

Grigory Sokolov piano

5 Abr 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



Ludwig van Beethoven

15 Variationen mit einer Fuge Es-dur über ein eigenes Thema, op. 35

(1802; c.25min)

- Introduzione col Basso del Tema.
Allegretto vivace
- A due
- A tre
- A quattro
- Tema
- Var. I
- Var. II
- Var. III
- Var. IV
- Var. V
- Var. VI
- Var. VII. Canone all' ottava
- Var. VIII
- Var. IX
- Var. X
- Var. XI
- Var. XII
- Var. XIII
- Var. XIV. Minore
- Var. XV. Maggiore. Largo
- Finale. Alla Fuga. Allegro con brio.

Andante con moto

Johannes Brahms

3 Intermezzi, op. 117 (1892; c.17min)

1. Andante moderato
2. Andante non troppo e con molto
espressione
3. Andante con moto

PAUSA TÉCNICA

Robert Schumann

Kreisleriana. Fantasien, op. 16

(1838; c.35min)

1. Äußerst bewegt
2. Sehr innig und nicht zu rasch
Intermezzo I. Sehr lebhaft
Erstes Tempo
Intermezzo II. Etwas bewegter
Erstes Tempo
3. Sehr aufgeregt. Etwas langsamer.
Erstes Tempo. Noch schneller
4. Sehr langsam
5. Sehr lebhaft
6. Sehr langsam
7. Sehr rasch
8. Schnell und spielend

Ludwig van Beethoven

BONA, 17 DE DEZEMBRO DE 1770

VIENA, 26 DE MARÇO DE 1827

15 Variações e Fuga em Mi bemol maior sobre um tema original, op. 35

A composição de variações para piano ocupou um lugar destacado na produção de Beethoven para este instrumento, tanto em quantidade como em relevância. A primeira publicação do jovem Beethoven, em 1783, foi aliás um conjunto de variações sobre uma marcha de E. Chr. Dressler. Esta técnica composicional, que envolve a elaboração de conteúdos musicais variados a partir de uma melodia ou de uma sequência de harmonias, por exemplo, pode ser identificada em inúmeras obras musicais de vários compositores. Este procedimento insere-se numa longa tradição que abrange múltiplos estilos musicais, não se limitando à música erudita, e pode ser encontrado nas músicas de várias épocas e geografias. Beethoven aplicou esta técnica em diversas obras, incluindo a sua produção sinfónica, mas o enfoque exclusivo no formato torna-se mais evidente nas variações para piano.

Não obstante a relação que as variações para piano de Beethoven demonstram com obras afins de Mozart ou Haydn, é também patente que Beethoven seguiu novos caminhos, em especial nas variações compostas a partir da viragem para o séc. XIX. Uma das diferenças mais óbvias reside na forma como aqueles compositores tratam a sequência de variações na sua relação com o tema principal, que é normalmente exposto no início. Em Mozart e Haydn, o tema e as variações mantêm algum grau de proximidade, sendo normalmente possível reconhecer as características melódicas e harmónicas do tema apesar das transformações

que vai sofrendo ao longo das diversas variações. Por seu lado, Beethoven, especialmente em variações (tanto obras isoladas como andamentos neste formato) criadas a partir de 1802, ano da composição das Variações op. 35, centra-se sobretudo em características minimais ou parciais dos temas. Esta base de exploração, no entanto, não renega as influências de compositores anteriores, nem a influência de um estilo francês de variações, originário de finais do séc. XVIII, em que a penúltima variação era constituída por uma secção lenta profusamente ornamentada, seguida de um final virtuosístico em estilo de fantasia (modelo também adoptado por Beethoven nas Variações op. 35).

Beethoven desenvolve nas Variações op. 35 um percurso de experimentação formal que prenuncia as variações sobre o mesmo tema, de sua autoria, do andamento final da Sinfonia n.º 3, “Heróica” (composta no ano seguinte), ou as emblemáticas e complexas Variações Diabelli op. 120, de 1823. Esta experimentação é evidente logo no princípio das Variações op. 35: iniciam-se não pela apresentação do tema, mas pela exposição da sua linha de baixo, ou seja, as notas mais graves que acompanham a sua melodia, duplicada nas duas mãos, mas sem a respectiva melodia. Esta exposição é seguida de um breve conjunto de 3 variações, respectivamente a 2, 3 e 4 vozes, não numeradas, portanto não consideradas parte integrante das 15 variações da obra. Só depois é exposto o tema principal, com carácter de dança, já que se trata de um tema criado anteriormente por Beethoven para obras neste estilo, e que está presente numa das suas *Contredanses* WoO 14 e no final do ballet *As Criaturas de Prometeu* op. 42, de 1801.

