

Grigory Sokolov piano

22 Mar 2023 · 21:00 Sala Suggia

CICLO PIANO



casa da música

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE (C.36MIN)

Henry Purcell (1659-1695)

Ground in Gamut, Z. 645

Suite n.º 2 em Sol menor, Z. 661

- Prelude
- [Almand]
- Corant
- Saraband

A New Irish Tune [Lilliburlero] em Sol maior, Z. 646

A New Scotch Tune em Sol maior, Z. 655

[Trumpet Tune, called the Cibell] em Dó maior, Z.T. 678

Suite n.º 4 em Lá menor, Z. 663

- Prelude
- Almand
- Corant
- Saraband

Round O em Ré menor, Z.T. 684

Suite n.º 7 em Ré menor, Z. 668

- Almand, very slow “Bell-bar”
- Corant
- Hornpipe

Chaconne em Sol menor, Z.T. 680

2ª PARTE (C.45MIN)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonata n.º 13 em Si bemol maior, KV 333 (315c) op. 7 n.º 2

1. Allegro
2. Andante cantabile
3. Allegretto grazioso

Adagio em Si menor, KV 540

Henry Purcell

LONDRES, 10 DE SETEMBRO DE 1659

LONDRES, 21 DE NOVEMBRO DE 1695

Henry Purcell, na sua meteórica carreira, não ocupou nenhuma posição na corte inglesa que o obrigasse a escrever com regularidade música para cravo. Apesar de ter exercido vários anos o cargo de organista, primeiro na Abadia de Westminster e depois também na Capela Real, a sua obra para órgão é muito escassa, mas tal deve ser entendido no contexto do exercício de uma profissão que dele requeria sobretudo o acompanhamento de música vocal e a improvisação. Como resultado, a música de tecla ocupa uma posição muito marginal na sua produção e o seu papel secundário revela-se, sobretudo, quando comparado com a monumentalidade das criações no âmbito da música sacra (*anthems*, serviços anglicanos, hinos, canções pias); música lírico-dramática (ópera e semiópera, música de cena); e música para a câmara (odes, *welcome songs*, canções avulsas, sonatas em trio, *consort* de violas). A obra para cravo de Henry Purcell levanta ainda algumas questões, quer sobre a origem, quer até sobre a autoria.

A principal colecção da sua música para cravo, e a que conheceu maior sucesso, é indubitavelmente a recolha publicada postumamente por Henry Playford, em 1696, por encargo da viúva do compositor, Frances Purcell. Intitula-se *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnett Composed by the late Mr. Henry Purcell Organist of his Majesties Chappel Royal, and St. Peters Westminster* e foi dedicada à princesa da Dinamarca, a futura rainha Ana da Grã-Bretanha. Esta colecção inclui oito suites e algumas peças soltas. Outra recolha importante, publicada igualmente por Playford, mas ainda em vida do compositor,

em 1689, denomina-se *The Second Part of Musick's Hand-maid [...]*, sendo mais tarde reimpressa, em 1705, sob o título *A Choice Collection of Lessons, being Excellently Sett to the Harpsichord [...]*. Inclui dezoito peças de Purcell, a par com várias outras obras do seu professor e colega John Blow. Um precioso manuscrito autógrafo compreende duas suites e doze peças individuais, algumas coincidindo com as obras publicadas. As restantes peças para cravo sobrevivem em dezoito diferentes manuscritos, e incluem várias transcrições de andamentos de obras vocais ou orquestrais. É hoje muito difícil provar se estas versões para tecla são realmente originais do compositor ou arranjos feitos por contemporâneos, ou até posteriormente. É importante ter em conta que a fama de Purcell perdurou por muitos anos após a sua morte e algumas das suas obras foram sendo copiadas até à segunda metade do século XVIII.

