

Tamara Stefanovich

Ciclo Pierre Boulez I



08 set 25

08 set 25 SEGUNDA 20:00

GRANDE AUDITÓRIO

Tamara Stefanovich Piano

Domenico Scarlatti

Sonata em Sol maior, K. 13

c. 4 min.

Carl Philipp Emanuel Bach

Sonata em Sol menor, Wq. 65:17 (H. 47)

c. 12 min.

1. *Allegro*

2. *Adagio*

3. *Allegro assai*

Antonio Soler

Sonata em Sol menor, R. 87

c. 6 min.

Ferruccio Busoni

Sonatina seconda, BV 259

c. 8 min.

Domenico Scarlatti

Sonata em Dó maior, K. 406

c. 4 min.

Béla Bartók

Sonata para Piano, Sz. 80

c. 14 min.

1. *Allegro moderato*

2. *Sostenuto e pesante*

3. *Allegro molto*

INTERVALO

Pierre Boulez

Sonata para Piano n.º 2

c. 30 min.

1. *Extrêmement rapide*

2. *Lent*

3. *Modéré, presque vif*

4. *Vif*

DURAÇÃO TOTAL PREVISTA: c. 1h 50 min.

INTERVALO DE 20 MIN.

Sonata, que me queres tu?

Neste programa raro, Tamara Stefanovich revisita a História da Sonata para instrumentos de tecla, desde Domenico Scarlatti (1685-1757), com a sua forma-binária ainda devedora das danças monotemáticas da suite barroca, até à pós-weberniana 2.^a Sonata de Pierre Boulez (1925-2016), passando pelas sonatas pré-clássicas do discípulo(?) espanhol de Scarlatti, o padre Antonio Soler (1729-1783), e do mais eminente dos filhos de Bach, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), que levam a ideia de sonata para a época das Luzes, e ainda pelo seminal modernismo da *Sonatina seconda* do italiano Ferruccio Busoni (1866-1924) e a vigorosa sonata do húngaro Béla Bartók (1881-1945).

Tamara Stefanovich salta assim por cima de Beethoven, de Schubert e da sonata romântica, herdeira destes gigantes, para se concentrar nos inícios hesitantes da forma e na posterior implosão que o abandono da tonalidade – motor principal das estruturas formais clássicas – provocará. Esse salto quântico não é de admirar, porém, uma vez que o culminar deste programa, a monumental 2.^a Sonata de Boulez deve tanto à etimologia original do termo, nascido no século XVI, como ao seu desenvolvimento clássico e romântico (“Sonare” = “Soar”). Escolha porém curiosa, esta junção de Scarlatti, Soler e Bartók que, com a sua mistura de elementos eruditos e populares, representam uma parte significativa dos “ódios de estimação” de Boulez,

que chegou a questionar a grandeza de Bartók sobretudo pelo seu pendor folclorista:

“As peças mais aplaudidas são as menos boas; as suas melhores obras são apreciadas pelos seus aspetos mais fracos. A sua música triunfa hoje em dia devido precisamente à sua ambiguidade, que certamente lhe valerá alguns insultos quando de avaliações futuras. A linguagem de Bartók carece de coerência interior, e o seu nome permanecerá apenas devido ao número – limitado – das suas obras de música de câmara.” (1961)

Não obstante estas palavras, que refletem a época combativa dos anos 50 e 60, durante a qual Boulez tenta consolidar a sua atitude estética e composicional, assente numa mão cheia de obras “perfeitas”, inatacáveis, de Webern sobretudo, a concentração motivica, o dinamismo rítmico, a sofisticação formal, pós-Beethoveniana, de Bartók, e a complexidade cromática da sua harmonia, bem como algumas soluções tímbricas que fazem de Bartók um elo entre Debussy e Schönberg, interessaram Boulez, e esse interesse é evidente na sua obra para piano, desde as doze *Notations* de 1945 até *Incises* (1994-2001) e *Une page d'éphéméride* (2005).