As 15 variações que se seguem a esta introdução constituem uma antologia de procedimentos de variação, frequentemente de

elevada virtuosidade, colocando vários desafios técnicos ao pianista — entre os quais se incluem cruzamentos de mãos, passagens velozes, ornamentação, entre outros recursos de marcada dificuldade. Estes recursos técnicos contribuem para a caracterização das diversas variações já que, embora não haja paragens, o facto de Beethoven empregar técnicas específicas em cada ajuda a identificar o momento de transição entre variações. Destaque-se, por exemplo, o uso de acordes repetidos com cruzamento de mãos na Variação III, o formato de cânone (imitação entre vozes) da Variação VII, ou a passagem para o modo menor na Variação XIV. A longa Variação XV, não obstante registar uma indicação de tempo lento (“Largo”), preenche-o com escalas, notas repetidas e acordes em elevada velocidade, revelando a influência do estilo francês de variações para instrumentos de tecla. O “Finale” utiliza o baixo do tema como motivo de uma fuga, reveladora do interesse de Beethoven por este género contrapontístico do período barroco e da sua admiração por um dos compositores mais reputados deste formato, J. S. Bach. O tema regressa, já próximo da conclusão da obra, mas a simplicidade que caracterizava a sua apresentação inicial é aqui substituída pela virtuosidade, que marca o final triunfal.

Johannes Brahms

HAMBURGO, 7 DE MAIO DE 1833

VIENA, 3 DE ABRIL DE 1897

3 Intermezzi, op. 117

A partitura do primeiro dos três *Intermezzi* op. 117 regista os seguintes versos em epígrafe: “Dorme suavemente, meu filho, dorme suave e lindamente! Custa-me muito ver-te chorar”. Estes versos, de uma canção de embalar escocesa, estão registados em alemão na partitura, numa tradução de Johann Gottfried Herder. Descritos pelo próprio Brahms, ao seu amigo Rudolf von der Leyen, como “três canções de embalar das suas mágoas”, os três *Intermezzi* partilham de facto uma clara consistência de carácter, que evoca a melancolia ou a placidez.

Brahms compôs em 1892-93, na fase final da sua vida, uma série de breves peças para piano, que foram reunidas em quatro colecções: as sete Fantasia op. 116, os três *Intermezzi* op. 117, as seis *Klavierstücke* op. 118 e as quatro *Klavierstücke* op. 119. Poderão ter sido compostas para Clara Schumann, viúva de Robert Schumann e reputada pianista do séc. XIX, amiga íntima de Brahms. Não obstante as diferenças nos títulos das colecções, estas peças evidenciam características comuns, e a organização de cada conjunto sugere uma certa afinidade com o modelo do ciclo de *Lieder* (canções eruditas sobre textos poéticos em alemão), um formato que Brahms também cultivou na sua produção. A brevidade das peças não lhes diminui a relevância, e demonstram como Brahms era também um mestre dos pequenos formatos. A associação com o *Lied* não se esgota na semelhança de estrutura e nas dimensões concisas, já que os três *Intermezzi*, tal como o *Lied*, demonstram

um enfoque muito evidente na melodia, e o piano substitui, com grande sensibilidade, o papel da voz humana.

Todos os três *Intermezzi*, em termos de estrutura, apresentam formatos tripartidos, em modelo A–B–A, em que A corresponde a uma secção inicial na qual são apresentados os conteúdos principais, B a uma secção intermédia com novos conteúdos (e tempos diferentes no caso do primeiro e do terceiro *Intermezzi*), terminando pela repetição da secção A, com alguma variação em relação à sua primeira exposição. Ao integrar materiais diversos, esta estrutura simples confere variedade às peças, mas sem criar alterações significativas ao carácter geral, que se mantém evocativo.