As oito suites para cravo de Purcell publicadas em 1696 são algo excepcionais, quando comparadas com idênticas obras dos seus contemporâneos, por serem excessivamente curtas. Algumas têm apenas três ou, no máximo, quatro andamentos, enquanto uma suite para cravo típica teria normalmente um mínimo de cinco andamentos e, frequentemente, entre seis e uma dezena de danças. No entanto, as suites do alemão J. J. Froberger eram igualmente curtas e, ocasionalmente, terminavam com uma 'sarabande'. Quase todas as suites de Purcell se iniciam com um prelúdio, à excepção da sétima suite em Ré menor. Os prelúdios podem ser breves, usando uma figuração arpejada sobre uma sequência harmónica simples, com um carácter livre, remanescente dos prelúdios improvisados pelos alaudistas e cravistas franceses, como o da quarta suite em Lá menor. Outros são peças mais substanciais,

num estilo brilhante e de nítida influência italiana, e recorrem a texturas polifónicas, predominantemente imitativas, como o prelúdio da segunda suite em Sol menor. As ‘almands’ são fortemente inspiradas pelas ‘allemandes’ da escola francesa, como revelam as texturas arpejadas e irregulares típicas do *style brisé*, e o carácter discursivo, enfático e melancólico. A mais paradigmática é, sem dúvida, a da suite em Ré menor, com a rara indicação de andamento *very slow*. Purcell terá conhecido sobretudo as obras para cravo de Chambonnières e de Lebégue, publicadas respectivamente em 1670 e em 1676, mas poderá também ter-se cruzado com manuscritos onde circulavam obras de Louis Couperin, Hardel e D’Anglebert. Nas ‘corants’ também se reconhecem predominantes influências francesas, mas a preponderância da notação em 3/4, em vez de 3/2, e um carácter mais ligeiro parecem aproximá-las da ‘corrente’ italiana. Apenas a segunda suite em Sol menor apresenta uma verdadeira ‘courante’ francesa, com um carácter mais majestoso, maior complexidade de texturas e a típica ambiguidade métrica. A escolha do último andamento em cada uma das suites de Purcell não obedece a uma regra fixa. Tanto pode ser uma ‘saraband’ (como nas suites em Sol e em Lá menor), e neste caso o intérprete tem de decidir se se trata de uma ‘sarabande grave’, lenta, solene e dramática; de uma ‘sarabande tendre’, lírica e nostálgica; ou mesmo de uma ‘saraband’ rápida e rítmica, ao bom estilo inglês seiscentista, tão cultivada por Matthew Locke — numa versão coreográfica mais fiel ao carácter original da dança ibérica. A distinção entre estes três géneros, apenas

a partir da notação, não é sempre fácil, pelo que é indispensável um estudo aprofundado das fontes históricas. Alternativamente, a suite pode terminar com uma dança rápida e ligeira: um ‘minuet’, mais refinado, cortesão e elegante (como nas suites I e VIII); ou então um vivaz e bem-humorado ‘hornpipe’, de sabor popular, como na suite em Ré menor.

Vários dos títulos das restantes peças poderão ser incompreensíveis para o público. O *Ground in Gamut* (Z. 645) sobrevive em dois manuscritos. Um ‘ground’ é uma composição baseada num baixo *ostinato* — “obstinado”, ou seja, que se repete incessantemente desde o início até ao final da obra. Frequentemente o baixo pode não repetir nota por nota, mas sofrer ligeiras variações, sendo então muito importante que se mantenha a sequência harmónica (ou seja, a sucessão de acordes). Nesse caso, a proximidade às contemporâneas formas de ‘chacona’ e ‘passacalha’ (mas que na época não eram necessariamente sempre baseadas num baixo *ostinato*) ou mesmo do ‘tema e variações’ faz com que, por vezes, não seja fácil distinguir os diferentes géneros e, ocasionalmente, diversas fontes atribuem à mesma obra designações distintas. Assim, a título de exemplo, uma obra para cravo de Purcell que é a transcrição para tecla de uma ária extraída de uma das suas odes, num manuscrito é chamada “Ground”, mas noutro é intitulada “Prélude en Manière de Chaconne”. Quanto à palavra ‘gamut’, deriva da expressão ‘Gamma Ut’, o nome da nota mais grave do sistema musical medieval, codificado por Guido d’Arezzo e conhecido como solmização. A esta nota, designada pelo nome da letra grega ‘Gamma’, era atribuída a sílaba de solmização ‘Ut’, e corresponde à nota sol 1 no sistema hoje predominantemente usado em Portugal. Assim, na época, a expressão indicava simplesmente a tonalidade de Sol

1 [N. E.] A grafia das designações de danças integradas em suites barrocas varia, ao longo deste texto, conforme o uso pelos diferentes compositores e países a que o autor se refere.

maior, pelo que repetir ‘Gamut’ e ‘G major’ ou ‘Sol maior’ no mesmo título é uma redundância. Este ‘ground’ é extremamente regular e simétrico, uma vez que a unidade base é constituída por oito compassos, sendo por sua vez repetida oito vezes ao longo da obra. No entanto, como cada variação é tocada duas vezes, escuta-se o mesmo baixo um total de dezasseis vezes. Este baixo (e respectiva sucessão harmónica) corresponde — mas apenas por mera coincidência! — aos primeiros oito compassos da ária ou ‘sarabande’ que constitui o tema das famosas *Variações Goldberg* de J. S. Bach.

A ambiguidade no género e nos títulos encontra-se igualmente na *Chaconne* (Z.T. 680). Publicada na edição de Frances Purcell de 1696, trata-se de uma versão para cravo da “Curtain Tune on a Ground” incluída entre a música de cena para a peça de teatro *Timão de Atenas*. Se a autoria de Purcell é inquestionável e o arranjo para tecla deverá ser também autêntico, já o destino original da obra não é muito certo. O andamento, de um carácter sério, intenso e quase fatal, terá sido destinado a ser tocado diante da cortina fechada, antes do início da peça ou num dos seus intervalos, como mero entretenimento. Não parece ter qualquer relação com a breve e divertida *Masque* sobre a disputa de poder entre Cupido (amor) e Baco (vinho) que constitui a restante música de Purcell para a adaptação seiscentista da comédia de Shakespeare. O *Round O* (Z.T. 684) é também uma transcrição — desta vez de mais improvável autenticidade, sendo a única fonte muito tardia — do ‘rondeau’ da suite orquestral formada a partir da música de cena para a peça *Abdelazer*. O curioso nome é uma corruptela (encontrada em outros manuscritos ingleses) da palavra francesa “rondeau”, que se refere à estrutura da obra em rondó ou “canção de roda”, em que um refrão fixo alterna com

várias — neste caso duas — estrofes ou *couplets*. O carácter deve ser, como na maioria nos ‘rondeaux’ da época, o de um vivo ‘menuet’. A maior familiaridade do público com esta peça deve-se a ter sido utilizada por Benjamin Britten como tema de *The Young Person’s Guide to the Orchestra*.

A *New Irish Tune* ou *Lilliburlero* (Z. 646) sobrevive não só em dois manuscritos setecentistas, mas também na publicação de 1689 já referida. O nome “Lili burlero” encontra-se num dos manuscritos e corresponde ao título da melodia na colecção *Apollo’s Banquet*, editada em 1690. *Lilliburlero* (a grafia mais comum) refere-se a uma canção política, popularizada durante a “Revolução Gloriosa” de 1688, em que se satirizam os católicos irlandeses e a sua luta defendendo o rei Jaime II, contra os protestantes ingleses, apoiantes dos novos reis Maria II e Guilherme III. O refrão da canção é uma corruptela de uma divisa em irlandês: “Lero Lero Lillibu[r]llero, Lillibu[r]llero bullen a la”. A melodia, atribuída a Purcell, ainda que sem grande certeza, precedeu a adição do texto. Descrita na época como uma ‘marcha’, o seu ritmo e carácter, em compasso composto de 6/4 (ainda que notado em 3/4), corresponde antes à de uma animada ‘giga’ irlandesa.

A *New Scotch Tune* (Z. 655) é uma curta dança, viva e simples, escrita num género que começava a popularizar-se em França sob o nome de ‘contredanse’ — uma corrupção, desta vez francesa, do original inglês ‘country danse’ (no sentido de dança rural, ou dança popular). Foi igualmente incluída na publicação de 1689.

Trumpet Tune ou *Cibell* (Z.T. 678) deverá ter sido umas das obras mais populares de Purcell, tendo em conta que, além da inclusão na edição de 1696, foi igualmente publicada em 1697, com o nome “M.r H. Purcells new Sibell” na colecção *The Harpsichord Master. Containing*

*plain and easy Instructions for Learners on the Spinnet or Harpsichord written by the late M.r Henry Purcell [...] — coleção essa que inclui a preciosa explicação sobre os símbolos para os ornamentos usados pelo compositor. Foi ainda preservada (com ligeiras variantes) em quatro manuscritos. O enigmático nome, que aparece também grafado como “Sebell”, é clarificado em duas das cópias, em que a obra é designada como “Imitation de la descente de Cybèle”. Trata-se, pois, de uma referência à descida da deusa Cybèle no final do primeiro acto da ópera *Atys* de Jean-Baptiste Lully, composta para a corte francesa em 1676. A deusa, no seu carro voador puxado por leões, canta uma curta ária — “Vous devez vous animer d’une ardeur nouvelle” — seguidamente repetida pelo coro, que a saúda com entusiasmo. Este andamento tem a particularidade de os seus *ritornelos* — separações instrumentais entre os versos cantados — serem confiados apenas à linha do baixo contínuo, em vez de a toda a orquestra. É este efeito que é imitado na obra de Purcell, com breves secções executadas apenas pela mão esquerda. Apesar de o protótipo de Lully ser em Lá menor, Purcell escreve a sua versão na tonalidade de Dó maior, bem mais aclamativa e triunfante, o que terá permitido, na perdida versão orquestral que serviu de modelo à peça para cravo, o uso de uma ou mais trombetas (pois todas as notas da melodia podem ser interpretadas, sem grandes dificuldades, pelo instrumento usado na época do compositor).*

Wolfgang Amadeus Mozart

SALZBURGO, 27 DE JANEIRO DE 1756

VIENA, 5 DE DEZEMBRO DE 1791

A Sonata KV 333 (315c) foi composta por Mozart no final de 1783, e publicada por Christoph Torricella em Viena, em Abril de 1784, como *opus 7*, juntamente com as sonatas KV 284 e KV 454 (esta última com violino), sob o título *Trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte. La troisième este accompagnée d'un violon obligé*. Inicialmente pensava-se que datava de um período anterior, sugerindo-se os anos de 1778 e 1779, mas está agora provado que foi escrita aquando da Sinfonia n.º 36 “Linz”, e nesta mesma cidade (onde o compositor esteve de passagem entre Salzburgo e Viena). Sendo uma das sonatas mais longas e exigentes de Mozart, ostenta claras referências, na sua estrutura e brilhantismo, ao estilo concertante. Deverá ter sido estreada pelo próprio no mesmo concerto a que se destinou a sinfonia, sendo por isso indispensável que reflectisse não só o talento inventivo do compositor, mas também o seu virtuosismo enquanto intérprete. A opção mais corrente, em idênticas circunstâncias, seria Mozart, virtuoso itinerante, executar um concerto para tecla da sua autoria, mas sabendo-se que foi obrigado a escrever a sinfonia em apenas quatro dias, talvez não tenha sido viável compor — e ensaiar! — uma obra concertante. A sonata a solo terá sido, então, a solução mais exequível.

O primeiro andamento, relativamente convencional na sua forma sonata, distingue-se pelo requinte das modulações na secção do desenvolvimento, bem como numa reexposição mais complexa. O andamento lento central é excepcionalmente amplo. O lirismo predominante é brevemente interrompido por momentos de maior tensão dramática, revelando no

seu todo a experiência de Mozart como compositor operático, adquirida recentemente com a criação de *Idomeneo* e de *O Rapto do Serralho*. O gracioso e aparentemente descomprometido ‘rondó’ final ostenta, progressivamente, em cada umas das estrofes, maior bravura e exigência, não só técnica mas também emocional, culminando numa extensa cadência, integralmente notada pelo compositor, antes do último regresso ao refrão.

O *Adagio* KV 540 é a única composição de Mozart para piano na expressiva e delicada tonalidade de Si menor. Foi composto em Viena a 19 de Março de 1788 e terá sido publicado por Hoffmeister nesse mesmo ano, mas a mais antiga edição sobrevivente é a da Artaria, de 1794, em que é intitulado *Adagio per Clavicembalo o Piano Forte*. Trata-se de uma obra particularmente requintada e íntima, extremamente detalhada na notação das dinâmicas e articulações, mas que não desdenha o recurso a alguns estratagemas para impressionar o público, como o frequente cruzar das mãos. Este é requerido de forma a apresentar extractos de melodia nos diferentes registos extremos do teclado, sobre — e sob — um acompanhamento constante e regular, executado pela outra mão na região média. Terá sido composto para deleite do próprio compositor, mas não é de excluir a hipótese de se ter destinado a uma oferta ou homenagem. A sua grande extensão (sobretudo se se obedecer às repetições indicadas pelo compositor), bem como o facto de Mozart o ter inserido individualmente no seu catálogo, parece precaver que se destinasse a constituir o andamento lento central de uma sonata, como foi já aventurado.

FERNANDO MIGUEL JALÔTO, 2023

Grigory Sokolov piano

A natureza única e irrepetível da música construída no momento é essencial para entender a beleza e a honestidade da arte de Sokolov. As suas interpretações são poéticas e singulares, resultado do profundo conhecimento das obras. Os recitais percorrem um repertório vasto desde transcrições da polifonia medieval, passando por obras para teclado de Byrd, Couperin, Rameau e Froberger, até à música de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms e a compositores do século XX como Prokofieff, Ravel, Scriabin, Rachmaninoff, Schoenberg e Stravinski. É reconhecido como um dos maiores pianistas da actualidade, um artista universalmente admirado pela sua visão, espontaneidade fascinante e entrega total à música.

Grigory Sokolov nasceu em 1950, em São Petersburgo (Leninegrado). Começou a estudar piano aos cinco anos e, dois anos depois, iniciou os estudos com Liya Zelikhman no conservatório local. Teve aulas com Moisey Khalfin no Conservatório de Leninegrado e deu o seu primeiro recital em 1962. O seu talento foi reconhecido aos 16 anos, quando se tornou o mais jovem músico de sempre a receber a Medalha de Ouro no Concurso Tchaikovski de Moscovo.

Enquanto se apresentava em extensas digressões nos Estados Unidos da América e Japão, nos anos 70, a arte de Grigory Sokolov foi amadurecendo. As suas gravações da era soviética adquiriram um estatuto quase mítico no Ocidente, evidenciando um artista singular formado na rica tradição pianística da escola russa. Depois do colapso da União Soviética, começou a actuar nos principais festivais e salas de concerto da Europa.

Sokolov apresentou-se como concertista ao lado das orquestras mais prestigiadas do

mundo, tais como a Filarmónica de Nova Iorque, a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão, a Filarmónica de Londres, a Sinfónica da Rádio da Bavária e a Filarmónica de Munique, antes de passar a dedicar-se exclusivamente aos recitais a solo. Faz cerca de 70 recitais por temporada, mergulhando por inteiro num programa único que apresenta em grandes digressões europeias.

Sokolov interessa-se verdadeiramente pelo mecanismo dos instrumentos em que toca. Passa horas a explorar as suas características físicas e a colaborar com técnicos para atingir os seus requisitos. A parceria entre artista e instrumento é essencial para a construção das suas ideias musicais. Poucado na utilização do pedal de sustentação, evoca todos os elementos desde as mais subtis gradações tonais e de textura até aos mais ousados contrastes de som através do brilho e da clareza da sua técnica. Os críticos apontam frequentemente a sua capacidade de articular vozes individuais em complexas texturas polifónicas e de lançar linhas melódicas com perfeita continuidade.

O carisma da arte de Sokolov permite-lhe captar a atenção necessária do público para contemplar até a composição mais familiar sob novas perspectivas. Promove uma relação de proximidade entre o público e a música, transcendendo as exibições superficiais para revelar o profundo sentido espiritual da música.

Depois de estar afastado durante duas décadas das gravações, Sokolov assinou um contrato de exclusividade com a Deutsche Grammophon. A parceria tornou possível a edição de inúmeras gravações, todas elas de concertos ao vivo. O primeiro destes álbuns incluiu a gravação integral de um recital memorável no Festival de Salzburgo de 2008, com música de Mozart e Chopin. O segundo foi dedicado a Schubert e Beethoven, enquanto

o terceiro incluiu dois concertos para piano: o KV 888 de Mozart e o Terceiro de Rachmaninoff. Este último CD foi lançado em conjunto com o documentário *A Conversation That Never Was* de Nadja Zhadanova, em DVD, um retrato de Sokolov baseado em entrevistas aos seus amigos e colegas, ilustrado com imagens de arquivo nunca antes vistas. Os mais recentes lançamentos foram um CD duplo com música de Beethoven e Brahms, e o DVD de um recital ao vivo gravado em Lingotto (Turim), com obras de Mozart e Beethoven.

FAÇA UMA NOVA MELODIA COM O SEU IRS

Consigne 0,5% do seu IRS liquidado à Fundação
Casa da Música e ajude à criação de novas melodias.



saber mais

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

