



08 DEZ | 2013

PEDRO BURMESTER

18:00 SALA SUGGIA

1ª Parte [C.35MIN.]

Fernando Lopes-Graça

Variações sobre um tema popular português [1927]

György Ligeti

Musica ricercata [1951-53]

1. *Sostenuto – Misurato – Prestissimo*
2. *Mesto, rigido e cerimoniale*
3. *Allegro con spirito*
4. *Tempo di valse (poco vivace – “à l’orgue de Barbarie”)*
5. *Rubato. Lamentoso*
6. *Allegro molto capriccioso*
7. *Cantabile, molto legato*
8. *Vivace. Energico*
9. *(Béla Bartók in memoriam) Adagio. Mesto*
– *Allegro maestoso*
10. *Vivace. Capriccioso*
11. *(Omaggio a Girolamo Frescobaldi)*
Andante misurato e tranquillo

2ª Parte [C.50MIN.]

Johann Sebastian Bach

Partita nº 6, em Mi menor, BWV 830 [1725-30]

- Toccata*
- Allemande*
- Corrente*
- Air*
- Sarabande*
- Tempo di gavotta*
- Gigue*

Franz Liszt

*Bênção de Deus na solidão (Harmonies poétiques
et religieuses, S. 173 nº 3)* [1848]

*D’où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m’inonde?
D’où me vient cette foi dont mon cœur surabonde?
A moi qui tout à l’heure incertain, agité,
Et sur les flots du doute à tout vent ballotté,
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des sages,
Et la paix dans des cœurs retentissants d’orages.
A peine sur mon front quelques jours ont glissé,
Il me semble qu’un siècle et qu’un monde ont passé;
Et que, séparé d’eux par un abîme immense,
Un nouvel homme en moi renaît et recommence.*

[Excerto do poema de Lamartine citado por Liszt
na partitura de *Bênção de Deus na solidão*]

CICLO PIANO EDP

Notas ao programa disponíveis em www.casadamusica.com,
na página do concerto ou no separador DOWNLOADS.



©RITA CARMO

Pedro Burmester *piano*

Pedro Burmester nasceu no Porto. Foi durante dez anos aluno de Helena Costa, tendo terminado o Curso Superior de Piano do Conservatório do Porto com 20 valores em 1981. Posteriormente, deslocou-se aos Estados Unidos onde trabalhou entre 1983 e 1987 com Sequeira Costa, Leon Fleisher e Dmitry Paperno. Paralelamente, frequentou diversas masterclasses com pianistas como Karl Engel, Vladimir Ashkenazi, T. Nocolaieva e E. Leonskaja. Ainda muito novo, foi premiado em diversos concursos, destacando-se o prémio Moreira de Sá, o 2º prémio Vianna da Motta e o prémio especial do júri no Concurso Van Cliburn nos Estados Unidos. Iniciou a sua actividade concertística aos 10 anos de idade e, desde então, já realizou mais de 1000 concertos a solo, com orquestra e em diversas formações de música de câmara, em Portugal e no estrangeiro. Participou em todos os festivais de música portugueses. No estrangeiro são de realçar apresentações em La Roque d'Anthéron, na Salle Gaveau, no Festival de Flandres, na Frick Collection e 92nd Y em Nova Iorque, na Filarmonia de Colónia, na Gewandhaus de Leipzig, na casa Beethoven em Bona e no Concertgebouw em Amsterdão. Destacam-se as colaborações com os maestros Manuel Ivo Cruz, Miguel Graça Moura, Álvaro Cassuto, Omri Hadari, Gabriel Chmura, Muhai Tang, Lothar Zagrosek, Michael Zilm, Frans Brüggen e Georg Solti. Dedicou-se também à música de câmara. Mantém há al-

