

Alexei Volodin & Claire Huangci

piano

12 dez 2023 · 21:00 Sala Suggia

CICLOPIANO



casa da música

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata para dois pianos em Ré maior, K. 448 (1781; c.24min)

1. Allegro con spirito
2. Andante
3. Allegro molto

Sergei Rachmaninoff

Suite para dois pianos n.º 1, em Sol menor, op. 5 (1893; c.22min)

1. Barcarolle (Allegretto)
2. La nuit... L'amour... (Adagio sostenuto)
3. Les Larmes (Largo di molto)
4. Pâques (Allegro maestoso)

2ª PARTE

Sergei Rachmaninoff

Suite para dois pianos n.º 2, em Dó maior, op. 17 (1901; c.23min)

1. Introdução (Alla marcia)
2. Valsa (Presto)
3. Romance (Andantino)
4. Tarantela (Presto)

Maurice Ravel

La Valse, poema coreográfico para dois pianos (1920; c.17min)

Piano a dois no século XVIII

São raros os exemplos de música escrita para dois executantes de um mesmo instrumento de tecla antes de meados do século XVIII. Com a invenção do pianoforte (antecessor directo do piano moderno) por Cristofori no dealbar do século, e após sucessivos aperfeiçoamentos que lhe foram feitos por vários construtores nos anos seguintes, a escrita de música para piano em dueto desenvolveu-se em contextos e propósitos relativamente restritos, em dois formatos. O primeiro caso, o dueto a quatro mãos num mesmo piano, prestou-se facilmente à execução doméstica e familiar, à abordagem prática do repertório orquestral sob a forma de redução para piano e a fins pedagógicos. O caso do dueto especificamente concebido para dois pianos desenvolveu-se paralelamente, também com antecedentes esporádicos (peças de finais da Renascença e do Barroco), mas desenhando, a partir da transição para o Classicismo, um caminho que acabaria por cumprir desígnios artísticos menos modestos do que o formato a quatro mãos. Entre os primeiros marcos relevantes de música para dois pianos encontram-se obras dos irmãos Bach (filhos de Johann Sebastian), de Clementi e do compositor que abre este programa.

Mozart e um *ex libris* da escrita para dois pianos no período clássico

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) escreveu a sua Sonata para dois pianos muito depois das digressões de infância com a irmã Nannerl e do período de regresso a Salzburgo, em que ambos protagonizaram o Concerto para dois pianos (K. 365) ou a versão em dueto do Concerto para três pianos (K. 242). Em 1781, com 25 anos, acabava de se fixar em Viena e ganhava a vida, nessa primeira fase, dando aulas de piano. Uma das suas alunas era Josepha von Auernhammer, pianista especialmente talentosa que, no processo, desenvolveu uma paixão pelo mestre, não correspondida. Numa das habituais cartas ao pai, Wolfgang conta que a sua pretendente “é um pesadelo!, mas toca de modo encantador”. Com ela voltou a apresentar o Concerto K. 365 e foi também com essa parceria em mente que concebeu, em Novembro de 1781, a **Sonata em Ré maior, K. 448**.

Passavam então quatro anos desde que Mozart ficara rendido à qualidade dos pianofortes de Johann Andreas Stein. Os instrumentos facilitavam um carácter cantável e, não menos importante, a igualdade de eficácia mecânica entre os seus vários registos possibilitava uma fineza de nuances ideal para uma linguagem mais rica. A escrita pianística de Mozart exploraria cada vez melhor as possibilidades do instrumento e daria maior ênfase aos contrastes, ao dramatismo, ao virtuosismo técnico e à elaboração do discurso, como tão bem exemplifica esta sonata — de estilo galante mas de invulgar virtuosismo e brilhantismo, preservando ao mesmo tempo um grande sentido de equilíbrio —, por certo espelho das qualidades pianísticas de Auernhammer.

