

António Areal

piano

09 jan 2024 · 21:00 Sala Suggia

CICLO PIANO



casa da música

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Joseph Haydn

Sonata em Mi bemol maior, Hob.XVI: 52 (1794; c.20min)

1. Allegro
2. Adagio
3. Finale: Presto

Robert Schumann

Fantasia em Dó maior, op. 17 (1838; c.32min)

1. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen.
[Tocado com fantasia e paixão do princípio ao fim.]
2. Mässig. Durchaus energisch.
[Moderado. Sempre enérgico.]
3. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.
[Lento e solene. Quase sempre mantendo a suavidade.]

2ª PARTE

Richard Wagner/Franz Liszt

Morte de amor de Isolda (1867; c.8min)

Fryderyk Chopin

Balada n.º 4, em Fá menor, op. 52 (1842; c.10min)

Joseph Haydn

ROHRAU (ÁUSTRIA), 1732 – VIENA, 1809

Sonata em Mi bemol maior, Hob.XVI: 52

No curso final de uma longa vida criativa, Joseph Haydn continuava a manter a capacidade de se deixar fascinar pelos desenvolvimentos técnicos que então se davam no pianoforte. Mas, em simultâneo, como génio criativo que era, continuava a explorar novos caminhos formais e expressivos. Reflexo dessa confluência é a sua derradeira sonata para tecla, escrita em Londres, em 1794, durante a segunda estada prolongada que fez naquela cidade, e dedicada à pianista e amiga Therese Jansen.

As últimas sonatas para tecla de Haydn, e esta em particular, atestam a impressão causada no compositor pelos pianofortes ingleses da firma Broadwood, que conhecera já em 1791, na sua primeira visita a Londres. Estes eram não só mais robustos e de mecânica mais complexa que os congéneres vienenses (que usavam uma mecânica diferente, mais delicada), como tinham um som de maior volume e mais cheio. E inovaram, precisamente em 1794, com um teclado com a extensão de seis oitavas.

O “Allegro” inicial é uma forma sonata (com repetição integral da exposição) bastante híbrida, pois apresenta traços de uma introdução herdeira da *ouverture* francesa, mas cujo material se irá revelar ser o “adubo” principal do andamento como um todo. A ele se acrescentam dois temas secundários: um, plano, em notas descendentes; e o outro, mais rítmico, que lembra as *acciaccature* scarlattianas. A este material juntam-se cromatismos e pausas/silêncios como ferramentas retóricas, a par de acordes em valores mais longos como separadores formais. O “Adagio” central (na “estranha”, dado o contexto, tonalidade de Mi

maior), construído em forma ternária, é uma meditação, uma elucubração, que amiúde prenuncia andamentos homólogos de Beethoven. Em termos de material, esse deriva em grande parte do primeiro andamento, mas agora num ambiente todo outro. A secção central (Mi menor) acentua um traço que já se desdortinara na parte A: a impressão de uma livre *fantasia*, de grande ênfase retórica, bastante improvisatória. Estas marcas irão “impregnar” o regresso da secção A. Uma coda de intensa beleza poética fecha esse andamento.

O “Presto” final é uma brincadeira “à la Haydn”. Dir-se-ia todo ele uma quase *invenção* (por meio do contraponto e de ornamentações várias) sobre um simples motivo (o inicial) em notas repetidas! O tratamento do material volta a antecipar fortemente aquilo que associamos tipicamente a Beethoven, mas é notável como um Haydn de 62 anos consegue passar a impressão de tal frescor juvenil, ao mesmo tempo que denota uma ousadia criativa que só a plena maturidade permite.

A Sonata em Mi bemol maior foi editada em 1798, em Viena (por Artaria), e em 1800, em Londres (por Longman & Clementi).

Robert Schumann

ZWICKAU, 1810 – ENDENICH, 1856

Fantasia em Dó maior, op. 17

Datada no essencial de 1836 e dada por terminada em 1838, a Fantasia em Dó maior seria, porém, revista em 1839, na preparação da primeira edição, por Breitkopf & Härtel (Leipzig), em Maio do mesmo ano. O dedicatário foi Franz Liszt, decerto em reconhecimento do seu papel determinante na consecução do projecto de uma estátua de Beethoven em Bona (seria

inaugurada em 1845), projecto que motivou aliás em Schumann a escrita desta obra.

