

20 CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

MADRID 2015

“

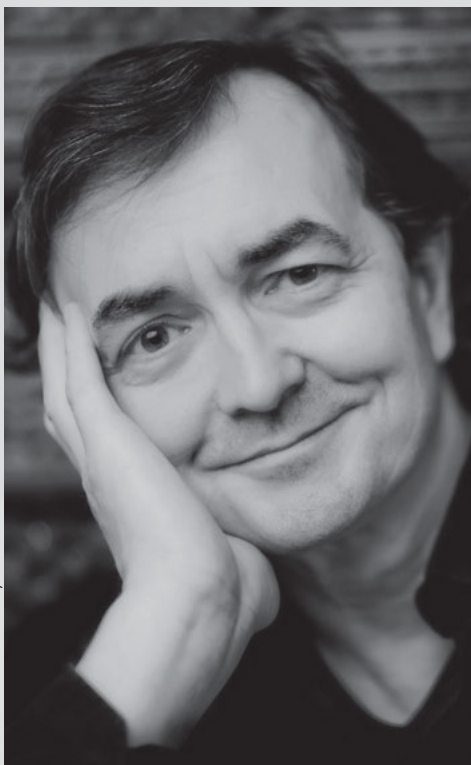
*Bach ha sido durante
mucho tiempo un objetivo muy lejano,
para el día en que yo fuera un poco más sabio
o me conociera un poco mejor.*

”

PIERRE-LAURENT AIMARD

Por favor, se ruega el máximo silencio posible en la sala,
en especial en las pausas entre los movimientos,
y no aplaudir hasta el final de cada bloque de obras.

MARCO BORGREVE / DG



PROGRAMA

PIERRE-LAURENT AIMARD

MARTES, 13 DE ENERO. 19:30 H.

J. S. BACH

El clave bien temperado (Libro I)

- I. Do mayor
- II. Do menor
- III. Do sostenido mayor
- IV. Do sostenido menor
- V. Re mayor
- VI. Re menor
- VII. Mi bemol mayor
- VIII. Mi bemol menor
- IX. Mi mayor
- X. Mi menor
- XI. Fa mayor
- XII. Fa menor
- XIII. Fa sostenido mayor
- XIV. Fa sostenido menor
- XV. Sol mayor
- XVI. Sol menor
- XVII. La bemol mayor
- XVIII. Sol sostenido menor
- XIX. La mayor
- XX. La menor
- XXI. Si bemol mayor
- XXII. Si bemol menor
- XXIII. Si mayor
- XXIV. Si menor

EL CLAVE BIEN TEMPERADO. LIBRO I

OBRA DE ARTE DEFINITIVA

ARTURO REVERTER

Desde hace muchos años se considera que *El clave bien temperado* de Johann Sebastián Bach es uno de los grandes monumentos de la historia de la música; no sólo por su belleza intrínseca, por la hondura de sus planteamientos y el vigor y variedad de su expresión. Y lo es más si pensamos que en realidad es una obra científica, de soluciones poco menos que matemáticas que resolvió de la manera más lógica el problema del temperamento o afinación de los sonidos. La búsqueda durante años y años por parte de los estudiosos en orden a fijar un sistema de temperamentos iguales tuvo un fruto importante en la obra del alemán Andreas Werckmeister, publicada en 1691, que dividía matemáticamente la octava en 12 semitonos y permitía acordes precisos de los instrumentos de tecla. Lo que, resalta Alain de Place, se oponía al sistema que un siglo atrás había ideado el italiano Gioseffo Zarlino, fundado sobre intervalos desiguales, que impedía modular. Hubo otras propuestas previas a la aparición de Johann Sebastian, que fue, en definitiva, quien instauró el método sobre el que se ha venido trabajando en tiempos modernos y que proyectaba al infinito las ideas de Werckmeister.