De entre os compositores escolhidos por Tamara Stefanovich, Busoni foi também, como Boulez, um teórico da música e pioneiro de uma estética modernista de cariz cromático, já “atonal”,

e a sua *Sonatina seconda* (1912), uma obra panfletária, um verdadeiro manifesto estético apresentado na pura forma de música, cinco anos depois deste mesmo manifesto aparecer por escrito com o seu *Esboço para uma Nova Estética Musical*, de 1907, texto revolucionário no qual Busoni chega a prever o uso de microtons.

Mas examinemos cada uma destas obras em maior detalhe. As duas sonatas de **Domenico Scarlatti**, embora com números de catálogo muito diferentes (K. 13 e K. 406) foram escritas por volta de 1738. A K. 13 faz parte dos *Essercizi*, brilhante coletânea de peças para cravo que revelam o italianismo virtuoso de Scarlatti, das mudanças súbitas entre os modos maior e menor ao uso dos acordes de napolitana, das imitações de trompa às notas repetidas, “acciacature”, saltos e cruzamento de mãos, entre outras pirotecnias que anteciparão Liszt e o piano romântico. Aliás, muitas destas peças soam tão bem, ou melhor, no moderno piano, do que no cravo. Também a K. 406 pertence a este período italiano, no qual a futura influência da música popular espanhola está obviamente ausente, razão talvez pela qual foram escolhidas para este programa, dada a polémica relação de Boulez com o uso do folclore.

O padre **Antonio Soler**, discípulo (supõe-se) de Scarlatti, usará igualmente o folclore espanhol nalguma da sua música, que inclui um conhecido *Fandango*. Porém, a Sonata R. 87 pouco ou nada sugere desse mesmo folclore e, tal como com as sonatas de Scarlatti, e embora Soler tenha escrito várias em três e até quatro andamentos,

esta sonata é construída em forma binária, ou seja, é dividida em duas partes que se repetem sem grandes contrastes, exceto os oferecidos pelo percurso harmónico.

A sonata em **Carl Philipp Emanuel Bach** já é a sonata em vários andamentos que associamos a Haydn e Mozart, embora nela subsistam ainda muitos elementos barrocos (como a tendência monotemática) ou não fora ele um dos filhos do grande Bach. E, tal como com Scarlatti e Soler, o moderno piano é, em certas obras, tão ou mais adequado do que o cravo ou o pianoforte da época a exprimir toda a exuberância desta música inspirada pela estética dos “Affetti” (Emoções) que originará o movimento *Empfindsamer Stil* (“Estilo sentimental”). A Sonata H. 47 (1746) divide-se em três andamentos, rápido-lento-rápido, sendo o primeiro na prática uma grande “cadenza”, de carácter portanto improvisado. Um *adagio galante* segue-se a esta improvisação, enquanto o último andamento começa de forma abrupta com um tema cromático que bem poderia ser o início de uma fuga rápida, algo que Beethoven explorará, mormente no grandioso final da sua op. 106. Emanuel Bach usa porém este motivo como introdução e separador do motivo principal, mais galante e “inofensivo”.

A *Sonatina seconda*, de **Ferruccio Busoni**, representa, como afirmámos, o manifesto de uma nova escrita harmónica, sobretudo. Embora curta, a complexidade da escrita e a sua profundidade nada tem de uma “Sonatina” (“Pequena sonata”), que deve ser aqui tomado unicamente por conta da sua curta duração e andamento único.

Não obstante o modernismo de Busoni, em 1912 já Scriabin, Debussy e o jovem Prokofiev, para já não falar de Schönberg, exploram há algum tempo um pianismo moderno do mesmo cariz do de Busoni: o piano “martelado”, as harmonias adstringentes e ácidas, o ritmo como impulsionador da música, “ostinati” e outros processos. Busoni insere-se assim, como grande pianista que era, nesse caminho iconoclasta, sendo que não é por acaso que o compositor com quem mais se aparenta é Scriabin que, como Busoni, se interessa pelo oculto e que procura, nas suas últimas obras, um universo harmónico muito pessoal, de cariz e simbolismo esotéricos (o “acorde místico” de Scriabin dá aqui as mãos ao que é um dos esboços preparatórios para a música da ópera *Doktor Faust* de Busoni, começada a escrever a partir de 1916 e nunca terminada).

