

# Zee Zee

piano

21 Maio 2023 - 18:00 Sala Suggia

TRIBUTO A HELENA SÁ E COSTA  
CICLO PIANO



casa da música

FUNDADOR GOLD

**CIN**

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



---

1ª PARTE

**Richard Wagner (transcrição: Zoltán Kocsis)**

Prelúdio do 1.º Acto de *Tristão e Isolda* (1865/1978; c.8min)

**Arnold Schoenberg**

*Três peças para piano, op. 11* (1909; c.15min)

1. Mäßige [Moderado]
2. Mäßige [Moderado]
3. Bewegte [Agitado]

**Maurice Ravel**

*Gaspard de la Nuit* (1908; c.23min)

1. Ondine
2. Le Gibet
3. Scarbo

---

2ª PARTE

**Franz Liszt**

*Vallée d'Obermann* (1848-54 ; c.12min)

(Années de pèlerinage I, S. 160/6)

*Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (1877; c.8min)

(Années de pèlerinage III, S. 163/4)

*Tarantella* (1837-1849; c.9min)

(Années de pèlerinage II, Supplément, S. 162/3)

## Da transcendência a uma forma poética de virtuosismo

A partir do século XIX, a escrita pianística ganha um ímpeto sem precedentes. Estando o piano em contínuo desenvolvimento — com cada vez maior capacidade de projecção sonora, amplitude de gama dinâmica e variedade de texturas possíveis —, floresce a geração de compositores românticos, que faz dele veículo privilegiado de auto-expressão e experimentação. No exemplo de Franz Liszt (1811-1886) — a quem devemos, aliás, a ideia do *recital de piano* — encontramos um modelo de pianista romântico. À semelhança dos feitos de Paganini ao violino, é um artista que prima por transcender os limites do piano com abordagens inovadoras quer em termos de execução, quer em termos de potencial expressivo. Ao mesmo tempo, o contributo como compositor destaca-o como principal instigador da vanguarda musical de então, cujas consequências se estenderam ao século XX — desde as soluções harmónicas arrojadas que abririam caminho às inovações de Wagner (e mesmo às posteriores de Schoenberg) à frequente associação de música instrumental a elementos visuais, textos literários, imagens poéticas ou memórias, que tanto marcaria a postura impressionista. O presente recital permite entrever alguns dos múltiplos reflexos do seu legado a partir de música para piano.

Fundamentalmente, foi na década de 1830, com os incontornáveis estudos de Chopin e Liszt, que o piano encontrou a sua versão particular de transcendência e virtuosismo, da qual faz parte a possibilidade de emulação de texturas sinfónicas e vocais, em conjugação com a exploração de finas nuances de toque e de colorido tímbrico. A arte da transcrição para piano ganhou pertinência acrescida neste contexto, com Liszt como seu maior expoente.

O cuidado que pôs nas inúmeras transcrições de sinfonias e excertos de ópera honra uma função do piano que nos dias de hoje está já esquecida: a da difusão de repertório de conjunto num formato mais acessível, numa época em que ainda não se sonhava com o gramofone.

O recital abre com uma transcrição para piano de um dos mais influentes excertos operáticos da história da música: o **Prelúdio do 1.º Acto de *Tristão e Isolda* de Richard Wagner** (1813-1883), obra-prima do drama musical escrita entre 1857 e 59. Não se trata, contudo, de uma transcrição de Liszt, mas sim do celebrado pianista **Zoltán Kocsis** (1952-2016). O parentesco entre a tensa linguagem harmónica wagneriana e as inovações de Liszt (reconhecido pelo próprio Wagner), a relevância do *Tristão* como pedra de toque da ala progressista do Romantismo, a admiração confessa e recíproca entre os dois compositores, e mesmo um outro tipo de parentesco criado através do casamento de Wagner com Cosima, filha de Liszt, facilmente fariam supor que o mestre húngaro tivesse transcrito o Prelúdio, mas a verdade é que Liszt transcreveu do *Tristão* apenas o momento final, a famosa “Morte de Isolda”. Dado que a partitura orquestral de Wagner vive de um tecido que toma forma muito lentamente, com longas notas sustentadas e uma profusão de motivos musicais cuja perceptibilidade é assegurada em grande parte pela variedade tímbrica da orquestração, é plausível que Liszt, ainda que incansável na sua busca de soluções pianísticas, se tenha absterido de transcrever o Prelúdio por considerar a capacidade de sustentação do piano e a sua gama de colorido insuficientes para preservar o impacto mais profundo da peça. Apesar disso, a transcrição que apresentamos, publicada em 1978 pela Editio Musica Budapest e gravada