A Fantasia data de um período difícil para Schumann, por via do afastamento da amada Clara Wieck, forçado pelo pai desta. Mas quando as contrariedades sentimentais “engendram” tais obras, então quase podemos agradecer que elas existam! Porque Schumann concebeu aqui uma das obras-primas máximas — suas, do piano e do Romantismo musical. Um monumento ao seu amor por Clara, na tonalidade que leva a letra inicial do seu nome (C-Dur = Dó maior).

Ao nível formal, a Fantasia em Dó maior é uma tentativa de trabalhar consequentemente os caminhos deixados abertos por Beethoven no seu tríptico derradeiro de sonatas (opp. 109-111). E na realidade podemos descortinar nela referências e influências a/de cada uma dessas três obras. Mas nunca, em algum momento, ela deixa de ser expressão individual e inconfundível de Schumann. Mesmo até, por paradoxal que pareça, quando cita a descoberto o início da linha vocal do último *Lied* do ciclo “À bem-amada distante”, op. 98, de Beethoven, na qual se canta: “Toma para ti, então, estas canções...” — ou seja, Robert fazendo do piano a sua voz. Esta citação ocorre perto do final do primeiro andamento mas, na verdade, é sugerida logo desde o final do tema inicial e sê-lo-á, de novo, noutros momentos desse andamento. Mas, claramente e iluminada na textura, sim, é ali.

O sopro lírico do compositor infundiu o andamento de numerosos temas, principais ou secundários, e dá testemunho de uma confrontação com a forma sonata (que remete, seja para Haydn, seja para Chopin, no programa de hoje): a forma é ternária (com coda final), sendo que cada parte é ela própria concêntrica. O episódio ou interpolação central — indicado “Im Legendenton” (“Em tom de lenda”) — poderá ser visto como um desenvolvimento, mas em

tudo o caso muito pouco ortodoxo, sendo que o seu tema principal aparecera fugazmente na primeira parte, aí com função de ponte.

O andamento central seria, ou deveria ser, um *scherzo* mas, pese a sua forma ABA, é mais uma marcha de perfil festivo e celebratório. Na tonalidade condizente de Mi bemol maior (a mesma da Sinfonia “Eroica”), ele é pletórico de energia e ímpeto. O trio está em Lá bemol maior (tonalidade subdominante) e nele reaparece um dos temas da parte A. A coda, com 25 compassos, requer saltos simultâneos de ambas as mãos em direcções opostas, um desenho de grande dificuldade de execução.

O “Finale” é um nocturno à maneira de Schumann, à maneira do Romantismo germânico. A figuração de acompanhamento inicial tem função estrutural, surgindo a cada vez numa tonalidade diferente: Dó maior, Lá bemol maior, Ré bemol maior. À introdução (sempre *piano*) seguem-se duas grandes secções (ou uma, que será repetida), de cada vez terminando num *fortissimo* (únicas instâncias dessa dinâmica em todo o andamento). Uma última reiteração do tema principal antecede a coda, dominada pela figuração de acompanhamento glosada em espiral de intensidade, atingindo um último arroubo (em *forte*) e daí esmorecendo até à conclusão, em acordes *piano*, pacificados.

Apesar de amiúde comparado a *Os Hinos à Noite*, de Novalis, é mais para a frente que encontramos perfeita correspondência poética para este andamento: a estrofe final do poema “Ao deitar”, de Hermann Hesse (poema musicado por Strauss na terceira das suas *Quatro Últimas Canções*).

Richard Wagner

LEIPZIG, 1813 – VENEZA, 1883

Morte de amor de Isolda

(transcrição de Franz Liszt)

A presente obra é a transcrição para piano da cena final do *Tristão e Isolda*, de Wagner, ópera completada em 1859 e estreada em Munique, em 1865. Essa cena, cantada por Isolda, mostra-a junto a Tristão, que morre momentos após o reencontro de ambos, depois da separação forçada pelo rei Marke (com quem Isolda está casada). Essa felicidade, logo seguida do luto, engendra nela um canto de alucinação/transfiguração (Isolda começa por cantar: “Mild und leise, wie er lächelt”, ou seja: “Suave e mansamente, como ele sorri”...), no decurso do qual ela vai “passando” para o outro lado (aquele onde Tristão já entrou), morrendo também, junto ao seu amado, no final. A dupla dimensão psicológica da cena explica, quiçá, que ela recebesse de Wagner o título de “Verklärung” (Transfiguração) e de Liszt, ao realizar a transcrição, o de “Liebestod” (Morte de amor), tendo vindo a ser este que em última análise se impôs, inclusive para designar o final da ópera.