En el *Libro I* de la obra, publicado en 1722 en Cöthen, se puede leer, y ello nos aclara por dónde iban los tiros del Cantor: “El clave bien temperado, o preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, todos ellos con la tercera mayor o do, re, mi, y con la tercera menor o re, mi, fa. Para la práctica y el provecho de jóvenes músicos deseosos de instruirse y para recrear a aquéllos que son ya duchos en este arte.” Preludio, forma libre, suerte de improvisación, y Fuga, la pieza arquitectónica por excelencia, capaz de desarrollar varias voces al mismo tiempo y que para Schumann, gran amante de la obra, constituía una verdadera partitura de carácter en el más elevado sentido de la palabra.

La afinación, de la manera en la que finalmente la fijó Bach, con la división del tono en dos partes iguales, era sin duda necesaria para la ejecución de esas piezas, que recorren, pues, todo el ciclo de las tonalidades mayores y menores. Es el sistema que dispone la posibilidad de ejecutar y modular en todas ellas. Resuelve los arduos problemas de las enharmonías, notas que aparentemente son iguales pero que realmente no lo son. La solución sigue la configuración completa del círculo de quintas, concepto armónico básico. Es claro que manteniendo este, en principio, rígido plan, la obra resultante adopta una imagen racionalista, alejada de ese misticismo que a veces se ha atribuido al compositor, tan patético y emotivo a la hora de escribir sus cantatas sacras. Pero Bach era siempre Bach, en lo profano y en lo sagrado, un genio de la música que penetraba en el fondo de las sensibilidades cualquiera que fuese el género o forma a servir.

NOTAS AL PROGRAMA

Explicar de manera satisfactoria la expresión “bien temperado” es entrar en un terreno pantanoso. Numerosos tratados dedicados a la cuestión han determinado, si cabe, la creación de un mayor confusionismo. En tiempos de Bach la práctica habitual consistía en utilizar el temperamento desigual, que guardaba la pureza y la dulzura de la tercera mayor, pero hacía imposible el juego en el conjunto de las veinticuatro tonalidades, a causa de los “errores” en los tonos más extremos, de acuerdo con lo reconocido y postulado por algunos doctos estudiosos e instrumentistas, como la pianista contemporánea Angela Hewitt, intérprete de una excelente versión de la totalidad de la obra.

Con el tiempo, los músicos se orientaron hacia el temperamento igual, que favorece la quinta justa y rinde cada tono tolerable. Entre las dos posibilidades, Bach eligió el suyo propio de acordes. El único testimonio disponible que corrobora esa teoría proviene de la necrológica redactada por su hijo C. P. Emanuel y por su discípulo J. F. Agricola: “En el acorde de los clavecines alcanzaba un temperamento tan correcto y puro que todas las tonalidades eran puras y agradables. No conocía tonalidades que debieran evitarse por la entonación impura”. En 1715, nos cuenta Hewitt, Johann Caspar Fischer había compuesto ya un corpus de preludios y fugas en veinte tonalidades diferentes intitulado *Ariadne Musica*. Cuatro años más tarde Johann Mattheson redactó un manual del juego del bajo cifrado dando dos ejemplos de cada una de las veinticuatro tonalidades. Pero fue Bach quien creó las primeras obras verdaderamente musicales en tonalidades como do sostenido mayor y mi bemol menor.

Estamos por tanto ante una composición verdaderamente revolucionaria, alabada por los más grandes maestros de la música y base para el desarrollo de todo el arte de los sonidos posterior. Aunque hay que anotar, como destacaba Schweitzer, la aversión que sentía el Cantor por todo lo que pudiera parecer una demostración teórica. Por eso en lugar de seguir el encadenamiento lógico de las tonalidades determinado por la mencionada sucesión de quintas, se ciñó a la escala cromática simplemente. Una razón puramente práctica. Después del éxito obtenido en 1722 por el *Libro I*, Bach decidió años después, en 1744 –aunque algunas piezas sean muy anteriores–, instalado ya en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, editar un segundo *Libro*, en el que volvió a reunir, con idéntico sistema, 24 preludios con sus 24 fugas –a veces la relación entre unos y otras es casi inexistente. Es una prolongación del primero, bien que entre sus componentes haya menos unidad, métrica y de contenidos. Pero es más serio y concentrado.