Cada *Intermezzo* apresenta particularidades específicas, no entanto. A melodia principal do primeiro *Intermezzo* surge como uma voz interior, envolta na repetição obsessiva da nota Mi; já na secção B desta peça, a melodia é mais exposta, pontuada por um acompanhamento de fragmentos de arpejos na mão esquerda. Os arpejos são ainda mais proeminentes no segundo *Intermezzo*, que recorre a esta técnica de forma sistemática, dividindo-os de forma fluída entre as duas mãos; neste caso, o contraste com a secção B decorre do domínio de acordes nesta. O início do terceiro *Intermezzo* é impactante pela simplicidade com que expõe no início uma melodia sem acompanhamento, apenas duplicada à oitava na mão esquerda. Na sequência, a peça vai adquirindo maior complexidade, em particular na secção B, em tempo mais rápido. Aliás, não obstante a sua brevidade e aparente simplicidade melódica, os *Intermezzi* evidenciam a complexidade e o requinte no tratamento da harmonia característicos de Brahms, e que constituem sem dúvida uma faceta importante destas peças.

Robert Schumann

ZWICKAU, 8 DE JUNHO DE 1810

ENDENICH, 29 DE JULHO DE 1856

Kreisleriana, op. 16

Referência fundamental do repertório pianístico do Romantismo, a *Kreisleriana* é, não obstante, uma obra de conteúdos algo difusos: existem duas versões da partitura (de 1838 e de 1850), e quatro edições da época, sendo que duas foram supervisionadas pelo próprio compositor, e duas pela sua esposa, Clara Schumann. Estas versões são geralmente combinadas de várias formas na maioria das apresentações actuais da obra, propondo assim leituras adicionais. Por outro lado, a própria obra também reflecte influências directas que poderão ter sido relevantes na altura da sua composição: o estudo *Zorn*, do pianista e compositor Ignaz Moscheles (1794-1870), é citado no 5.º andamento da *Kreisleriana*, e o ciclo de *Lieder* de Beethoven *An die ferne Geliebte* (que Schumann citou na Fantasia op. 17, predecessora da *Kreisleriana*) está também presente no final do 2.º andamento. As associações intertextuais não se esgotam nestes indícios significativos, já que também o título e o conceito da obra remetem para referências literárias, nomeadamente o personagem ficcional Johannes Kreisler, criado pelo escritor E. T. A. Hoffmann (1776-1822), e que encontramos em três romances publicados por Hoffmann entre 1813 e 1822; o primeiro romance, aliás, partilha idêntico título com a obra de Schumann. Kreisler é apresentado como um maestro volátil e sensível, uma analogia com o próprio Hoffmann, na qual Schumann se viria também a rever. A transferência criativa entre a literatura e a música é aliás uma constante em Schumann, demonstrada nas frequentes

referências a personagens e autores da sua predileção, assim como pela associação das suas composições a personagens inventados por si próprio. É o caso dos que menciona em outra sua obra de grande dimensão para piano, o *Carnaval* op. 9: Eusebius, sonhador e poético, e Florestan, impetuoso e animado (que funcionam como heterónimos de Schumann), ou Chiarina, representando Clara Wieck, sua futura esposa. A complexidade de referências, textos (musicais ou literários), histórias, procedência de materiais e sua articulação nesta obra têm fascinado não apenas os pianistas que a abordam, mas também estudiosos como Roland Barthes, que lhe dedicou o seu ensaio “Rasch” (1979).

A *Kreisleriana*, à semelhança de outras obras para piano que Schumann compôs na década de 1830 (período em que se dedicou em particular à criação para este instrumento), estrutura-se como uma sequência de vários andamentos contrastantes. Estes andamentos são geralmente designados de peças características, já que, mais do que a sua forma, o aspecto mais importante é precisamente o carácter ou emoção que representam. Encontramos este tipo de abordagem, para além de no *Carnaval*, acima referido, em *Papillons* op. 2 (1829-31) ou em *Davidsbündlertänze* (1837).

As alterações de carácter nos 8 andamentos da *Kreisleriana* (com 2 *intermezzi* entre o 2.º e o 3.º) representam a excentricidade e as mudanças de humor do personagem Kreisler. Podemos também imaginar a presença alternada e bipolar dos heterónimos de Schumann, Florestan e Eusebius, como por exemplo no contraste entre a agitação inicial do 1.º andamento e a placidez predominante do 2.º, ou entre a introspecção do 4.º andamento, o vigor do 5.º e o tom de embalo do 6.º. A admiração de Schumann por J. S. Bach transparece

também na utilização da técnica de imitação de vozes, em estilo de fuga, no 7.º andamento. A obra termina com um andamento, como indicado na partitura, rápido e jocoso, carácter reforçado pela utilização obsessiva de ritmos pontuados. Os últimos compassos defraudam a expectativa de um final imponente, terminando antes num *pianissimo* na região grave do piano, como se um personagem elusivo (Kreisler ou Schumann?) saísse nesse momento de cena.