guns anos um duo com o pianista Mário Laginha e actuou com os violinistas Gerardo Ribeiro e Thomas Zehetmair, com os violoncelistas Anner Bylisma e Paulo Gaio Lima e com o clarinetista António Saiote. Formou um grupo de pianos e percussões que tem actuado com grande sucesso em diversos festivais e concertos em Portugal. Em 1997/98, Pedro Burmester actuou em França, na Alemanha, Bélgica, Holanda, no Brasil, Estados Unidos, África do Sul, Canadá e Austrália, onde realizou uma tournée com a prestigiada Orquestra de Câmara Australiana. Já gravou uma dezena de CDs. A sua discografia inclui três CDs a solo com obras de Bach, Schumann e Schubert, um em duo com Mário Laginha e três gravações com a Orquestra Metropolitana de Lisboa. Em 1998 foi editado um CD a solo com obras de Chopin. Em 1999 gravou as dez sonatas para violino e piano de Beethoven com o violinista Gerardo Ribeiro. Em 2007, juntamente com Bernardo Sasseti e Mário Laginha, editou o CD e DVD *3 Pianos*, gravado ao vivo no Centro Cultural de Belém. Em 2010 grava e edita a Sonata em Lá maior, D.959 de Franz Schubert e os Estudos Sinfónicos op.13 de Robert Schumann.

Foi Director Artístico e de Educação na Casa da Música, projecto que ajudou a criar e a implementar.

Actualmente, para além da sua actividade artística, é professor na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE) no Porto, na Escola Profissional de Música de Espinho e na Universidade de Aveiro.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE

RÉSEAU
VARESE

Programa «Culture»

reseo

REMA

EUROPE JAZZ NETWORK

ECHO
EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION

Fernando Lopes-Graça

TOMAR, 17 DE DEZEMBRO DE 1906

PAREDE, 27 DE NOVEMBRO DE 1994

Variações sobre um tema popular português

Embora não se esgote de todo nessa dimensão, a exploração do folclore musical português e o carácter “nacionalista” de muitas das suas composições são o elemento mais conhecido e, provavelmente, reconhecível da obra musical de Fernando Lopes-Graça. Uma preocupação de enraizamento da sua própria criação num contexto geográfico e cultural próprio, alimentando-se dele e conferindo-lhe, assim, uma outra dimensão, em linha com o que outros compositores praticavam, tais como, de certo modo, Igor Stravinski, mas sobretudo Béla Bartók e, no país vizinho, Manuel de Falla, compositores estes que o próprio Lopes-Graça assumia estarem entre as suas figuras tutelares. O interesse pela música tradicional ou popular portuguesa é quase uma constante na obra de Lopes-Graça e um dos seus elementos mais explicitamente característicos e diferenciadores, e tal é verificável logo desde o início da sua actividade, como bem demonstram as *Variações sobre um tema popular português*.

Nesta obra de juventude, escrita em Tomar em 1927, pode-se assumir que o trabalho efectuado pelo compositor sobre a canção inicial é ainda relativamente simples, o que não será de admirar se considerarmos que esta foi a sua primeira composição para piano (ou, pelo menos, a primeira a ser executada publicamente): trata-se, antes de mais, de transcrever uma melodia e variá-la, apresentando-a sob diferentes ângulos e contextos. A reflexão do compositor sobre o tratamento e apropriação da canção popular seria, no futuro, bem mais desenvolvida. Vale a pena aqui referir o que o próprio Lopes-Graça escreveu sobre este tema, a propósito de uma obra mais tardia, iniciada no final da década de 1930 – a primeira colectânea de *24 Canções Populares Portuguesas*: “...o resultado mais importante e de maiores consequências a que cheguei, depois de estudar o problema (...), foi o de que a canção popular portuguesa é muito mais rica do que eu próprio supunha”; ou ainda, sobre o seu propósito ao utilizar este material: “...não fiz, nem pretendi fazer, trabalho de folclorista: procurei fazer obra de compositor, para o que me servi do material já recolhido e compendiado pelos especialistas. E, como compositor, vim a concluir que o tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramáticas musicais”. Um tratamento do folclore similar ao que outros compositores, como os acima mencionados, faziam noutras partes da Europa e cujo representante maior em Portugal foi Lopes-Graça. As *Variações* constituem, assim, um ponto de partida, talvez ainda pouco consciente, para um trabalho de uma riqueza ímpar sobre a música popular portuguesa que atravessou toda a sua carreira.