Se ha debatido mucho, y Schumann fue un adalid de esa pugna, sobre si existe una relación temático-motívica entre preludios y fugas, sin que se haya llegado a ningún acuerdo. J. N. David, a quien cita Kolneder, era un convencido de ello; pero el afamado Bukofzer opinaba lo contrario. En todo caso, la invención de Bach era inconmensurable, hasta el punto de que ni los preludios ni las fugas se parecen los unos a los otros. Curiosa es la interpretación de Furtwängler, artista alejado en principio de este tipo de música: “*El clave bien temperado* ha de interpretarse como un todo. En cualquier caso, semejante esfuerzo de audición y concentración ascético-moral

únicamente podría esperarse de oyentes alemanes, pues a los demás probablemente les faltaría el ansia de cultura unida a una paciencia de Job". Lo cual no deja de ser una opinión más bien aristocrática.

Analicemos ahora, a modo de brevísima guía de escucha, cada uno de los 24 Preludios y Fugas de este imponente corpus, que hoy nos ofrece Pierre-Laurent Aimard.

I. Do mayor. El Preludio es de enorme simplicidad con sus fluidos arpeggios, inspiradores de numerosas recreaciones, la más célebre la del *Ave María* de Gounod. *Legato* inconsútil y ritmo sostenido en compás de 4/4. La Fuga es a cuatro voces, afirmativa. El sujeto es llevado a otra voz antes de la última entrada.

II. Do menor. *Allegro vivace*, 4/4. La ágil y aparentemente desabrida escritura en semicorcheas del Preludio, nos lleva en volandas hasta un súbito Presto y un subsiguiente Adagio. La cadencia final en Allegro debe poseer un aire de cierta improvisación. Esa inesperada y resuelta conclusión en do mayor incide en la Fuga a tres voces, *Allegretto moderato*, con sujeto y dos contrasujetos. Hewitt llama la atención sobre la evidente dificultad de tocar a la vez *legato* y *staccato* con la misma mano, algo necesario para hacer discernibles las tres voces. La pieza se cierra en *diminuendo* y *rallentando*.

III. Do sostenido mayor. El Preludio es un *Vivace e leggero* en 3/8, que aporta un hermoso cambio de color. Las manos se van intercambiando el protagonismo en una escritura que aporta un verdadero carácter danzable, sobre todo en su segunda mitad. La Fuga, Allegro, mantiene el mismo carácter con un saltarín sujeto en sextas. La proliferación de sostenidos supone un problema para las manos grandes, que tienen que ir vertiginosamente de las notas blancas a las negras.

IV. Do sostenido menor. El Preludio, Andante con moto en 6/4, *sempre legato*, es una *loure*, típica danza francesa recogida por Bach en otras obras (por ejemplo, la *Suite francesa n.º 5*). En el original no había ornamentos, que han ido añadiéndose con el paso del tiempo. Poderosa es la Fuga, primera a cinco voces y diseñada en *stilo antico*, Moderato e maestoso, que maneja hasta tres sujetos que van superponiéndose a lo largo de un curso en continuo *crescendo*. Se pasa del humor a la solemne introspección. Un pedal sostiene una rotunda disonancia. Sorprendentemente, Bach termina con una cadencia en mayor y una anotación de *diminuendo* y *rallentando*, lo que no siempre se respeta.

V. Re mayor. Presuroso, *Allegro vivace*, es el Preludio, que pasa visto y no visto. Ha de ser tocado *leggiermente*. La cadencia, Meno Allegro, prepara para un cierre arpegiado y abre la posibilidad de ornamentar. En la Fuga, Allegro moderato, *marcato*, una figura de ocho fusas se erige en base del discurso. Va saltando de mano a mano. Hay abundancia de *sforzandi*. En realidad adopta la forma y el desarrollo de una obertura a la francesa. Terminantes, solemnes los acordes finales.

