa pequeña, minúscula pero de que espero os proporcione placer. Se trata de pequeñas piezas para violín, violonchelo y piano. Serán alegres y tristes. Habrá canciones melancólicas seguidas de danzas alegres, pero en un estilo siempre ligero, de algu-

na forma popular. Brevemente, esta música esta también destinada a oídos exigentes que son los menos..». Otakar Sourek, biógrafo de Dvorák, cree poder discernir en la partitura una voluntad de unidad y una preocupación de seguir ampliamente la forma sonata. En la obra parecen coexistir varios significados. Por un lado se trata de una pieza pensativa, ensoñadora, con un lirismo a flor de piel y de un talante que se acerca tanto a la *rêverie* francesa (o la *Träumerei* alemana) como a la balada germánica. Escrita en buena parte en forma de *lied*, en su desarrollo se va transformando progresivamente en un canto popular ucraniano meditativo, evidenciando un estado anímico en el que se fusionan los sentimientos románticos y los de raíces étnicas. Como en el caso de Dvorák.

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Miércoles, 27 de enero 2010

DANIEL HOPE, violín
SEBASTIAN KNAUER, piano

Avance de programación

Lunes, 1 de febrero 2010	CUARTETO CASALS
Lunes, 1 de marzo 2010	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Martes, 23 de marzo 2010	ALEXEI VOLODIN, piano
Jueves, 8 de abril 2010	RADU LUPU, piano
Lunes, 12 de abril 2010	CUARTETO TOKYO
Miércoles, 28 de abril 2010	ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA KASPAR ZEHNDER, director VIVIANE HAGNER, violín
Martes, 4 de mayo 2010	NATALIA GUTMAN, violonchelo SVIATOSLAV MOROZ, violín DMITRI VINNIK, piano
Jueves, 13 de mayo 2010	MATHIAS GOERNE, barítono PIERRE-LAURENT AIMARD, piano
Viernes, 21 de mayo 2010	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE
Jueves, 27 de mayo 2010	ORQUESTA DE VALENCIA JOHN STORGARDS, violín y director

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertos.com



VAMOS DE LA MANO

Nuestros clientes confían sus ahorros en nuestras manos, y de los beneficios que se obtienen en su gestión dedicamos todas las años una parte muy significativa a que otras muchas, muchísimas, manos mejoren la calidad de vida de nuestra sociedad.

En CAM queremos reconocer a todas las manos, a las que ayudan a otras manos, a las que lo hacen activamente a través de organizaciones no lucrativas, y de asociaciones, a las de los voluntarios anónimos, y a las de nuestros clientes por la confianza que depositan en CAM.

A todas las manos que vamos juntas.

