

Evgeni Bozhanov piano

19 Mar 2022 · 18:00 Sala Suggia

CICLO PIANO FUNDAÇÃO EDP



casa da música

MECENAS CICLO PIANO
FUNDAÇÃO EDP

fundação 

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



Fryderyk Chopin

Barcarola em Fá sustenido maior, op. 60 (1845-6; c.9min)

Sonata para piano n.º 2, em Si bemol menor, op. 35 (1837; c.26min)

1. Grave — Doppio movimento
2. Scherzo — Più lento — Tempo I
3. Marche funèbre (Lento)
4. Finale (Presto)

PAUSA TÉCNICA

Fryderyk Chopin

Nocturno em Si maior, op. 62 n.º 1 (1846; c.7min)

Sonata para piano n.º 3, em Si menor, op. 58 (1844; c.25min)

1. Allegro maestoso
2. Scherzo: Allegro vivace
3. Largo
4. Finale: Presto non tanto

Fryderyk Chopin

ZELAZOWA-WOLA, 1 DE MARÇO DE 1810

PARIS, 17 DE OUTUBRO DE 1849

Fryderyk Chopin nasceu perto de Varsóvia (numa zona então sob domínio russo), filho de pai francês e mãe polaca. Depois de passar por Viena, Alemanha e Itália, conquistando públicos com o “exotismo” de um estilo rico em traços nacionais polacos, radicou-se em Paris, no início da década de 1830, após o fracasso da revolta polaca contra os russos. Ainda hoje é reverenciado como ícone quer da música polaca quer da música francesa. É na sua geração — a chamada “geração romântica” — que o piano adquire o perfil expressivo com que ainda hoje o grande público mais facilmente o identifica e que lhe valeu o lugar de *ex-libris* da escrita instrumental romântica. O contributo chopiniano nesse sentido é de importância inigualável, como o ilustram certamente as obras constantes neste programa. Quase todas datam dos últimos dez anos de vida do compositor, já em declínio devido à doença que o vitimaria com 39 anos.

No meio musical da juventude de Chopin, era preponderante o apelo do culto virtuosístico, com o exemplo de Paganini a inspirar explorações inusitadas das possibilidades instrumentais. Ao mesmo tempo, o género *canção* tornava-se cada vez mais popular, vindo a propiciar, por sua vez, para além de alusões extramusicais que um poema implica, uma expressão instrumental profundamente “vocal” em muitos momentos, algo muito caro aos românticos. Por entre tudo isto, a sombra de Beethoven pairava sobre a grande maioria dos compositores, intimidando muitas das suas ambições mais profundas.

Inspirado sobretudo pelos legados de Bach e Mozart, mas também pelo de Beethoven,

Chopin fez brotar música de inquestionável individualidade sem precisar de renunciar propriamente às heranças clássica e barroca, incluindo aos seus preceitos formais (contrariamente a casos como o de Liszt, que procurou sublimar as suas pesquisas recorrendo a associações literárias que o libertavam dos espartilhos formais e lhe sugeriam estruturas mais fluídas e surpreendentes). No que toca ao virtuosismo, pelo qual era sempre tão celebrado pelo público, Chopin pugnou por nunca fazer dele um fim em si. Empregou-o com um sentido de elegância sempre por perto, muitas vezes procurando sugerir um *ethos* improvisatório. As profusas ornamentações que percorrem as suas linhas melódicas são incorporadas na própria linha da frase, aproximando-se da grande tradição dos cravistas do Barroco francês, como Rameau ou Couperin. Por outro lado, os contrastes que opera, associados ao pendor melódico de grande emotividade que caracteriza a sua escrita, denunciam a sua predileção pela tradição da ópera e do *bel canto* italiano.

A exemplificá-lo está a ***Barcarola op. 60***, que abre o programa. Enquanto género musical, a barcarola era passível de ser apresentada vocal ou instrumentalmente e consistia numa peça de carácter que tirava partido de um acompanhamento moderado (compasso 6/8 ou 12/8), que se movia sugerindo o balançar das ondas. A imagem que vem à mente é, sem dúvida, do cenário veneziano, da gôndola e, principalmente, do gondoleiro e da sua canção. Era comum surgir uma barcarola integrada numa ópera ou opereta (como a celeberrima barcarola que Offenbach incluiu em *Os Contos de Hoffmann*). Embora Chopin não tenha sido o primeiro a escrever barcarolas para piano solo (Mendelssohn, por exemplo, já as apresentara entre as *Canções Sem Palavras*), é a

sua *Barcarola*, composta em 1845-6 (poucos anos antes da sua morte), que tem permanecido mais viva no imaginário dos pianistas e do público. Formalmente, segue a configuração ternária que encontramos em tantos dos *Nocturnos*, por exemplo. Para o episódio central, as subtis tercinas conduzem a um *poco più mosso* mais apaixonado, havendo depois uma reexposição variada do material inicial e, por fim, uma coda cintilante.

