

Maria João Pires Ignasi Cambra

piano

26 maio 2024 · 18:00 Sala Suggia

TRIBUTO A HELENA SÁ E COSTA



casa da música

PATROCINADOR



A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Claude Debussy

Suite Bergamasque (1890; c.14min)*

1. Prélude
2. Menuet
3. Clair de lune
4. Passepied

Frederic Mompou

Canções e danças (1918-1972; c.23min)**

- Canção e dança n.º 1
- Canção e dança n.º 2
- Canção e dança n.º 5
- Canção e dança n.º 6
- Canção e dança n.º 7
- Canção e dança n.º 8

2ª PARTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonata n.º 4, em Mi bemol maior, K. 282 (1775; c.15min)**

1. Adagio
2. Menuetto I e II
3. Allegro

Sonata n.º 13, em Si bemol maior, K. 333 (1783; c.30min)*

1. Allegro
2. Andante cantabile
3. Allegretto grazioso

Claude Debussy

Rêverie, para piano a quatro mãos (1890; c.5min)

Valse romantique, para piano a quatro mãos (1890; c.5min)

* Obras interpretadas por Maria João Pires.

** Obras interpretadas por Ignasi Cambra.

Virtuosismo e expressão

No século XVIII, o termo “virtuoso” passou a ser utilizado para designar os cantores e instrumentistas que viviam exclusivamente da sua profissão, apresentando-se regularmente como solistas. Com a posterioridade, o seu uso restringiu-se aos músicos capazes de tocar obras de altíssima dificuldade do ponto de vista técnico. O virtuosismo pianístico, em particular, passou a designar a habilidade para executar de forma magistral obras que requerem um alto grau de destreza técnica. Esse nível de habilidade vai além de simplesmente tocar notas com precisão; implica a capacidade de controlar e manipular a técnica do instrumento, incluindo velocidade, agilidade, força, coordenação e independência dos dedos. Virtuosismo implica poder abordar passagens musicais complexas com fluidez e facilidade, isto é, com precisão e clareza surpreendentes.

Naturalmente, a emergência e a difusão da figura do virtuoso — ou da virtuosa, pensemos no caso de Clara Schumann — dependeram de circunstâncias pessoais, sociais, económicas e tecnológicas, estas últimas condicionadas pela evolução na manufactura dos instrumentos musicais. Derivaram numa tendência que fomentou um tipo de repertório prestigioso, ainda hoje relevante também fora do âmbito do que conhecemos como música clássica. Assim, o seu prolongamento no campo das músicas populares — no jazz e no rock — deu-lhe, por assim dizer, uma nova vida.

A celebridade dos virtuosos estimulou o debate que contrapunha técnica e expressão. Tal como declarou Liszt, o virtuosismo tornou-se, no século XIX, num elemento indispensável da música no âmbito profissional mas, ao mesmo tempo, também se sabia apreciar a maneira como se “dizia” a música. Schubert

pode ilustrar este ponto: o seu estilo pianístico não é brilhante nem contém grandes exigências técnicas, sendo, no entanto, muito original e expressivo. Esperamos, portanto, do virtuosismo a capacidade de transmitir uma ampla gama de emoções, isto é, a utilização da técnica pianística como meio para comunicar a intenção expressiva do compositor de forma convincente. No entanto, é consensual considerar que a verdadeira expressividade musical vai além da mera demonstração de habilidades técnicas. Envolve a capacidade de transmitir emoções, contar histórias e comunicar uma intenção expressiva por meio da interpretação. Esta expressividade pode manifestar-se através da dinâmica, do fraseado, do timbre, da articulação e de outros elementos musicais, inclusive nas passagens de textura mais transparente e isenta de pirotécnicas. De facto, pôr um foco excessivo no virtuosismo técnico pode limitar a expressividade musical. Quando uma interpretação se concentra demasiadamente na perfeição técnica, corre o risco de negligenciar a musicalidade, a emotividade e a conexão com a audiência. Neste sentido, o verdadeiro desafio para um intérprete virtuoso é encontrar o equilíbrio adequado entre a técnica e a expressividade, utilizando a sua habilidade técnica para servir à música e comunicar o seu significado de forma convincente e comovente.

