

Rodrigo Teixeira

piano

11 Jan 2022 · 21:00 Sala Suggia

CICLO PIANO FUNDAÇÃO EDP



casa da música

MECENAS CICLO PIANO
FUNDAÇÃO EDP

fundação 

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



José Vianna da Motta

Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16 (1905; c.9min)

Fryderyk Chopin

Balada n.º 4, em Fá menor, op. 52 (1842; c.10min)

Franz Liszt

Variações sobre um tema de Bach, “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” (1859/62; c.5min)

PAUSA TÉCNICA

Fryderyk Chopin

12 Estudos op. 10 (1829-32; c.30min)

N.º 1 em Dó maior: *Allegro*

N.º 2 em Lá menor: *Allegro*

N.º 3 em Mi maior: *Lento ma non troppo*

N.º 4 em Dó sustenido menor: *Presto*

N.º 5 em Sol bemol maior: *Vivace*

N.º 6 em Mi bemol menor: *Andante*

N.º 7 em Dó maior: *Vivace*

N.º 8 em Fá maior: *Allegro*

N.º 9 em Fá menor: *Allegro molto agitato*

N.º 10 em Lá bemol maior: *Vivace assai*

N.º 11 em Mi bemol maior: *Allegretto*

N.º 12 em Dó menor: *Allegro con fuoco*

Maurice Ravel

La Valse, poema coreográfico (transcrição para piano solo) (1920; c.13min)

José Vianna da Motta

SÃO TOMÉ, 22 DE ABRIL DE 1868

LISBOA, 1 DE JUNHO DE 1948

Balada sobre duas melodias portuguesas, op. 16

Natural de S. Tomé, José Vianna da Motta cedo revelou o seu talento musical, o que lhe granjeou a protecção do rei D. Fernando II e da condessa d'Edla. Uma vez concluídos os estudos no Conservatório, estabeleceu-se em Berlim, em 1882, para aprofundar a sua formação no novo Conservatório Scharwenka. Teve então ensejo de estudar com o próprio Xaver Scharwenka, entre outros, e com Carl Schaeffer, a título particular. A sua abordagem interpretativa seria marcada ainda pelas aulas com Franz Liszt, em 1885, e sobretudo com Hans von Bülow, em 1887. Deixou também uma produção significativa enquanto compositor, a qual espelha as diferentes fases do seu percurso biográfico e formativo. Com efeito, a música para piano que compôs nos anos da infância e do início da adolescência, num estilo de salão inspirado especialmente em Chopin e Liszt, é bem reveladora da sua precocidade, a vários níveis, mas também das limitações do meio em que vivia. A mudança para Berlim proporcionar-lhe-ia um conhecimento aprofundado da tradição clássica-romântica germânica — em particular dos modelos de Beethoven, Schumann, Brahms e Liszt —, que se reflectiria na sua música para piano, de câmara, concertante e sinfónica. E a partir do início da década de 1890, no quadro da vaga nacionalista que então marcou a criação artística portuguesa, surgiram diversas obras em que conciliava essa ambição cosmopolita com a intenção de afirmar a identidade portuguesa, por via do recurso tanto a temas históricos como a material oriundo da tradição rural.

É justamente esta a filiação estética de composições como a Sinfonia “À Pátria”, as Canções portuguesas para canto e piano, bem como as Cenas portuguesas, as Rapsódias portuguesas e a Balada para piano, op. 16. Datada de 1905 e tida como a sua obra mais madura para o instrumento, esta Balada, que estruturalmente apresenta algumas similaridades com a Balada em Sol menor, op. 24, de Grieg, baseia-se em duas canções tradicionais portuguesas. A peça abre com uma harmonização da melodia da “Tricana da aldeia”, em Fá sustenido menor, que depois é elaborada numa série de variações, cujas atmosferas contrastantes o compositor procura descrever recorrendo a indicações expressivas, entre o lírico, o tempestuoso, o saudoso e o irónico. Um longo pedal culmina numa última enunciação dramática do tema inicial, dando lugar a um novo tema, desta feita a melodia simples de uma “Ave Maria”, em Fá sustenido maior, que encerra a obra numa atmosfera intimista.