Também de curta duração, a única Sonata para Piano de **Béla Bartók** foi escrita em 1926, década na qual os elementos folclóricos em Bartók se fundem com a tendência cromática dissonante dos anos anteriores e vão culminar na *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, de 1936. De todo este programa, e uma vez que as sonatas de Scarlatti e Soler evitam o elemento “folk”, é a Sonata de Bartók que o representa, mesmo se este não é tão evidente como nas obras mais populares da última década do compositor. A sonoridade desta sonata é assim definida, em geral, pela confissão que Bartók fez à época: “O meu mundo é a dissonância”, e é esse, juntamente com o vigor rítmico,

o elemento que Boulez mais lhe admirava, em detrimento, como referimos, do elemento “folk”.

Esta desconfiança do neo-tonalismo, do folclórico, do neoclássico, por parte de **Pierre Boulez** e da escola de Darmstadt deve-se, em boa verdade, também e talvez sobretudo, ao facto de quer a música favorecida por Hitler quer a favorecida por Estaline (com a estética do “Realismo Socialista”) ser música tonal, tradicional, com recurso ao folclore nacional. Assim, a negação de Boulez do passado tonal, neoclássico e folclórico, quer antigo quer – principalmente – recente (Stravinsky, Bartók, Hindemith, Prokofiev, etc...) deveu-se tanto a fatores de gosto e musicais, como a políticos e ideológicos. A Europa, quando Boulez escreve a sua 2.^a Sonata para Piano (1947-48), é já a Europa da Guerra Fria, e em 1948 o Realismo Socialista é oficialmente decretado na ex-URSS. A visão de Boulez sobre o que é o “progresso” em arte, mormente na música, é já uma visão maniqueísta e utilitária (Existem os compositores “bons”, “úteis”, portanto, e os “maus”, logo, “inúteis”, nas suas próprias palavras), exclusiva (somente um tipo de estética é aceitável: a que parte dos elementos mais radicais de Debussy, Stravinsky, Varèse e Webern, em particular) e tecnocrático/cumulativa (a música seguiria uma evolução num certo e único sentido, sendo cada nova peça um “melhoramento” das anteriores, como se se passasse de um Ford-T a um Ferrari...).

A preocupação do compositor já não é exprimir seja o que for, mas antes procurar novas linguagens, técnicas e sonoridades,

por si só. De fora do relógio da História ficam portanto todos os compositores que “não sentiram a necessidade do serialismo”, doravante “inúteis”. O artista torna-se cientista, investigador. Esta visão, obviamente também fruto do carácter polemista de Boulez, “jovem turco” da música francesa, cujas muitas frases provocatórias fizeram manchetes, foi posteriormente suavizada, mesmo se Boulez se tenha mantido, até ao fim, fiel a si próprio e a alguns dos seus ódios pessoais como a música minimal, de cinema ou o neoclassicismo e neorromantismo de Prokofiev e Chostakovitch, compositores dos quais nunca dirigirá uma única nota.

A 2.^a Sonata representa o culminar de uma primeira fase de escrita dodecafónica serial, inspirada pelas técnicas de Anton Webern vistas através de um pianismo exuberante que, ao contrário do de Webern, recusa

o epigramático e o silêncio e aposta em texturas que lembram, por vezes, Messiaen, Schönberg (que Boulez tanto criticou) e até mesmo Scriabin e o primeiro Prokofiev. A estrutura em quatro andamentos lembra, mais do que outra coisa, a estrutura da sonata orquestral (a Sinfonia), sendo o 3.^o andamento uma espécie de “Minueto”, pela ligeireza da escrita, e o peso maior, como em Beethoven, deixado para o último andamento. Indicações como “estridente”, “percussivo”, “exasperado”, entre muitas outras, conferem à música um carácter por vezes delirante, e tornam a maioria das passagens, nomeadamente no 4.^o andamento, num “tour de force” alucinante mas, ao mesmo tempo, fascinante de observar ao vivo. A obra termina, porém, num murmúrio, dessa forma evitando o “cliché” dos grandes finais românticos, de Liszt a Prokofiev.

SÉRGIO AZEVEDO

Tamara Stefanovich

Destacada intérprete do repertório contemporâneo para piano, Tamara Stefanovich cativa o público com os seus personalizados programas a solo e como solista de concerto, tornando suas as obras clássicas e modernas. Apresenta-se regularmente com as principais orquestras mundiais e em prestigiados palcos como o Suntory Hall de Tóquio, o Royal Albert Hall e o Wigmore Hall de Londres, a Philharmonie de Berlim, a Elbphilharmonie de Hamburgo, a Philharmonie de Paris, o Muziekgebouw de Amesterdão e o Tonhalle de Zurique, bem como o Festival de Salzburgo, o Schwetzingen SWR Festspiele, o Musikfest Berlin, o Festival de Piano do Ruhr, o Musikfest Hamburg, os Flagey Piano Days, o Festival de Piano de Londres ou os *BBC Proms*. No seguimento da sua estreia com a Filarmónica de Israel, dirigida por Kirill Petrenko, e da estreia alemã do Concerto para Piano n.º 3 de Magnus Lindberg, com a NDR Elbphilharmonie Orchester e Esa-Pekka Salonen, Stefanovich continua a interpretar uma grande variedade de concertos para piano, desde *World as Lover, World as Self*, de Liza Lim, a Ravel, Abrahamsen, Bartók e Szymanowski.

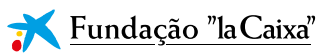
Na presente temporada, estreia um concerto de Lisa Streich, com a Sinfónica de Kansas City e Matthias Pintscher, e regressa ao convívio com a Orquestra da Rádio de Frankfurt, a Sinfónica da BBC, a Filarmónica de Belgrado e a Sinfónica da Rádio da Baviera. Para além da Fundação Gulbenkian, apresenta-se em

recital na Boulez Saal de Berlim e no Barbican Centre de Londres, entre outros palcos. Desbravando novos caminhos, colabora com Christopher Dell, Christian Lillinger e Jonas Westergard no inovador grupo SDLW. Após a estreia na Philharmonie de Colónia, o quarteto atuou em Berlim, Hamburgo, Munique e Schwaz. Lançaram dois álbuns em 2022 e 2024, ambos elogiados pelo seu som criativo e empolgante – o mais recente álbum venceu o Prémio da Crítica Discográfica Alemã em 2024.

A premiada discografia de Tamara Stefanovich inclui *...quasi una fantasia...* e o Duplo Concerto de Kurtág, com o Asko|Schönberg Ensemble, Reinbert de Leeuw e Jean-Guihen Queyras (ECM, Prémio Edison). A gravação do Concerto para dois Pianos e Percussão de Bartók, com Pierre-Laurent Aimard e a Sinfónica de Londres, sob a direção de Pierre Boulez foi nomeada para um *Grammy*. A sua mais recente gravação, *Organised Delirium*, inclui a Sonata n.º 2 de Pierre Boulez.

Tamara Stefanovich participa em projetos educativos no Barbican Centre de Londres, na Philharmonie de Colónia e no Festival de Piano do Ruhr. Foi cofundadora e curadora do Festival Internacional de Piano de Portland “The Clearing” e Professora Convidada da London Royal Academy of Music e da Accademia di Musica Pinerolo. Estudou em Belgrado, no Curtis Institute e na Universidade de Música de Colónia, com Claude Frank e Radu Lupu.

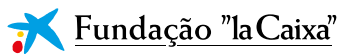
A cultura mostra-nos o mundo. Fala-nos de nós próprios. Do que fomos e do que seremos. E ensina-nos a ser melhores. Como pessoas e como sociedade. É por isso que no BPI e na Fundação "la Caixa" estamos comprometidos a aproximá-la de todas as pessoas. Onde quer que estejam. Isto é acreditar na cultura.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



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



MECENAS
GULBENKIAN MÚSICA



MECENAS
ESTÁGIO GULBENKIAN PARA ORQUESTRA



MECENAS
MÚSICAS DO MUNDO



MECENAS
CONCERTOS PARA PIANO E ORQUESTRA



MECENAS
CÍCLO 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.

