

11 out

Beatrice Rana



GULBENKIAN
MÚSICA



Beatrice Rana Piano

Johann Sebastian Bach

Suite Francesa n.º 2,
em Dó menor, BWV 813

1. *Allemande*
2. *Courante*
3. *Sarabande*
4. *Air*
5. *Menuet I – Menuet II*
6. *Gigue*

Claude Debussy

Estudos: Livro I

1. *Pour les “cinq doigts”
(d'après Monsieur Czerny)*
2. *Pour les tierces*
3. *Pour les quartes*
4. *Pour les sixtes*
5. *Pour les octaves*
6. *Pour les huit doigts*

Fryderyk Chopin

Noturno em Dó menor,
op. 48 n.º 1

Ballade n.º 2,
em Fá maior, op. 38

Noturno em Fá sustenido menor,
op. 48 n.º 2

Scherzo n.º 3,
em Dó sustenido menor, op. 39

Johann Sebastian Bach

Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750

Suite Francesa n.º 2, em Dó menor, BWV 813

Composição 1722 Duração c. 14 min

As *Suites Francesas* de Johann Sebastian Bach foram compostas entre 1722 e 1725, durante a estada do compositor na corte da cidade de Köthen, ao serviço do príncipe Leopoldo, e após uma rutura pouco amistosa com o Duque Wilhelm Ernst de Weimar, que lhe valera um mês de prisão. As obras figuram nas primeiras páginas de um de dois cadernos de composições (*Klavierbüchlein*) escritos para a segunda mulher do compositor, a cantora Anna Magdalena Wilcke, com quem casara pouco depois da morte de Maria Barbara Bach, em 1720.

O género da *suite* começara a ganhar corpo a partir de finais do século XVI, impulsionado pelo cruzamento de danças tradicionais de vários países, levadas além-fronteiras por músicos itinerantes e por representantes diplomáticos de cortes mais ou menos distantes. Compositores de diversas nacionalidades adaptaram danças estrangeiras e testaram-nas em diferentes combinações, com o objetivo de chegar a uma forma instrumental equilibrada e rica em contrastes. Quando nos cruzamos com Bach, no início do século XVIII, já se fixara uma sequência de quatro andamentos *standard*, à qual cada compositor aplicava as suas exceções e desvios: a sóbria *allemande*, de origem germânica; a mais apressada *courante*, de matriz francesa ou italiana; a *sarabande*, com raízes incertas, mas talvez espanhola; e a *gigue*, de inspiração inglesa e italiana.

As *Suites Francesas* terão sido um presente de casamento feito à medida da perícia de Anna Magdalena ao teclado e integram um projeto didático de maior escala, no qual se incluem invenções, sinfonias e outros materiais que serviriam de base à prática pedagógica de Bach nas décadas seguintes. Originalmente intituladas “Suites pour le Clavessin”, as peças tinham como propósito fornecer aos aprendizes de teclado não só modelos de composição, como também ferramentas para o desenvolvimento das suas competências de interpretação e, em particular, do estilo *cantabile* associado ao som do cravo e tão apreciado por Bach.

O título *Suites Francesas* surge apenas em 1762, após a morte do compositor, pela mão do seu aluno Friedrich Wilhelm Marpurg, mas a sua pertinência é frequentemente contestada. Na verdade, estas *Suites* não serão mais francesas do que quaisquer outras no catálogo de Bach. O que as distingue é uma menor exigência técnica, adequada a músicos amadores e ao contexto doméstico, bem como um carácter leve e galante, alcançado graças à predominância da melodia acompanhada sobre o contraponto estrito.

Existem várias variantes da Suite n.º 2, não tendo o compositor chegado a fixar uma versão única e definitiva. Com base no manuscrito original e nas cópias anotadas pelos seus discípulos, sabemos que o esboço inicial, com os dois primeiros andamentos mais curtos e simétricos, foi continuamente trabalhado e alargado, passando a certa altura a incluir dois Minuetos. Em conjunto com a Ária (*Air*), estes dois andamentos formam o grupo de danças adicionais (*Galanterien*) que habitualmente se inseriam entre a *Sarabande* e a *Gigue*, de forma a dotar as suites de maior leveza e variedade rítmica. Para além do seu estilo galante, destacam-se nesta suite: a simplicidade e o ritmo uniforme da melodia da *Allemande*; o recurso a uma *courante italienne*, de andamento vivo e ritmo regular; uma *Sarabande* mais livre, próxima de uma ária; e a única *gigue* deste conjunto de *Suites* que recorre ao ritmo pontuado típico da dança na sua versão francesa.

Claude Debussy

Saint-Germain-en-Laye, 1862 – Paris, 1918

Estudos: Livro I

Composição 1915 Duração c. 20 min

Escritos no verão de 1915, numa casa de campo em Pourville, os *Études* para piano de Claude Debussy são fruto de um último fôlego de inspiração do compositor francês, constrangido pela doença, pelo despontar da guerra e pela antecipação de uma invasão alemã. A 5 de agosto, escrevia ao seu editor Jacques Durand: “Confessar-vos-ei, por minha vez, que apesar do mar, do jardim, do ‘meu canto’, sofro a angustiosa

inquietação desta guerra. Acontece-me não ousar abrir o jornal, que nada sabe e especula, conforme a sua cor política, para agarrar o leitor, porque recairia no estado em que estava em Paris, e quero trabalhar, não tanto por mim, mas para dar uma prova, por pequena que seja, que ainda que houvesse 30 milhões de *Boches*, não se destrói o pensamento francês, nem mesmo depois de se ter tentado embrutecê-lo antes de o aniquilar.”

O compositor vivia em dissonância com os tempos, afeiçoado a uma linguagem refinada e a uma delicadeza de espírito que pareciam já não ter lugar numa Paris e numa Europa dominadas pelo conflito. Ainda assim, a musa pouco fiel e deveras esquiva que o evadira no ano anterior, regressava agora para o ajudar a defender o seu território: a tradição musical e cultural francesa. Decidiu olhar para tradições passadas e recuperar uma leveza infantil, propondo-se combinar uma nova simplicidade neoclássica com ritmos e harmonias que apontavam já ao futuro. Entre as suas principais referências estão os mestres do cravo (*clavecinistes*) do século XVIII, como Jean-Philippe Rameau e François Couperin, e os românticos Emmanuel Chabrier e Fryderyk Chopin, cujo pianismo e apologia da simplicidade são influências determinantes na relação do compositor com o instrumento. Nessa altura, Debussy tinha em mãos a edição francesa da obra do mestre polaco – que deveria colmatar a ausência da edição alemã, motivada pela guerra – e viu o seu processo de composição de tal forma contagiado pelo estudo de Chopin que acabou por lhe dedicar a partitura.

Debussy compôs ao todo 12 Estudos, que depois reordenou e dividiu em dois livros: no primeiro, concentra-se no estudo da articulação e da dedilhação, explorando escalas e intervalos harmónicos, do mais curto ao mais amplo; no segundo, dedica-se a certos efeitos sonoros e texturas, como os ornamentos ou os acordes. Herdeiro das coleções de estudos op. 10 e op. 25 de Chopin e dos *Estudos de execução transcendental* (S. 139) de Franz Liszt – que haviam elevado o género pedagógico a um patamar de virtuosismo digno da sala de concertos –, o compositor francês troca os ritmos quadrados e o didatismo por gestos inventivos e temperamentais, ora austeros, ora humorísticos. Nas suas palavras, dirigidas a Durand a 28 de agosto de 1915, “não é necessário

entristecer a técnica ainda mais para parecer mais sério”, visto que “um pouco de charme nunca fez mal a ninguém”. Este combate à seriedade é declarado logo no primeiro estudo, *Pour les "cinq doigts" (d'après Monsieur Czerny)*, que nos dá a provar os exercícios mecânicos de Carl Czerny e de Muzio Clementi, para depois se desviar por caminhos incertos, ladeados por harmonias dissonantes, *rubatos* e outros impulsos contrários à disciplina. O gesto paródico atravessa o estudo *Pour les quarts*, repleto de mudanças abruptas, passando pelo tempo de valsa, pelos ritmos pontuados da *sarabande* e pelas sincopas do *cakewalk*, e chega também ao penúltimo *Pour les octaves*, descrito como “alegre e impetuoso”. Por detrás do humor, esconde-se uma dificuldade técnica extrema, feita de exercícios de agilidade minuciosos e de passagens capazes de paralisar os dedos do próprio compositor e levar os intérpretes ao limite da sua resistência.

Fryderyk Chopin

Żelazowa-Wola, 1810 – Paris, 1849

Dois Noturnos, op. 48

Composição 1841 Duração c. 14 min

Ballade n.º 2, em Fá maior, op. 38

Composição 1839 Duração c. 8 min

Scherzo n.º 3, em Dó sustenido menor, op. 39

Composição 1839 Duração c. 7 min

No inverno de 1838/39, poucos meses após o início do seu romance, Chopin e George Sand decidiram refugiar-se na ilha espanhola de Maiorca, para fugir aos ciúmes e ameaças de um anterior amante da escritora. Esta escapada romântica depressa se viu frustrada pelo deteriorar da saúde do compositor e por suspeitas de tuberculose, que obrigaram o casal a trocar o seu primeiro alojamento por uma cela isolada no antigo mosteiro cartuxo de Valldemosa. Neste cenário de reclusão involuntária e de privação, ambos se refugiaram nos seus ofícios e, no caso de Chopin, a adversidade provou-se frutífera: o compositor adiantou e concluiu várias obras, entre as quais a *Ballade* n.º 2, op. 38, e o *Scherzo* n.º 3, op. 39.

Foi Chopin o responsável por introduzir o termo “balada” no repertório para piano. Até então, o título pertencia ao domínio da poesia e da música vocal, sendo habitual nas peças para canto e piano e na tradição operática (nem sempre, mas sobretudo) francesa. As quatro *ballades* do compositor polaco retêm esta relação com a literatura e aproximam-no dos interesses programáticos de alguns dos seus contemporâneos. Contudo, para Chopin, não se tratava de estabelecer uma ligação concreta com um texto literário, mas sim de explorar o potencial expressivo e narrativo da própria música. De acordo com Robert Schumann, a quem a peça foi dedicada, Chopin terá comentado que os poemas do polaco Adam Mickiewicz serviram de inspiração para a composição da sua *Ballade* n.º 2. Desta sugestão brotaram várias teorias sobre a possível correspondência entre palavras e música, mas nenhuma se estende além da especulação. A partitura de Chopin sugere uma narrativa fundada no conflito entre dois temas e tonalidades: um de estilo siciliano, em tonalidade maior e tom pastoral, e outro de estilo brilhante e violento, de tonalidade menor. O compasso calmo do primeiro tema dá lugar ao andamento diabólico do segundo e, desse confronto, nascem contaminações mútuas e um trajeto cada vez mais pungente que culmina, por fim, na transfiguração do tema inicial, convertido num lamento em tonalidade menor.

Iniciado no inverno de 1838/39 e terminado no final do ano de 1839, o *Scherzo* n.º 3 nasce, tal como a *Ballade* n.º 2, de uma vontade de alargar os horizontes formais daquilo que até então fora um andamento de uma obra maior – como a sonata ou a sinfonia –, caracterizado por uma duração curta, um tempo vivo, um carácter jocoso e grandes contrastes. Chopin transformou o *scherzo* num novo género independente dotado de maior velocidade, escala e âmbito expressivo. O compositor alargou a sua estrutura e reinterpretou a noção de contraste, ampliando o seu campo de ação para se focar na fragmentação de motivos e de gestos, mais do que no confronto entre secções maiores.

Sobre o tom surpreendentemente grave do seu primeiro *Scherzo*, Schumann escreveu: “Como há-de a ‘seriedade’ vestir-se, se a ‘brincadeira’ anda envolta em véus negros?”. Do primeiro para o terceiro *Scherzo*,

Chopin avança para ambientes ainda mais sombrios, que arriscavam, de acordo com os seus editores, afugentar os aplausos do público. A peça desenvolve-se a partir da justaposição de dois mundos sonoros opostos: um gerado por passagens rápidas de oitavas marcadas e outro por trechos corais seguidos de cascatas de notas cintilantes e subtis.

