

Mitsuko Uchida



10 mai 26

10 mai 26 DOMINGO 18:00

GRANDE AUDITÓRIO

Mitsuko Uchida Piano

Ludwig van Beethoven

32 Variações em Dó menor
sobre um tema original, WoO 80

c. 12 min

Anton Webern

Variações para Piano, op. 27

c. 6 min

1. *Sehr mäßig* (muito moderado)
2. *Sehr schnell* (muito rápido)
3. *Ruhig, fließend* (calmo, fluente)

Wolfgang Amadeus Mozart

Fantasia n.º 3, em Ré menor, K. 397

c. 7 min

INTERVALO

György Kurtág

Márta ligatúrája

c. 3 min

Franz Schubert

Sonata para Piano em Sol maior, D. 894

c. 40 min

1. *Molto moderato e cantabile*
2. *Andante*
3. *Menuetto: Allegro moderato*
4. *Allegretto*

DURAÇÃO TOTAL PREVISTA: C. 1H 45 MIN

INTERVALO DE 20 MIN

Ludwig van Beethoven

(Bona, 1770 – Viena, 1827)

32 Variações em Dó menor sobre um tema original, WoO 80

COMPOSIÇÃO 1806

DURAÇÃO c. 12 min

Beethoven foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da Variação, uma forma musical que, conquanto o tivesse acompanhado desde a infância, ganhou um especial protagonismo na obra do compositor aquando da sua chegada a Viena, em 1792. Na capital austríaca, escreveu inúmeros conjuntos de variações para piano, baseados em temas originais e pré-existentes. Algumas destas obras foram incluídas no catálogo principal das suas composições; outras – como as 32 Variações em Dó menor sobre um tema original, WoO 80 – nem por isso, ora por se confundirem com experiências de improvisação, ora por ficarem aquém das expectativas do seu autor.

As 32 Variações em Dó menor foram compostas em 1806, numa fase de particular fertilidade criativa, e representam uma homenagem ao período Barroco, em particular à *chaconne*, dança de compasso ternário que ganhou especial relevo em França nos séculos XVII e XVIII. Seguindo os traços formais desta dança solene, o tema dramático e brilhante proposto por Beethoven acentua o segundo tempo do compasso e ergue-se sobre uma linha cromática descendente no baixo. Por sua vez, as 32 variações percorrem um espectro alargado de ritmos, de estilos

de articulação e de estados de espírito, apresentando, a cada passo, contrastes dinâmicos progressivamente mais voláteis. Se as primeiras se dedicam a decorar a harmonia com semicolcheias, os n.^{os} 7–9 optam por explorar o potencial expressivo do tema, e os n.^{os} 10–11 testam a agilidade e a bravura técnica do intérprete.

Na sua maioria, as variações escolhem preservar a progressão harmónica do tema, mas, em alguns casos, também regressam à melodia original. Ouvimo-la na Variação 12, que marca a entrada no núcleo da peça – coincidente com uma transição para modo maior – bem como na linha do baixo das variações seguintes. Ouvimo-la ainda, de forma clara, na Variação 31, onde o tema ganha fôlego para novas transfigurações virtuosísticas na coda final.

Anton Webern

(Viena, 1883 – Mittersill, 1945)

Variações para Piano, op. 27

—

COMPOSIÇÃO 1935-1936

DURAÇÃO c. 6 min

No final da década de 1920, após um período de crise, em que o compromisso com a atonalidade o limitara à escrita de canções, ou de aforismos de poucos compassos, Anton Webern decidiu abraçar a técnica de composição dodecafônica proposta pelo seu mestre, Arnold Schönberg. As regras desta nova linguagem, baseada na criação e combinação de séries das doze notas da escala cromática, permitiram-lhe tornar a produzir obras de maior extensão e dialogar com formas instrumentais tradicionais, como a Variação.

As Variações para Piano, op. 27, foram compostas ao longo de vários meses, entre outubro de 1935 e setembro de 1936, e destacam-se como a única obra para piano solista no catálogo de Webern. O compositor começou por escrever um tema e variações com o intuito de os incluir numa suite, mas acabou por decidir expandir esse exercício inicial e compor uma obra com três andamentos de variações. Assim, concluiu duas novas secções e deslocou a que escrevera em primeiro lugar para o final da obra. Desta reordenação resultam uma espécie de variações invertidas que começam *in media res*, isto é, com a apresentação das variações de um tema por vir, ao qual chegamos nos primeiros compassos do último andamento.

A obra de Webern pouco retém da forma musical a que alude – dada a sua natureza dodecafônica, não existem elementos melódicos, harmónicos ou rítmicos constantes em torno dos quais o texto musical se transforma. Pelo contrário, a escrita pontilhista do compositor, levada ao extremo no segundo andamento, fragmenta o material original e dispersa-o por vários registos, rompendo com a nossa percepção de continuidade e ocultando as relações de simetria que Webern estabelece entre diferentes versões da sua série de doze notas. No último andamento, o compositor preserva apenas a duração do tema – onze compassos – e uma mudança periódica do motivo rítmico repetido, que sinaliza a transição entre variações.

A obra foi estreada em outubro de 1937, em Viena, pelo pianista vienense Peter Stadlen, que teve oportunidade de estudar a peça ao lado do compositor e conhecer as suas preocupações e expectativas. Anos mais tarde, o intérprete escreveria que Webern idealizara uma obra com contrastes emocionais acentuados e mudanças abruptas de tempo, contrariando a imagem de austeridade e de ascetismo que nos habituámos a atribuir à estética do compositor.

Wolfgang Amadeus Mozart

(Salzburgo, 1756 – Viena, 1791)

Fantasia n.º 3, em Ré menor, K. 397

—

COMPOSIÇÃO 1782

DURAÇÃO c. 7 min

Muito embora a Fantasia em Ré menor, K. 397, seja uma das mais famosas peças para piano de Mozart, pouco se sabe sobre a sua origem e sobre o destino que o compositor lhe teria reservado. Deverá ter sido composta em 1782, numa altura em que o compositor, recém-chegado a Viena, começava a conquistar o seu lugar no meio musical da cidade e dedicava especial atenção a modelos barrocos, em particular à fuga.

A obra foi publicada alguns anos após a morte de Mozart, no início do século XIX, numa versão com uma conclusão um pouco brusca que, desde cedo, intrigou alguns críticos e especialistas na obra do compositor. Em meados do século XX, surgiram as primeiras provas de que os últimos compassos dessa edição da Fantasia não deveriam pertencer a Mozart e novas suspeitas de que a peça fosse, na verdade, a primeira parte de uma obra maior – uma Fantasia e Fuga, talvez –, da qual não nos restam outros vestígios. Esta descoberta abriu a porta a vários exercícios de imaginação e a novas propostas para os últimos compassos da obra, entre as quais a de Mitsuko Uchida.

A peça divide-se em três secções, separadas por suspensões dramáticas: *Andante*, *Adagio* e *Allegretto*. A primeira introduz a Fantasia com arpejos que se acumulam sobre notas pedais, por um lado, lembrando a linguagem de Bach e, por outro, antecipando o espírito das peças de carácter das gerações vindouras. A segunda, que forma o corpo principal da peça, desenvolve-se sobre dois temas: um lamento feito de intervalos descendentes e de pequenos suspiros, e um outro, mais trágico, construído sobre intervalos cromáticos, ouvidos nas oitavas descendentes da mão esquerda e nos apontamentos nervosos da direita. Os temas separam-se por meio de suspensões e de trechos de carácter improvisado e destemido. Por fim, no *Allegretto*, o modo menor, até então predominante, cede lugar a um discurso vivo e alegre em Ré maior que, por entre reiterações de um novo tema e um *cadenza*, caminha em direção a uma suspensão final. A escrita de Mozart termina por aqui, mas a edição tradicional da obra propõe-nos uma última reiteração do tema e uma resolução em Ré maior. Por seu turno, a versão de Uchida regressa aos arpejos iniciais do *Andante* e transforma a exultação do *Allegretto* numa ilusão passageira que, no fim, deve devolver-nos a uma realidade mais sombria.

György Kurtág

(n. Lugoj, 1926)

Márta ligatúrája

—

COMPOSIÇÃO 2020

DURAÇÃO c. 3 min

Márta ligatúrája de György Kurtág é uma mensagem de despedida dirigida à sua mulher, a pianista Márta Kurtág, um ano após a sua morte. A obra foi originalmente composta para *cimbalom*, um instrumento de cordas percutidas considerado um símbolo da identidade nacional húngara. Tal como em obras anteriores, Kurtág serviu-se do termo ligatura (*ligatúrája*) para evocar uma imagem de união, ou de supressão da distância, e para prestar homenagem à pessoa que o acompanhou ao longo de toda a sua vida, desde o seu primeiro encontro em 1946, na Academia de Música Ferenc Liszt de Budapeste.

Nos primeiros anos da sua carreira, limitado pelas restrições à apresentação de repertório da Europa ocidental, Kurtág dedicou-se sobretudo à interpretação da obra para piano do seu conterrâneo Béla Bartók. Só no final da década de 50, num ano passado em Paris, pôde alargar os seus horizontes musicais: estudou com Olivier Messiaen e Darius Milhaud e conheceu de perto a obra de Anton Webern, com quem veio a partilhar o gosto pela escrita aforística. Ao regressar à Hungria, Kurtág iniciou uma atividade pedagógica que viria a definir grande parte da sua carreira e que teve um importante impacto na sua composição. Em 1973, começou a escrever pequenos *Jatékok* (Jogos) para

piano, primeiro pensados como objetos pedagógicos e mais tarde transformados em apontamentos diários sobre os eventos e as personagens da sua biografia. Alguns anos mais tarde, juntamente com as suas conhecidas transcrições de obras de Bach, estes *Jatékok* passaram a protagonizar os seus concertos para piano a quatro mãos com Márta. Estas apresentações públicas pontuaram a carreira do casal até à morte da pianista, tendo sido continuamente celebradas como experiências a meio caminho entre a arte e a vida – o diálogo doméstico e a colaboração artística.

Em *Márta ligatúrája*, Kurtág recupera a atmosfera intimista desses concertos partilhados, com uma procissão lenta de duas camadas de acordes, que em conjunto nos impelem a ouvir além dos conflitos harmónicos e reconhecer novas relações entre as notas. Este ritual sincronizado sintetiza os princípios fundamentais da estética de Kurtág: o gosto pela miniatura, a exploração obsessiva de timbres e intervalos harmónicos e a compressão de recursos que, por sua vez, lhe permite chegar a uma expressão imediata e translúcida.

Franz Schubert

(Viena, 1797 – Viena, 1828)

Sonata para Piano em Sol maior, D. 894

—

COMPOSIÇÃO 1826

DURAÇÃO c. 40 min

Durante os últimos anos da sua vida, Schubert ocupou-se sobretudo com composições de pendor sombrio, dotadas de uma angústia resignada ou revestidas de tensão e nervosismo, que pintam o retrato de um compositor que aguarda, inquieto, a conclusão da vida. Contudo, entre esses sinais de prostração, surgiram também alguns indícios de alento, entre os quais a Sonata para Piano em Sol maior, D. 894.

A obra foi concluída em outubro de 1826 e publicada no ano seguinte, com o título *Fantasia, Andante, Minueto e Allegretto*. Esta escolha editorial dá conta das suspeitas que, nesses anos, se lançavam em torno das sonatas de uma nova geração de compositores, cujas inclinações românticas os impeliavam a ignorar as normas formais do género e a desenvolver um discurso menos previsível. Schubert não era exceção – não obstante olhasse os exemplos herdados de Beethoven com deferência, preferia a errância à lógica de progressão do mestre.

O tom sereno e onírico da Sonata em Sol maior coloca este conflito geracional em primeiro plano. Ao invés de perseguir o futuro, a obra deambula sobre o presente, demorando-se sobre determinados detalhes, como acontece, desde logo, na abertura do primeiro andamento, *Molto moderato*. Aí, apoiado sobre acordes cerimoniais que relembram a introdução do Concerto para Piano nº. 4 de Beethoven, o primeiro tema parece suspender-se fora do tempo. O segundo andamento, *Andante*, avança com contrastes vincados entre o lírico e o dramático, e o terceiro, um *Menuetto*, assume temporariamente o discurso direto e estruturado dos modelos clássicos, com um *trio* inspirado na dança tradicional austríaca *ländler*. Por fim, no *Allegretto*, Schubert recupera a tonalidade inicial e regressa ao seu estilo deambulante, irrompendo em figurações velozes que nos acompanham até à conclusão da obra, com vigor e otimismo.

NOTAS DE FILIPA CRUZ

Mitsuko Uchida

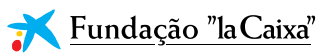
Mitsuko Uchida é uma das pianista mais aclamadas da atualidade, sendo também uma referência para a interpretação das composições para piano de Mozart, Schubert, Schumann e Beethoven, bem como dos mais próximos Berg, Schönberg, Webern e Kurtág. Foi “Artista do Ano” na *Musical America* em 2022, Diretora Musical do Festival de Música de Ojai de 2024, e artista *Carnegie Hall Perspectives* em 2022/23, 2023/24 e 2024/25. A sua gravação das *Variações Diabelli* de Beethoven foi nomeada para um *Grammy* e recebeu o *2022 Gramophone Piano Award*.

Ao longo de uma brilhante carreira, colaborou regularmente com as mais prestigiadas orquestras, incluindo a Filarmónica de Berlim, a Orquestra do Real Concertgebouw de Amsterdão, a Sinfónica da Rádio da Baviera, a Sinfónica de Londres, a Filarmónica de Londres e, nos EUA, a Sinfónica de Chicago e a Orquestra de Cleveland. De igual forma, trabalhou com muitos maestros de renome como Bernard Haitink, Simon Rattle, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel ou Mariss Jansons. Desde 2016, é Artista Associada da Mahler Chamber Orchestra, tendo iniciado um projeto que inclui apresentações em vários palcos na Europa, no Japão e na América do Norte. Apresenta-se também com regularidade em recital, em cidades como Viena, Berlim, Paris, Amsterdão, Londres, Nova Iorque ou Tóquio e é uma convidada regular do *Mozartwoche* e do Festival de Salzburgo.

Mitsuko Uchida grava em exclusivo para a Decca, incluindo a sua extensa discografia os ciclos integrais das Sonatas de Mozart e de Schubert. Recebeu dois *Grammy*: pela gravação ao vivo dos Concertos para Piano de Mozart, com a Orquestra de Cleveland; e pela gravação do álbum dedicado aos *Lieder* de R. Schumann e A. Berg, com a soprano Dorothea Röschmann. O seu registo do Concerto para Piano de Schönberg, com Pierre Boulez e a Orquestra de Cleveland, recebeu o prémio *Gramophone* para “Melhor Concerto”.

Mitsuko Uchida é diretora do Festival Marlboro e fundadora do Borletti-Buitoni Trust. Recebeu a Medalha Mozart de Ouro, em Salzburgo, o *Premium Imperiale* da Associação das Artes do Japão, a Medalha de Ouro da Royal Philharmonic Society e a Medalha do Wigmore Hall. Recebeu doutoramentos honorários pelas Universidades de Oxford e de Cambridge. Em 2009, foi-lhe atribuído o título *Dame Commander of the Order of the British Empire*.

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*



