

# Quarteto de Cordas de Matosinhos

29 Jul 2021  
19:30 Sala 2

## Ludwig van Beethoven

Quarteto de cordas n.º 4 em Dó menor, op. 18 n.º 4

(1798-1800; c. 23min)

1. Allegro ma non tanto
2. Andante scherzoso, quasi allegretto
3. Menuetto: Allegretto
4. Allegro

Quarteto de cordas n.º 10 em Mi bemol maior, op. 74

(1809; c. 30min)

1. Poco adagio — Allegro
2. Adagio ma non troppo
3. Presto
4. Allegretto con variazioni

Instalado em Viena desde 1792 (para “receber o espírito de Mozart pelas mãos de Haydn”, como escreveu em carta o conde Waldstein), **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) lançou-se à escrita de quartetos de cordas apenas em 1798-1800, compondo os seis quartetos que constituem o seu opus 18 (publicado em 1801). Por esta altura era já notável o *corpus* de obras referenciais e indelével do género, com vários *opus* de Haydn (especialmente a partir dos quartetos op. 20 de 1772) e Mozart (que dedicou a Haydn um célebre conjunto de quartetos em 1785). Ambos os compositores tinham conferido ao quarteto de cordas uma especial seriedade no contexto da música de câmara, ao conciliar de maneira particularmente evidente a inventividade e a mestria técnica (Goethe comparou entretanto o quarteto de cordas a “uma conversa entre quatro pessoas inteligentes”). Só assim se compreende que um jovem Beethoven, já com algumas das suas arrojadas sonatas para piano no catálogo, tenha esperado algum tempo até abordar este género.

O n.º 4 dos Quartetos op. 18 é escrito em Dó menor, tonalidade especialmente cara ao compositor e associada ao *pathos* caracteristicamente beethoveniano desde cedo (o Trio com piano, op. 1, e a famosa Sonata “Patética”, op. 13, entre outras obras, partilham esta mesma tonalidade). Com quatro andamentos, é um dos mais aproximados ao modelo estabelecido por Haydn e Mozart, em termos estilísticos e formais. Repleto de melodias acompanhadas e temas motivicamente concisos, numa organização formal claramente delineada, foi muito apreciado por músicos e público.

O primeiro andamento reflecte o típico modelo da forma sonata. Por sobre a propulsão constante do acompanhamento

(incisivamente ritmado, percorrendo boa parte do andamento), o primeiro tema desenrola-se numa expressão mais decidida do que trágica, tirando partido dos *sforzati* à maneira inconfundivelmente beethoveniana. Depois da figura inicial rica em *grupetos*, os saltos amplos estarão na base do segundo tema (em Mi bemol maior). No desenvolvimento pode apreciar-se um tratamento mais contrapontístico dos materiais temáticos e uma exploração especialmente expressiva dos registos do violoncelo. A transição para a reexposição é delineada de forma notável pelo *tremolos* de segundo violino e viola. Na reexposição, os *sforzatos* e acen-tuações no tempo fraco são mais exacerbados, contribuindo para um efeito cumulativo impactante.

No segundo andamento a expressão é mais leve. O material temático principal é de construção simples e fácil de apreender, ideal para a escrita em *fugato* perfeitamente articulada que predomina (e que Beethoven haveria de cultivar com mestria em todos os géneros ao longo da sua obra). O contraste oferecido pela transição para a reexposição, feita de acordes mais parados, é especialmente expressivo.

No minueto que se segue, regressam os *sforzati* a contratempo, numa expressão mais assertiva do que seria comum. O trio central apresenta-se em jeito mais galante, por entre as figurações tercina-das do primeiro violino que completam engenhosamente a textura.

O rondó que constitui o andamento final, com um refrão caprichosamente ornamentado e de movimento inexorável, exemplifica a expressão do chamado “estilo húngaro” (que Beethoven apreendeu certamente por via de Haydn), vagamente inspirado no virtuosismo violinístico da música cigana associada naquele meio à referência húngara. O primeiro episódio, em jeito mais próximo do coral, contrasta pelas suas linhas suaves, ao passo que o seguinte mantém a tensão. Destaque-se, após um curto repouso, o *prestissimo* final, que termina a obra em tom maior, num efeito de conclusão optimista que viria a revelar-se traço particularmente influente na produção sinfónica de Beethoven e dos seus seguidores.