O recurso a dois pianos possibilita, como seria de esperar, texturas particularmente cheias e de densidade quase orquestral. O “Allegro con spirito”, estruturado na então habitual forma de primeiro andamento de sonata, confirma essa referência desde logo ao abrir com um tema que procede claramente dos primeiros compassos de um concerto — o op. 13 n.º 2 de Johann Christian Bach (escrito em 1777 e também em Ré maior). Não se trata, no entanto, de um arranjo propriamente dito de música de Bach (como tinha acontecido anteriormente em concertos da juventude de Mozart), mas de uma invenção que toma o seu desenho inicial como mero ponto de partida. Ainda assim, a constante, animada e variada interação entre instrumentos e registos, bem como a gestão das dinâmicas, e mesmo a alternância de materiais melódicos no espaço (de um piano para o outro), não deixam de convidar a imaginar o efeito sonoro de diferentes naipes e de solista vs. orquestra que se esperaria no género concerto (do qual Mozart veio a ser um incontornável revitalizador).

O “Andante” aproxima-se particularmente dos típicos andamentos lentos de concertos de Mozart (e das árias de ópera que lhes são igualmente próximas). A sugestão é reforçada não só pela textura (que clarifica especialmente a distinção entre melodia “vocal” e acompanhamento entre os dois pianos), como até mesmo, quando da aparição de um segundo tema em imitação mútua, por um surpreendente parentesco com passagens do que seria o andamento lento do Concerto n.º 17, K. 453 (ainda por escrever à data e também em Sol maior). Todo o andamento equilibra com economia e transparência a agitação profusa do anterior.

O “Rondó” está escrito na então nova e original forma rondó-sonata (que mistura a alternância entre refrão e episódios típica do

rondó com uma construção de tensão/desenvolvimento e posterior recapitulação, ao jeito da forma sonata) e traz o clima leve e bem-humorado característico dos *finales* da época. Mais uma vez, há sugestões concertantes, em especial nas inusitadas passagens em jeito de cadência de solista. Tudo isto se conjuga com uma engenhosa subtilidade de gestão de registos que volta a trazer a ideia de uma orquestra imaginária, particularmente em momentos cumulativos, como no final da primeira secção (em que quase ouvimos o acrescentar de naipes a cada repetição motivica) ou mesmo nos últimos compassos da peça, que a terminam de maneira apoteótica.

Rachmaninoff e dois exemplos de um tardio e peculiar Romantismo

Depois de Mozart, a geração de Beethoven e Schubert, que fez a transição para o Romantismo, pouco investiu na escrita de música para dois pianos. Da geração romântica propriamente dita, foi Liszt que mais fez recrudescer o entusiasmo pelo formato, mas a maioria do que escreveu nesse âmbito consistia em transcrições de obras orquestrais (suas ou de outrem). Outros, como Schumann e Brahms, publicaram enquanto música para dois pianos obras originalmente pensadas para diferentes formações. O duo de pianos teria contudo páginas inequivocamente próprias e bastante substanciais escritas sob o signo romântico, mas mais tardiamente — com a geração de Max Reger e de Sergei Rachmaninoff (1873-1943).

Rachmaninoff escreveu a **Suite n.º 1, op. 5** para dois pianos com vinte anos de idade, em 1893. Passava já mais de um século desde a sonata de Mozart e o piano tinha votado ao

esquecimento, há muito, o seu antecessor setecentista, dispondo já das características essenciais que ainda hoje lhe reconhecemos; mais importante, trazia consigo um legado marcado pelo idioma peculiar de compositores-pianistas virtuosos como Chopin e Liszt, aos quais Rachmaninoff seria em breve equiparado. Embora fosse ainda jovem, imprimia já na Suite n.º 1 traços do estilo que o faria inconfundível — um virtuosismo tão arrebatador quanto transparente e expressivo, um pendor eminentemente lírico e melancólico, e uma clara identificação com a tradição russa. A obra é dedicada a Tchaikovski — que não chegou a poder ouvi-la, por pouco, tendo falecido semanas antes da estreia (decorrida em Novembro desse ano).

A suite, que teve como título original *Fantaisie-Tableaux*, é composta por uma sucessão de quatro peças, cada uma com um excerto poético em epígrafe que o resultado musical ilustra. A primeira, “Barcarolle” (Barcarola), traz um poema de Lermontov que fala do som das ondas contra os remos da gôndola ao entardecer, com elas metaforizando a efemeridade do amor. Rachmaninoff consegue um efeito grandemente sugestivo empregando texturas delicadamente arpejadas, com um desenho ondulado, por entre as quais uma melodia lírica assoma. São explorados os vários registos e o discurso é complementado com trilos e arabescos, num todo que, embora virtuosístico, nunca deixa de ser evocativo acima de tudo.

Segue-se “La Nuit... l’amour...” (A Noite... o Amor...) sobre versos de Byron: “É a hora em que dos galhos/ Se ouve a nota alta do rouxinol;/ É a hora em que os votos dos amantes/ Parecem doces em cada palavra sussurrada;/ E ventos suaves e águas próximas,/ Fazem música para o ouvido solitário”. O canto do rouxinol é repetidamente mimetizado e diluído

na textura em que uma melodia mais cantável espreita por entre a ilustração dos ventos e das águas. Há um caracteristicamente romântico acumular de tensão até ao clímax, que distende depois, devagar.

“Les Larmes” (As Lágrimas) parte de versos de Tyutchev. Rachmaninoff inspirou-se nos sinos da Catedral de Santa Sofia em Novgorod para conceber um desenho de quatro notas descendentes (aqui uma metáfora musical das lágrimas cadentes) que se mantém presente em toda a peça, mesmo nos momentos mais arrebatados.

“Pâques” (Páscoa), de Khomiakov, começa por dizer que “por toda a terra toca um poderoso sino”. As potencialidades do timbre e da cor harmónica servem uma imitação do som dos sinos que facilmente lembra a cena da coroação na ópera *Boris Godunov* de Mussorgski, com um semelhante perfil rítmico obsessivo que intensifica a chegada ao final da suite em tons grandiosos e celebratórios.

A **Suite n.º 2** surgiu em 1900-01, num contexto completamente diferente para Rachmaninoff. Após anos sem compor, imerso na depressão que o assolou após o fracasso da estreia da Sinfonia n.º 1 (1897), estava finalmente em recuperação. Pela mesma altura, escrevia, entre outras obras, o arquifamoso Concerto para piano n.º 2, que mostrava a evolução da sua linguagem, agora mais propensa a uma especial sumptuosidade harmónica, a uma expressão mais apaixonada e a tratamentos subtis de colorido e de textura. A peça, dedicada ao pianista e professor Alexander Goldenweiser, foi estreada ainda em 1901 por Rachmaninoff e Alexander Siloti (seu primo e professor), sendo bem recebida de imediato.

Sem quaisquer textos associados e com o carácter da dança claramente presente, esta

suite é bastante mais próxima de uma suite tradicional. Começa com uma marcha, exposta em acordes pomposos, na secção central substituídos por um ambiente que conjuga uma melodia lírica com um acompanhamento *staccato*, partilhado pelos dois pianos — um bom exemplo de uma sugestão *scherzando* que os compositores russos de então souberam equacionar com especial fineza. Chega depois a “Valsa” com rodopios de notas rápidas em frenesim e cuja secção central se destaca pela exploração da sobreposição dessa métrica agitada com uma outra, a metade desta. O “Romance” que se segue traz o estilo dos tão adorados andamentos lentos do compositor que põem em relevo o seu lirismo melódico e apaixonado, mais tarde entrecortado com uma irrequieta chegada ao clímax, mas com um ambiente particularmente recolhido e mágico no fim. A suite conclui com uma “Tarantela” saltitante, reavivando memórias de uma viagem do compositor por Itália na companhia de Feodor Chaliapin, celeberrimo cantor de ópera russo. Com as suas notas repetidas em velocidade estonteante e uma textura repleta de complementos melódicos e harmónicos (e, pelo meio, curiosas passagens idênticas a momentos do Concerto n.º 2), esta dança final constitui um desafio pianístico ao mais alto nível.

Ravel e uma valsa de Viena, sob névoas do século XX

Entretanto, em França, nos primeiros anos do século XX, a originalíssima música de Debussy propunha a inovadora estética a que se convencionou chamar impressionista: mais dada ao domínio sensorial, à *evocação* de um estado de espírito, de uma dada sensação, atmosfera ou cena, do que à tradicional expressão de emoção intensa ou à assunção de um sentido narrativo na obra. O contributo de Debussy teve uma parte muito importante da sua identidade expressa na escrita para piano — que evitava o lado percussivo e explorava as mais ínfimas nuances de cor, de dinâmica e de pedal — e incluiu também obras para dois pianos (como *Lindaraja* ou *En Blanc et Noir*), mas sobretudo a sua marca teve repercussões profundas no desenvolvimento da linguagem musical, influenciando em alguma medida todos os seus contemporâneos.

