

09 set

Marisol Montalvo Soprano
Ava Bahari Violino

Kafka- Fragmente



GULBENKIAN
MÚSICA



György Kurtág

Kafka-Fragmente, op. 24

PARTE I

1. *Die Guten gehn im gleichen Schritt...*
2. *Wie ein Weg im Herbst*
3. *Verstecke*
4. *Ruhelos (Tacet)*
5. *Berceuse I*
6. *Nimmermehr (Excommunicatio)*
7. *»Wenn er mich immer frägt.«*
8. *Es zupfte mich jemand am Kleid*
9. *Die Weissnäherinnen*
10. *Szene am Bahnhof*
11. *Sonntag, den 19. Juli 1910*
(Berceuse II) (Hommage à Jeney)
12. *Meine Ohrmuschel...*
13. *Einmal brach ich mir das Bein*
(Chassidischer Tanz)
14. *Umpanzert*
15. *Zwei Spazierstücke*
(Authentisch-Plagal)
16. *Keine Rückkehr*
17. *Stolze*
(1910/15 November, zehn Uhr)
18. *Träumend hing die Blume*
(Hommage à Schumann)
19. *Nichts dergleichen*

PARTE II

1. *Der wahre Weg*
(Hommage-message à Pierre Boulez)

PARTE III

1. *Haben? Sein?*
2. *Der Coitus als Bestrafung*
3. *Meine Gefängniszelle*
4. *Schmutzig bin ich, Milená...*
5. *Elendes Leben (Double)*
6. *Der begrenzte Kreis*
7. *Ziel, Weg, Zögern*
8. *So fest*
9. *Penetrant jüdisch*
10. *Verstecke (Double)*
11. *Staunend sahen wir
das Grosse Pferd*
12. *Szene in der Elektrischen, 1910*
(»Ich bat im Traum die Tänzerin
Eduardowa, sie möchte doch den
Csárdás noch einmal tanzen.«)

PARTE IV

1. *Zu spät (22. Oktober 1913)*
2. *Eine lange Geschichte*
3. *In memoriam Robert Klein*
4. *Aus einem alten Notizbuch*
5. *Leoparden*
6. *In memoriam Johannis Pilinszky*
7. *Wiederum, wiederum*
8. *Es blendete uns die Mondnacht*

DURAÇÃO APROXIMADA 70 MIN
CONCERTO SEM INTERVALO

György Kurtág

Lugoj, 1926

Kafka-Fragmente, op. 24

Composição 1985-87 Duração c. 70 min

György Kurtág e Betsy Jolas, a quem são dedicados os três concertos deste ciclo, ambos nascidos em 1926 e, até há bem pouco tempo, extraordinariamente ativos (Jolas completou *This is Love* em 2024 e Kurtág a ópera *Die Stechardin* em 2025), são dois nomes cuja proeminência enquanto compositores não acompanha da mesma forma a divulgação e, digamos assim, a escassa popularidade da sua música. As personalidades menos histriónicas de ambos, o seu foco num recolhimento espiritual intimista, até certo ponto a delicadeza da sua música e a completa falta de vontade em se autopromoverem, entre outras circunstâncias, fizeram com que outros nomes da mesma geração se tivessem, de certa forma, imposto mais facilmente ao público, caso de György Ligeti (1923-2006), colega e grande amigo de Kurtág, de quem este ano também se assinalam os 20 anos do seu desaparecimento, ou de Pierre Boulez (1925-2016), nascido um ano antes apenas de Jolas, e de quem se assinalam igualmente os 10 anos da morte. Boulez acabou por dominar, bem como as suas opções estéticas, a música francesa do pós-guerra, opções estéticas que não eram as de Betsy Jolas e que, graças ao mediatismo e influência de Boulez, se tornaram hegemónicas até há bem poucos anos, em França e noutros países europeus e até nos EUA, pelo menos no que toca ao meio académico universitário, com compositores como Milton Babbitt (1916-2011) de quem, outra coincidência, se assinalam em 2026 os 110 anos do nascimento.

Assim, quer Kurtág quer Jolas nunca se inseriram completamente nas correntes dominantes do pós-guerra, prosseguindo carreiras muito pessoais, discretas, independentes e, tal como aconteceu com Henry Dutilleux (outro grande, nascido em 1916), foram de certa forma ignorados pelos seus colegas mais proeminentes de um ponto de vista da visibilidade pública e mediática. Porém, hoje em dia, certas injustiças históricas começam a ser reparadas e,

em particular a música de Kurtág é amplamente reconhecida como uma das mais originais e intensas da segunda metade do século XX e deste nosso século que já conta quase com três décadas de existência. Já Betsy Jolas, ainda que também para ela o panorama internacional comece a mudar, não atingiu o *status* de Kurtág e outros, mas dela e da sua carreira e obra falaremos com mais pormenor nos programas dos próximos concertos dedicados a estas duas figuras maiores da música do nosso tempo.