por Kocsis em 1980, é feita no mesmo espírito das de Liszt e denuncia a experiência de um pianista virtuoso e versado nas subtilidades de colorido. Atenuados os contrastes tímbricos que só uma orquestra poderia propiciar, a transcrição expõe de forma especial o tratamento tão ousado da harmonia, cujo efeito deu sentido ao comentário de Wagner após um primeiro ensaio do Prelúdio: “Foi como se as escalas tivessem caído dos meus olhos, permitindo-me ver quão imensuravelmente viajei do mundo nos últimos oito anos. Este breve prelúdio era tão incompreensivelmente novo para os músicos que eu tive de guiar as pessoas ao longo da peça nota a nota, como se fosse descobrir pedras preciosas numa mina”.

O comentário anterior quase poderia ser tomado como vindo do compositor que se segue no programa, **Arnold Schoenberg** (1874-1951), ele próprio responsável no seu tempo por uma radical subversão das leis harmónicas e, por fim, pelo abandono da própria noção de tonalidade que governara a música europeia durante séculos. Embora Schoenberg não fosse pianista (o seu instrumento era o violoncelo), o piano esteve no centro das descobertas mais decisivas que fez: a da música atonal (ou “atonalismo livre”) e, mais tarde, a da sistematização a que se chamou dodecafonismo.

As **Três Peças para piano, op. 11** nasceram no período de transição para a atonalidade, em 1909, em simultâneo com canções do ciclo *O Livro dos Jardins Suspensos* (op. 15) e com as *Cinco peças para orquestra* (op. 16). O precedente atonal tinha na verdade despontado no ano anterior (no andamento final do 2.º Quarteto de cordas, op. 10), mas as peças para piano constituíram a primeira obra atonal a ser publicada, o que lhes conferiu especial impacto. O próprio Schoenberg anteviu em nota de

programa: “Busco um objectivo que parece ser uma certeza e já pressinto a oposição que terei de enfrentar”; e asseverava que “não foi uma falta de invenção, de habilidade técnica ou de conhecimento dos postulados de outros sistemas estéticos que me impeliu nesta direcção”, acrescentando ainda uma divisa que resume a sua postura nestes anos de desbravamento de território: “Sigo uma compulsão interior que é mais forte do que a minha educação, mais forte do que a minha formação artística”.

Apesar deste comentário de Schoenberg e do choque inicial que a escrita atonal propicia — bem como de alguns recursos pianísticos surpreendentes, como uma inusitada utilização de harmónicos no piano —, há aspectos de forma e de textura que denunciam o fundamento desta linguagem na grande tradição europeia. As três peças formam um ciclo em termos musicais, embora tenham sido compostas em separado — respectivamente a 19 de Fevereiro, 22 de Fevereiro e 7 de Agosto. A primeira configura-se em termos gerais como uma forma típica de primeiro andamento de sonata clássica; a segunda, lírica e em tempo lento como se esperaria num segundo andamento tradicional, traz vestígios de um baixo ostinato (recurso que mais tarde daria sólido fundamento a outros excertos atonais); a última do ciclo, rápida e impetuosa como se adivinhava, revela uma especial riqueza contrapontística e está cheia de contrastes extremos (de carácter e de dinâmica). As op. 11 mostram como Schoenberg soube superar os seus modelos distanciando-se tanto da típica grandiosidade da tradição germânica, como do primado da cor trazido pelos impressionistas. Etta Werndorff estreou estas peças em Viena, num concerto de música de Schoenberg promovido pela *Verein für Kunst und Kultur* (Sociedade para a Arte e Cultura), a 13 de Janeiro de 1910.

Na mesma época, no ano anterior àquele em que Schoenberg terminava as suas op. 11, **Maurice Ravel** (1875-1937) assinava a composição de *Gaspard de la Nuit*, a que deu o subtítulo “Três poemas para piano a partir de Aloysius Bertrand”. Cada uma das três peças que compõem a obra decorre de um item específico de *Gaspard de la Nuit — Fantasias à Maneira de Rembrandt e de Callot*, uma coleção de prosas poéticas de Aloysius Bertrand (1807-1841) que transporta o leitor para os domínios do fantástico e do grotesco. Ravel tomou contacto com o livro ainda em finais do século XIX por sugestão de Ricardo Viñes, virtuoso pianista catalão (que se notabilizaria como intérprete de obras de Debussy e Ravel, entre as quais esta, por ele estreada em 1909). Se, por um lado, ficou seduzido pelas sonoridades sensuais e pela musicalidade da linguagem de Bertrand, por outro soube desde cedo que se trataria de uma peça virtuosística (conta-se que se propôs mesmo escrever uma peça que suplantasse o nível de dificuldade de *Islamey* de Balakirev). O resultado, além do desafio técnico, evidencia a ambição confessada pelo compositor: “Dizer com notas o que um poeta exprime com palavras”.