Debussy, aspirante a virtuoso

O estilo pianístico de Claude Debussy (1862-1918), que não tinha um mecanismo perfeito, destacava-se pela delicadeza da sua forma de tocar e, em particular, pela sua mão esquerda, com a qual conseguia efeitos — sonoros, mas também expressivos — muito variados. Com certeza, o piano foi um dos meios de eleição para o compositor francês. Recebeu uma educação musical muito condicionada pelos pais e focada no objectivo de ser um virtuoso do piano por motivos pragmáticos: os concertos eram uma fonte de rendimento bastante mais segura do que a composição. Foi aluno de Antoine François Marmontel, um dos mais respeitados professores de piano do Conservatório de Paris. No entanto, não conseguiu nenhum dos prémios aos quais aspirava, superado, do ponto de vista técnico, por outros colegas de estudos. Na casa dos 20 anos, o futuro profissional de Debussy era incerto quando escreveu a *Suite Bergamasque*. Com efeito, esta foi concebida inicialmente com propósitos comerciais — tal como *Rêverie* e a *Valse romantique*, compostas por volta de 1890. Mas, na verdade, estas três obras de Debussy, sendo sentimentais, não resultam em nenhum momento banais.

Foram, de qualquer maneira, muito bem-sucedidas, sobretudo o *andante* da *Suite Bergamasque*, intitulado “Clair de lune”, que acabou por se tornar uma das páginas mais populares do compositor. A prova é que foi usada na banda sonora de numerosos filmes: entre outros, a comédia romântica *Frankie and Johnny* (1991), *Ocean’s Eleven* (2001) ou o filme de fantasia para adolescentes *Twilight* (2008). No contexto do universo criativo de Debussy, porém, “Clair de lune” não tem nada que ver com a encenação de crises amorosas que se apresentam nestes usos fílmicos. A referência

no título da suite à cidade de Bérghamo, um dos berços da *commedia dell’arte*, situa a obra nesse contexto e, em particular, liga a partitura à personagem de Arlequim. É difícil sintetizar o carácter desta figura, acrobata e distraído, pobre e muito despachado, que oscila entre a adoração por Colombina e uma glotonaria lendária. A referência, no entanto, faz parte de uma rede intertextual alimentada por numerosos artistas da época de Debussy que, em diversas ocasiões, exploram o tema paradoxal da tristeza do palhaço. Nesta suite, o ambiente antigo da *commedia dell’arte* vincula-se com o refinado e galante século XVIII, inspirado, no que diz respeito a Debussy, pelas suas leituras do poeta simbolista Paul Verlaine mas também pela escola de cravo francesa, representada por Couperin e Rameau.

As “miniaturas perfeitas” de Mompou

Frederic Mompou (1893-1987) é um dos compositores que se comprometeram de forma mais significativa com um estilo pianístico desprovido das exibições “pirotécnicas” às quais aludíamos anteriormente. Wilfrid Mellers, especialista na sua obra, descreveu as técnicas do compositor catalão da seguinte forma: “A técnica de Mompou evoluiu além dos elementos mais revolucionários das técnicas de Debussy, incorporando harmonias estáticas, linhas adicionais decorativas no sentido de que não são sujeitas ao trabalho de desenvolvimento, e o uso do timbre em associação com pedais imóveis e obstinatos rotativos”. Ainda, o obstinado é outro dos seus elementos característicos, frequentemente em forma de frases melódicas breves que se repetem ao longo da peça. O resultado é um estilo introspectivo e evocativo, frequentemente impregnado de influências da música popular, além do impressionismo francês. O musicólogo Santiago Kastner, que desenvolveu a maior parte da sua investigação em torno da música antiga portuguesa, considerou Mompou “um dos grandes poetas da música” e as suas peças “miniaturas perfeitas”.