Fryderyk Chopin

ZELAZOWA-WOLA (POLÓNIA), 1 DE MARÇO DE 1810

PARIS, 17 DE OUTUBRO DE 1849

12 Estudos op. 10

Balada n.º 4, em Fá menor, op. 52

Fryderyk Chopin alcançou uma posição de destaque na história da música devido à sensibilidade do seu estilo melódico e harmónico, bem como à exploração das características técnicas e expressivas do piano, o seu instrumento de eleição. A sua produção concentrou-se quase exclusivamente na música para esse instrumento, tendo em vários géneros fornecido contributos relevantes para o repertório.

Neste sentido, destacam-se particularmente os seus estudos para piano. No início do século XIX, o estudo consistia numa peça de dimensões restritas concebida para promover o domínio de determinado aspecto técnico, auxiliando o instrumentista nas diferentes fases da sua formação. Populares eram na época (e assim continuam) os de Carl Czerny e Muzio Clementi, entre outros autores. Mas se estes estudos típicos eram, em geral, peças mais ou menos áridas, relegadas para os momentos de prática do instrumentista, os estudos de Chopin, com toda a sua riqueza em termos musicais e emocionais, vinham elevar o género muito para além dessa função, constituindo-se como verdadeiros e arrebatadores poemas sonoros.

A primeira série de estudos de Chopin foi composta no decorrer de um período de cerca de oito anos, tendo sido publicada em 1833, como o seu opus 10, pouco depois do seu estabelecimento em Paris em 1831, e dedicada ao amigo Franz Liszt — numa altura em que ambos captavam já todas as atenções, enquanto virtuosos, no circuito dos salões aristocráticos parisienses. Como seria de esperar, cada estudo elabora em torno de um princípio técnico específico (arpejos, escalas, notas duplas, flexibilidade do pulso, polifonia, *legato*, etc.), mas mesmo no quadro destas ousadas explorações da escrita pianística, o compositor não deixa de se envolver com frequência em extraordinários momentos de descoberta harmónica.

As quatro baladas contam-se também entre as criações mais originais de Chopin. Na verdade, o compositor foi pioneiro na aplicação do termo “balada” a um género puramente instrumental. Até então o termo estava associado apenas a produção poética e *liederística* de carácter narrativo e épico/lírico. E se é certo que Schumann revelou que o compositor lhe

teria confidenciado que, na composição dessas peças, se inspirara nas baladas do poeta polaco Adam Mickiewicz (1798-1855), em causa estaria não tanto a tentativa de ilustrar musicalmente narrativas específicas, mas mais provavelmente o reconhecimento de uma afinidade genérica entre o novo género instrumental e esse tipo de produção literária. A fluência lírica e narrativa que se observa nas baladas de Chopin, concebida em termos puramente musicais, dá origem a estruturas que não se encontram dependentes de princípios formais tradicionais. Com efeito, apesar de todas elas estarem construídas em torno de dois temas diferenciados, incluindo também secções de transição e elaboração, a estrutura geral não pode ser considerada dependente da forma sonata: o compositor evita certas relações tonais e pontos estruturais expectáveis nessa tradição (como a típica relação tonal entre os temas e o momento da recapitulação), que neste caso comprometeriam o ímpeto dramático pretendido.

A Balada n.º 4 em Fá menor, op. 52, foi composta em 1842. Uma breve introdução em torno da dominante antecede o 1.º tema, que consiste numa cantilena de carácter melancólico. A sua expressividade logo se intensifica numa variação de cariz contrapontístico, que desagua na apresentação de um 2.º tema, em Si bemol maior, numa atmosfera de grande tranquilidade. O episódio de elaboração que se segue conduz a nova evocação do 1.º tema, trabalhado numa passagem imitativa a três vozes, de carácter meditativo, e pouco depois num momento profundamente expressivo. O 2.º tema regressa, agora em Ré bemol maior, culminando num episódio dramático, e a expectativa criada pelos acordes suspensivos que se seguem encontra resposta na violência trágica da coda que encerra a obra.