“Ondine” é o onírico conto de Ondina, a ninfa das águas, que canta docemente para seduzir aquele que a contempla a entrar no seu reino, no fundo do lago. Mas o poeta, que ama uma mortal, não a ouve. Ela verte então algumas lágrimas, mas o choro dá, entretanto, lugar ao riso e Ondina desaparece enfim por entre aguaceiros. É difícil decidir qual o elemento mais sedutor nesta peça: se o ambiente mágico inicial (de difícilíssima execução com os seus acordes repetidos num tão ténue *pianissimo*), se as sugestões aquáticas (ora delicadas, ora voluptuosas), se a expressividade das melodias, se a refinada exploração harmónica.

“Le Gibet” traz uma imagem do deserto, em que se vê o corpo de um homem enforcado, à luz do pôr-do-sol, enquanto se ouve um sino da cidade ao longe. A escrita pianística é admirável tanto pelo poder evocativo como pela economia de recursos. A peça desenvolve-se em tempo lento, predominantemente em *pianissimo*, com materiais muito circunscritos: um Si bemol persistente sob um tempo metronómico, imutável ao longo de toda a peça (sugerindo o sino); melodias que se vão transformando lentamente, harmonizadas de forma dissonante; e ainda uma melodia exposta em quintas no registo grave, sombria, ora presente, ora difusa. No plano musical, “Le Gibet” é um caso excepcionalmente eficaz de uma expressão que surge relevada pela antítese do relevo em si: a mensagem é iluminada através daquilo que *não* é dito.

Finalmente, “Scarbo” é um gnomo que durante a noite ri, faz piruetas, ziguezagueia pelo quarto, arranha os cortinados, aparece e desaparece constantemente. A espécie de *scherzo* fantasmagórico que Ravel concebeu é o clímax da obra a todos os níveis, reunindo características de todas as texturas anteriores num virtuosismo verdadeiramente intimidante. Terão sido páginas como estas que levaram a que o compositor, nas suas notas autobiográficas, referisse *Gaspard de la Nuit* como “três poemas românticos de virtuosismo transcendente” (uma subtil vénia aos *Estudos de Execução Transcendente* de Liszt). No entanto, trata-se de um virtuosismo que, embora evidente, não vem em nome de meros artifícios, mas de uma profunda pertinência de significado, transcendente no sentido mais recompensador do termo.

É essa mesma forma elevada de virtuosismo, com uma mensagem musical além-técnica como último alvo, que se faz sentir na última etapa deste recital, em que voltamos a centrar-nos no legado de **Franz Liszt**.

Em 1835-36, Liszt viajou pela Suíça na companhia da condessa Marie d'Agoult, com quem mantinha uma relação clandestina. Disfrutaram dos cenários encantadores do campo suíço e as recordações dessa viagem foram o mote para a maioria das peças reunidas sob o título *Álbum de um Viajante*. Após revisão (1848-54), várias delas incorporariam o primeiro volume da colecção *Anos de Peregrinação (Primeiro Ano — Suíça*, saído em 1855). A colecção, verdadeiro monumento do vocabulário romântico, é descrita nas palavras do compositor: “Tendo percorrido recentemente muitos novos países, muitos sítios diversos diferentes e muitos lugares consagrados pela história e pela poesia; tendo sentido que os variados aspectos da natureza, e os diferentes incidentes associados a elas, não passaram diante dos meus olhos como imagens vãs, mas que evocaram emoções profundas na minha alma, que se estabelecia entre elas e eu uma relação vaga mas imediata, uma afinidade indefinida mas real, uma comunicação inexplicável mas certa, tentei expressar musicalmente algumas das minhas mais fortes sensações, algumas das minhas impressões mais vivas”. Quase todas as peças têm títulos referentes a lugares, cenas, poemas, pinturas, ou têm epígrafes de escritores literários. A música do *Segundo Ano — Itália*, escrita entre 1837 e 1849 e inspirada nas viagens de 1837-39 por aquele país, chegava ao público em 1858 (e receberia ainda no ano seguinte um suplemento de três peças intitulado *Venezia e Napoli*). As peças estão particularmente associadas a obras de arte italianas que inspiraram o compositor. O *Terceiro Ano*

(sem menção geográfica, 1883) exemplifica já o estilo tardio de Liszt, com peças escritas entre 1867 e 1877, cuja especial espiritualidade nos lembra que o seu autor havia recebido as ordens menores poucos anos antes.