Canções e Danças, compostas entre 1918 e 1972, manifestam o estilo distintivo de Mompou, anteriormente sintetizado, caracterizado por melodias líricas, harmonias sugestivas e uma atmosfera evocativa que, aqui, se vincula com uma paisagem rural pintada com cores nostálgicas. Cada peça combina uma canção e uma dança que se identificam na partitura e que provêm do folclore catalão, com a exceção das peças números 5 e 6, que são originais do compositor.

A Canção e Dança n.º 1 baseia-se na canção “La filla del Carmesi” e na “Dansa de

Castelltersol”. Em 1918, Mompou começou a trabalhar naquela que seria a Canção e Dança n.º 2, que reúne a canção “Isabel” e a dança “Galope de Cortesia”. Como já mencionado, a Canção e Dança n.º 5 é original e foi concebida durante um sonho. Segundo relata Clara Janés, Mompou “estava numa adega medieval de tecto alto e grandes janelas. Ao redor, e sentados em longas mesas envoltas por uma luz ocre, uma grande multidão de homens com rostos corados conversava animadamente enquanto bebia vinho. Ali mesmo, e em simultâneo enormemente distante, Mompou, sentado ao piano, tocava aquela música que evoca a arte dos vihuelistas do Século de Ouro, e que figura entre as suas obras mais significativas”. A Canção e Dança n.º 7 é composta a partir de “Muntanyes regalades” — certamente uma das canções tradicionais mais difundidas na Catalunha — e “L’hereu Riera”. Finalmente, “El testament d’Amélia” e “La filadora” são as peças que serviram de base para a Canção e Dança n.º 8. Além da brevidade, estas composições compartilham um tom melancólico e elegíaco, frequentemente associado a narrativas de amor magoado.

Expressão e virtuosismo nas sonatas de Mozart

A biografia de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) é amplamente conhecida, não sendo necessário reiterar a influência significativa de seu pai, Leopold, na sua formação musical e trajetória como músico profissional, iniciada desde tenra idade. Como mentor incansável, este guiou-lhe os passos em todos os âmbitos musicais, tal como fez com Maria, conhecida como Nannerl — irmã do compositor e igualmente uma virtuosa executante de instrumentos de teclado. Desde a juventude, Wolfgang distinguiu-se como um talentoso executante, como atesta a biografia assinada por F. X. Niemetschek em 1798, onde é descrito com admiração: “Uma notável velocidade, particularmente na mão esquerda, aliada à subtilidade, delicadeza e expressão mais refinada e eloquente [...] essas eram as características proeminentes do seu estilo que, em conjunção com a prolificidade das suas ideias e mestria composicional, cativaram os ouvintes e consagraram Mozart como o principal pianista da sua época”. As duas sonatas incluídas neste programa são testemunho dessa habilidade. Expressão, gosto e sentimento são elementos abundantes nessas obras, reflectindo um certo ideal de sociabilidade da época. Apresentam aliás uma textura predominantemente homofónica, com a omnipresente melodia acompanhada por figuras derivadas dos acordes quebrados e arpejos característicos do baixo de Alberti.

A Sonata K. 282 faz parte de um conjunto de seis peças, que vão da K. 279 à K. 284, compostas por volta de 1774, antes da viagem que Mozart fez a Paris em 1777. O compositor considerava essas obras “difíceis”, uma avaliação que pode ser interpretada à luz do desafio

expressivo que apresentam, já que contêm numerosas indicações dinâmicas e rítmicas. A estrutura dos andamentos da K. 282 é pouco convencional. Inicia-se com um sereno e expressivo “Adagio” e culmina, conforme a tradição, com um enérgico “Allegro”, caracterizado por passagens rápidas e um ritmo vigoroso. Este conjunto de sonatas teve, portanto, a finalidade de exhibir o brilho do seu autor nos salões, mas isto não está totalmente claro nas sonatas K. 330 a 333. Publicadas em 1784, foram compostas após Mozart se ter estabelecido como compositor, instrumentista e professor independente. Isto explica que se tenha proposto a ideia de que foram concebidas para as suas alunas. Contudo, não são obras pedagógicas como os métodos de técnica pianística, mas música destinada a ser apreciada em ambientes domésticos — embora a K. 333, devido às suas proporções, sugira uma clara influência da música concertante. De novo, observamos nesta sonata a oposição entre andamentos que primam pela expressividade e outros dominados pelo virtuosismo. O “Andante cantabile”, quase uma ária de ópera sem palavras, representa o cerne emocional da K. 333. A serenidade da exposição é momentaneamente interrompida na secção central de desenvolvimento, onde o cromatismo e o uso do modo menor evocam um sentimento doloroso. Contrasta, portanto, com o “Allegretto”, um rondó que inclui passagens rápidas, tipo *cadenza*, de carácter mais virtuosístico.

TERESA CASCUDO, 2024*

* A autora não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

Maria João Pires piano

Nascida em 1944 em Lisboa, Maria João Pires deu o primeiro concerto com quatro anos, e iniciou os seus estudos musicais e de piano com Campos Coelho e Francine Benoît, prosseguindo-os mais tarde na Alemanha, com Rosl Schmid e Karl Engel. Além de tocar em concertos, gravou para a Erato durante quinze anos e para a Deutsche Grammophon ao longo de vinte.

Desde a década de 1970 que a pianista se tem dedicado a refletir sobre a influência da arte na vida, na comunidade e na educação, tentando descobrir novos caminhos para estabelecer esta forma de pensamento na sociedade. Pesquisou novos meios que encorajassem a partilha de ideias, respeitando o desenvolvimento de indivíduos e culturas.

Em 1999, Maria João Pires fundou em Portugal o Centro de Artes de Belgais, onde realiza com regularidade *workshops* interdisciplinares para músicos profissionais e melómanos. O centro acolhe ainda concertos frequentes e serve de espaço para gravações que, no futuro, serão partilhadas com a comunidade digital internacional (várias das quais gratuitamente).

Em 2012, na Bélgica, deu início a dois projetos complementares: o Partitura Choirs, que cria e desenvolve coros para crianças de contextos desfavorecidos (como o Hesperos Choir na Bélgica), e o Partitura Workshops. Todos os projetos Partitura, divulgados internacionalmente, têm como objetivo promover uma dinâmica altruísta entre artistas de diferentes gerações, em alternativa a um mundo demasiadas vezes focado na competitividade.

Ignasi Cambra piano

Ignasi Cambra é um dos pianistas mais proeminentes e ativos de Espanha. Elogiado pelo maestro Valery Gergiev como “alguém que consegue conversar comigo ao piano”, pisou os palcos do Carnegie Hall, do Kennedy Center, do Festival de Ravinia e do Teatro Mariinski. Colaborador próximo da pianista Maria João Pires, tocou com as orquestras sinfónicas de Barcelona, Miami, Vancouver e Mariinski, sob a direção de Valery Gergiev, Tsung Yeh, Eduardo Marturet, Josep Pons e Salvador Brotons.

Um favorito do público na sua Espanha natal, Cambra já se apresentou na maioria das salas de concerto do país: Palau de la Música Catalana, Gran Teatre del Liceu e l’Auditori em Barcelona, Auditório Nacional de Música e Fundação Juan March em Madrid, e Auditório de Saragoça, entre muitas outras. Foi artista em residência em La Pedrera e participou em festivais como Peralada, Schubertiade em Vila-bertran e Quincena Musical em San Sebastián.