Maurice Ravel (1875-1937) é um dos mais citados nesse contexto, referido amiúde como impressionista a par de Debussy. Mas esta vertente coexiste na sua obra com uma manifesta proximidade a formas tradicionais e a estruturas harmónicas mais convencionais, perfazendo uma identidade *sui generis*, de certo modo simultaneamente próxima do impressionismo e de um nascituro neoclassicismo.

Em 1906 (cinco anos depois de Rachmaninoff escrever a sua Suite n.º 2), Ravel projectava uma obra em torno da dança, mas muito longe dos preceitos do seu congénere russo: “uma grande valsa, uma forma de homenagem à memória do grande Strauss — não de Richard, o outro, Johann. Você sabe da minha intensa simpatia por estes ritmos admiráveis”, escrevia em carta ao amigo Jean Marnold. Seria uma “apoteose da valsa vienense” e Ravel dava-lhe

então o título *Wien*. A ideia ficou por concretizar durante largos anos, até que em 1919 Sergei Diaghilev, o famoso empresário dos Ballets Russes que faziam furor em França, fez uma encomenda a Ravel, levando-o a resgatar e reconfigurar o seu projecto, convertendo o que seria inicialmente um poema sinfónico num “poema coreográfico” a estrear na temporada de 1920/21. Entretanto, depois de Ravel mostrar a música a Diaghilev, o empresário decidiu que ela não se adequava a um bailado e abortou o projecto. Porém, a obra era tão impactante e eficaz que se tornou um sucesso nas salas de concerto — com o título pelo qual a conhecemos: *La Valse*.

Embora se trate de uma obra concebida tendo em mente a paleta orquestral, *La Valse* foi primeiramente esboçada numa versão para piano e mais tarde convertida na versão para dois pianos que apresentamos neste programa, a partir da qual o compositor realizou enfim a partitura final para orquestra. A escrita para dois pianos prima por uma exploração cuidada das nuances sonoras e por um virtuosismo que atesta a proximidade de Ravel para com a bravura romântica, não observável nos *ex libris* do impressionismo.

Ravel introduziu a partitura com um texto em que explica o imaginário que subjaz à peça: “Nuvens rodopiantes deixam entrever casais que dançam a valsa. Dissipam-se aos poucos; podemos ver uma enorme sala povoada por uma multidão em movimento. A cena ilumina-se gradualmente. A luz dos lustres brilha no tecto. Uma corte imperial por volta de 1855”. O começo da peça é um dos momentos mais impressionantes, pelo efeito quase visual que Ravel logra com a misteriosa opacidade da introdução, em registos graves, escuros, premonitórios. A trajectória desde o quadro ofuscado até à apoteose que a conclui dá-se com

uma sucessão de sete temas (num compasso de valsa indefectível ao longo da partitura) organizados em duas grandes secções, cada uma com o seu clímax. Os últimos momentos da música, no entanto, libertam de vez um pendor mais violento que desde a introdução se fazia sentir subrepticamente, encerrando a peça naquilo a que o próprio Ravel chamou um “turbilhão fantástico e fatal”.

PEDRO ALMEIDA, 2023*

*O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

Claire Huangci piano

A pianista americana Claire Huangci, vencedora em 2018 do Prémio Géza Anda, cativa continuamente o público com o seu virtuosismo radiante e sensibilidade artística. Com uma curiosidade irreprimível e uma propensão para repertório pouco usual, demonstra a sua versatilidade com um amplo repertório, de Bach a Scarlatti, através do Romantismo alemão e russo, a Bernstein, Gulda e Corigliano.

