

João Barradas

acordeão

19 Jul 2020
18:00 Sala Suggia

Nomeado por Casa da Música, Fundação Calouste Gulbenkian
e Philharmonie Luxembourg — ECHO Rising Stars 2019/20

Keith Jarrett

Hymn of Remembrance (1976; c. 4min)

Johann Sebastian Bach

Suite Inglesa n.º 3 em Sol menor, BWV 808 (1715-20; c. 25min)

1. *Prélude*
2. *Allemande*
3. *Courante*
4. *Sarabande — Les agréments de la même Sarabande*
5. *Gavotte I — Gavotte II ou la Musette — Gavotte I*
6. *Gigue*

Yann Robin

*E[N]IGMA** (2020; c. 14min)

Johann Sebastian Bach

Passacaglia e Fuga em Dó menor, BWV 582 (1722; c. 17min)

*Encomenda Casa da Música, Fundação Calouste Gulbenkian,
Philharmonie Luxembourg e ECHO.

O musicólogo Willi Apel, em 1946, descrevia como o equivalente musical de uma tradução literária a adaptação de uma obra para instrumentos que não aqueles para os quais tenha sido originalmente composta. Normalmente designada de arranjo, esta prática tem uma longa história, mas nunca esteve totalmente isenta de discussão. No contexto da música erudita ocidental, a associação de determinados repertórios a instrumentos específicos estabeleceu-se de forma gradual sobretudo a partir do período barroco. Este facto levou a que esta associação se tornasse uma marca distintiva e exclusiva, ou seja, a instrumentação passou a ser vista como um componente da própria identidade da obra musical. Outro termo associado a estas adaptações entre diferentes recursos instrumentais é o de transcrição, técnica em que se presumia uma maior proximidade em relação à versão original, embora a distinção entre os dois termos nem sempre assumia recortes claros. Contrastando com outros contextos de performance musical, na música erudita a prática da transcrição (ou até do arranjo), embora reconhecida e admitida, nem sempre tem sido bem vista ou aceite como consentânea com o estatuto conferido a determinadas obras e compositores. Esta questão prende-se com tópicos complexos, como a própria definição do que é ou constitui uma obra musical, e com as tradições performativas e repertórios associados a diferentes géneros, instrumentos ou compositores. Independentemente destas perspectivas, as práticas de adaptação de repertórios têm funcionado como um recurso particularmente relevante para instrumentos de história recente, ou que não tenham desenvolvido um repertório de música erudita tão extenso como outros instrumentos, como é o caso do acordeão moderno.

Na produção de Johann Sebastian Bach, a obra para tecla distingue-se pela sua adequação aos vários instrumentos dessa família mais utilizados na época: o cravo, o clavicórdio, o órgão, ou talvez até o emergente pianoforte (existe registo da actividade de J. S. Bach como intermediário na venda deste, do que se deduz familiaridade com o instrumento). Embora nem todo o repertório específico para órgão transite com a mesma facilidade para outros instrumentos de tecla (que não apresentam pedaleira), já as restantes obras demonstram uma adaptabilidade quase geral. Daí decorre uma tradição de interpretação de obras de Bach em instrumentos que este não chegou a conhecer, como o piano moderno, e que seguramente tem legitimado abordagens semelhantes por parte de outros instrumentistas.

Johann Sebastian Bach

EISENACH, 21 DE MARÇO DE 1685

LEIPZIG, 28 DE JULHO DE 1750

Suite Inglesa n.º 3 em Sol menor, BWV 808

Considera-se que as Suites Inglesas tenham sido o primeiro de três conjuntos de suites para instrumentos de tecla compostos por Bach (a que se acrescentariam mais tarde as Suites Francesas e as Partitas), e que terão sido compostas enquanto foi organista em Weimar, por volta de 1713 ou 1714. O manuscrito autógrafo não chegou aos nossos dias, e a referência a Inglaterra no título (que não veio do compositor) poderá estar associada a Johann Nikolaus Forkel que, na sua biografia do compositor (de 1802), menciona um suposto dedicatário inglês. No entanto, é a influência da suite francesa para teclas que prevalece neste conjunto composto por Bach.

Nas Suites Inglesas, o compositor segue a estrutura comum das suites de dança, adoptando um modelo que remonta ao início do séc. XVII, e que consiste numa sequência de danças contrastantes. Ao tempo de Bach, as suites já não se destinavam a serem dançadas, mas apenas a serem tocadas. No entanto, os andamentos individuais, apesar da complexidade de escrita que os caracteriza, mantiveram vários traços das danças que lhes tinham dado origem, nomeadamente a nível de padrões rítmicos.

A Suite n.º 3, em Sol menor, abre com um *Prélude* claramente influenciado pelo *concerto grosso* barroco. Bach alterna secções de texturas mais densas, formadas por acordes e escrita polifónica, com secções de texturas mais leves, em que reduz a incidência da polifonia e adopta um estilo quase violinístico na parte da mão direita. Desta forma consegue representar, em um único instrumento, os correspondentes contrastes de texturas do *concerto grosso* orquestral da época, em que se contrapunha o *tutti* orquestral a um ou vários solistas.

A *Allemande* demonstra o cariz sóbrio normalmente associado a esta designação, através da fluidez das linhas melódicas, dialogando num jogo de imitação e resposta que enfatiza essa graciosidade discreta. A *Courante* evidencia idêntico cuidado contrapontístico, mas adicionando-lhe ambiguidades rítmicas que destacam o seu carácter dançante.

Expressiva e intensa, a *Sarabande* chegou até nós numa versão de partitura extremamente completa, já que inclui os *agréments*, ou seja, a ornamentação a adicionar à versão de base. A prática da ornamentação era uma premissa normalmente associada às competências dos músicos da época. Descrita em tratados, que eventualmente incluíam exemplos e instruções, não era normalmente registada em partituras publicadas. Logo, a inclusão dos *agréments*, acreditando que tenham sido da autoria de Bach, constitui uma rara oportunidade de vislumbrar a arte deste reputado improvisador e intérprete, e de perceber como levaria a cabo a ornamentação da sua própria música.

A intensidade da *Sarabande* é seguida pela leveza e elegância de duas *Gavottes*, tocadas em alternância (*Gavotte I* — *Gavotte II* (ou *musette*) — *Gavotte I*), em que o carácter de dança é reforçado pela utilização de notas pedal em ambas. A Suite termina com uma *Gigue* que, como grande parte das *gigas* compostas

por Bach, se aproxima do cariz de dança pela vivacidade e pela virtuosidade, mas simultaneamente contradiz essa ligação pela complexidade que demonstra, assumindo, em certas passagens, características idênticas às fugas para tecla compostas por Bach.

Passacaglia e Fuga em Dó menor, BWV 582

A Passacaglia e Fuga em Dó menor é uma das obras para órgão mais conhecidas de Bach, o que levou à sua adaptação para outros contextos, incluindo transcrições orquestrais. Trata-se de uma composição que faz extenso uso dos recursos do órgão, nomeadamente da pedaleira, que é empregue logo no início para expor o tema da *passacaglia*. Este termo, de origem espanhola (*passacalle*), regista as suas primeiras utilizações no início do séc. XVII e remete para uma prática de improvisação ou composição sobre uma sequência de acordes (o estilo mais antigo associado à palavra), ou sobre uma melodia de tessitura grave. Esse material vai sendo repetido, e a cada repetição variam os conteúdos improvisados ou compostos que lhe são associados. Ou seja, a partir de um material de base relativamente simples — a melodia grave que inicia a *passacaglia* de Bach tem 8 compassos e toca-se em aproximadamente 30 segundos apenas — abrem-se possibilidades de criação praticamente ilimitadas, sob a forma de variações sobre essa linha de baixo. No caso desta obra de Bach, para além da exposição inicial do tema, existem 20 variações acompanhadas por esse baixo ostinato — predominantemente na sua forma original, mas por vezes também sujeito a variantes ou transferências para outras tessituras. A esse nível, esta Passacaglia assume-se como uma antologia de práticas de cariz improvisatório, claramente focada na demonstração da virtuosidade tanto do compositor como do intérprete, e que tem levantado várias hipóteses de análise, tanto de carácter simbólico como explorando a numerologia implícita nas combinações musicais.

A Fuga segue sem interrupção, baseada em excertos do tema da Passacaglia. Trata-se de uma fuga dupla, ou seja, um modelo de fuga baseado em dois temas principais, em vez do formato mais comum, que se baseia em apenas um tema. Estes temas são apresentados em simultâneo logo no início e, a estes, junta-se outro tema com funções de acompanhamento, um contra-sujeito. Este facto aumenta o nível de complexidade na articulação entre vozes, já que obriga a que estas sejam planeadas e construídas de forma a poderem ser combinadas de formas diversas, sem que ocorram dissonâncias desagradáveis ou transgressões às regras do contraponto musical. A sofisticação deste processo de composição, nem sempre aparente através da simples audição, é extrema, e uma das razões pelas quais Bach é reconhecido como um expoente máximo da técnica contrapontística.