*Vallée d'Obermann* (“Vale de Obermann”) é a mais longa e mais elaborada de todas as peças incluídas nos *Anos de Peregrinação*. É dedicada a Sénancour (1770-1846), autor do romance *Obermann* (1804), retrato de um homem solitário. Uma longa citação desse texto prefacia a peça de Liszt, primeiro com perguntas: “Que quero eu? Que sou eu? Que perguntar à natureza?”. A reflexão prossegue e com ela o desencanto: “Toda a causa é invisível, todo o fim enganoso; toda a forma muda, toda a duração se esgota (...) Tudo o que um coração mortal pode conter de necessidades e dissabores profundos, tudo senti, tudo experimentei nessa noite memorável. Dei um passo sinistro em direcção à idade do enfraquecimento; gastei dez anos da minha vida”. Somos convidados à correspondente introspecção pela música. Uma espécie de recitativo serve-lhe de início, numa expressão quase operática. A partitura leva-nos num percurso interior repleto de harmonias dissonantes e modulações a tonalidades distantes, em texturas que tiram partido de todos os registos, numa exaltação crescente, rica em momentos desafiantes com oitavas sucessivas sobre insistentes acordes no momento climático. O percurso como um todo sugere uma vitória do eu sobre a indiferença da natureza e o desespero, antes do apaziguamento final.

Do tríptico *Venezia e Napoli*, suplemento do volume italiano, chega-nos a vivacidade em tons populares que caracteriza a *Tarantella*. O tema principal, tomado de empréstimo a Guillaume Louis Cottrau (1797-1847), é aqui tratado com o virtuosismo em primeiro plano, do qual

sobressaem notas freneticamente repetidas e contrastes de cor. A secção central desvia-se por momentos da referência da *tarantella*, assumindo um carácter que o compositor explicitou na própria partitura, deixando a indicação “*canzone napoletana*”. A peça termina num jocoso e estonteante *prestissimo*.

Concebida em 1877 e incluída no último dos *Anos de Peregrinação*, ***Les jeux d’eaux de la Villa d’Este*** (“Os Repuxos da Villa d’Este”) é inspirada nas nascentes, fontes, cascatas e grutas que ornamentam os jardins daquele lugar. Trata-se praticamente de um caso de impressionismo antes do tempo, com texturas e efeitos que lembram facilmente peças “aquáticas” como *Reflets dans l’Eau* de Debussy, *Jeux d’Eau* de Ravel ou mesmo a sua “Ondine” de *Gaspard de la Nuit*. O sensualismo destas páginas chama a atenção desde logo, com o som inconfundível dos acordes de nona, tão presente na música de ambos os compositores franceses. Abundam proezas técnicas como camadas de trilos, *tremolos*, rápidas escalas em terceiras e voluptuosas figurações. À secção central, com um cantar mais apaixonado, por sobre arpejos de semicolcheias, Liszt juntou uma citação do Evangelho segundo S. João, referente ao baptismo de Jesus — “quem beber da água que Eu lhe der, nunca mais terá sede: a água que Eu lhe der há-de tornar-se nele em fonte de água que dá a vida eterna”. A volta dos contornos arpejados que se segue relembra o ambiente do início, mas a obra termina de forma especial, com acordes solenes, numa expressão íntima e recatada. Este gesto, tão mais significativo do que quaisquer exuberâncias, e mais ainda depois de tudo o que se ouviu antes, resume na perfeição a razão da durabilidade das obras-primas de Liszt.

No fim deste recital, depois de guardar na memória algumas das melhores páginas da literatura pianística como Liszt guardou tantas obras de arte dos grandes mestres, será natural que cada um relembre, parafraseando Sénancour: “Tudo experimentei nesse fim de tarde memorável”.

PEDRO ALMEIDA, 2023



## Zee Zee piano

Intérprete imaginativa e emocionante, Zee Zee (Zhang Zuo) é uma das mais elogiadas pianistas da nova geração. Na temporada 2022/23, regressa ao Festival de Música de Aspen, à Filarmónica de Hong Kong, à Sinfónica de Xangai e à Filarmónica da China, e toca no Festival de Verão do Brevard Music Center, na Casa da Música e no Festival Internacional de Música de Macau. Divide o palco com a Sinfónica da Carolina do Norte, a Sinfónica de Illinois, a Filarmónica da Eslováquia, a Filarmónica Janáček de Ostrava e a Orquestra Sinfónica Real de Banguecoque, entre outras.

