

Nuno Ventura de Sousa piano

8 Jan 2019 · 21:00 Sala Suggia

CICLO PIANO FUNDAÇÃO EDP
PRÉMIO NOVOS TALENTOS AGEAS



casa da música

MECENAS CICLO PIANO
FUNDAÇÃO EDP

fundação



MECENAS PRÉMIO NOVOS
TALENTOS AGEAS

ageas.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE

resco
RESCO
RESCO

REMA
REMA
REMA

EUROPE JAZZ NETWORK

ECHO
EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION

TENSO

1ª PARTE

Franz Schubert

Sonata em Si bemol maior, D. 960 (1828; c.42min)

1. *Molto moderato*
2. *Andante sostenuto*
3. *Allegro vivace con delicatezza*
4. *Allegro ma non troppo*

2ª PARTE

Nikolai Medtner

Sonata em Mi menor, op. 25 n.º 2, “Vento da Noite” (1911; c.35min)

Introduzione: Andante – Allegro

Franz Schubert

VIENA, 31 DE JANEIRO DE 1797

VIENA, 19 DE NOVEMBRO DE 1828

Sonata em Si bemol maior, D. 960

A D. 960 foi a última sonata composta por Franz Schubert antes do seu falecimento. Apreciada por Felix Mendelssohn e por Johannes Brahms, começou porém a ser tocada regularmente em público no século passado. Concluída em Setembro de 1828, fazia parte de um conjunto de três peças que Schubert tentou comercializar em Outubro do mesmo ano. Escreveu então uma carta a um editor oferecendo-lhe, entre outras peças, “três sonatas para piano solo que gostaria de poder dedicar a Hummel”. Assinalava a seguir que as tinha tocado com grande sucesso em diversos lugares. Foi, infelizmente, necessário esperar uma década para que fossem publicadas de forma póstuma pelo compositor e editor Anton Diabelli. Este indicou no título que se tratava das últimas composições de Schubert e dedicou-as, com certa estratégia comercial, a Robert Schumann, que dirigia na altura uma revista de crítica musical.

Robert Schumann teve um papel importante no estabelecimento de uma influente linha valorativa da música de Schubert. Com 18 anos, em 1828, sendo ainda estudante de Direito, comentou no seu diário um par de obras do músico vienense, qualificando-as como o “non plus ultra de romanticismo” e como extremadamente “independentes e individuais”. O que mais lhe chamou a atenção foi a forma inusual como Schubert conectava as ideias musicais; o vínculo que era possível estabelecer através da audição das suas composições entre discurso musical e experiência vital; e, finalmente, o seu carac-

ter melancólico e nostálgico, profundamente ligado à revisitação do passado. Schumann foi um atento ouvinte e intérprete da música para piano de Schubert. Assim, na recensão que fez das três últimas sonatas quando da sua publicação, detectou que eram obras muito diferentes das anteriores no sentido de que apresentavam “uma simplicidade de invenção muito maior” e uma “renúncia voluntária à novidade brilhante”. Assinalava, ainda, uma característica fundamental para todo o movimento romântico: conseguem dar a impressão de que podiam não ter fim. Para Schumann era digna de aplauso a fluidez musical e melódica que atravessava aquelas páginas, interrompida por “impulsos violentos” que, no entanto, acalmavam rapidamente.

Na exposição do primeiro andamento, o tema inicial é apresentado sucessivamente em diferentes tonalidades, mas Schubert não precisa de preparar de forma evidente a maior parte das modulações. Ainda, a transição do primeiro para o segundo tema é quase inexistente, o que também contribui para essa sensação de fluidez a que Schumann fez referência na sua crítica de 1838. De facto, o primeiro e o segundo tema costumam ser considerados como “complementários” e, de novo, explica a sensação de plácida fluidez que caracteriza esta primeira parte. Os dois temas principais reaparecem no desenvolvimento num clima emocional exaltado e, portanto, de carácter fortemente contrastante relativamente à secção precedente. O *Andante sostenuto* ocupa o centro da sonata, um ponto de especial intensidade emocional na obra. Divide-se em três secções, sendo a última uma reprise da primeira. O contraste entre estas duas partes e a central, que é de carácter temático e de textura, assim como harmónico e expressivo, produz um comovente efeito. A este elegíaco e

estático andamento sucede o leve e bem-humorado Scherzo e um extrovertido *Allegro ma non troppo*, os quais, no entanto, não estão isentos de sombras.