Franz Liszt

RAIDING (HUNGRIA), 22 DE OUTUBRO DE 1811

BAYREUTH (ALEMANHA), 31 DE JULHO DE 1886

Variações sobre um tema de Bach, “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen”

Franz Liszt foi uma das figuras mais proeminentes do Romantismo musical, tendo exercido uma influência notável enquanto pianista e compositor tanto na sua época como sobre as gerações subsequentes. Após a estrondosa carreira de virtuoso itinerante que desenvolveu entre 1839 e 1847, dando um contributo sem precedentes para o alargamento das possibilidades técnicas do piano, o ano de 1848 marcou um ponto de viragem na sua carreira, com o estabelecimento em Weimar e a concentração quase exclusiva no ensino e na composição. Nos 12 anos que se seguiriam estabeleceu assim a sua reputação enquanto compositor, assumindo-se como um dos principais representantes da Nova Escola Alemã.

Em Weimar, Liszt teve ensejo de aprofundar o seu conhecimento da obra de J. S. Bach, que nessa cidade vivera e trabalhara mais de um século antes. Uma das peças que se destaca neste sentido é o Prelúdio sobre um tema de “Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen” de J. S. Bach, S. 179, composto em 1859. A obra tomava como tema a linha cromática descendente (a figura do *passus duriusculus*) que Bach tinha usado como *basso ostinato* na abertura da sua cantata BWV 12, composta em Abril de 1714 para o Terceiro Domingo da Páscoa (reciclando, aliás, o motivo do “Crucifixus” da sua Missa em Si menor).

Entretanto, entre 1861 e 1869, Liszt fixava-se em Roma, dedicando-se a estudos teológicos e tomando até ordens menores, uma fase em que se deixou fascinar pela música de

Palestrina e pelo cantochão, desenvolvendo um maior interesse pela música religiosa. Foi justamente aquele prelúdio, que elaborava em torno “do choro, dos lamentos, das preocupações e das angústias” dos cristãos, que Liszt retomou em 1862, na sequência da morte da sua filha mais velha, Blandine, expandindo-o numa elegia constituída por uma longa série de variações, concebidas à maneira de uma *passacaglia* (uma prática barroca de variação contínua), que no ano seguinte transcreveria também para órgão.

A peça abre com uma secção introdutória relativamente breve, marcada por acordes angustiados e violentos, que conduz à apresentação do tema, em Fá menor (tonalidade que noutras obras *lisztianas* está igualmente associada ao luto). Inicia-se de imediato a sequência de variações — numa atmosfera introspectiva que gradualmente se torna mais tumultuosa —, até que uma passagem em estilo de recitativo, bastante cromática, e uma nova série de variações de cariz mais livre levam a obra a culminar — tal como sucedia na cantata original de Bach — num coral sobre o hino luterano “Was Gott tut, das ist wohlgetan” (“O que Deus faz é bem feito”). Numa breve coda, o motivo inicial é evocado uma última vez na nova tonalidade, Fá maior, e a obra encerra com uma afirmação inequivocamente resignada e optimista.

Maurice Ravel

CIBOURE, 7 DE MARÇO DE 1875

PARIS, 28 DE DEZEMBRO DE 1937

La Valse, poema coreográfico

Maurice Ravel foi um dos compositores mais originais do princípio do século XX, com uma obra musical de grande sofisticação, sensibilidade e refinamento. Apesar de nunca se ter assumido como o principal rosto do Modernismo, com a morte de Debussy, em 1918, passou a ser visto como o principal compositor francês em actividade.

Corria o ano de 1906 quando Ravel começou a esboçar a peça sinfónica *Wien*, concebida enquanto tributo à valsa vienense, género que relacionava com “a ideia do fantástico redemoinho do destino”. O compositor acabaria, contudo, por se envolver noutros projectos, e *Wien* nunca chegou a tomar forma. Em 1919, terminada a Grande Guerra, retomou a intenção de compor a peça, motivado agora pela encomenda de um novo bailado por Diaghilev. Mas o mundo era agora um lugar diferente, e a própria valsa enquanto género perdera a conotação de uma despreocupada *joie de vivre*, assumindo antes a tonalidade sinistra da recordação amarga de uma era desvanecida. Conquanto Ravel tenha negado tratar-se de uma alusão caricatural ou trágica à Europa do pós-guerra, *La Valse*, composta entre 1919 e 1920, surgia assim como uma fantasia apocalíptica em que é criada a sensação de uma superfície festiva sobre uma perturbadora voz subterrânea — o intervalo de trítone, historicamente conotado com o diabólico, permeia toda a dimensão melódica da obra. O bailado seria, porém, completamente desconsiderado por Diaghilev (o empresário recusou levá-lo à cena com os seus Ballets Russes), episódio que aliás

ditou o corte de relações entre ambos, e a obra acabaria por ser publicada enquanto *poème choréographique*, adquirindo grande popularidade nas salas de concerto. As transcrições da obra para dois pianos e para piano solo seriam realizadas pelo próprio autor ainda em 1920.

As breves linhas que Ravel deixou como argumento sugerem um cenário coberto de uma densa névoa, cuja dissipação gradual nos permite distinguir pares que dançam a valsa num imenso salão de uma corte imperial, por volta de 1855, uma cena que se torna cada vez mais brilhante. A obra inicia-se por entre as brumas com os murmúrios perturbadores dos graves. Gradualmente surgem fragmentos de valsas, à distância, que conduzem a uma melodia deprimida. A luxuriante melodia de valsa liberta-se, sendo seguida por uma sequência de valsas de feições distintas: umas mais harmoniosas, outras mais animadas, outras ainda mais imponentes. No momento em que a música parece dirigir-se para um ponto culminante, regressa o nevoeiro inicial, que inaugura a segunda parte da peça. Todas as melodias da secção anterior reaparecem como memórias inesperadamente inquietantes, enquanto a valsa começa a entrar num turbilhão imparável. Mas mais uma vez Ravel quebra o ímpeto, iniciando-se uma sequência desconcertante que conduz a uma dança macabra. O compasso final — o único que não está em tempo de valsa — encerra a obra de modo brutal e implacável.

LÚIS M. SANTOS, 2022

Rodrigo Teixeira piano

Rodrigo Teixeira nasceu na Maia, em 2003. Iniciou os estudos musicais aos 8 anos, na Academia de Música da Maia, nas classes de Oleg Ter Martirosov (violino e piano) e de Rúben Andrade (formação musical e composição). Em 2016, tornou-se aluno de Jill Lawson na Escola de Música do Colégio Moderno em Lisboa, frequentando paralelamente o curso integrado de música no Conservatório de Música do Porto, com Teresa Xavier e Helena Galante (piano) e Fernando Valente (composição). Actualmente é aluno na Escola de Artes de Castelo Branco, na classe de Jill Lawson. Frequentou masterclasses com Levente Kende, Eldar Nebolsin, Naum Grubert, Caio Pagano, Marianna Shirinyan, Imogen Cooper, Dalia Ouziel, Pedro Emanuel Pereira, Fausto Neves, entre outros.

Na Academia de Música da Maia, exerce a função de pianista acompanhador. Destacam-se vários projectos de ópera, música de câmara e a solo. Aos 17 anos, realizou uma série de recitais com os *24 Estudos* de Chopin. Estreou-se com orquestra no Teatro Nacional de São Carlos, aos 14 anos, tendo continuado o trabalho com orquestras ao longo dos anos, interpretando o mais diverso repertório.

O seu currículo reúne vários galardões em concursos nacionais e internacionais, entre os quais o Prémio Círculo Richard Wagner — Jovem Pianista 2021, o Concurso de Piano de Oeiras (melhor peça portuguesa), o Concurso Internacional de Música Terras de Santiago (melhor peça portuguesa), o Concurso Internacional de Piano Santa Cecília, o Concurso de Piano da Póvoa de Varzim, o Prémio Elisa Sousa Pedroso e o Concurso Internacional de Piano de Huesca, entre outros.

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