Quanto aos últimos anos, destaque para o concerto de abertura de temporada com a Sinfónica Nacional da Estónia sob a batuta de Neeme Järvi e os concertos com a Filarmónica da China no Festival de Música de Pequim, a Orquestra Philharmonia no Royal Festival Hall com a direcção de Paavo Järvi, as duas colaborações com a Filarmónica de Hong Kong, bem como a integral dos concertos para piano de Beethoven e de Saint-Saëns com a Orquestra Sinfónica de Xangai. Durante a pandemia, Zee Zee fez uma digressão de recitais na China, Hong Kong e Singapura (Esplanade), e tocou no prestigiado Festival de Lucerna.

Em Outubro de 2019, a Universal editou o seu primeiro álbum com a chancela da Deutsche Gramophone, em que Zee Zee toca o Concerto de Ravel e o Concerto n.º 2 de Liszt, com Paavo Järvi e a Orquestra Philharmonia; o segundo disco, lançado em Maio de 2022 pela Decca Classics, inclui obras de Wagner, Schoenberg e Liszt.

Nas últimas temporadas, Zee Zee tocou com grandes orquestras internacionais, entre elas a Sinfónica e a Filarmónica da BBC, a Orquestra Nacional de Gales, a Sinfónica RTÉ,

a Filarmónica de Londres, a Filarmónica Real de Liverpool, a Orquestra Philharmonia, a Orquestra Nacional Belga, a Sinfónica da Basileia, a Orquestra da Tonhalle, a Orquestra de Zurique, a Filarmónica Borusan de Istambul, a Sinfónica da Macedónia, a Filarmónica de Varsóvia, a Sinfónica de Kristiansand, a Filarmónica de Turku, a Sinfónica NHK, a Filarmónica de Los Angeles e as sinfónicas de São Francisco, Minnesota, Cincinnati, Seattle e Pasadena.

Zee Zee fez um número considerável de recitais, em salas como o Wigmore Hall em Londres, o De Doelen em Roterdão, o Kennedy Center em Washington, o Lincoln Center em Nova Iorque e a Vancouver Recital Society, e ainda nas Premiere Performances de Hong Kong. Participou em diversos festivais: MiTo, Gilmore, Aspen, Ravinia, Brevard Music Center, Ruhr, Lucerna, Biarritz e SJE Arts Series em Oxford. Foi Artista da Nova Geração da BBC de 2013 a 2015. Em 2014, tocou no Royal Albert Hall, no âmbito dos BBC Proms.

Trabalha regularmente com alguns dos principais maestros da actualidade — Marin Alsop, Rune Bergmann, Jonathan Bloxham, Charles Dutoit, Alondra de la Parra, Domingo Hindoyan, Paavo Järvi, Neeme Järvi, Christoph Koncz, Michał Nesterowicz, Jun Märkl, Julian Rachlin, Yan Pascal Tortelier, Roberto Trevino e Xian Zhang.

Apaixonada por música de câmara, Zee Zee é membro fundador do Z.E.N. Trio, juntamente com a violinista Esther Yoo e o violoncelista Narek Hakhnazaryan. A formação lançou o primeiro álbum em 2017, com obras de Brahms e Dvořák, e um segundo registo discográfico em 2019, com música de Chostakovitch, Babadjanian e Rachmaninoff — ambos pela Deutsche Gramophone. O trio faz digressões internacionais com regularidade: a primeira delas, muito bem recebida, aconteceu em 2019 na América

do Norte com apresentações na San Francisco Performances, no The Phillips Collection e na Vancouver Recital Society. Em Agosto de 2022, a tournée pela Austrália resultou em 10 concertos com o Musica Viva e, para o Verão de 2023, está agendada uma viagem pela Ásia.

Zee Zee iniciou os seus estudos musicais na Alemanha, aos cinco anos de idade, e rapidamente passou a ser uma das jovens pianistas mais requisitadas da sua geração. Tendo completado a formação em piano com Dan Zhaoyi na Escola de Artes de Shenzhen, continuou a desenvolver as suas competências com a mentoria de Nelita True, na Eastman School of Music, e Yoheved Kaplinsky e Robert McDonald, na Juilliard School (onde ganhou o Prémio de Piano Petschek). Foi ainda distinguida com 1.<sup>os</sup> prémios no I Concurso Internacional de Piano de Concerto da China, no Concurso Internacional de Pianistas Gina Bachauer e no Concurso Internacional de Piano Krainev. Foi também galardoada no Concurso Queen Elizabeth, em 2013. Estudou no Peabody Institute com Leon Fleisher e continua a receber orientações de Alfred Brendel. Vive entre Berlim e Nova Iorque.



APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