Convém não perder de vista a vinculação que existia entre a técnica pianística de Schubert e as características sonoras dos pianos vienenses, cujo mecanismo era ligeiro e delicado. Portanto, parece lógico que o seu estilo pianístico fosse elogiado pela leveza e transparência. Ainda, o trato habitual com cantores e a afinidade com a literatura podem explicar que fossem muito apreciados o seu *cantabile* e a sensibilidade das suas interpretações. Detestava os sons duros e martelados produzidos por alguns pianistas. Schubert explora toda a extensão do teclado nesta partitura, onde também se pode detectar a maneira como os compositores da época se serviam das diferenças de cor que existiam, nos pianos da época, entre os três registos grave, médio e agudo. No que diz respeito à Sonata D. 960, podemos, por exemplo, relacionar o famoso trilo no registo grave que pontua a exposição do plácido tema inicial com estas diferenças de timbre que era possível criar nos pianos do primeiro quartel do século XIX. Num piano histórico, esse trilo tem uma sonoridade ainda mais cheia e tenebrosa do que aquela que é capaz de produzir um piano moderno. O pianista e musicólogo Charles Rosen escreveu que, quanto mais se toca esse trilo, mais se tem a sensação de que a peça completa surge “dessa misteriosa sonoridade”. O desenho (do qual a sonoridade é um traço marcante) tem, portanto, implicações que se manifestam no plano formal e harmónico. O também pianista Andras Schiff tem ligado o efeito que produz na D. 960 com o que acontece no Lied “Am Meer”, onde Schubert também usou um trilo que contrasta com as

amplas passagens de carácter meditativo que apresenta a peça. Tal como o mar, na canção “Am Meer”, se debate entre a serenidade e a agitação, é plausível identificar nesta sonata as emoções de uma paisagem interior sempre em movimento, que, como Schumann detectara, organiza o discurso musical. A origem mais imediata desta ideia estava em autores do Romantismo alemão, tais como Friedrich Schiller ou Johann Gottfried Herder, os quais definiram uma ideia espiritual da música, entendida como a arte que tinha a chave para exprimir os movimentos internos da alma humana. Encontraremos ecos destas ideias na obra de Nikolai Medtner que, juntamente com a D. 960, preenche este recital.

Nicolai Karlovich Medtner

MOSCOVO, 5 DE JANEIRO DE 1880

LONDRES, 13 DE NOVEMBRO DE 1951

Sonata em Mi menor, op. 25 n.º 2, “Vento da Noite”

No poema de Fiodor Tiutchev que serve como epígrafe da Sonata op. 25 n.º 2 de Nikolai Medtner, a voz do poeta dialoga com o vento da noite. Pergunta-lhe pelo significado da raiva e da dor que exprime. Considera-o capaz de desencantar o caos primordial. O vento invernal é também o canto do abismo sem fundo que atrai fatalmente o coração humano. O resumo não faz justiça à intensidade da poesia original, mas serve ao menos para pôr de manifesto o carácter totalmente romântico desta referência poética.

Nascido em 1803 e diplomata de profissão, Tiutchev é uma figura importante da cultura russa. Trabalhou na Alemanha ao serviço do seu país, tendo-se familiarizado, de primeira mão, com

o movimento romântico. Esta influência é especialmente evidente no que escreveu na década de 30 do século XIX, período do qual data “O vento da noite”. A identificação subjectiva com a paisagem, o caos como ameaça iminente e a ânsia de infinito são temas tipicamente românticos.

Esta influência do romantismo traduziu-se, no que diz respeito a Medtner, naquilo que poderíamos descrever como o rigor ao mesmo tempo ético e estético que marcou toda a sua vida. A afinidade pessoal com as ideias românticas não se explica apenas pelo contexto da cultura europeia *fin-de-siècle*, mas também pela origem alemã da sua família, que alimentou nele o filogermanismo. Não é por acaso que Emil Medtner, irmão mais velho do compositor e influente crítico simbolista, defendeu por escrito as vantagens que para a música russa poderia ter a influência dos compositores alemães e, em especial, a de Richard Wagner. Os dois irmãos foram wagnerianos convictos.

A admiração pela figura do artista entendido como génio e criador, que também tem uma origem romântica, pode explicar que, com pouco mais de 20 anos, Nikolai abraçasse a composição como ocupação fundamental. Esta decisão, aliás, foi apoiada pelo seu irmão Emil com entusiasmo. Até esse momento, a carreira de Nikolai tinha estado dedicada ao piano. Formado inicialmente no entorno familiar, concluiu brilhantemente os seus estudos pianísticos no Conservatório de Moscovo. Diplomou-se, em 1900, com a medalha de ouro. Esse vínculo com o instrumento também liga Medtner à influência do Romantismo alemão: para além de Wagner, foram os seus modelos Beethoven, Schumann e, ainda, Liszt. No seu catálogo predominou de forma absoluta, ao longo de quatro décadas, o piano. Escreveu um total de catorze sonatas e vários cadernos de peças características, música de câmara, nume-

rosas canções com acompanhamento pianístico e três concertos para piano e orquestra.