Das muito preenchidas temporadas, nota para a sua estreia na Alte Oper, no âmbito do ciclo Museumskonzerte de Frankfurt, e as colaborações com a Orquestra Estatal de Wiesbaden e a Filarmónica de Estugarda. Em concerto, tocou recentemente com a Nordic Chamber Orchestra, a Pacific Symphony, a Filarmónica de Belgrado, a RTV da Eslovénia, a Orchestra della Toscana e a Filarmónica Nacional dos Estados Unidos da América. Esteve também em digressão com a alemã Staatsphilharmonie Rheinland Pfalz e subiu ao palco com a Hofer Symphoniker, a Wuerttembergische Philharmonie Reutlingen, a Badische Staatskapelle, a Filarmónica de Baden-Baden e a Orquestra de Câmara de Munique. No âmbito das comemorações do 150.º aniversário do nascimento de Rachmaninoff, interpretou a solo os prelúdios do compositor em salas como a Beethovenhaus de Bona e a Alte Oper de Frankfurt, assim como no programa Flagey Piano Days em Bruxelas.

Em recitais a solo ou com orquestras internacionais, Claire Huangci esteve já nas mais prestigiadas salas do mundo. É igualmente uma convidada muito bem recebida em festivais de renome, entre eles o Festival de Lucerna, o Rheingau Musik Festival e o Klavier Festival Ruhr. Quanto aos seus parceiros musicais, neles incluem-se a Mozarteumorchester de Salzburgo, a Sinfónica da Rádio de Estugarda,

a Tonhalle de Zurique, a Filarmónica da Rádio Alemã, o Musikkollegium de Winterthur, as orquestras de câmara de Munique e da Basileia, com Elim Chan, Michael Francis, Howard Griffiths, Pietari Inkinen, Jun Märkl, Cornelius Meister, Sir Roger Norrington, Eva Ollikainen, Alexander Shelley e Mario Venzago.

A pianista começou a sua carreira internacional aos nove anos, com concertos e vitórias em concursos de piano. Depois de ter estudado com Eleanor Sokoloff e Gary Graffman no Curtis Institute of Music de Filadélfia, mudou-se para a Alemanha, em 2007, para ter aulas com Arie Vardi na Musikhochschule de Hanôver, tendo concluído a formação com louvor. Desde cedo que se afirmou como uma expressiva intérprete de Chopin, tendo vencido prémios Chopin na Europa e nos EUA. Foi a participante mais nova a alcançar o segundo lugar no Prémio de Música Internacional ARD, em 2011. Em 2019, foi distinguida com o grande prémio da academia Chambre Orchestre de Paris Play-Direct.

A sua extensa discografia evidencia, uma vez mais, o interesse num repertório variado, com os seus trabalhos recentes (obras de Mendelssohn com Marc Bouchkov, Howard Griffiths e a Orquestra de Câmara da Basileia, bem como a integral das tocatas de Bach) a merecerem aplausos da crítica. Para a Alpha Classics, gravou concertos de Mozart, com Howard Griffiths e a Orquestra Mozarteum de Salzburgo. Os seus registos incluem obras de Tchaikovski e Prokofieff, as sonatas de Scarlatti, todos os Noturnos de Chopin e os Prelúdios de Rachmaninoff. Gravou também a versão para piano do Concerto para violino de Beethoven com a Orquestra Estatal de Brandeburgo, a Fantasia para piano e orquestra de Schubert com a Sinfónica da Rádio de Viena, e os concertos de Chopin e Paderewski com a Filarmónica da Rádio Alemã de Saarbrücken.

Alexei Volodin piano

Aclamado pela sua grande sensibilidade e competências técnicas, Alexei Volodin é requisitado pelas mais conceituadas orquestras. Tem um repertório extraordinariamente diversificado, de Beethoven a Brahms, passando por Tchaikovski, Rachmaninoff, Prokofieff e Scriabin, mas também Shchedrin e Medtner.

Entre os momentos mais importantes dos últimos tempos estão as colaborações com a Sinfónica de Singapura, a Philharmonia, a Sinfónica de Winnipeg, a Filarmónica Real de Liège e a Euskadiko Orkestra, formações com as quais já tinha tocado; e estreias com a Sinfónica de Quioto, a Filarmónica de Estrasburgo e a Sinfónica Wuppertal. Tocou com a Orchestre de Chambre Fribourgeois no Festival Internacional de Música de Besançon e fez uma digressão pela Bélgica e pelos Países Baixos com a Sinfónica Vlaanderen, com quem interpretou o Concerto para piano n.º 1 de Chopin. Voltou a colaborar com a Sinfónica SWR num concerto de câmara, com obras de Franck e Schoenberg, no Festival de Pentecostes de Baden-Baden, e tocou em dueto com Igor Levit no Wigmore Hall e no Festival de Piano de Lucerna.

