

Grigory Sokolov

piano

7 Mai 2019 · 21:00 Sala Suggia

CICLO PIANO FUNDAÇÃO EDP



casa da música

MEENAS CICLO PIANO FUNDAÇÃO EDP

fundação



A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Ludwig van Beethoven

Sonata para piano n.º 3, em Dó maior, op. 2 n.º 3 (1794-95; c.26min)

1. *Allegro con brio*
2. *Adagio*
3. *Scherzo e Trio: Allegro*
4. *Allegro assai*

Onze Bagatelas, op. 119 (pub.1823; c.15min)

1. *Allegretto*
2. *Andante con moto*
3. *À l'Allemande*
4. *Andante cantabile*
5. *Risoluto*
6. *Andante – Allegretto*
7. *Allegro, ma non troppo*
8. *Moderato cantabile*
9. *Vivace moderato*
10. *Allegramente*
11. *Andante, ma non troppo*

2ª PARTE

Johannes Brahms

Seis peças para piano, op. 118 (1893; c.23min)

1. Intermezzo em Lá menor
2. Intermezzo em Lá maior
3. Ballade em Sol menor
4. Intermezzo em Fá menor
5. Romanze em Fá maior
6. Intermezzo em Mi bemol menor

Quatro peças para piano, op. 119 (1893; c.15min)

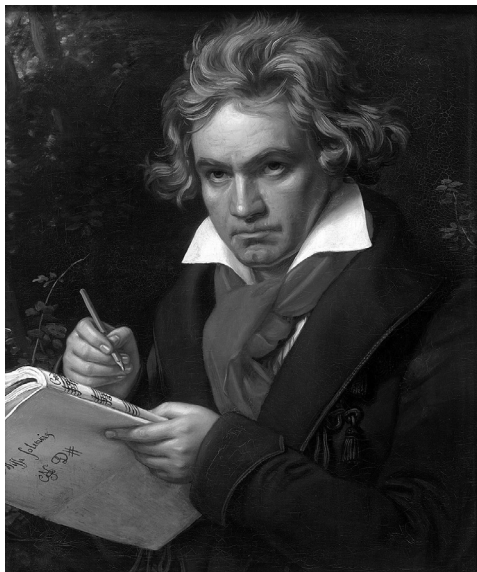
1. Intermezzo em Si menor
2. Intermezzo em Mi menor
3. Intermezzo em Dó maior
4. Intermezzo Mi bemol maior

Entre memória e ressignificação

I. Beethoven

O processo de maturação de um idioma musical especificamente pianístico deu os seus frutos mais indelévels entre finais do século XVIII e ao longo do século XIX, convertendo o piano num ex-líbris do Romantismo. Neste contexto, o percurso exploratório de Ludwig van Beethoven (1770-1827) foi indispensável. As obras para piano, em especial as sonatas, serviam a Beethoven frequentemente como território privilegiado de experimentação de novas ideias composicionais e técnicas, resultando num *corpus* de originalidade, consistência e poder de influência ímpares na história da música europeia – tanto que Hans von Bülow chamaria às sonatas de Beethoven o “Novo Testamento” do piano. O Romantismo musical haveria de ter no legado beethoveniano referência fundamental, ainda que absorvida de maneira eminentemente pessoal pelos seus sucessores. Entre expansividade impulsiva e concisão lógica, entre ruptura para com modelos instituídos e exploração exaustiva das formas tradicionais, entre fortes ambições conceptuais e evocações de uma inocência singela, entre os limites de uma grandiosidade afirmativa e de uma intimidade obscura, cada um dos compositores foi encontrando a sua forma de digerir a lição beethoveniana, mas nenhum pôde ficar indiferente às conquistas e indagações que ela pôs em relevo.

Ainda antes de se estabelecer em Viena, em 1792, a fim de estudar com Joseph Haydn, Beethoven tinha já começado a construir uma reputação como improvisador e pianista virtuoso. O compositor Carl Ludwig Junker descreveu-o assim em 1791, depois de o ouvir em Mergentheim: “ouvi-o improvisar em



privado; sim, fui até convidado a propor um tema sobre o qual ele fizesse variações. A grandeza deste homem afável, leve, como virtuoso pode, na minha opinião, ser seguramente ajuizada pela sua quase inesgotável riqueza de ideias, pela expressividade muito característica da sua forma de tocar e pela aptidão que demonstra quando toca. Não sei de nada que lhe falte para ser um grande artista. (...) A sua maneira de tratar o instrumento é tão diferente do usual que dá a impressão de ele ter atingido a sua presente supremacia através de um caminho que ele próprio descobriu.”