Refira-se que, já desde 1862, Wagner preparara uma versão puramente orquestral desta cena, apresentada em conjunto e em directa sequência com o prelúdio da ópera, para ser apresentada em salas de concerto. A transcrição de Liszt data de 1867 e foi por si intitulada “Isoldens Liebestod — Schlussszene aus Tristan und Isolde”, vindo a ser editada logo em 1868 por Breitkopf & Härtel (Leipzig), surgindo nova edição (revista) em 1875, com participação do próprio Wagner no processo de revisão.

De *per sí*, o molde formal-expressivo desta *ária* terá sido muito apelativo para Liszt, pois ela desenvolve-se numa gradual espiral

tensiva e de veemência (uma “onda”), alcançando enfim um apogeu, que em seguida se desfaz rapidamente e conduz a uma despojada coda só orquestral.

A transcrição inicia em Lá menor, com breve citação (um mero encadeamento de acordes) do Dueto de amor do Acto II, adoptando depois a tonalidade de Lá bemol maior para a frase inicial e, a partir daí, a de Si maior, com que virá a terminar. “Marca” de Liszt é, sem embargo do absoluto respeito pelo original (ou não fosse ele toda a vida um admirador e propugnador da obra de Wagner), a escrita pianística muito orquestral que emprega, com recurso a *tremoli* e *tremolandi*, oitavações melódicas e harmónicas, arpejos extensos, amiúde sustentados pelo pedal, escrita ricamente polifónica, etc.

Fryderyk Chopin

ZELAZOWA-WOLA (POLÓNIA), 1810 – PARIS, 1849

Balada n.º 4, em Fá menor, op. 52

A Balada n.º 4, última que Chopin nos deixou, é uma obra da sua plena maturidade, datada de 1842 e editada no ano seguinte, em simultâneo por Breitkopf & Härtel (Leipzig) e Maurice Schlesinger (Paris). A dedicatória é a jovem baronesa Charlotte de Rothschild, filha mais velha de Betty de Rothschild, anfitriã de um selecto salão em Paris no qual o compositor fora introduzido anos antes pelo príncipe prussiano Anton Radziwill. Chopin ensinava piano a Charlotte desde 1841 e já antes a Betty, a sua mãe. A dedicatória pode também ter sido um presente de casamento à jovem, que se casara no final do Verão de 1842 (contava 17 anos), em Bolonha, com o seu primo Nathaniel.

As *baladas* aliam o carácter romanesco-baladístico (que sugere uma forma *durchkom-*

poniert, provida de “regressos”) à exploração original do molde da forma sonata, resultando o todo numa “grande forma” em um único andamento, que nesta obra atinge notável mestria.

A Balada n.º 4 começa com uma introdução (“Andante con moto”), dominada por um motivo em notas repetidas, e depois descendentes (vide Haydn), de inefáveis doçura e delicadeza. Após uma *fermata*, primeiro titubeante, depois mais definido, surge o primeiro tema (que se revelará o mais importante), com o balanceamento do compasso 6/8 mas dando a impressão de estar “deslocado” (efeito de “hemíola” e sugestão de mazurca). A este tema virá juntar-se, por contraste, (i) um episódio mais nocturno e misterioso (primeiro com função de ponte, mas que sugere o segundo tema) e, mais à frente, (ii) um tema (o verdadeiro segundo tema) em ritmo de *barcarola*, docemente lírico. De referir que cada tema, ou episódio, é provido de pequenos desenvolvimentos (ou digressões, que em Chopin provêm sempre da livre improvisação). Uma ponte ornamental traz a reiteração da introdução, mas agora na tonalidade de Lá maior. Segue-se uma espécie de reexposição, cuja diferença marcante (face à exposição) é o tratamento a que o material é aí sujeito: maior uso do contraponto, texturas mais densas, profusão de escrita ornamental). O mesmo tratamento aplicado ao segundo tema conduz a uma secção remanescente de um *estudo*, carácter esse que se prolonga na ponte que segue, fechada por uma suspensão. Acordes suspensos (em Dó maior), em *pianissimo*, deixam a harmonia na dominante, que a tempestuosa coda “de bravura” seguinte (a qual lembra os andamentos conclusivos das Sonatas op. 35 e op. 58) devolverá à tónica (Lá bemol maior).