Transcendendo grandemente o escopo expectável de uma peça deste género, quer em dimensões quer em ousadia de recursos, é uma página extraordinariamente audaz de Chopin. É impossível não reparar, por exemplo, na engenhosa modernidade da harmonia que recorrentemente nos surpreende (e que, numa peça evocativa de um género popular, é menos expectável ainda) ou na riqueza que advém da sistemática dobragem da melodia em terceiras. Desde os compassos iniciais, percebemos que se trata de uma música assente no deleite do som e da cor harmónica. Não censuremos, pois, quem se lembrar das sonoridades impressionistas de Debussy ou Ravel a propósito do gesto inicial e do acorde de nona que o inaugura (tão próximo do acorde que inicia a *Suite Bergamasque* de Debussy); muito menos nos admiremos por saber que Debussy chamou à música de Chopin “uma das mais belas jamais escritas”, ou que Ravel descreveu a *Barcarola* falando em “harmonias deslumbrantes”, “acordes magníficos”, “harmonias preciosas e ternas”.

Menos encantadas foram as palavras de um contemporâneo de Chopin a propósito da obra que se segue: “Ele chama-lhe uma ‘sonata’. Pode ver-se isto como caprichoso, se não descaradamente presunçoso, pois ele simplesmente ligou quatro das suas mais rebeldes

crias — talvez para as levar furtivamente sob o seu nome a lugares que de outra forma elas jamais alcançariam”. As palavras são de Robert Schumann em 1841, dois anos depois de Chopin ter completado a escrita da sua **Sonata para piano n.º 2, op. 35**. O ponto de partida e cerne da obra é a *Marcha Fúnebre* composta em 1837 (a famosíssima marcha fúnebre que ainda hoje é de uso corrente em cerimónias e que por vezes não se imaginará ter sido composta originalmente para piano). O comentário de Schumann parece secundar a visão comum que ainda hoje existe sobre as sonatas de Chopin: são formas nas quais o compositor estava menos à vontade e a cujos princípios formais não adere na totalidade (por exemplo, omite a reexposição do primeiro tema no final do primeiro andamento, tanto na Sonata n.º 2 como na n.º 3). A musicóloga Adélaïde de Place vê neste procedimento uma possível adaptação do temperamento romântico ao modelo clássico, optando por relevar, na trágica 2.^a Sonata em Si bemol menor, “qualquer coisa de desencarnado e como que uma representação embargante dos diferentes rostos da morte”.

Mais uma vez, a introdução da obra é imediatamente impressionante, com um salto nos graves que lembra a última sonata de Beethoven, mas que desagua num acorde totalmente inesperado e tenso antes de dar lugar ao primeiro tema. Este, pela concisão motivica e pelo carácter assertivo e tumultuoso, lembra também a escrita beethoveniana capaz de produzir o último andamento da sonata “Tempestade”, por exemplo. O segundo tema, bem mais radiante e pacífico, vai sendo agitado aos poucos por um movimento de tercinas (e dissonâncias) no acompanhamento. O desenvolvimento acentua o dramatismo numa textura cheia e ampla, repleta do rebuscamento harmónico inconfundível do seu autor. Após a reexposição

(sem o primeiro tema, não esquecer!), a coda termina o andamento com acordes possantes.

O segundo andamento é um *scherzo* impetuoso que traz à memória a linha beethoveniana e brahmsiana de andamentos deste tipo. A secção central (ou trio) é um episódio em jeito de valsa melancólica, onírica.

A marcha fúnebre chega enfim, e com isso é fácil lembrarmos da “Marcha fúnebre sobre a morte de um herói” que foi andamento (também III) da Sonata op. 26 de Beethoven. Mas hoje parece-nos inegável a inspiração extraordinária destas páginas chopinianas, bem como a original utilização de registos graves (que por pouco não passa por ser o “Bydło” dos *Quadros de uma Exposição* de Mussorgski). O trio central traz uma luminosidade encantadora depois do peso anterior, onde não falta minimamente o melodismo lírico e irresistível de Chopin. À época, Schumann achou a marcha “repulsiva”, sugerindo que teria sido melhor opção “um Adagio em Ré bemol maior”...