Do currículo do pianista fazem parte apresentações com a Sinfónica de Montréal, a Orquestra NCPA da China, as sinfónicas da BBC e NHK, a Orquestra da Suíça Romanda, a Sinfónica da Antuérpia, a Orquestra Mariinsky e a Filarmónica de São Petersburgo, tendo trabalhado com os maestros Semyon Bychkov, Stanislav Kochanovsky e Robert Trevino, entre outros. É presença regular em salas como a Konzerthaus de Viena, Palau de la Música em Barcelona, Teatro Mariinsky, Philharmonie de Paris, Alte Oper de Frankfurt, Auditório Nacional de Música de Madrid, Tonhalle de Zurique, e em auditórios de Taipé e da Lituânia.

Com uma forte atividade no âmbito da música de câmara, mantém uma colaboração duradoura com artistas como Sol Gabetta, Janine Jansen, Julian Rachlin e Mischa Maisky. Tocou também com os quartetos Borodin, Modigliani, Casals e Cremona.

O trabalho mais recente de Volodin com o selo da Mariinsky é o Concerto para piano n.º 4 de Prokofieff, dirigido por Valery Gergiev. Em 2013, gravou obras para piano de Rachmaninoff para a Challenge Classics. Tem também um álbum a solo com repertório de Schumann, Ravel e Scriabin, e o seu registo de obras de Chopin mereceu um *Choc de Classica* e cinco estrelas dadas pela Diapason.

Convidado frequente de festivais, o pianista russo tocou no Festival Internacional de Música de Câmara de Kaposvár, Festival Les nuits du Château de la Moutte, Variations Musicales de Tannay, Kissingen Sommer em Bad Kissingen, La Roque d'Anthéron, Les Rencontres Musicales d'Évian, Festival La Folle Journée, Festival Noites Brancas em São Petersburgo, Festival Internacional St. Magnus, Festival Interharmony e Festival da Páscoa de Moscovo.

Nascido em 1977, em Leninegrado, Alexei Volodin estudou na Academia Gnessin em Moscovo e, mais tarde, com Eliso Virsaladze no Conservatório de Moscovo. Em 2001, continuou a aperfeiçoar a sua técnica na Academia Internacional de Piano Lake Como. Dois anos depois, ganhou projeção internacional ao vencer o Prémio Internacional Géza Anda em Zurique.

Próximos concertos

13 QUARTA 21:00 SALA SUGGIA

José Cid + 7

promotor: Palmas ao Mundo

14 QUINTA 21:30 SALA SUGGIA

Concerto das Orquestras da Academia de Música de Costa Cabral

concerto escolar

promotor: Academia de Música Costa Cabral

15 SEXTA 21:00 SALA SUGGIA

Ciclo Grandes Concertos Virtuosos VIII

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Stefan Blunier direção musical

Evgeny Makhtin violino

Obras de **Richard Wagner, Max Bruch e Max Reger**

16 SÁBADO 18:00 SALA SUGGIA

Música para uma Noite Feliz

Coro Casa da Música

Músicos da Orquestra Barroca Casa da Música

Nils Schweckendiek direção musical

Obras de **Pedro de Cristo, Claude Debussy (arr. Clytus Gottwald), Arvo Pärt, Francis Poulenc, Alex Freeman, Georg Friedrich Händel, Carlos Seixas, Johann Sebastian Bach, Lowell Mason, John Francis Wade e Franz Xavier Gruber**

17 DOMINGO 12:00 SALA SUGGIA

Prólogo Sinfónico

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Stefan Blunier direção musical

concerto comentado por **Mário Azevedo**

Max Reger *Prólogo Sinfónico para uma Tragédia*

17 DOMINGO 21:00 SALA SUGGIA

Jazzanova\The Strata Project with Dj Amir

promotor: Symbiose

18 SEGUNDA 21:00 SALA SUGGIA

Tiago Bettencourt

promotor: Everything is New

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