HELENA MARINHO, 2022

Grigory Sokolov piano

A natureza única e irrepetível da música construída no momento é essencial para entender a beleza e a honestidade da arte de Sokolov. As suas interpretações são poéticas e singulares, resultado do profundo conhecimento das obras. Os recitais percorrem um repertório vasto desde transcrições da polifonia medieval, passando por obras para teclado de Byrd, Couperin, Rameau e Froberger, até à música de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms e a compositores do século XX como Prokofieff, Ravel, Scriabin, Rachmaninoff, Schoenberg e Stravinski. É reconhecido entre os amantes do piano como um dos maiores pianistas da actualidade, um artista universalmente admirado pela sua visão, espontaneidade fascinante e entrega total à música.

Grigory Sokolov nasceu a 18 de Abril de 1950, em São Petersburgo (Leninegrado). Começou a estudar piano aos cinco anos e, dois anos depois, iniciou os estudos com Liya Zelikhman no conservatório local. Teve aulas com Moisey Khalfin no Conservatório de Leninegrado e em 1962 deu o seu primeiro recital. O seu prodigioso talento foi reconhecido aos 16 anos, quando se tornou o mais jovem músico de sempre a receber a Medalha de Ouro no Concurso Tchaikovski de Moscovo. De seguida, Emil Gilels, o presidente do concurso, começou a apoiar a sua carreira.

Enquanto se apresentava em extensas digressões pelos Estados Unidos da América e pelo Japão, nos anos 70, a arte de Grigory Sokolov foi amadurecendo. As suas gravações da era soviética adquiriram um estatuto quase mítico no Ocidente, evidenciando um artista singular formado na rica tradição pianística da escola russa. Depois do colapso da União Soviética, começou a apresentar-se

nos principais festivais e salas de concerto da Europa.

Sokolov apresentou-se como concertista ao lado das orquestras mais prestigiadas do mundo como a Filarmónica de Nova Iorque, a Orquestra do Concertgebouw de Amesterdão, a Filarmónica de Londres, a Sinfónica da Rádio da Bavária e a Filarmónica de Munique, antes de passar a dedicar-se exclusivamente aos recitais a solo. Faz cerca de 70 recitais por temporada, mergulhando por inteiro num programa único que apresenta em grandes digressões europeias.

Ao contrário de muitos pianistas, Sokolov interessa-se verdadeiramente pelo mecanismo dos instrumentos em que toca. Passa horas a explorar as suas características físicas e a colaborar com técnicos para atingir os seus requisitos. “São necessárias horas para entender o piano, porque cada um tem a sua personalidade e tocamos juntos”, explica. A parceria entre artista e instrumento é essencial para a construção das suas ideias musicais. Poucado na utilização do pedal de sustentação, evoca todos os elementos desde as mais subtis gradações tonais e de textura até aos mais ousados contrastes de som através do brilho e da clareza da sua técnica pianística. Os críticos apontam frequentemente a sua capacidade de articular vozes individuais em complexas texturas polifónicas e de lançar linhas melódicas com perfeita continuidade.

O carisma da arte de Sokolov permite-lhe captar a atenção necessária do público para contemplar até a composição mais familiar sob novas perspectivas. Promove uma relação de proximidade entre o público e a música, transcendendo as exibições superficiais para revelar o profundo sentido espiritual da música. A arte de Sokolov reside nas bases sólidas da sua personalidade e na sua visão singular.

Depois de estar afastado durante duas décadas das gravações, Sokolov assinou um contrato de exclusividade com a Deutsche Grammophon. A parceria tornou possível a edição de inúmeras gravações, todas elas de concertos ao vivo. O primeiro destes álbuns incluiu a gravação integral de um recital memorável no Festival de Salzburgo de 2008, com música de Mozart e Chopin. O segundo foi dedicado a Schubert e Beethoven, enquanto o terceiro incluiu dois concertos para piano: o K. 888 de Mozart e Terceiro de Rachmaninoff. Este último CD foi lançado em conjunto com o documentário *A Conversation That Never Was* de Nadja Zhdanova, em DVD, um retrato de Grigory Sokolov baseado em entrevistas aos seus amigos e colegas, ilustrado com imagens de arquivo nunca antes vistas. Os mais recentes lançamentos foram um CD duplo com música de Beethoven e Brahms, e o DVD de um recital ao vivo gravado em Lingotto (Turim), com obras de Mozart e Beethoven.

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