BERNARDO MARIANO, 2024*

*O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

António Areal piano

António Areal nasceu em Lisboa, em 1999. Aos 18 anos, concluiu com distinção o curso de piano do Conservatório Nacional na classe de Joaquim Baptista Fernandes. Frequentou a Academia Internacional de Música Aquiles Delle Vigne entre 2017 e 2019, onde estudou com Manuel Araújo e Aquiles Delle Vigne. Em 2018, participou no Coimbra World Piano Meeting e na Academia Internacional de Verão de Cracóvia. Em 2019, frequentou o curso de piano na ESMAE. No mesmo ano, foi bolseiro da Academia Delle Vigne para o curso de verão da Mozarteum, em Salzburgo. Em 2022, participou nas masterclasses de Elisabeth Leonskaja, no Festival Allegro Vivo, em Horn, Áustria e de Milana Chernyavska, no Verão Clássico/CCB, onde foi premiado. Estuda atualmente com o pianista Denis Lossev, seguindo a linhagem de Dmitri Bashkurov e de Alexander Goldenweiser.

Em 2019, o pianista realizou para a Antena 2 um recital de violoncelo e piano em homenagem a Guilhermina Suggia. Em 2021, foi convidado pelo Quarteto Casals para participar no curso de música de câmara da Academia Quarteto Casals em Vic, na Catalunha. No mesmo ano, recebeu por unanimidade o prémio Matrícula de Honra da ESMUC e fez um recital no Palacio de Festivales de Cantabria, em Santander. Na temporada 2022/23 apresentou-se a solo em várias salas, entre as quais o Museu da Música, o Convento dos Cardeais e o Palácio de Monserrate.

Em julho de 2023, António Areal ganhou o 2.º prémio no VIII Concurso Internacional de Piano do Sardoal, tendo-lhe sido também atribuído o prémio especial de melhor participante português.

Próximos concertos

12 SEXTA 21:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Stefan Blunier direção musical

Pedro Emanuel Pereira piano

Obras **Joly Braga Santos**, **Sergei Prokofieff**, **Luís de Freitas Branco** e **Franz Schreker**

13 SÁBADO 16:00 SALA 2

Eça é que é Eça

serviço educativo

Mário João Alves conceção artística e interpretação

Ópera Isto! coprodução e interpretação

13 SÁBADO 18:00 SALA SUGGIA

Orquestra Barroca Casa da Música

Laurence Cummings cravo e direção musical

Sara Braga Simões soprano

Marta Gonçalves flauta

Obras de **David Perez**, **António Leal Moreira** e **Wolfgang Amadeus Mozart**

14 DOMINGO 10:00 E 11:30 SALA DE ENSAIO 2

Canto Medo Espanto

serviço educativo

Ana Bento e **Bruno Pinto** formadores

14 DOMINGO 18:00 SALA SUGGIA

Coro Casa da Música

Paul Hillier direção musical

Digitópia eletrónica

Obras de **Fernando Lopes-Graça**, **Duarte Lobo** e **Carlos Caires**

16 TERÇA 19:30 SALA 2

Mariana Martins

Novos Valores da Guitarra Portuguesa

17 TERÇA 21:30 SALA 2

Janeiro e Paulo Novaes: Protocolar, Vol. II

promotor: Match Attack

19 SEXTA 21:30 SALA 2

Future Jazz

serviço educativo

20 SÁBADO 10:30 OU 14:30 SALA DE ENSAIO 2

Showficina Lúdica

serviço educativo

Lúdica Música formadores

20 SÁBADO 21:30 SALA 2

Future Rocks

serviço educativo

20 SÁBADO 18:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Sylvain Cambreling direção musical

Obras de **Maurice Ravel**, **Vasco Mendonça** e **Emmanuel Nunes**

21 DOMINGO 18:00 SALA SUGGIA

Remix Ensemble Casa da Música

Peter Rundel direção musical

Christina Daletska meio-soprano

Obras de **Peter Eötvös**, **Vasco Mendonça** e **Emmanuel Nunes**

26 SEXTA 21:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Coro Participativo

Nuno Coelho direção musical

André Baleiro barítono

Obras de **Fernando Lopes-Graça** e **Claude Debussy**

28 DOMINGO 10:00; 11:30 E 16:00 SALA 2

Cenas Infantis

serviço educativo

Beatriz Rola e **Pedro Alvalá** conceção artística e interpretação

Ana Conceição, **André Soares** e **Pedro Santos** interpretação

28 DOMINGO 12:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Nuno Coelho direção musical

Claude Debussy *La mer*

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