O conjunto de três sonatas para piano **op. 2** é a primeira das publicações de música para piano solo de Beethoven e faz jus a este comentário em que se insinua uma procura pessoal. A publicação data de 1796 mas a composição é anterior (entre 1794 e 1795), provavelmente fazendo uso de material de obras anteriores. Por esta altura Beethoven estava já em Viena, para onde se mudara em 1792 a fim de estu-

dar com Joseph Haydn. Em Haydn teve não apenas um mestre mas um agente determinante, que o introduziu ao círculo musical vienense, chegando mesmo a convidá-lo a tocar piano solo num dos concertos que tinha a seu cargo. O conjunto de sonatas op. 2 de Beethoven sairia poucos meses depois, com dedicatória a Haydn.

A **Sonata op. 2 n.º 3**, última desse primeiro conjunto, é a mais virtuosística e expansiva e mostra uma propensão – que seria mais celebrada a propósito de obras posteriores – para exceder as convenções formais, expressivas e técnicas então expectáveis numa peça deste género. O primeiro andamento começa com uma textura que quase tomamos como transcrição para piano de algum quarteto de cordas, mas seguem-se tais contrastes que em poucos compassos se assemelhará bastante mais a uma escrita orquestral (com assertivas entradas de *tutti* sugeridas em registos amplos). Pela destreza técnica que exige ao pianista e pelos contrastes de textura e de dinâmica ao longo do andamento, estamos perante uma expressão que se aproxima da impetuosidade dos concertos para piano. No final do andamento há mesmo uma *cadenza* escrita por extenso (com notas de tamanho reduzido), que seria perfeitamente plausível num contexto concertante. Por todo o andamento não falta invenção melódica, espírito brilhante e mesmo um humor que a imagem mitificada de Beethoven não contemplou muito de perto.

Junker, ao descrever este homem “afável” e “leve”, acrescentava também: “é grande tanto num *adagio* como num *allegro*”. O segundo andamento comprova-o. É mais introspectivo e traz também contornos dramáticos inesperados (refira-se que estávamos a pouco tempo da composição da sonata *Patética*, de 1798). Começando numa introspecção quase

mística, há surpresas como modulações inesperadas para tonalidade menor (com uma figuração quase bachiana de acompanhamento) ou ainda as entradas em *fortissimo* súbito, tensas e intempestivas, quase operáticas, reclamando para a sonata inusitadas potencialidades. O terceiro andamento é um scherzo (elemento que Beethoven, sob inspiração de Haydn, incluiu na forma sonata amiúde em vez do tradicional *minueto e trio*) e começa por ser verdadeiramente lúdico. O tema, de ritmo vivo, é tratado contrapontisticamente e as entradas sucessivas em anacrusa fazem um subtil efeito de hemíola que confere energia acrescida ao discurso. Os *sforzati*, já tão típicos de Beethoven, contribuem também para iludir as expectativas ao adensar a sugestão de deslocação métrica (característica que seria muito cara a Brahms). A secção de trio, contudo, traz de novo as exigências de destreza e de contraste emocional que vinham sendo exploradas já no *adagio* anterior. O *allegro assai*, quarto e último andamento, continua o pendor humorístico e virtuosístico em forma rondó-sonata. O episódio em jeito de coral oferece uma melodia cujo contorno não difere muito de uma melodia que podemos ouvir no *finale* de uma outra sonata, muito posterior – a sonata op. 5 de Brahms (composta quase seis décadas depois desta, e que em muitos outros momentos toma como elemento-chave outro ingrediente beethoveniano, resgatado ao motivo inicial da Sinfonia n.º 5).

Nos mesmos anos em que compôs a sonata op. 2 n.º 3, Beethoven esboçou material que resgataria muitos anos mais tarde para fazer uma colecção de pequenas peças. Trata-se das **Onze Bagatelas, op. 119**, um conjunto de onze peças curtas, muito díspares, independentes entre si e compostas em períodos e contextos diversos, apesar de reunidas na