NOTAS AL PROGRAMA

VI. Re menor. Sobre la indicación temporal **Allegro moderato** discurre el animado Preludio, marcado rítmicamente por el latido de una mano izquierda que dibuja atmosféricas corcheas y que poco a poco va elaborando una línea más melódica bajo el batir permanente de los acordes arpegiados de la derecha, que van haciéndose paulatinamente descendentes. El *ritenuto* final da lugar a un cierre poderoso. El sujeto de la Fuga es retórico, poblado de trinos y de estilo *cantabile*. Es el primero de los 48 en ser reinvertido.

VII. Mi bemol mayor. Tres secciones claramente delimitadas constituyen el Preludio, Lento moderato, uno los más sustanciales del *Libro I*: un preámbulo de carácter improvisado en semicorcheas; un *fugato* de tipo coral que se desarrolla en cuartas y una doble fuga que combina aquellos dos temas. Se trata de un fragmento extremadamente difícil de tocar. Sorprende un tanto la Fuga, Allegro, a tres voces, ligera y espírituosa.

VIII. Mi bemol menor. Palabras muy mayores son las que hay que aplicar al Preludio, Lento moderato, una verdadera *sarabande* llena de nobleza y sentimiento, que se extiende en una escritura cuajada de hondos trinos en la que se alternan momentos de imponente severidad con otros de dulzura muy recogida. Una atmósfera que ha de mantener la Fuga, Andante con moto, que es una lógica continuación, con sus tres voces y sus procesos de inversión a lo largo de un tejido muy complejo. El sujeto es tratado desde diversos puntos de vista. La página concluye inesperadamente en mayor. Dato curioso: esta Fuga es anotada en la tonalidad enharmónica de mi bemol menor.

IX. Mi mayor. De repente, estamos en otro mundo, casi sonriente, nada más empezar el Preludio, Allegretto en 12/8. Gracia encantadora, fragancia ligera y breve, que se trasladan a la Fuga, Allegro vivace, cuyas tres voces semejan, para Hewitt, tres comadres de aldea discutiendo. El virtuosismo de Bach se muestra al hacer girar esa conversación sobre las dos primeras notas del sujeto.

X. Mi menor. En el Preludio. Allegro molto moderato, espressivo, se plantea un canto muy adornado, el de un instrumento de madera acompañado de una cuerda en arpeggios. La segunda parte viene escrita en Presto –indicación muy rara en Bach– y nos lleva a la única Fuga a dos voces de las cuarenta y ocho. Rara habilidad la de pasar continuamente de tres a dos acentos por compás en un desarrollo cuajado de continuas indicaciones dinámicas.

XI. Fa mayor. La mayor dificultad del Preludio, Vivace en 12/8, es dominar los largos trinos y darlos de manera uniforme en una exposición saltarina y alada. La Fuga, a tres voces, Allegretto en 3/8, es un *passe-pied*, una danza otras veces empleada por el compositor. Una de las menos difíciles de tocar con su repetida elaboración sobre una figura de ocho semicorcheas.

XII. Fa menor. Andante espressivo reza la indicación de tempo del Preludio, que ha de tocarse *sempre legato*. Posee un aire procesional, como corresponde a la danza que es en realidad, una *allemande* fluida y ligada. Dentro del mismo clima se mueve la Fuga, Andante serioso, a cuatro voces, desarrollada pausadamente y *legato* sobre un grave y solemne sujeto expuesto en negras.

Su combinación de cromatismos y de intervalos expresivos le confieren gran intensidad.

XIII. Fa sostenido mayor. El Preludio es un Allegretto grazioso en 12/16 cuajado de síncopas y de modulaciones, poblado de leves y atractivos claros y de esbeltos trinos. También Allegretto, pero marcado *piacevole*, es la Fuga a tres voces, que incluye enseguida un nuevo motivo, desarrollado más tarde en un segundo contrasujeto. Las notas repetidas proporcionan un cierto carácter de jovialidad.

XIV. Fa sostenido menor. Un pausado Allegro moderato da cauce al Preludio, en el estilo de invención a dos voces. Las corcheas punteadas separadas por silencios de la mano izquierda acaban por transformarse en acordes y por dialogar con la línea melódica. Un sujeto calmo pero pleno de intensidad vertebró la Fuga a cuatro voces, Andante maestoso, que desarrolla un contrasujeto enormemente triste y tocado de un intenso cromatismo. El sujeto es reinvertido en dos repeticiones. La pieza concluye en mayor.

XV. Sol mayor. El Preludio es un decidido Allegro en 24/16, aunque el bajo está marcado con el compás de 4/4. Hewitt se hace la pregunta: ¿Para indicar que las semicorcheas son tresillos o para advertir de que no hay que ir demasiado deprisa? En cualquier caso, el fragmento resulta exuberante en su brevedad. El largo sujeto de la Fuga, variado y contrastado, se expone por la mano derecha en un Allegretto vivace en 6/8 lleno de sabor y de espíritu. La pieza es de una enorme riqueza contrapuntística.

XVI. Sol menor. Un extenso y difícil trino sobre una redonda en la mano derecha inaugura el Preludio, Lento e moderato, cuyo motivo principal va perfilándose hasta concretarse en una sucesión de semicorchea-cuatro fusas-semicorchea. Otros tres largos trinos, uno en la parte superior y dos en la inferior, dotan de sustancia al fragmento, evidentemente reflexivo. Serenidad y calma se desprenden de la Fuga, Andante con moto, que no debe tocarse demasiado lenta (tempo=80). El sujeto, que se extiende a lo largo de dos compases, viene caracterizado por un pequeño silencio-suspiro en el segundo de ellos. En la parte central se suceden las imitaciones.

XVII. La bemol mayor. El motivo rítmico del Preludio, Moderato en 3/4, se presenta en treinta y siete de los cuarenta y cuatro compases, y transmite sin duda, en su aire un poco danzable, una mesurada alegría. Se establece un diálogo. De Pace apunta que el desarrollo de la pieza sigue la construcción del típico concierto a la italiana. En la Fuga a cuatro partes, Andante, siempre legato e pesante en 4/4, el sujeto debuta sobre las notas del acorde perfecto de la bemol mayor, diseño que se opone al de las notas conjuntas del melódico contrasujeto. Difícil estudio del *legato* para los pianistas.

XVIII. Sol sostenido menor. De nuevo la indicación *legato* aparece consignada, algo que suele presentar problemas a la hora de la ejecución, en este Preludio en 6/8, Allegretto moderato ed espressivo. Se trata de una invención a tres partes suavemente oscilante. Imitaciones y cánones se suceden hasta el final. También viene anotada *espressivo* la Fuga a cuatro voces, que

NOTAS AL PROGRAMA

expone el sujeto en la mano izquierda a lo largo de más de dos compases. Es un Andante en 4/4 de complejo entramado dominado por las cuatro notas básicas y repetidas del tema. La atmósfera se clarifica en la parte central para retomar su intensidad al cierre.

XIX. La mayor. Moderato está marcado el Preludio, de discurso casi inocente y transparente. Que se desarrolla a lo largo de una pequeña *fughetta* y tiene el sentido de “una danza ligera” (De Place). Fastuosa es la Fuga a tres voces, Allegro moderato en 9/8. Tovey aconsejaba elegir un tempo “que no sea ni intocable ni desagradable de acuerdo con una práctica razonable” a fin de conservar la atmósfera de alegría imperante y, al tiempo, no perder la calma expositiva. Bach introduce continuos pasajes rápidos en semicorcheas para acompañar al zigzagueante sujeto. Estamos ante una de las piezas más originales del Cantor. El sujeto comienza curiosamente con una sola nota, una corchea aislada, que da enseguida paso a un auténtico *tourbillon*.

XX. La menor. Preludio ligero, Vivace en 9/8, una danza que se desarrolla en episodios variados. Algunos intérpretes se inventan trinos en la mano izquierda. La Fuga es otro cantar. Larga y compleja, a cuatro voces, Andante maestoso ma con moto. De una densidad reconocible al oído. El sujeto, expuesto en los bajos, es espléndido, lo mismo que los continuos *stretti* (Pasajes en los que el tratamiento imitativo se hace de manera más concisa). Se circula por numerosas tonalidades. El compositor explota todas las posibilidades de la escritura en canon: a dos o tres partes, entre sujeto y su inversión, por imitación... La escritura se espesa cada vez más hasta llegar al compás 83, en el que se plantea una ardua cuestión. En él Bach consigna un pedal sobre un fa mantenido hasta el cierre, cinco compases más allá. Imposible de abordar esta exigencia con un clave normal. Si acaso por un órgano o un clavecín con *pedalier*. En el piano moderno el problema se resuelve en parte con el pedal tonal.

XXI. Si bemol mayor. El Preludio, Vivace en 4/4, es muy popular, aunque nada fácil. Una brillante *toccata* que ha de interpretarse *leggiermente* a fin de reproducir en volandas, y uniformemente, los rápidos acordes arpegiados de estilo francés. Comparada con la gran Fuga anterior, ésta, a tres voces, es hasta cierto punto ligera y grácil, con un largo sujeto en la mano derecha, que encuentra su prolongación en las semicorcheas del primer contrasujeto y en las notas repetidas del segundo.

XXII. Si bemol menor. Una quietud embargada de tristeza emana del Preludio, Andante sostenuto, dulce y espressivo. Las obsesivas y repetidas corcheas deben tocarse de manera muy clara, incluso en la polifónica conclusión a nueve partes. La Fuga, a cinco voces, Lento, se desarrolla en *stilo antico* con un sujeto muy simple que surge de una caída de cuarta. La progresión se hace sobre valores largos de blancas y negras. De Place habla de una pieza vocal en estilo severo. Los últimos compases, a cinco voces, son de una imponente densidad.

XXIII. Si mayor. Tonalidad rara en tiempos de Bach, pero que arroja una luz y un claridad que contrarrestan en buena medida las sombras de las

dos obras precedentes. El Preludio, Allegretto moderato, ha de ser tocado *legato*. Es una invención a tres partes que suma una cuarta al final. Tema calmo que pasa de una mano a otra. Curiosamente, las cuatro primeras notas de la Fuga, Andante, son las mismas que las del Preludio, lo que establece una íntima unión entre ambos fragmentos. Todo es transparente en ella. Abundan los trinos.

XXIV. Si menor. *Sempre molto legato* ha de ser tocado el Preludio, Andante, que debe ir ligerito y ágil para enunciar con claridad su saltarín motivo en negras y blancas. Es el único en ser escrito en forma binaria, con sendas barras de repetición en medio y al final. La indicación *Largo* anuncia la gravedad de la Fuga a cuatro voces, que ha de seguir también la anotación *molto espressivo* y ser expuesta con mucha atención a las variaciones de dinámica. Maneja un sujeto realmente desolado y desnudo de corcheas dibujadas con la mano derecha que cubre las doce notas del espectro cromático. Lo severo de las entradas nos acerca a una suspirante peroración que reviste el carácter de una silenciosa plegaria. Hay pasajes verdaderamente densos y complejos, como los que ocupan los compases 17 a 29. El espíritu y concentración de esta Fuga nos llevan al mundo dramático y espiritual de la *Pasión según San Mateo*.