A peça baseia-se num tema relativamente simples, composto apenas por uma frase musical repetida, acompanhada por uns acordes misteriosos e hesitantes no registo grave e, à segunda vez, também por uma contra-melodia no registo intermédio. A exposição do tema é seguida de doze variações em que o compositor utiliza diferentes técnicas composicionais, quase como se de um exercício se tratasse, e apresenta a melodia em contextos e ambientes também diversos. A primeira variação é marcada pelo cromatismo do acompanhamento; a segunda pelo ímpeto; a terceira pela fluidez e urgência das tercinas; a quarta por acordes densos e graves, num ambiente quase fúnebre; as variações V e VI contrastam pelo lirismo e por uma certa sensação de imprevisto – há, aqui, espaço e tempo para se ouvir cada intervalo, cada dissonância; mais extrovertida é a sétima variação, marcada *Giocoso*; na oitava, Lopes-Graça introduz um ambiente impressionista e, à agitação, que chega a ser impetuosa, da nona variação, seguem-se os arpejos da décima; as duas últimas assemelham-se a danças, a primeira com uma sucessão de acordes em tercinas e a última com acordes densos e coloridos. As *Variações* contêm a dedicatória “Para Florinda Santos” e foram estreadas em 1928 pelo próprio Lopes-Graça na Sala do Conservatório Nacional em Lisboa.

György Ligeti

DICSŐSZENTMÁRTON (TÂRNÁVENI), 28 DE MAIO DE 1923

VIENA, 12 DE JUNHO DE 2006

Musica ricercata

György Ligeti nasceu em 1923 na Transilvânia, na altura pertencente à Roménia, numa família judaica de origem húngara. Durante a guerra foi mobilizado para uma força de trabalho de onde escapou em Outubro de 1944. Aquando da libertação, soube da morte do pai em Bergen-Belsen, do irmão em Mauthausen e de dois tios em Auschwitz, campo a que a mãe conseguiu sobreviver. Estudou depois e ensinou em Budapeste e, em 1956, conseguiu fugir para oeste, cruzando ilegalmente a fronteira da Hungria com a Áustria. Depois de uma curta passagem por Viena, instalou-se durante algum tempo em Colónia e tomou contacto com várias personalidades fundamentais da vanguarda musical europeia, tais como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou Bruno Maderna (e com música que, até então, pouco conhecia). Nos anos seguintes experimentou várias técnicas e linguagens musicais, sem no entanto adoptar uma “escola” específica, tendo-se mantido sempre original, atitude que nunca abandonou ao longo da vida. Ensinou em Darmstadt, Estocolmo e durante vários anos em Hamburgo. Morreu em 2006, em Viena, tendo-se tornado num dos mais importantes, influentes e celebrados compositores da segunda metade do século XX. A fama foi certamente intensificada pela utilização de música sua, inicialmente

de forma não autorizada, nos filmes de Stanley Kubrick 2001: *Odisseia no Espaço*, *The Shining* e *Eyes Wide Shut* (precisamente o segundo andamento de *Musica ricercata*, marcado *Mesto, rigido e ceremoniale*).

Musica ricercata é um conjunto de onze peças ou andamentos para piano escritas entre 1951 e 1953, ou seja, no período em que o compositor viveu em Budapeste – e cerca de três décadas antes de escrever o primeiro caderno de *Estudos* para piano, obra que viria depois a acompanhá-lo durante os últimos anos de vida, como uma espécie de “diário musical”, e que constituem a sua maior contribuição para a literatura pianística. A palavra *ricercata* (ou *ricercar*) que está no título da obra merece aqui um comentário: historicamente está conotada com um estilo instrumental, sobretudo na renascença e no barroco, de forte pendor contrapontístico; no entanto, a etimologia da palavra remete para a ideia de procura e de exploração e é nesse sentido que deve ser aqui entendida.

Como regra estrutural de organização da obra, Ligeti cingiu-se à utilização de um número específico de notas em cada um dos andamentos (na realidade trata-se de conjuntos formados por uma nota específica e a respectiva transposição em todas as oitavas, o que em inglês se costuma denominar *pitch class* – por exemplo, o conjunto composto pela nota Lá em todas as oitavas). O primeiro andamento tem dois conjuntos (Lá e Ré, este último só surgindo no final) e cada peça tem mais um conjunto de tons do que a anterior. Ou seja, a segunda peça tem três (Mi sustenido, Fá sustenido, Sol) a terceira quatro (Dó, Mi, Mi bemol, Sol), a quarta cinco (Lá, Si bemol, Fá sustenido, Sol, Sol sustenido), e assim por diante até que, na última peça, uma fuga em homenagem ao compositor barroco Girolamo Frescobaldi (1583-1643), são utilizadas todas as notas da escala cromática. Por conseguinte, a complexidade ou riqueza tímbrica da música vai-se intensificando à medida que a obra avança. No entanto, esta é só uma das facetas da exploração sonora, já que Ligeti joga com as possibilidades que cada conjunto de notas lhe oferece, com os diferentes registos (do muito grave ao muito agudo), e com configurações rítmicas originais (o trabalho sobre o ritmo é aqui de enorme relevância). De facto, *Musica ricercata* é uma magistral exploração de todas as componentes musicais e sonoras, tais como a textura, a cor, o timbre, a dinâmica, o fraseado, ou o ritmo. Nas palavras do compositor, esta “é uma obra de juventude da época de Budapeste, ainda profundamente influenciada por Bartók e Stravinski. (...) É uma peça severa, quase nobre, que oscila entre academismo ortodoxo e reflexão profunda: entre gravidade e caricatura.”

Embora alguns andamentos tenham sido estreados no final da década de 1950 numa versão para quinteto de sopros, a estreia pública da versão original de *Musica ricercata* só se deu no dia 18 de Novembro de 1969 em Sundsvall, na Suécia, pela pianista Liisa Pohjola.

Johann Sebastian Bach

EISENACH, 31 DE MARÇO DE 1685

LEIPZIG, 28 DE JULHO DE 1750

Partita nº 6, em Mi menor, BWV 830

As Partitas (BWV 825-830) de J. S. Bach, por vezes apelidadas de Suites Alemãs, são, à imagem das Suites Inglesas (BWV 806-811) e das Suites Francesas (BWV 812-817), obras formadas por uma sequência de danças. A suite, enquanto género, surgiu na Idade Média, mas só viu a sua forma definitiva ser fixada em meados do século XVII, nomeadamente com o compositor Johann Froberger (1616-1667). Amplamente explorado durante o período Barroco, este género instrumental continuou a interessar compositores até ao século XX, tais como Schönberg, Debussy, Prokofieff, ou Boulez. A diferença entre suites e partitas está no facto destas últimas manterem geralmente uma certa relação musical entre secções, enquanto as primeiras são compostas por danças independentes umas das outras.

As seis Partitas foram escritas sensivelmente entre 1725 e 1730, uma altura em que Bach já ocupava o prestigioso posto de *Kantor* da igreja de São Tomé e director de música da cidade de Leipzig (onde permaneceu até morrer em 1750). Foram as primeiras obras publicadas sob a supervisão do compositor, primeiro de forma independente (a partir de 1726) e depois como conjunto, sob a denominação *Clavierübung* e com a catalogação Opus 1, em 1731. Este primeiro volume de “estudos para teclado” seria seguido de outros três: em 1735 com o *Concerto Italiano* BWV 971 e a *Abertura Francesa* BWV 831; em 1739 com um conjunto de peças para órgão, incluindo os *Duetos* BWV 802-805; e em 1741 ou 1742 com as monumentais *Variações Goldberg* BWV 988.

Todas as Partitas são compostas por sete danças, à excepção da segunda que conta com seis, e começam com uma peça de envergadura, diferente em cada caso. A Partita nº 6, em Mi menor, BWV 830 inicia-se com um *Toccata* em que secções de escrita mais vertical (acordes, neste caso arpejados) e de carácter nobre alternam com outras de escrita mais horizontal (polifónica) e lírica, algo aliás característico de muitas peças do género. A secção central toma a forma de uma fuga a três vozes. Segue-se a *Allemande* de ambiente resignado, quase angustiado e, depois, a *Corrente* que mantém o tom geral de dramatismo, mas desta feita com uma urgência bem mais vincada. Depois da curtíssima (menos de um minuto) e fervilhante *Air*, entra-se no universo mais lírico, pausado e fortemente ornamentado da *Sarabande*. O parentesco com a *Toccata* é evidente logo nos arpejos iniciais e o ambiente mantém-se grave e doloroso; esta é música de enorme expressividade, mas raramente luminosa. A transição para a dança final é feita por outra secção muito curta: um *Tempo di gavotta* mais extrovertido que traz de volta uma certa urgência expectante, embora leve, que será depois desenvolvida na *Gigue* final. Esta toma a forma de uma fuga sobre um tema ritmicamente incisivo,

quase desconfortável; uma densa teia polifónica em que o dramatismo que pautou toda a partita ganha laivos de impetuosidade.

Franz Liszt

DOBORJÁN, 22 DE OUTUBRO DE 1811

BAYREUTH, 31 DE JULHO DE 1886

Bênção de Deus na solidão

(*Harmonies poétiques et religieuses*, S. 173 nº 3)

Juntamente com *Funérailles*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude* é a mais ambiciosa e conhecida das dez peças que compõem o conjunto intitulado *Harmonies poétiques et religieuses* (título retirado de um volume de poesia de Alphonse de Lamartine), obra que data de um período de transição na vida de Franz Liszt. Depois de percorrer toda a Europa como pianista virtuoso entre 1838 e 1846, incluindo uma passagem por Lisboa no início de 1845, Liszt tornara-se no músico mais famoso da época. Mas, em 1846, cansado de uma vida de itinerância constante e ambicionando dedicar-se de forma mais regular à composição, decide aceitar o convite que lhe havia sido feito, já em 1842, pelo Grão Duque de Saxe-Weimar-Eisenach e ocupa o cargo de *Kapellmeister* da cidade de Weimar: “Chegou para mim o momento de quebrar a minha crisálida de virtuosismo e de dar liberdade ao meu pensamento”. Uma decisão decerto também influenciada pela princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, o segundo grande amor da vida do compositor, com quem se instalou na pequena capital do ducado em 1848. Foi à princesa Carolyn que Liszt dedicou as *Harmonies*, escritas entre 1845 e 1852 – algumas tendo sido esboçadas alguns anos antes – e publicadas em 1853.

Bénédiction inicia-se na suavidade. O magnífico tema, *Moderato* na tonalidade de Fá sustenido maior, é enunciado pela mão esquerda enquanto a direita acompanha com uma sucessão de colcheias vagueantes, criando uma sensação de fluidez que atravessa toda a obra. Esta é música contemplativa, com o seu quê de canção de embalar nas alturas mais íntimas, e de balada nos momentos mais intensos. Intensidade essa que, precisamente, só surge com o segundo tema que, *appassionato* e apoteótico, evolui até à indicação *fff* (*fortississimo*). A serenidade inicial volta depois para concluir a primeira parte da peça. Esta poderia acabar aqui, mas Liszt prossegue, agora numa direcção diferente, conferindo à estrutura uma vertente rapsódica. Em compasso 3/4 e na tonalidade de Ré maior, inicia-se um *Andante* ritmado e quase ingénuo na sua simplicidade. Depois, com a indicação *più sostenuto quasi preludio*, voltam os arpejos e, com eles, o canto e a contemplação. O tema do início faz ainda uma última aparição, *cantando* e glorioso, até à coda final em que o compositor traz de volta, evocados agora ao longe, quase murmurados, os dois temas intermédios. É na contemplação serena e apaziguada que a peça acaba.

Liszt incluiu citações de Lamartine no início das par-

tituras de algumas das *Harmonies*, a seguinte no caso de *Bénédiction de Dieu dans la solitude*:

*D'où me vient, ô mon Dieu, cette paix qui m'inonde?
D'où me vient cette foi dont mon cœur surabonde?
A moi qui tout à l'heure incertain, agité,
Et sur les flots du doute à tout vent ballotté,
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des sages,
Et la paix dans des cœurs retentissants d'orages.
A peine sur mon front quelques jours ont glissé,
Il me semble qu'un siècle et qu'un monde ont passé;
Et que, séparé d'eux par un abîme immense,
Un nouvel homme en moi renaît et recommence.*

FRANCISCO SASSETTI (2013)

Notas gentilmente cedidas
pelo Centro Cultural de Belém