György Kurtág é, para além de compositor, pianista e professor de música de câmara. Se tivesse de definir a sua personalidade numa única palavra, não hesitaria em usar “pormenor” (ou “detalhe”) para a definir. Quer como compositor quer como pianista (em particular em dueto com a sua esposa Márta Kurtág, 1927-2019) e professor de música de câmara, Kurtág leva a minúcia, a atomização, a sofisticação, o pormenor expressivo ao seu mais alto grau. Herdeiro, desse ponto de vista, de Anton Webern (concisão, uso do silêncio, economia de meios, forma aforística), Kurtág revela também afinidades espirituais com Maurice Ravel (a atenção ao detalhe e a busca maníaca pela perfeição técnica) e Leoš Janáček (a máxima intensidade com poucos meios e a extrema originalidade e personalidade da linguagem), ao mesmo tempo que, de um ponto de vista da sonoridade, muita da sua música, como, aliás, a do seu amigo Ligeti, parte também do exemplo de Béla Bartók (1881-1945), o grande antecessor de ambos na Hungria, em particular o Bartók mais arrojado, o do 4.º Quarteto para Cordas ou da *Música para Cordas, Percussão e Celesta*. Juntamos a estas afinidades eletivas J. S. Bach (cuja música frequentemente arranjou e tocou a quatro mãos com Márta) e a abertura radical providenciada, depois de estudos com Milhaud e Messiaen, por obras de Stockhausen e Ligeti – que primeiro que ele chegou a uma extraordinária expansão da escrita com obras como *Artikulation* e *Apparitions* (1958 e 1959) – e teremos uma ideia do universo estético e espiritual de Kurtág que, não por acaso, assina em 1959 o seu op. 1, um quarteto para cordas escrito logo após regressar à Hungria no seguimento dos estudos e contactos que fará em Paris e Colónia.

Este regresso e a permanência de Kurtág na Hungria, ao contrário de Ligeti, que dela foge em 1956, logo após

a invasão de Budapeste pelos tanques russos, representa uma cisão enorme em relação à carreira do seu ilustre colega e amigo, cuja amizade e admiração mútuas nunca se desmentirão até ao fim, mas que revela a personalidade divergente de ambos. Ligeti não hesita em cruzar, com a sua esposa Vera, a fronteira (a pé), arriscando-se a ser detido ou pior, morto, enquanto Kurtág, ainda em Paris até 1957, acaba por perder essa janela de oportunidade, à qual se junta uma profunda depressão, pessoal e criativa que somente depois do seu regresso a Budapeste será ultrapassada. De certa forma, a relação de Kurtág com Ligeti foi uma contrapartida "modernizada" da relação e das carreiras de Bartók e Zoltán Kodály (1882-1967): ambos amigos, da mesma idade, ambos profundamente enraizados na cultura húngara, mas ambos divergentes nas suas opções ou presas das circunstâncias históricas. Não tivesse Bartók falecido em 1945 e teria, decerto, permanecido nos EUA que, embora não lhe agradasse totalmente enquanto sociedade e meio musical, ainda assim lhe permitiu liberdade criativa, liberdade que a Hungria do pós-guerra, dominada pela URSS e pela doutrina estética do Realismo Socialista, não lhe iria conceder. Já Kodály não só permaneceu até à morte nessa mesma Hungria como desempenhou um papel dominante na pedagogia, um pouco como Kurtág que fez uma carreira longa e essencial como pedagogo, embora a sua música pouco ou nada tivesse que ver com o convencionalismo do Realismo Socialista, se bem que em 1959, quando escreveu o seu op. 1, a força da doutrina e a sua imposição pelo Estado, mesmo na URSS, já começasse a fraquejar fortemente. Porém, enquanto Ligeti prossegue uma brilhante carreira no Ocidente, vivendo e trabalhando em Hamburgo, Kurtág vive e trabalha de forma mais obscura num país do Bloco de Leste, e mesmo neste não escreve a música que os responsáveis políticos pelas artes dele esperam, embora, nalguns aspetos, Kurtág tenha correspondido a algumas das expectativas desse Realismo Socialista, nomeadamente o da escrita abundante para crianças de obras pedagógicas. Porém, os seus *Játékok* ("Jogos", 1973-2021) para piano e piano a quatro mãos, são tudo menos obras convencionais, quer no estilo quer na própria notação musical e no espírito livre, quase improvisado, de muitas das peças.

A carreira internacional de Kurtág começa assim

somente em 1968 com *Os Ditos de Peter Bornemisza* nos influentes Cursos de Verão de Darmstadt, local mítico da vanguarda europeia liderada por nomes como Boulez, Stockhausen, Nono, Berio e Maderna, entre outros. No entanto, a personalidade não-alinhada da obra, já completamente “kurtágiana”, originou duras críticas ao compositor, e somente em 1981, com a estreia em Paris das *Mensagens da falecida Senhora R. V. Trousova*, a carreira internacional de Kurtág levantou verdadeiramente voo. A partir daí sucedem-se encomendas e uma sucessão de outras obras extraordinárias, que revelam igualmente duas outras paixões, literárias desta vez, de Kurtág: Franz Kafka e Samuel Beckett. A originalidade, exatidão, economia de meios (a ideia de “fragmento”) e o universo estranho, absurdo e existencialista, que se mistura com um humor muito peculiar destes escritores, deram origem a várias obras maiores de Kurtág, em particular à que hoje será interpretada: os *Kafka-Fragmente*, op. 24, obra escrita entre 1985 e 1987 (Kurtág, como Webern ou Ravel, é um compositor exceccionalmente ponderado e lento).

No período de depressão que mencionámos, estava Kurtág ainda em Paris, teve o apoio de Marianne Stein, uma psicóloga de arte que não só o “libertará” psicologicamente para seguir o seu próprio caminho (o Quarteto para Cordas op. 1 dever-se-á ao incentivo de Stein) como continuará a inspirar Kurtág, e é a Marianne Stein que o compositor dedicará estes 40 “fragmentos” de Kafka, que se baseiam não em fragmentos do próprio Kafka publicados após a sua morte (ou seja, obras que Kafka deixou incompletas, de algumas das quais só restando as primeiras linhas), mas numa recolha pessoal de Kurtág de entre a obra de Kafka, diários, cartas e afins, uma espécie de “diário”, na verdade, do próprio compositor que, de início, não previra uma obra tão extensa (mais de uma hora de música de uma peça única para apenas dois executantes, é pouco usual). A ordem e os títulos de cada fragmento, aforísticos e enigmáticos, foram escolhidos pelo próprio Kurtág, que preferiu uma lógica musical a qualquer outra. Por outras palavras, não precisam os ouvintes de tentar encontrar um fio, uma “história”, que unifique e justifique quer a “mensagem” dos 40 fragmentos quer a sua lógica sequencial, ou falta dela.

Organizados em quatro partes, podemos no entanto descortinar uma ideia condutora, a de “caminho”, caminho existencial, sem dúvida, expresso até no título de alguns dos fragmentos, cuja expressividade e gestos passam do mais “infantil” e simples até extremos de grande virtuosidade e agitação emocional, tudo, claro, contido dentro da tal economia de meios com a qual Kurtág, como Webern ou Janáček, consegue prodígios de expressividade. A união da voz com o violino, raríssima, bem como as imagens que os textos invocam e a própria escrita para os intérpretes, possibilita ainda uma “encenação” por parte dos músicos ou uma encenação externa a estes, algo que, embora possível para qualquer ciclo de canções, nestes “fragmentos” parece surgir naturalmente e, como tal não fosse suficiente, Kurtág não se inibe em sugerir, na partitura, toda uma série de gestos cénicos.

Estilisticamente, como nas suas restantes obras, encontramos nestes *Kafka-Fragmente*, embora no seu todo unificada de forma quase milagrosa, uma atmosfera pós-moderna, eclética, que engloba desde uma espécie de pós-folclorismo até sonoridades radicais, desde o simples diatonicismo até ao cromatismo extremo, da fala e do grito ao canto lírico, e de um quase romantismo a uma atitude modernista agressiva que, no entanto, não é isenta de humor. Na verdade, os estilos tardios de Ligeti e Kurtág (estou a lembrar-me, em particular, de *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* “Com flautas, tambores e rabecas” de Ligeti, obra de 2000) revelam a profunda ligação entre os dois compositores, não obstante todas as restantes características exteriores de personalidade que, só aparentemente, os afastam, sendo um desses elos uma atitude generosa perante o material musical, e a preocupação em escrever música afastada de qualquer prisão de estilo, de estética, de técnica, de ideologia. Para uma música verdadeiramente livre, em suma.

Marisol Montalvo

Dotada de uma grande flexibilidade vocal, a americana Marisol Montalvo é uma das mais solicitadas intérpretes da música dos séculos XX e XXI. Colabora com grandes orquestras e maestros e teve também o privilégio de trabalhar com muitos compositores, incluindo Matthias Pintscher, Olga Neuwirth e Wolfgang Rihm. Alguns compuseram peças e personagens especialmente para ela, incluindo Peter Eötvös (Sierva Maria, em *Love and Other Demons*), Pascal Dusapin (Prothoe, em *Penthesilea*) e Marco Stroppa (Olbia, em *Re Orso*). Colabora também regularmente com o Klangforum Wien, o Ensemble Intercontemporain, o International Contemporary Ensemble, o Remix Ensemble e o Ensemble Modern.

Embora tenha alcançado sucesso num vasto repertório operático, está particularmente associada ao papel principal de *Lulu*, de Alban Berg, com apresentações na Deutsche Oper Berlin, no Théâtre du Capitole de Toulouse, no Teatro de la Maestranza, no Theater an der Wien, na Komische Oper Berlin e no Theater Basel, entre outros palcos. Desenvolve uma relação de trabalho particularmente próxima com o maestro Christoph Eschenbach que, desde a estreia no Carnegie Hall, com a Orquestra de Filadélfia, a convidou para trabalhar com orquestras como a Filarmónica de Viena, a Sinfónica de Houston, a Filarmónica de Londres, a Filarmónica de Munique ou a Orquestra de Paris. Mais recentemente, Montalvo interpretou o papel de Sophie, numa versão de concerto de *O Cavaleiro da Rosa*, com Eschenbach e a National Symphony Orchestra, no Kennedy Center de Washington DC. Apresentou-se ainda na Ópera de Zurique, no Festival de Bregenz, no Gran Teatro del Liceu de Barcelona, no Festival de Baden-Baden, no Teatro Real de Madrid, no Festival de Glyndebourne, no Théâtre du Châtelet, no Grande Teatro de Genebra, na Ópera de Monte Carlo e na Opéra-Comique, entre outros prestigiados palcos.

Ava Bahari

A violinista sueca Ava Bahari foi Artista Residente da Orquestra Sinfónica de Gotemburgo nas duas temporadas anteriores e selecionada para os ECHO Rising Stars 2026/27. Recebeu inúmeros prémios, incluindo os primeiros lugares no Concurso Paganini, em Génova (2021), no Concurso Internacional Tibor Varga, em Sion (2021), e no Concurso Aurora, em Estocolmo (2019).

Em 2025/26, estreou-se com a Orquestra de Paris, a Sinfónica de Hamburgo, a Filarmónica de Tampere, a Sinfónica de Stavanger e a Filarmónica da Macedónia, entre outras orquestras. Regressou à Filarmónica Real de Estocolmo para os concertos de encerramento da temporada, bem como à Orquestra de Câmara Sueca para apresentar a estreia mundial do Concerto para Violino de Annamaria Kowalsky, encomendado especificamente para ela.

No domínio da música de câmara, Ava Bahari apresentou-se em festivais de renome, incluindo os de Schleswig-Holstein e Aix-en-Provence e o Festival Santander. Tocou com músicos como Kirill Gerstein, Daniel Hope, Adrien La Marca, Andreas Ottensamer e Sheku Kanneh-Mason, entre outros. No âmbito da sua residência com a Sinfónica de Gotemburgo, colaborou com os músicos da orquestra em concertos de música de câmara. Entre as suas apresentações a solo, destacam-se um recital de Paganini no Seoul Arts Center, um recital com o Guarneri del Gesù de 1734 (Stauffer) no Museo del Violino, em Cremona, e um recital no Konzerthaus Berlin.

Na primavera de 2024, Ava Bahari recebeu o seu diploma da Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, dando continuidade aos seus estudos de licenciatura e mestrado sob a orientação de Kolja Blacher. Em 2021, concluiu a licenciatura na Accademia Stauffer, em Cremona, Itália. Toca um violino de Antonio Stradivari, fabricado em Cremona em 1694, emprestado pelo Anders Sveaas' Almennyttige Fond (ASAF).

Programas e elencos sujeitos a alterações sem aviso prévio.

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.

Mecenas
Gulbenkian Música



Mecenas
EGO



Mecenas
Piano e Orquestra



Mecenas
Ciclo de Piano



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*