BIOGRAFÍA

Aclamado como una figura fundamental en la música de nuestro tiempo y como un personal y significativo intérprete del repertorio de cualquier época, Pierre-Laurent Aimard disfruta hoy de una carrera como solista internacionalmente celebrada. Cada temporada aparece con las mejores orquestas del mundo y directores como Riccardo Chailly, Vladimir Jurowski, Peter Eötvös, Simon Rattle y Esa-Pekka Salonen. Ha estrenado, interpretado y dirigido en salas como Carnegie Hall y Lincoln Center de Nueva York, Philharmonie de Berlín, Cité de la Musique de París, Festival de Tanglewood y Southbank Center de Londres. Es, además, director artístico del Festival de Aldeburgh, en el que ha impresionado al público y a la crítica con su imaginativa programación.

Actuales y futuros compromisos de Aimard incluyen recitales en Londres, Nueva York, Chicago, París, Tokio, Viena, Beijing y Amsterdam. En concierto actuará con la Sinfónica de Boston, Filarmónica de Londres, Deutsches Symphonie-Orchester de Berlín y Orquesta de Cámara de Europa. En otoño del pasado año estrenó con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera el *Concierto para piano y orquesta* de Harrison Birtwistle, llevándolo después a Oporto, Londres y Boston. En la primavera de 2015 emprenderá una gira de recitales con Tamara Stefanovich, tocando la obra completa para piano de Pierre Boulez como celebración del noagésimo aniversario del compositor.

Aimard ha colaborado muy de cerca con compositores tan importantes como Kurtág, Stockhausen, Carter, Boulez y Benjamin y ha mantenido una larga asociación con György Ligeti, grabando sus obras completas para piano. Ha interpretado también la última pieza para piano escrita por Elliott Carter: *Epigrams*, para piano, violín y violonchelo, escrita expresamente para él.

Profesor en la Hochschule de Colonia y en el Conservatorio de París, ofrece lecturas-concierto y clases magistrales por todo el mundo, derramando su inspiradora personalidad en la música de todas las épocas. En 2005 fue premiado con el Royal Philharmonic Society's Instrumentalist Award y en 2007 fue nombrado Instrumentista del Año por Musical America. En 2015 lanzará, en colaboración con el Klavier-Festival Ruhr y Vincent Meyer un proyecto en la red centrado en la enseñanza e interpretación de la música para piano de Ligeti presentando clases magistrales e interpretaciones de los *Estudios* y otras obras.

Aimard graba exclusivamente para Deutsche Grammophon. Su primer disco con la firma, *El arte de la fuga* de Bach, recibió el Diapason d'Or y el Choc de Le Monde de la Musique, fue número 1 en la lista de clásicos de Billboard y encabezó las descargas del mismo género en iTunes. Ha obtenido también la E de Excepcional de la revista Scherzo. Una nueva grabación de *El clave bien temperado* de Bach apareció en verano de 2014.

Nacido en Lyon en 1957, Pierre-Laurent Aimard estudió en el Conservatorio de París con Yvonne Loriod y en Londres con María Curcio. Ha sido pianista del Ensemble intercontemporain bajo la dirección de Pierre Boulez.

<http://www.pierrelaurentaimard.com>

PRÓXIMO CONCIERTO

MARIA JOÃO PIRES
JULIEN LIBEER

JUEVES, 5 DE FEBRERO. 19:30 H.

La gran pianista portuguesa comparte programa con el joven y prometedor pianista belga. Dos sonatas de Beethoven enmarcadas por un Schubert menos habitual pero no menos profundo.

PROGRAMA

SCHUBERT

Allegro en la menor, "Lebensstürme", D.947

(JULIEN LIBEER & MARIA JOÃO PIRES)

BEETHOVEN

Sonata nº 30 en mi mayor, op. 109

(JULIEN LIBEER)

Sonata nº 32 en do menor, op. 111

(MARIA JOÃO PIRES)

SCHUBERT

Fantasia en fa menor, D.940

(JULIEN LIBEER & MARIA JOÃO PIRES)