Medtner trabalhou na Sonata op. 25 n.º 2 entre 1910 e 1911. A obra pertence, portanto, à fase da biografia do compositor prévia ao exílio de 1921, provocado pelo seu desacordo com o regime bolchevique. Nessas primeiras décadas do século XX, obteve o reconhecimento do meio musical moscovita. Assim, foi distinguido por duas vezes com o Prémio Glinka, instituído em fins do século XIX pelo madeireiro e editor de música Mitrofan Belyayev. Cabe assinalar que, entre outros, também Piotr Ilitch Tchaikovski, Alexander Scriabin e Sergei Rachmaninoff foram galardoados com essa distinção. Ainda, pianistas como Josef Hoffmann ou o mesmo Rachmaninoff, a quem Medtner dedicou a sonata que se vai escutar hoje, apreciaram imediatamente a sua música. São apenas dois nomes na lista de lendas do piano que o incluíram no seu repertório, uma lista da qual fazem parte Emil Gilels, Vladimir Horowitz, Benno Moiseiwitsch, Heinrich Neuhaus e Sergei Prokofieff. Com efeito, são as circunstâncias históricas as que explicam o desaparecimento de Medtner dos programas de concerto: o exílio provocou o desenraizamento do compositor, ao tempo que a sua crítica frontal ao modernismo contribuiu para o seu isolamento.

Para Medtner, a verdadeira finalidade da arte musical não era entreter, mas atrair de forma hipnótica os sentimentos e os pensamentos do público. Devia fazer isto de forma imediata e directa: notas de programa, conferências, a informação de carácter técnico ou biográfico eram, na sua opinião, elementos marginais que apenas serviam para distrair a atenção do essencial. Em que consistia o essencial? Na “alegria” que derivava da fugaz experiência durante a escuta do que ele descrevia como “imagens esquecidas da eternidade”. No caso da Sonata op. 25 n.º 2,

Nuno Ventura de Sousa piano

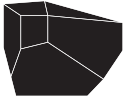
segundo assinalamos há pouco, essas imagens e o ambiente sonoro que as produz vinculam-se com o carácter e o tema do poema de Tjutchev. Os elementos que caracterizam o estilo de Medtner – uma formidável técnica pianística, o tematismo cíclico, a riqueza da polifonia, a complexidade rítmica e um uso imaginativo da harmonia dentro de moldes, no entanto, tradicionais – estão ao serviço da ideia obsessiva do vento como símbolo da caótica alma humana e da sua aspiração atormentada pela transcendência. A partitura divide-se em duas partes, ambas baseadas na estrutura da forma sonata, onde se reconhecem a secções habituais. A segunda parte, no entanto, poderia ser entendida como uma espécie de desenvolvimento ou amplificação da primeira, o que reproduziria as duas estrofes em que está dividido o poema de Tjutchev. Na realidade, as duas partes de que consta a obra completa desenvolvem-se a partir do material que se escuta na introdução e, em particular, da vigorosa tercina inicial e do seu conteúdo intervalar (uma terceira descendente). No manuscrito, Medtner escreveu abaixo deste motivo: “Escutai!”. Na edição, o mesmo motivo vem acompanhado pela indicação “all’improvviso”. Se entendermos aqui o desenvolvimento-improvisação como uma metáfora de crescimento e expansão orgânicos e ilimitados, reforçaríamos a ideia de que esta música procura suscitar uma ilusão da eternidade.

TERESA CASCUDO, 2018

Nuno Sousa nasceu no Porto em 1996. Iniciou os estudos de piano aos 7 anos no Conservatório de Música do Porto, na classe de Maria José Souza Guedes. Foi admitido na Escola Superior de Música de Hanôver e na Universidade do Norte do Texas, escolhendo esta última para prosseguir os estudos com Vladimir Viardo, vencedor do Concurso Van Cliburn e discípulo de Lev Naumov. Após se graduar nesta escola em 2017, encontra-se actualmente a realizar o Mestrado em Performance na Universidade de Música e Artes Performativas de Viena com o conceituado professor Jiracek von Arnim.

Obteve quase cinco dezenas de prémios (cerca de 40 primeiros prémios) em concursos de piano nacionais e internacionais, em Espanha, França, Bélgica, Sérvia, Montenegro e Estados Unidos da América. Destacam-se os primeiros prémios no Concurso Santa Cecília (Porto), no Concurso Antón García Abril (Teruel) e no Concurso internacional “Manja” (Montenegro), o 2º Prémio no Concurso César Franck (Bélgica) e o 2º prémio *ex aequo* no Concurso Manhattan (Nova Iorque). Venceu ainda o Prémio CMP/Casa da Música, o Prémio CMP/Orquestra do Norte, a Bolsa BPI (Portugal) e a Bolsa Isabel Scionti (Estados Unidos).

Realizou numerosos recitais em diversas salas de Portugal e outros países europeus, nos Estados Unidos da América e no Japão. Destaca-se a abertura do Ciclo de Piano 2016 na Casa da Música, e os recitais na Fundação Engenheiro António de Almeida. Participou em masterclasses orientadas por professores de renome tais como Dmitri Bashkirov, Arie Vardi, Leonel Morales e Logan Skelton. Recebeu ainda conselhos de Gabriel Sanchez, Artur Pizarro, Lovro Pogorelich e Boris Kraljevic.



casa da música

MECENAS ORQUESTRA SINFÓNICA
DO PORTO CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA

