

Quarteto de Cordas de Matosinhos

9 Jun 2020
19:30 Sala Suggia

Dmitri Chostakovitch

Quarteto de cordas n.º 8 em Dó menor, op. 110 (1960; c. 22min)

1. *Largo* —
2. *Allegro molto* —
3. *Allegretto* —
4. *Largo* —
5. *Largo*

Maurice Ravel

Quarteto de cordas em Fá maior (1902-03; c. 30min)

1. *Allegro moderato. Très doux*
2. *Assez vif — Très rythmé*
3. *Très lent*
4. *Vif et agité*

Dos quartetos de cordas escritos por **Dmitri Chostakovitch** (1906-1975), o n.º 8, op. 110, é o mais popular e um dos mais debatidos, quer por razões estritamente musicais quer pelo seu enquadramento histórico e biográfico. Foi escrito em três dias em 1960 (entre 12 e 14 de Julho) e ostenta um subtítulo: “para as vítimas do fascismo e da guerra”.

Dadas as tensões políticas da Guerra Fria de então, as interpretações semânticas da obra desde cedo se focaram na relação entre o compositor, o regime soviético e a oposição ao mesmo — uma relação conturbada e várias vezes ressignificada a partir de diferentes perspectivas. As explicações oficiais do op. 110, publicadas no contexto russo durante os primeiros anos, tinham como premissa uma mensagem anti-fascista. Mais tarde, declarações atribuídas ao próprio compositor desmentiam-no, reperspectivando a mensagem como um cântico em memória das vítimas da Revolução. A peça chegou a ser situada nos antípodas da interpretação oficial, uma vez que também foi vista como espelho da angústia de quem dissidia profundamente do regime enquanto nele vivia.

O quarteto está repleto de citações de obras anteriores do próprio Chostakovitch, de géneros diversos: sinfonias (n.º 1 e n.º 5), o Trio com piano n.º 2, o Concerto para violoncelo n.º 1, até mesmo uma ária da controversa ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* e uma canção revolucionária da predileção de Lenine. Mas havia algo de muito mais pessoal como mote e fio condutor: o quarteto era, no íntimo, uma nota desesperada

de Chostakovitch, que estava mergulhado numa depressão e contemplava o suicídio. Poucos dias depois de terminar a partitura, escreveu ao amigo Isaak Glikman: “comecei a achar que, se eu um dia morrer, dificilmente alguém ia escrever uma obra em minha memória. Por isso decidi escrever eu uma”.

Surgindo desde logo no primeiro compasso e espalhando-se por todos os cinco andamentos (que se sucedem sem interrupções entre si), evidencia-se um motivo base de quatro notas (Ré – Mi bemol – Dó – Si). Trata-se de um criptograma do nome do compositor (na grafia alemã, em que as notas se designam por DSCH, sugerindo iniciais do seu nome germanizado: **D**mitri **S**hostakowitsch). É claro o parentesco com o motivo BACH (Si bemol – Lá – Dó – Si) e até a textura imitativa que abre o andamento amplifica essa reverência (mais visível nos 24 Prelúdios e Fugas para piano, escritos dez anos antes no rescaldo de um concurso em torno de Bach). Nesse soturno *Largo* (I), são especialmente cativantes as alternâncias entre textura imitativa, recitativos e passagens mais verticais, em que o colorido harmónico e a saturação cromática se iluminam mutuamente. Não havendo pausa entre os andamentos, o *Allegro molto* (II) proporciona um contraste especialmente abrupto, com um movimento rápido e imparável do violino, incisivo e assertivo, pontuado por acentuações cortantes dos restantes instrumentos. Pelo meio do andamento surge o motivo DSCH em notas mais longas, havendo ainda lugar para uma citação de música judaica (retirada do Trio com piano n.º 2). O *Allegretto* (III) irrompe com uma intervenção de violino solo (facilmente detectável pela presença de um trilo) e revisita depois o motivo-base num ambiente singular de valsa sarcástica. A imaginação textural é admirável, desde a tradicional melodia com acompanhamento a simulações de baixo de Alberti (na viola), sem esquecer a melodia de violoncelo engenhosamente conjugada com um sinuoso ziguezaguear de quintas paralelas nos violinos. Quando o 1.º violino fica numa nota sustentada, chega o segundo *Largo* (IV) com acordes acentuados (três colcheias incisivas). Desenvolve-se solene, como um canto fúnebre. Quando o violoncelo irrompe com uma melodia expressiva no registo agudo, ouvimos música resgatada do IV acto de *Lady Macbeth* (aqui uma canção de amor). O último andamento, novamente *Largo* (V), volta a fazer uso do motivo DSCH, lento, no 1.º violino, depois desenvolvido contrapontisticamente. Após uma pausa breve, a secção final, em surdina, traz um eco dos compassos que iniciaram a peça, em ambiente mais lúgubre ainda, até se imobilizar pouco a pouco em tons de tragédia e desespero.

O quarteto de cordas de **Maurice Ravel** (1875-1937), escrito entre Dezembro de 1902 e Abril de 1903, traz uma reavaliação do modelo clássico numa aceção harmónica, tímbrica e expressiva ilustrativa das correntes mais modernas da França de então. A proposta neoclássica que viria a marcar o contexto francês de pós-guerra estava ainda por se estabelecer, com o chamado “impressionismo” em pleno fulgor: Debussy havia composto já os seus *Nocturnos* para orquestra (1899), bem como a ópera *Pelléas et Mélisande* (1902). Ravel, por seu turno, contava já com os inovadores e influentes *Jeux d'Eau* (1901) ou a *Pavana para uma Infanta Defunta* (1899), que iluminava um passado musical distante. O Quarteto em Fá maior, que dedicou a Gabriel Fauré, com quem havia estudado, é a primeira e mais célebre das suas obras camerísticas e seria pouco apreciada pelo dedicatário, mas admirada por Debussy, cujo quarteto de 1893 havia marcado Ravel. O caminho é no entanto oposto no que toca à referência simbolista de Debussy, preferindo Ravel uma forma mais definida de acordo com o modelo clássico, uma expressão mais sóbria e o característico aprimoramento de detalhe técnico comum a toda a sua produção.

O primeiro dos quatro andamentos, em forma sonata como num típico andamento clássico, começa com um primeiro tema cujo aparente distanciamento emocional não deixa entrever a variedade que se segue. O motivo inicial será revisitado por todo o andamento e estará na origem de vários materiais do quarteto. São nítidos os processos modais e a exploração de efeito harmónico que marcam a linguagem de Ravel. É particularmente cativante em todo o andamento a exploração de textura, de timbres e de registos, com *tremoli* expressivos, figuras ondulantes de preenchimento e de arpejos expostos numa admirável variedade de figurações.

O segundo andamento, sobejamente cativante, denuncia um forte parentesco com o quarteto de Debussy, desde logo pelo carácter *scherzando* e pela primazia do *pizzicato* (sabiamente conjugado com arco depois dos primeiros compassos). O carácter é vivo e dançante, numa ambivalência métrica entre o binário e o ternário (pela qual um ouvinte mais imaginativo detectará um inusitado parentesco com linguagens de música popular latino-americana). Abundam trilos, harmónicos, *tremoli*, hemíolas e acentuações variadas que conferem dinamismo especial ao resultado. Depois de um episódio central (com arco), mais repousado e lírico, e de uma magistral transição gradual de ambiente para a reexposição, a subtilidade com que são re-harmonizadas secções da primeira parte é digna de nota.

Esse potencial harmónico é especialmente nítido com a chegada do terceiro andamento, em surdina, que numa atmosfera de resignação e sonho começa com um intervalo de segunda insistente (na viola), conjugado de formas admiráveis com os acordes que a complementam. A forma não corresponde a modelos tradicionais, mas o tema do primeiro andamento está na origem do tema lírico e cândido que aparece pouco depois. No centro do andamento, uma textura arpejada adensa-se até um ponto climático e apaixonado, voltando depois o cenário mais calmo de anteriormente.

O vigoroso *finale* traz o invulgar compasso de 5 tempos, num movimento exuberante e virtuosístico que rodopia em *tremolo*.

Ravel encontra, no entanto, espaço para rever o motivo inicial da obra num tema lírico e para incluir subtis ecos (de timbre e textura) do segundo andamento, numa preocupação estrutural que, tal como no caso de Chostakovitch, espelha o legado da tradição clássica na qual se funda o próprio quarteto de cordas.

PEDRO ALMEIDA, 2020

Quarteto de Cordas de Matosinhos

Vítor Vieira violino

Juan Maggiorani violino

Jorge Alves viola

Marco Pereira violoncelo

Aclamado como um “caso singular de excelência no panorama musical português” (Diana Ferreira, Público, 2010), o Quarteto de Cordas de Matosinhos (QCM) foi criado pela Câmara Municipal de Matosinhos através de um concurso público. Desde 2008 é residente desta cidade, onde desenvolve uma temporada regular de concertos.

Na temporada de 2014/15, o QCM foi escolhido como uma das ECHO Rising Stars, por nomeação da Casa da Música e da Fundação Gulbenkian, realizando uma tournée de 16 concertos em algumas das mais importantes salas de concerto europeias, como o Barbican em Londres, o Concertgebouw em Amesterdão, o Musikverein em Viena, as Philharmonies de Hamburgo e Colónia e a Konzerthaus de Dortmund. Apresenta-se também regularmente nas maiores salas de concerto portuguesas, como a Casa da Música, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro Cultural de Belém, e colabora com alguns dos mais destacados músicos portugueses, tais como Pedro Burmester, António Rosado, Miguel Borges Coelho, António Saiote, Paulo Gaio Lima e Pedro Carneiro.

Desde a sua criação, o QCM assumiu um forte compromisso com o repertório português para quarteto de cordas, interpretando muitas obras menos conhecidas e abraçando novas obras de compositores contemporâneos: estreou já mais de 20 novas obras. O outro principal objectivo artístico do QCM vem sendo cumprido com a interpretação em Matosinhos do grande repertório para quarteto de cordas: as obras completas de Mozart e Mendelssohn foram já apresentadas, estando em curso as integrais de Haydn, Beethoven e Chostakovitch.

O QCM e os seus membros foram reconhecidos com prémios nos mais importantes concursos musicais nacionais, como o Prémio Jovens Músicos da RDP e o Concurso Internacional de Música de Câmara “Cidade de Alcobaça”. Todos os membros estudaram na Academia Nacional Superior de Orquestra e aperfeiçoaram a sua arte em várias escolas de prestígio, incluindo a Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid), a Northwestern University (Chicago) e o Conservatório de Sion (Suíça). O QCM também realizou formação especializada no Instituto Internacional de Música de Câmara de Madrid, onde estudou com Rainer Schmidt (violinista do Quarteto Hagen), além de trabalhar em masterclasses com membros de grandes quartetos de cordas, como Alban Berg, Lasalle, Emerson, Melos, Vermeer, Kopelman e Talich.