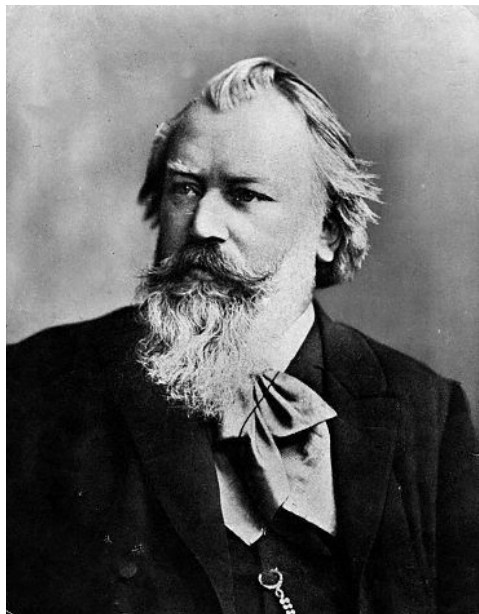
mesma publicação de 1823. As cinco últimas peças do conjunto (7-11) foram escritas para o método de piano *Wiener Pianoforte-Schule* de Friedrich Starke (com quem Beethoven colaborou entre 1820 e 1822) e são as mais refinadas. Starke apercebeu-se certamente de que não se tratava de bagatelas no sentido mais comumente associado à palavra (“peçinhas” desprezíveis, de somenos importância), mas sim de peças que, ainda que breves, eram dotadas de especial concentração no seu conteúdo expressivo e técnico: “apesar de se chamarem bagatelas, cada um dos seus andamentos expressa não apenas o génio particular do famoso mestre, mas também oferece ao instrumentista muitas oportunidades de aprendizagem, uma vez que será necessário entender totalmente a composição”. As restantes peças (1-6) tomaram forma na sequência de um contacto do editor C. F. Peters (Leipzig), que em 1822 pedia música nova para piano a Beethoven, numa fase de particular dificuldade financeira do compositor. Acedendo, Beethoven ofereceu primeiro apenas quatro bagatelas, acrescentando depois mais duas – sendo as bagatelas n.º 2 e n.º 4 resultantes dos antigos esboços de 1794-1795, acima referidos. O facto de Beethoven ter incluído música tão antiga desencorajou o editor, que receou que as peças não fossem recebidas como autenticamente beethovenianas, pelo que o conjunto total das onze bagatelas só seria editado em 1823 após várias investidas parciais, pelo parisiense Schlesinger (que então lhes atribuiu o op. 112; a designação de op. 119 foi fixada pela edição póstuma Breitkopf & Hartel, em 1851).

Estamos, de facto, perante música que, embora de pequenas dimensões no que à duração diz respeito, é de um alcance expressivo que em nada fica a dever aos momentos mais discretos das obras de grande fôlego

(veja-se a bagatela n.º 8, com os seus trilos tão aparentados às audácias do último andamento da sonata op. 109). Em alguns casos, podemos mesmo vislumbrar nestas breves “peças de carácter” (que preconizam de certa forma a miniatura romântica) matizes que parecem sugerir compositores mais tardios: estamos num território expressivo frequentemente de natureza “cantante” que nos aproxima das peças leves e sucintas de Schubert (como os Impromptus ou Momentos Musicais), de que não estão muito afastadas as bagatelas n.º 1 e n.º 5 ou a serena n.º 11). Já no século XX, Max Reger tomaria de empréstimo o tema da última bagatela para as suas *Variações e Fuga sobre um tema de Beethoven* (de 1904). Entretanto, aspectos como a construção particularmente cuidada em termos motivicos (como na bagatela n.º 7) e as tensões harmónicas expressivas, com linhas cromáticas deliciosamente sustentadas (n.º 8, n.º 9), são até capazes de antecipar a sensibilidade que viria a emanar das últimas obras para piano solo de Johannes Brahms – com as quais prossegue este recital.

II. Brahms

Johannes Brahms (1833-1897), incansável estudioso do legado dos mestres do passado (desde a Renascença a Beethoven), foi tido nas disputas estéticas do seu tempo como um compositor conservador, mas o olhar alheio não o intimidou na procura de um rumo pessoal (como no caso dos seus mais admirados modelos), independente do lugar que a posteridade lhe pudesse vir a conceder. Cultivou uma escrita para o teclado tendencialmente exigente em termos técnicos, sem com isso se acomodar a meros virtuosismos de superfície. São frequentes os acordes amplos e cheios, difíceis passagens de dedos, contrapontos intri-



cados e velados, não raras vezes com métricas contraditórias, entre muitos outros detalhes que compõem o inconfundível som do piano brahmiano, tantas vezes de expressão quase orquestral (estes aspectos métricos e de textura são particularmente relacionáveis com o legado beethoveniano, como sugerido anteriormente). As peças mais tardias da sua produção pianística, de riqueza expressiva e concisão técnica espantosas, prescindem das grandes formas e exemplificam as “peças de carácter”, sucintas, de concepção mais livre, de expressão um tanto improvisatória, eminentemente lírica e intimista. As **Seis Peças para Piano op. 118** e as **Quatro Peças para Piano op. 119** constituem as últimas publicações pianísticas de Brahms, sendo provável que as peças op. 119 tenham sido compostas antes das op. 118. Em qualquer dos casos, Brahms trabalhou nelas em Ischl no ano de 1893. Amigo do casal Robert e Clara Schumann desde 1853, manteve uma longa relação de paixão platónica com Clara