Aluno de Jerome Lowenthal e de Matti Raekallio na Juilliard School, Ignasi Cambra possui também diplomas da Universidade do Indiana e da Royal Academy of Music em Londres, bem como um MBA Executivo da IESE Business School. Entre as suas influências mais significativas encontram-se Edward Auer, Menahem Pressler, Alexander Toradze e Rustem Hayroudinoff.

Próximos concertos

27 SEGUNDA 19:00 SALA SUGGIA

Escola a Cantar

serviço educativo | os nossos concertos

António Miguel Teixeira, Joana Castro, Raquel Couto direção coral

Dalila Teixeira, Duarte Cardoso e Ivo Brandão acompanhamento instrumental

Coros das EB1 da Lomba, de Quatro Caminhos e Quinta das Chãs interpretação

27 SEGUNDA 21:30 SALA 2

Ngulmiya

Promotor: Embaixada da Austrália em Lisboa

28 TERÇA 19:30 SALA 2

Pedro Sequeira Quarteto

novos valores do jazz | prémio novos talentos Ageas

29 QUARTA 21:00 SALA SUGGIA

EMOS concerto final de ano letivo

promotor: Escola de Música Óscar da Silva

30 QUINTA 21:30 SALA 2

Blind Zero — comemoração dos 30 anos de carreira

30 QUINTA 21:30 CAFÉ

Nuno Melo

31 SEXTA 21:00 SALA 2

Future Jazz

serviço educativo | os nossos concertos

01 SÁBADO 18:00 SALA SUGGIA

Coro Casa da Música

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Martina Batič direção musical

Obras de **Anton Bruckner**

01+08 SÁBADO 21:00 SALA 2

Future Rocks

serviço educativo | os nossos concertos

02+09+23+30 DOMINGO 10:00 E 11:30 SALA DE ENSAIO 2

A Flauta Mágica do Mozart

serviço educativo | primeiras oficinas

António Miguel Teixeira e Sofia Nereida formadores

04 TERÇA 21:00 SALA SUGGIA

Academia de Música Costa Cabral

concerto final de ano letivo

promotor: Academia de Música Costa Cabral

05 QUARTA 18:30 CIBERMÚSICA

Apresentação do livro-álbum *Rasgar*, de Nuno Cristo e Júlio Pereira

05 QUARTA 21:00 SALA SUGGIA

Conservatório de Música do Porto

concerto final de ano letivo

07 SEXTA 21:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música Coro Casa da Música

Ensemble Vocal Pro Musica

Coro Infantil Casa da Música

Stefan Blunier direção musical

Natalya Boeva meio-soprano

Terceira Sinfonia de **Gustav Mahler**

08 SÁBADO 21:30 SALA SUGGIA

Buba Espinho Sexteto

promotor: Palmas ao Palco

09 DOMINGO 17:30 SALA 2

Estúdio de Música Rui Massena

concerto final de ano letivo

promotor: Welcome Music

09 DOMINGO 21:00 SALA SUGGIA

Silvia Perez Cruz — *Toda la vida, un día*

promotor: lm.par

0.5%
DO SEU
IRS
POR UMA
BOA CASA

PORQUÊ APOIAR A FUNDAÇÃO CASA DA MÚSICA?

Das programações educativas, concertos, masterclasses e projetos comunitários, a Fundação Casa da Música promove a cultura, a educação e o diálogo em torno do universo da música.

COMO FAZER

No quadro II do Documento Modelo de Declaração Tributária, indique nos campos de entidade pública o número NIF 507 636 235.

Como contribuinte Autorizado, no momento de emitir a declaração anual de IRS, que inclui que pretende contribuir 0,5% do seu IRS e IRLA, o IRS da Fundação Casa da Música.

Esta contribuição, sem qualquer custo para si e sem afetar o seu rendimento, permite-nos chegar mais longe.

NIF 507 636 235

APOIO INSTITUCIONAL



MECENAS CASA DA MÚSICA