Os dois Noturnos op. 48 foram terminados no verão de 1841, na casa de campo de George Sand em Nohant. As duas peças são sintomáticas da entrada de Chopin numa fase de maior hesitação e perfeccionismo, da qual resulta uma linguagem mais depurada. No universo dos Noturnos, o estilo tardio do compositor levou à criação de peças mais fluidas e coesas, que trocam os efeitos de contraste por transições suaves ou por uma conciliação orgânica, ainda que dramática, de materiais diversos. No Noturno n.º 1, este entrelaçar de temas e texturas é particularmente evidente nos compassos finais, quando Chopin regressa à melodia inicial e escolhe sobrepô-la aos acordes densos e agitados da secção central, produzindo um dos seus momentos de maior potência dramática. Por seu turno, o Noturno n.º 2 fabrica um carácter mais melancólico e introspetivo, partindo de uma melodia que se desdobra com naturalidade e sem interrupções. Segundo relata um dos discípulos de Chopin, Adolph Gutmann, o compositor interpretava a secção intermédia como um diálogo em recitativo entre as ordens de um tirano, traduzidas em acordes, e as respostas de um outro que “pede misericórdia”.

Beatrice Rana

Para a temporada 2026/27, a pianista Beatrice Rana tem agendadas importantes digressões na Europa e na América do Norte, com a Staatskapelle Dresden e o maestro Daniele Gatti; a Orquestra de Câmara da Europa e Yannick Nézet-Séguin; e a Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Daniel Harding. Colabora também com a Orquestra do Tonhalle de Zurique, a Filarmónica de Munique, a Filarmónica da Radio France, a Sinfónica de Bamberg, a Philharmonia Orchestra, a Sinfónica de Chicago, a Orquestra de Cleveland e a Filarmónica de Nova Iorque. Além disso, será Artista Residente na Philharmonie Luxembourg e no Konserthuset de Estocolmo. Em recital, apresenta-se no Musikverein de Viena, no Barbican Centre de Londres, no Auditório Nacional de Madrid e na Sala Verdi de Milão.

Beatrice Rana grava em exclusivo para a Warner Classics. O seu mais recente lançamento (2025) inclui uma seleção de concertos para tecla de J. S. Bach, que dirige a partir do teclado, com a Amsterdam Sinfonietta. Em 2023, gravou os Concertos para Piano de Clara e Robert Schumann, com a Orquestra de Câmara da Europa. Em 2017, a gravação das *Variações Goldberg* valeu-lhe o prémio *Classic BRIT* para Artista Feminina do Ano.

Beatrice Rana atraiu a atenção internacional após ter ganho o 2.º Prémio e o Prémio do Público no Concurso Van Cliburn de 2013. Anteriormente, com apenas 18 anos, recebeu o 1.º Prémio e todos os prémios especiais no Concurso Internacional de Montreal. Nascida no sul de Itália, no seio de uma família de músicos, começou a tocar piano aos quatro anos de idade. Estudou com Benedetto Lupo no Conservatório Nino Rota, na comuna de Monopoli, onde também estudou composição com Marco della Sciucca. Posteriormente, prosseguiu os seus estudos na Accademia di Santa Cecilia e na Hochschule Hannover. Em 2017, fundou em Lecce, o festival de música de câmara Classiche Form, que recebeu a Medalha do Presidente da República, Sergio Mattarella. Desde 2016 é consultora musical do Festival dei Due Mondi de Spoleto.

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*



Próximos concertos

Solistas da Orquestra Gulbenkian

12 out
segunda 20:00 / Entrada gratuita

Sinfonia n.º 2 de Brahms

15 out 16 out
quinta 20:00 sexta 19:00

Macbeth

Met Opera – Transmissão em direto

17 out
sábado 18:00

Trio Amatis Thomas Quasthoff

18 out
domingo 18:00

Coro Gulbenkian a cappella

21 out
quarta 20:00

Evite tossir.

A tosse perturba os músicos e o público.

Se precisar de tossir, procure abafar o som.

Se persistir, saia discretamente e regresse no final da obra ou do andamento.

Desligue o telemóvel.

O modo silencioso não impede alarmes

e um ecrã aceso é visível em toda a sala.

Não são permitidos registos de som ou imagem.