e foi partilhando com ela algumas etapas do processo de composição destas obras. Em Maio de 1893, ainda antes de acabar as quatro peças op. 119, escrevia a Clara e enviava-lhe a partitura de uma delas, em busca de uma reacção. Entretanto, como acontecia por vezes em parte do período de Verão, Clara esteve sem um piano por perto entre Julho e Agosto, mas escreveu entusiasticamente a Brahms assim que voltou a ter acesso ao instrumento, encorajando-o a enviar mais material. Entre Agosto e Setembro, recebia as seis peças do op. 118 numa ordem de parcelas não coincidente com a ordem de publicação (embora começando pela “pecinha” n.º 1).

Numa perspectiva bastante semelhante à que havia demonstrado Friedrich Starke a propósito das Bagatelas de Beethoven, Clara louvou as primeiras peças que recebera do op. 118 de Brahms (1, 2, 6 e 3) pela sua capacidade de exprimir “uma riqueza de sentimento na mais pequena das dimensões”.

O *Intermezzo* que abre o op. 118 é especialmente apaixonado, tendo em conta as características predominantemente introspectivas da série de peças, mas mantém sempre uma transparência melódica invejável, ainda que só encontre resolução na serenidade breve dos últimos compassos. Segue-se-lhe, sob a indicação *andante teneramente*, uma das mais ternas páginas de todo o repertório romântico para piano: o segundo *Intermezzo*, em Lá maior, com alma de canção e com maravilhas de subtilidade nas pequenas variações de harmonia e de interacção contrapontística, num equilíbrio que só a sabedoria de uma vida poderia trazer com tal aparência de espontaneidade (não esqueçamos também o sabor do episódio central em jeito de coral da mais profunda intimidade). A terceira peça é a Ballade (caso único de uma balada na produção pianística

desta fase de Brahms). O seu pendor ora assertivo, ora lírico, com contrastes que evidenciam a forma (ABA), está ligado ao imaginário literário da balada. Com uma textura de tercinas ininterruptas, chega o Intermezzo em Fá menor, que além do seu carácter forte e textura admiravelmente consistente traz uma interacção em cânone entre as duas mãos que denuncia o brio técnico de Brahms, ao operar magistralmente um equilíbrio entre rigor contrapontístico e deleite harmónico. A quinta destas seis peças tinha a predilecção de Clara Schumann, o que poderá ter motivado a natureza do título *Romanze*, também ele único entre estas peças tardias de Brahms. É uma serena e calorosa evocação pastoral, a que não falta uma evocação dançante e a alusão ao canto das aves, na secção central. O ciclo encerra-se com chave de ouro, num dos inícios mais fascinantes de toda a produção de Brahms, com uma célula melódica ondulante e cheia de mistério (aparentada ao cântico gregoriano *Dies Irae*, associado à liturgia de mortos) que é desde logo enquadrada num acorde diminuto. O ambiente permanece obscurecido e a harmonia instável, densa, pelo que a peça se vai assumindo como uma meditação em torno da morte. Sempre em dinâmica relativamente restrita, o som só abre definitivamente no clímax da marcha central, que desemboca tragicamente no material inicial, novamente instável e pleno de perturbações cromáticas.

Escrevia Brahms a Clara, a propósito de outra peça: “a pecinha é excepcionalmente melancólica”, “para ser tocada muito lentamente”; “todos os compassos e todas as notas devem soar como um *ritardando*, como se se quisesse extrair melancolia de cada uma delas, com deleite e prazer nas próprias dissonâncias”. Tratava-se do primeiro dos três *intermezzi*