Se o trio trouxe aparente bonança antes da retoma do ambiente mais lúgubre, o *Finale* traz a verdadeira tempestade ao cenário, num breve andamento veloz e furioso, feito apenas de movimentos oitavados entre as duas mãos num impressionante *perpetuum mobile*.

O programa deste recital faz uma breve incursão ao género do nocturno chopiniano com o **Nocturno, op. 62 n.º 1**, em Si maior. O género do *nocturno*, embora cultivado em séculos anteriores com outros pressupostos (frequentemente como música vocal ou instrumental para tocar ao ar livre), foi revitalizado no século XIX pelo compositor irlandês John Field, que lhe conferiu os traços de uma música elegante, *cantabile*, subtil, intimista e comumente melancólica, a partir dos quais Chopin desenvolveria a sua própria abordagem. O op. 62 n.º 1

(composto e publicado a par de um n.º 2 em 1846, também ano de término da *Barcarola* e de ruptura amorosa com a companheira George Sand) começa com um impactante acorde de sétima e desenvolve-se no lirismo que todos associamos hoje aos nocturnos — herdado das árias de ópera dos grandes mestres italianos, com um estilo de ornamentação repensado para as particularidades do piano e para a sensibilidade tão arrojada de Chopin. Este nocturno traz contraponto cada vez mais elaborado na primeira secção, um *Sostenuto* poético no episódio central e um *Poco più lento* especialmente repousado. Desta vez, as críticas foram favoráveis, como se lia na *Gazette Musicale* em Janeiro de 1847: “estes nocturnos de andamento lento, de tom melancólico, exalam perfumes misteriosos de poesia. Aqui, também, é preciso que haja uma execução fina, delicada, de sensibilidade requintada. Estas melodias ardentes, esta harmonia inquieta reclamam um toque amável, uma alma na ponta dos dedos”.

A **Sonata para piano n.º 3, op. 58** é escrita poucos anos antes, em 1844. Contrasta com a sonata anterior pela energia vital que lhe contrapõe. No “*Allegro maestoso*” inicial, o tema principal traz um motivo claro e decidido (com base num arpejo), que é entretanto repetido e transposto sucessivamente. Após uma transição com linhas cromáticas a adensar a textura, chega o segundo tema, *sostenuto e molto espressivo*, com o já expectável *cantabile* e os inimitáveis ornamentos que distinguem Chopin. A exposição termina calmamente com uma figuração arpejada na qual desfilam harmonias cuidadosamente apuradas. O longo desenvolvimento traz à peça um tratamento profundamente contrapontístico de toda a textura (e aqui se vêem as naturais heranças de

Bach, por exemplo). Breves reminiscências do arpejo inicial concluem o andamento.

O “Scherzo” (*molto vivace*) impressiona de facto pelo frenesim, novamente num *perpetuum mobile*. O episódio percorre harmonias que progridem devagar, cuidadosamente buriladas com dissonâncias que dão sabor especial a cada momento, antes de voltar o ágil ambiente inicial.

A forma como começa o “Largo” tem certo parentesco com o começo da 2.^a Sonata, com uma linha oitavada em saltos. O acorde em que desemboca é consonante, mas desviado da tonalidade sugerida pelos compassos anteriores, dando um efeito surpreendente que mais uma vez denuncia a predileção chopiniana (e francesa) pelo domínio da cor. O tema que se segue, melodicamente singelo, é acompanhado em ritmos pontuados num ambiente de extraordinária elegância. À medida que avança, a própria harmonia enriquecida e a melodia mais afastada da ideia inicial ajudam-nos a transitar para a secção seguinte. Trata-se de um episódio com tercinas sinuosamente movimentadas e um tratamento harmónico e textural capaz de sugerir, mais uma vez, que os compositores impressionistas honraram o legado de Chopin de forma convincente. Sucessivas modulações operam a transição de volta para o tema inicial do andamento, em breves compassos de uma originalidade harmónica ímpar. O andamento é concluído com uma exposição serena do tema por sobre um novo movimento de tercinas.

Chega com uma introdução imponente o rondó que compõe o “Finale”. São páginas exaltadas, fulgurantes e repletas do típico virtuosismo *à la* Chopin — brilhante, mas nunca em detrimento de uma expressividade/inventividade intrínseca. Os vários episódios exploram gatilhos para esse virtuosismo, como o

movimento perpétuo, escalas e arpejos velozes, sobreposição de diferentes acentuações métricas e outros convites à proeza de execução. O auge da densidade e do virtuosismo acontece perto das páginas finais, com uma mão direita a jorrar figurações descendentes efusivas e dissonantes, como garridos fogos-de-artifício em apoteose.

Esta sonata é um inequívoco caso de prevalência da vitalidade artística e criativa sobre a fragilidade física, essa que em breve seria fatal para o compositor. Ouvindo a peça, sente-se tudo menos um espírito enfraquecido — e o mesmo poder-se-á dizer da frescura de linguagem e do legado pianístico deste compositor que em tão pouco tempo mudou tanto a forma de tocar, ouvir e imaginar ao piano.

PEDRO ALMEIDA, 2022

Evgeni Bozhanov piano

Aclamado como o poeta do piano oitocentista, Evgeni Bozhanov reúne em si todas as qualidades da escola russa: virtuosismo, som rico e uma dose enérgica de subjectividade. Guiado por uma sustentada espontaneidade, expressividade e inteligência, permite-se arriscar ao piano, criando experiências de concerto únicas.

Nasceu em 1984 em Ruse, na Bulgária, e começou a estudar piano aos seis anos de idade. Aos doze tocou um concerto para piano de Mozart na sua estreia pública em Ruse. Em 2001, foi para a Alemanha para estudar com Boris Bloch na Universidade de Artes Folkwang, em Essen, e com Georg Friedrich Schenck na Robert Schumann Hochschule, em Düsseldorf.

O lançamento da sua carreira aconteceu depois de ser premiado em vários concursos internacionais, incluindo o 1.º Prémio no Concurso Alessandro-Casagrande (Terni) e o 2.º Prémio no Sviatoslav Richter (Moscovo), em 2008. As suas interpretações pouco ortodoxas valeram-lhe galardões noutros concursos, como o Queen Elisabeth (2.º Prémio, Bruxelas) e o Van Cliburn em Fort Worth (4.º Prémio e Música de Câmara, Texas). Apesar de ter ficado em 4.º lugar no Concurso Internacional de Piano Chopin (Varsóvia), em 2010, classificação que gerou alguma polémica na imprensa, foi convidado por relevantes salas de concertos e orquestras polacas.

Nos anos que se seguiram, apresentou-se em concertos e digressões na Alemanha, na Europa e nos Estados Unidos da América, ao lado de prestigiadas orquestras como a Sinfónica Alemã de Berlim, as Sinfónicas de Lahti, Hyogo e Houston, as Filarmónicas de Estugarda e Real de Liverpool, a Accademia di Santa Cecilia, a Orquestra de Câmara da Rádio da Bavária, as Orquestras das Rádios da Suécia

e da Polónia, a Orquestra de Nuremberga, a Orquestra de Câmara de Munique, a Orquestra Tonkünstler, a Orquestra Nacional Belga, a Philharmonia de Londres, a Filarmonica Arturo Toscanini, a Orchestra Nazionale della RAI e a Orquestra Haydn (Bolzano). Foi dirigido por maestros como Tugan Sokhiev, Marcus Bosch, Clemens Schuldt, Ola Rudner, Jukka-Pekka Saraste, Yutaka Sado e Juraj Valčuha.

Tem-se apresentado em recitais de piano em diversos festivais, entre os quais o Kissinger Sommer, o Chopin de Varsóvia, os festivais de piano de Lille e Biarritz, os festivais de Schleswig-Holstein, Sónia e La Roque d'Anthéron; e em diversas metrópoles musicais como Munique, Düsseldorf, Essen, Dresden, Salzburgo, Bruxelas, Varsóvia, Katowice, Toulouse, Milão, Lisboa, Porto, Vilnius, Moscovo, São Petersburgo e Tóquio. Desde 2018, é convidado regular do Festival Martha Argerich, em Hamburgo.

Em 2018, a etiqueta alemã Haenssler editou a interpretação de Bozhanov dos concertos de Chostakovitch e Mozart ao lado da Orquestra de Câmara da Rádio da Bavária, sob a direcção de Radoslaw Szulc. Em 2019, a Avanti Classic lançou o álbum a solo *Morgen*, com obras de Strauss/Reger, Brahms/Reger e Schubert.

Desde 2019, Evgeni Bozhanov é professor na Universidade de Artes Folkwang em Essen, na Alemanha.

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