Em 1809, ano da escrita do Quarteto op. 74, a Viena para a qual Beethoven se tinha mudado anos antes estava muito diferente: em Maio a cidade era bombardeada — e pela segunda vez ocupada — pelas tropas de Napoleão. Ainda nesse mês, Beethoven via partir uma das suas referências — e figura fundamental do Classicismo vienense — com a morte de Haydn aos 77 anos.

O op. 74 foi escrito nas termas de Baden, onde o compositor se refugiou, e ficou concluído nesse Outubro, altura em que terminava também a invasão francesa. Tal como outras obras desse ano

— a Sonata para piano op. 81a (“Les Adieux”) ou o Concerto para piano n.º 5 —, é escrito em Mi bemol maior. Por esta altura, Beethoven havia já composto os quartetos op. 59 (“Razumovsky”) de 1806, cuja expressão entusiástica e ousadia de concepção ilustravam o chamado período “heróico” do compositor. Em comparação com estes antecessores, o op. 74 mostra uma faceta menos abertamente progressista, mas explora notavelmente alguns efeitos sonoros, como o *pizzicato*, o arpejamento e o *tremolo*.

Uma lenta introdução abre a peça com harmonias suspensas. Após sucessivas interrupções (acordes em *forte* súbito), chega-se ao *Allegro* em que é apresentado o tema inicial. Os arpejos em *pizzicato* assinalam uma secção de transição. O segundo tema é uma melodia elegante feita por sobre uma textura densa que inclui figurações ondulantes de semicolcheias — numa vivacidade rítmica que será explorada persistentemente no desenvolvimento, onde predominam semicolcheias e *tremolos* de arco. É antes da reexposição que os arpejos em *pizzicato*, progressivamente mais rápidos, denunciam a origem do cognome “Harpa” associado à peça desde a 1.ª edição da partitura. Na coda do andamento, os vários materiais principais são combinados numa escrita quase orquestral.

O segundo andamento, com um tema *cantabile* em Lá bemol maior, segue essencialmente uma forma rondó — ABACA + coda — em que cada aparição do tema (secções A) é mais ornamentada e subtil que as anteriores. O primeiro episódio contrastante (B) destaca-se pelo tom menor e pela expressão mais escura, antes de regressarmos ao tema com um acompanhamento mais preenchido. O segundo episódio (C) traz uma melodia nova que passa do violino ao violoncelo, sobre acompanhamentos arpejados. Uma breve transição parece converter o tema inicial em tom menor, mas rapidamente dá lugar à sua última enunciação, mais rebuscada, por entre desenhos arpejados que quase camuflam a linha melódica. Ao longo da coda, os contornos do material base vão-se desvanecendo, numa textura cada vez mais delicada.

O *Presto* do terceiro andamento chega de rompante. Partilha com a 5.ª Sinfonia um motivo base de notas repetidas, aqui tratado numa pulsação mais incessantemente frenética. O ambiente que ouvimos no *scherzo* da sinfonia (em especial no inesquecível *fugato* dos contrabaixos) facilmente vem à memória neste andamento de energia incessante e determinação inexorável.

O andamento final, em forma de tema e variações, lembra o andamento inicial do quarteto op. 76 n.º 6 de Haydn, por ter a mesma forma e um tema similarmente construído a partir da reiteração de motivos pequenos. As variações trazem sonoridades diversas: arpejos de colcheias em staccato (I); *perpetuum mobile* de tercinas (II); semicolcheias constantes pontuadas por contratempos (III); uma melodia em jeito de hino acompanhada por serenos movimentos regulares (IV); uma repetição de motivos sobre acompanhamento regular (V); e, finalmente, uma textura que progride do rumorejar insistente do violoncelo até um vigoroso unísono de semicolcheias (VI). Os acordes finais confirmam o tácito tributo, honrando o celebrado humor do “pai” do quarteto de cordas.

PEDRO ALMEIDA, 2020/21

## Quarteto de Cordas de Matosinhos

Vitor 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 Alcobaca”. 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 Sofia (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.