com que a colecção op. 119 começa, peça a que Clara chamou “pérola cinzenta” (apesar do delicado gotejar de colorido harmónico que a compõe e que quase faz pensar num jovem Debussy). A secção central, em Ré maior, assume um carácter especial, como que de uma valsa quase dissimulada por entre as síncopas do acompanhamento e os cromatismos que pervadem a harmonia (aqui, esse traço e o trabalho motivico fazem lembrar vagamente os movimentos melódicos da 8ª bagatela de Beethoven, coincidentemente pertencente também a um op. 119). Por fim, volta o material inicial, delicadamente transfigurado numa corrente de tercinas. Mais tarde, Brahms enviou os dois *intermezzi* seguintes, que Clara achou “encantadores”. O segundo, começando mais inquieto que o anterior, contém uma secção em valsa, francamente assumida, mas onírica, variando o material principal. O terceiro *Intermezzo*, bastante curto, tem um carácter ligeiro, quase schubertiano, com uma melodia que aparece envolta nos acordes que a acompanham, sem nunca perder o efeito *scherzando* que é mais relevado no final, quando a melodia aparece reduzida às suas insistentes primeiras notas. Finalmente, a grandiosa Rapsódia, que Brahms enviou por último a Clara Schumann (e da qual estava inseguro por achar a peça “rude e crua”), impressionou-a por estar “cheia de paixão e energia, e graça, também”.

Brahms procurou um título para estas colecções, mas, querendo evitar associações demasiado poéticas, resignou-se perante o editor: “suponho que não há melhor alternativa do que *Peças para Piano*.” Com ou sem títulos poéticos, os opp. 118-119 de Brahms foram apreciados pelos seus contemporâneos (com todas as dificuldades que colocam, com toda a sua intensa introspecção e melancolia), que

não hesitaram contudo em associar-lhes imagens da sua lavra. O crítico Eduard Hanslick, amigo do compositor, referiu-se às peças como “monólogos que ele conduz com ele próprio e para ele próprio em noites solitárias, em rebelião desafiantemente pessimista, em ruminções profundas, em reminiscências românticas, por vezes em aspiração onírica”. O musicólogo Philip Spitta, por sua vez, entendeu-as como “perfeitas para absorver lentamente a sós e em tranquilidade, não só para reflectir sobre o passado mas também para vislumbrar o futuro”, acrescentando: “e espero estar a entendê-lo correctamente se disser que quis exprimir isso no *Intermezzo*. “Peças intermédias” têm condições prévias e consequências que, neste caso, todo o instrumentista e todo o ouvinte deve destringir para si mesmo”.

Felizmente, os casos de Beethoven e Brahms mostram-nos que passado e futuro parecem encontrar sempre forma de renovar os seus significados – incorporando assim a mais irremediável e transformadora forma de beleza: ao mesmo tempo efémera e perene.

PEDRO ALMEIDA, 2019

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 entre os amantes do piano como um dos maiores pianistas da actualidade, um artista universalmente admirado pela sua visão, espontaneidade fascinante e entrega total à música.

Grigory Sokolov nasceu a 18 de Abril de 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 em 1962 deu o seu primeiro recital. O seu prodigioso 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. De seguida, Emil Gilels, o presidente do concurso, começou a apoiar a sua carreira. Enquanto se apresentava em grandes digressões nos Estados Unidos e no Japão nos anos 70, a sua arte foi amadurecendo. As 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 apresentar-se nos principais festivais e salas de concerto da Europa.

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

Ao contrário de muitos pianistas, 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. “São necessárias horas para entender o piano, porque cada um tem a sua personalidade e tocamos juntos”, explica. 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 clareza da sua técnica pianística. 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 exhibições superficiais para revelar o profundo sentido espiritual da música. A arte de Sokolov reside nas bases sólidas da sua personalidade e na sua visão singular.

Sokolov assinou um contrato de exclusividade com a Deutsche Grammophon, que lançou o primeiro álbum desta parceria em Janeiro de 2015 – um recital memorá-



vel gravado ao vivo no Festival de Salzburgo de 2008. O disco duplo reflecte a amplitude e a profundidade do seu repertório, compreendendo duas sonatas de Mozart, os 24 Prelúdios op. 28 de Chopin e encores de J. S. Bach, Chopin, Rameau e Scriabin. Em 2016, seguiu-se um disco com obras de Schubert (Quatro Impromptus, D. 899 e Três peças para piano, D. 946), Beethoven (Sonata “Hammerklavier”) e encores de Rameau e Brahms, gravadas ao vivo na Philharmonie de Varsóvia e no Festival de Salzburgo, em 2013. O terceiro álbum para

a mesma etiqueta inclui o Concerto para piano em Lá maior K. 488 de Mozart e o Concerto para piano n.º 3 de Rachmaninoff, gravados no Festival de Salzburgo (2005) e nos BBC Proms (1995), respectivamente. Estas e outras gravações históricas foram reunidas no DVD *A Conversation That Never Was*, um documentário de Nadia Zhdanova que revela um retrato de Sokolov baseado em entrevistas com amigos e colegas do pianista, às quais se juntam imagens inéditas de arquivos privados.

MECENAS ORQUESTRA SINFÓNICA
DO PORTO CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA

