

Grigory Sokolov



15 mar 25

15 mar 25 SÁBADO 19:00

GRANDE AUDITÓRIO

Grigory Sokolov Piano

William Byrd

John come kiss me now T478 (BK81)

*The first pavan. The galliard
to the first pavan* T487 (BK29a, 29b)

Fantasia T455 (BK63)

Alman T436 (BK11)

*Pavan: The Earl of Salisbury. Galliard.
Second galliard* T503 (BK15a, 15b, 15c)

Callino casturame T441 (BK35) c. 35 min.

INTERVALO

Johannes Brahms

Quatro Baladas, op. 10 c. 25 min.

Andante (Ré menor)

Andante (Ré maior)

Intermezzo: Allegro (Si menor)

Andante con moto (Si maior)

Duas Rapsódias, op. 79 c. 16 min.

Agitato

Molto passionato, ma non troppo allegro

Legenda:

T – Richard Tubet

BK – Musica Britannica

DURAÇÃO TOTAL PREVISTA: c. 1h 45 min.

INTERVALO DE 20 MIN.

William Byrd

(Lincolnshire, 1543 – Stondon Massey, 1623)

Peças para Tecla

—

DURAÇÃO c. 35 min.

Compositor que associamos mais a música vocal sacra, William Byrd foi também um insigne autor de música para tecla. Tendo vivido uns (raros na altura) 82 ou 83 anos, a sua vida criativa “cobre” a fase final do longo reinado de Isabel I e o reinado de Jaime I Stuart, época culturalmente “de ouro” numa Inglaterra marcada pela dissensão religiosa dos anglicanos para com os católicos – e Byrd era católico.

Byrd é justamente considerado o fundador e grande figura da escola de virginalistas ingleses, de onde saiu o primeiro grande núcleo de obras para tecla (que não o órgão) da história da música ocidental. Com “virginalistas” não se entenda estritamente que as suas obras se destinavam só ao virginal: este era um termo lato que albergava também o cravo, o clavicórdio e a espineta, sendo que a sua popularidade em Inglaterra se poderá dever ao simples facto de ser muito querido de Isabel I. De pequenas dimensões, com uma caixa retangular ou poligonal/trapezoidal, tinha um âmbito de quatro oitavas (com “oitava curta” no baixo), ou seja, cerca de metade de um piano moderno.

A obra de Byrd divide-se em quatro grandes grupos: os *Grounds*, as Fantasias, as Variações sobre melodias populares

ao tempo e – o grupo maior – as Danças (*Pavan* e *Galliard*, quase sempre em pares, *Allemande* e *Courante*). As fontes principais para a sua obra de tecla são o *Fitzwilliam Virginal Book* (guardado na Universidade de Cambridge, contém umas 70 peças de Byrd), o *Will Forster's Virginal Book* (mais de 40 peças) e o *My Ladye Nevells Booke* (42 peças, da primeira fase) e o *Manuscrito de Thomas Weelkes*, com mais de 30 peças suas. Foram publicadas modernamente na coleção *Musica Britannica* (volumes 27, 28, 55 e 102, todos editados por Alan Brown).

Das peças em programa, *John come kiss me now* (baseada numa melodia rústica que passou a dança muito popular, aqui sujeita a 16 variações) e *The Earl of Salisbury* (estadista inglês que foi um patrono de Byrd) são da sua fase tardia – a segunda é aliás uma homenagem póstuma a Robert Cecil (1563-1612), na forma *Pavan – Galliard I – Galliard II*. Por sua vez, *Callino casturame* (uma das grafias de uma popular canção amorosa do tempo) apresenta a melodia, após o que a glosa em cinco variações. As peças catalogadas como BK11, BK29 e BK63 deverão ser cerca de duas décadas anteriores, sendo que a BK29 crê-se que terá sido o primeiro par de *Pavan – Galliard* que Byrd escreveu.

Johannes Brahms

(Hamburgo, 1833 – Viena, 1897)

Quatro Baladas, op. 10

—

COMPOSIÇÃO 1854

DURAÇÃO c. 25 min.

As Baladas op. 10 datam do verão de 1854, ou seja, são apenas alguns meses posteriores ao internamento de Robert Schumann em Eendenich, perto de Bona. Quando soube da tentativa de suicídio do seu amigo, Brahms, que passara um mês com os Schumann no outono anterior, regressou a Düsseldorf e ali permaneceu até à morte de Robert, no final de julho de 1856, ajudando Clara e os filhos ao longo desses difíceis dois anos e meio e visitando Robert no sanatório.

Editadas por Breitkopf & Härtel em 1856, Brahms dedicou-as a Julius Otto Grimm, um músico alemão do Báltico que conheceu em Leipzig no ano anterior e que ficaria seu amigo para a vida. São objetos artísticos curiosos, estas Baladas: estão amiúde próximas do universo (ou paisagem) pianístico de Schumann, embora já com marcas distintivas do pianismo brahmsiano. Há ali *Waldszenen*, há *Gesänge der Frühe*, há o lado mais mercurial de Schumann, mas também há atmosfera de *Lied* schubertiano e de *Canção sem palavras* mendelssohniana. Tal não espanta, se considerarmos as circunstâncias acima descritas. E contudo, Brahms já tinha três grandes sonatas para piano “atrás” de si (*opus* 1, 2 e 5). E no mesmo ano de 1854 compôs as *Variações sobre um tema de Schumann*, op. 9.

A 1.^a Balada é encimada por uma referência literária: à balada *Edward*, de origem escocesa, compilada por J. G. Herder numa sua recolha. Essa balada trata de um parricídio, com alusões à história bíblica de Abel e Caim. A peça é um ABA, com A tendo duas secções: um *Andante* pesaroso, dominado pela sua escrita acórdica e um *Poco più moto*, com uma melodia arcaizante. A secção B (*Allegro ma non troppo*) introduz um motivo de 4 notas (tercina mais semínima) que logo nos remete para o “destino” associado ao famoso tema da 5.^a Sinfonia de Beethoven. O regresso de A far-se-á com essa tercina, mas ela torna-se “manca” (lembra um pouco o famoso *Scarbo!*) e tudo termina em sombras.

A Balada n.º 2 é um ABCBA, em que A parece muito um acompanhamento de *Lied* (mas já brahmsiano). A secção B introduz uma célula rítmica de 4 notas *staccato* com função motívica (quase *idée-fixe*) e a secção C é uma espécie de *Scherzino*, indicado *Molto staccato e leggero* e caracterizado pelo seu ritmo caprichoso.

A 3.^a Balada (designada *Intermezzo*) é a que mais convoca Schumann do “lote”: espécie de *Scherzo* que revisita os ambientes das *Waldszenen*, e que na secção central se “vira” para os *Gesänge der Frühe* ou para

as *Geistervariationen* (última obra escrita por Schumann). A preparação do regresso de A trai já um grande mestre e esse regresso far-se-á sempre murmurado, com enigmáticos acordes concluindo. A 4.^a Balada apresenta um *Andante con moto* em textura de melodia acompanhada (sobre padrão de colcheias descendentes). A secção B apresenta uma original textura tripartida: colcheias (3 contra 2) no soprano e no baixo, com a melodia (calma, lírica e sentida) na voz interior. O regresso de A faz-se com uma ligeira alteração rítmica no acompanhamento, que lhe dá um ar mais pueril. Brahms, então, introduz uma secção intermédia que é uma reminiscência-quase-citação da sombria secção inicial da Balada n.º 1; e depois um *Più lento*, que reconvoça a secção B da própria peça e que vai determinar a atmosfera em que conclui.

Duas Rapsódias, op. 79

—

COMPOSIÇÃO 1879

DURAÇÃO c. 16 min.

As duas Rapsódias, op. 79, datam do mês de junho de 1879, quando Brahms se encontrava em Pörtlach, junto ao Lago Wörther (no sul da Áustria) a passar os meses de verão. O nome Rapsódia não deverá distrair-nos do seu caráter muito próximo da balada poética, ou seja, peças eminentemente dramáticas e sombrias. O compositor, aliás, tituló a 1.^a inicialmente como “Capriccio” (a 2.^a não foi titulada) e as primeiras referências às peças falam de “Klavierstücke” ou de “Capricen”.

Só já perto da impressão é que Brahms se decidiu por “Rapsódias”, o que é tanto mais curioso quanto se trata, em ambos os casos, de peças com uma organização formal muito clara e fechada – ABACABA na 1.^a e uma forma-sonata na 2.^a –, ao contrário do que comumente se associa ao termo Rapsódia. Essa contradição foi aliás logo assinalada pela futura dedicatária das obras, Elisabeth von Herzogenberg, quando Brahms em certa ocasião a consultou por carta sobre a dita nomenclatura. Brahms, aliás, só regressaria ao termo Rapsódia na última peça das *Klavierstücke*, op. 119 (1893), últimas que fez editar. O próprio estreou as Rapsódias em recital, muito provavelmente logo no outono de 1879, e tocá-las-ia com frequência nessa temporada. A edição em partitura apareceu em julho de 1880 (Simrock), as peças depressa adquirindo popularidade.

Na Rapsódia n.º 1 (em Si menor), a forma concêntrica remete mais para uma forma tripartida expandida (em que as partes externas têm uma secção intermédia de contraste) do que para uma forma-refrão, como o Rondó. Apresenta na secção A um tema inquieto e que vai ganhando veemência, no qual se destaca a figura rítmica de tercina e os ritmos pontuados. A secção B (em Ré menor) tem um tema que faz lembrar a “Morte de Ase” do *Peer Gynt* de Grieg, mas ela depressa é “infiltrada” por elementos de A (v.g., a tercina), fechando com duas escalas ascendentes em fusas. Regressa então A, ligeiramente modificada e expandida. A secção central C (em Si maior), espécie de Noturno (indicado *molto*

dolce espressivo), apresenta como tema uma expansão mais lírica do tema de B, sobre um acompanhamento em colcheias constantes. Voltam então A e B – este, com as mesmas escalas ascendentes no final –, até que o A final (modificado) desagua, através de uma “ponte” de grande dramatismo, numa coda que vai acalmando, e nesse processo trazendo reminiscências dos temas de B e de C, terminando com três enunciações do intervalo de 4.^a Perfeita ascendente, comum a ambos os temas.

A Rapsódia n.º 2 (em Sol menor) segue o molde da forma-sonata, o que Brahms fará aqui pela última vez em composições deste tipo. Das duas, era esta a preferida de Elisabeth von Herzogenberg, embora admitisse reconhecer a “beleza vigorosamente perfurante” da primeira. Fiel ao princípio da célula motívica, Brahms escolhe aqui o meio-tom ascendente e, de novo, as tercinas – aqui muito mais definidoras do discurso

rítmico (num compasso 4/4). Além dessas, outras duas células: um intervalo de 4.^a Perfeita ascendente de caráter vigoroso, e um duplo meio-tom (ascendente + descendente).

Essa Exposição tem uma organização “abab”, com “a” (mais dramático) caracterizado pela sua escrita em arpejos ascendentes e “b” (mais sombrio) caracterizado por tercinas, tema em ritmo pontuado (muito afim da “balada”) na mão esquerda e *ostinato*. O desenvolvimento entra direto e trata o material da exposição de forma modulante, reintroduzindo a dada altura o *ostinato* de meio-tom como figuração de acompanhamento na parte intermédia da textura. Quando chega a reexposição, esse *ostinato*, contudo, permanece, obsessivo. A conclusão é um simples *rallentando* muito progressivo, fechado por dois acordes *fortissimo*.

NOTAS DE BERNARDO MARIANO

Grigory Sokolov

A natureza única e irrepetível da música tocada ao vivo é fundamental para a compreensão da beleza expressiva e da honestidade da arte de Grigory Sokolov. As interpretações poéticas do pianista russo surgem de um profundo conhecimento das obras do seu vasto repertório, desde Byrd, Couperin, Rameau e Froberger, até Schönberg ou Stravinsky, passando por Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin ou Brahms. É amplamente admirado pelo visionarismo, pela espontaneidade e pela devoção intransigente à música.

Grigory Sokolov nasceu na cidade de Leninegrado (agora São Petersburgo) em 1950. Estudou com Liya Zelikhman e Moisey Khalfin no Conservatório de Leninegrado e estreou-se em recital em 1962. Depois de vencer o Concurso Tchaikovsky de Moscovo, em 1966, realizaria um extraordinário percurso artístico que lhe conferiu um estatuto apenas reservado às grandes figuras. Volvidos mais de sessenta anos de carreira, é hoje considerado por muitos como o maior pianista vivo, continuando a surpreender o público com o fôlego do seu repertório e com o poder da sua musicalidade. Os conhecedores da sua arte sentem-se particularmente atraídos pela naturalidade da sua postura interpretativa e pelo seu credo artístico.

A forma de tocar de Grigory Sokolov não se confunde com a influência dos mestres do passado, sendo o seu estilo inteiramente individual e único. Uma Tocata de Bach, uma Mazurca de Chopin ou um Prelúdio de Ravel soam como peças musicais surpreendentemente novas e mesmo uma muito tocada Sonata de Beethoven pode ser redescoberta em cada nova interpretação.

Além do vasto repertório que interpreta, Grigory Sokolov deu sempre grande importância ao conhecimento profundo do próprio piano e antes de se sentar para tocar um instrumento que lhe seja estranho faz questão de o “desmontar nas suas peças”, explorando ao pormenor as suas potencialidade técnicas e a sua sonoridade. Estuda diariamente muitas horas e mesmo no dia de um concerto pratica intensivamente no palco. Não surpreende assim que prefira gravar os seus discos ao vivo, uma vez que gosta de capturar os momentos únicos de um concerto, evitando a atmosfera estéril de um estúdio. Nesse sentido, realizou várias gravações ao vivo para as editoras Melodya, Opus 111 e Deutsche Grammophon. Convidado a atuar nas mais prestigiadas salas de concertos e festivais em todo o mundo, há muitos anos que Grigory Sokolov é também uma presença assídua no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. Com o presente recital, completa uma série de quinze recitais consecutivos na Gulbenkian Música.

28 março

SEXTA, 19:00

Pelléas e Mélisande

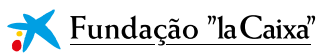
Livestream gratuito



GULBENKIAN
MÚSICA

Orquestra
Gulbenkian
Lorenzo Viotti

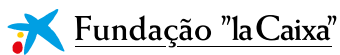
A cultura mostra-nos o mundo. Fala-nos de nós próprios. Do que fomos e do que seremos. E ensina-nos a ser melhores. Como pessoas e como sociedade. É por isso que no BPI e na Fundação "la Caixa" estamos comprometidos a aproximá-la de todas as pessoas. Onde quer que estejam. Isto é acreditar na cultura. **Isto é crescer com a cultura.**



Apoiamos *a cultura* para *melhorar* *a sociedade*



MECENAS
GULBENKIAN MÚSICA



MECENAS
ESTÁGIO GULBENKIAN PARA ORQUESTRA



MECENAS
CONCERTOS PARA PIANO E ORQUESTRA



MECENAS
SEGURADORA OFICIAL



MECENAS
CICLO DE PIANO



De acordo com o compromisso da Fundação Calouste Gulbenkian com a sustentabilidade, este programa foi impresso em papel produzido a partir de florestas plantadas com gestão sustentável, oferecido pela **The Navigator Company**.