HELENA MARINHO

Keith Jarrett

ALLENTOWN, 8 DE MAIO DE 1945

Hymn of Remembrance

Conhecido sobretudo pela sua carreira no domínio do jazz, o pianista Keith Jarrett tem frequentemente realizado incursões várias por outras músicas e actividades, incluindo a música erudita e a composição, sobretudo a partir da década de 1970. *Hymn of Remembrance* (Hino de Recordação) integra um álbum duplo que demonstra precisamente uma dessas incursões de Jarrett por áreas que não remetem plenamente à linguagem do jazz, nem ao instrumento a que é normalmente associado. O álbum, *Hymns/Spheres*, foi gravado em 1976 no órgão barroco de uma abadia em Ottebeuren, na Alemanha, e *Hymn of Remembrance* é a faixa de abertura. Jarrett explorou as possibilidades acústicas da abadia, criando um trabalho que denota a influência da escrita para órgão de compositores eruditos do séc. XX, e também a exploração de uma abordagem de improvisação livre que lhe é muito própria. *Hymn of Remembrance* será, porventura, um dos momentos mais singelos desse trabalho, remetendo para um contexto de pietismo musical de cariz marcadamente devocional.

HELENA MARINHO

Yann Robin

COURBEVOIE (FRANÇA), 12 DE FEVEREIRO DE 1974

E[N]IGMA

O título de uma peça musical, seja composto por uma palavra, uma frase, um número ou, mais genericamente, por símbolos, revela uma inspiração e, conseqüentemente, orienta a audição. Toda a palavra tem um significado, uma conotação específica em relação ao contexto no qual está a ser usada. Se adicionarmos um carácter estranho à(s) palavra(s) desse título, estaremos a criar uma lacuna semântica? Criaremos uma disrupção na natureza intrínseca da palavra? Conterá o título desta peça, *E[n]igma*, um mistério oculto simplesmente por ter aprisionado a segunda letra entre parêntesis, o [n]? Porque terão sido adicionados estes parêntesis? Qual a sua conotação, o seu significado? O que inferem eles?

Fornecer uma resposta a estas questões quebra o encanto produzido por esse enigma por resolver. Cabe a cada pessoa descobrir o seu significado oculto, pela audição...

E[n]igma é uma encomenda conjunta da Fundação Casa da Música, da Fundação Calouste Gulbenkian e da Philharmonie Luxembourg com o apoio da ECHO (European Concert Hall Organization). Esta peça para acordeão solo foi escrita para João Barradas, um jovem acordeonista português.

YANN ROBIN

Tradução: Joaquim Ferreira

João Barradas acordeão

João Barradas é um dos mais conceituados e reconhecidos acordeonistas europeus, movendo-se, simultaneamente, entre a música Clássica, o Jazz e a música improvisada.

Venceu alguns dos mais prestigiados concursos internacionais, dos quais se destacam, entre outros, o Troféu Mundial de Acordeão (CMA), por duas vezes, o Coupe Mondiale de Acordeão (CIA), o Concurso Internacional de Castelfidardo e o Okud Istra International Competition.

João Barradas tem-se apresentado nas seguintes salas: Het Concertgebouw de Amesterdão, Konzerthaus de Viena, Elbphilharmonie de Hamburgo, Philharmonie de Colónia, Philharmonie do Luxemburgo, Fundação Gulbenkian e Centro Cultural de Belém em Lisboa, Casa da Música, Philharmonie de Paris, Konzerthaus de Dortmund, L'Auditori de Barcelona, Konserthuset de Estocolmo, Mupa de Budapeste, Sage Gateshead, Festival d'Aix-en-Provence, La Monnaie, Ópera de Estugarda e Tribeca Performing Arts Center em Nova Iorque.

Enquanto intérprete, teve a seu cargo dezenas de estreias mundiais para acordeão solo escritas para si por alguns dos mais destacados compositores europeus, como Yann Robin, Tuomas Turriago, Nuno da Rocha, Dimitris Andrikopoulos ou Jarmo Sermila. Em 2016 gravou *Directions*, o seu primeiro álbum enquanto líder, para a editora nova-iorquina Inner Circle Music com a produção de Greg Osby. Este disco figurou na lista dos melhores do ano da revista Downbeat. Ao mesmo tempo começa a ser mencionado por alguns dos maiores nomes do jazz americano, como Joe Lovano, Nicholas Payton, Randy Brecker, Lenny White ou Walter Smith III. Tem colaborado com diversos músicos de renome, entre os quais Greg Osby, Mark Turner, Aka Moon, Mike Stern, Gil Goldstein, Fabrizio Cassol, Mark Colenburg, Jacob Sacks, Miles Okasaki, Rufus Reid, Jerome Jennings, Stéphane Galland e Michel Hatzigeorgiou.

Foi nomeado ECHO Rising Star pela European Concert Hall Organization para a temporada 2019/2020. Nessa mesma temporada, a prestigiada BBC Music Magazine nomeou João Barradas como um dos seus Rising Stars.