

Fundação Calouste Gulbenkian/Serviço de Música
GRANDE AUDITÓRIO



11. Janeiro. 1978

PROGRAMA

11 Janeiro / 18.30

BELA BARTÓK

Danças Populares Romenas
Allegro moderato - Allegro - Moderato
- Moderato - Allegro - L'istesso tempo -
- Allegro vivace

MOZART

Concerto n.º 27 em si maior K. 595
para piano e orquestra
Allegro
Larghetto
Allegro

INTERVALO

EMANUEL NUNES

PATRIMONIO UC
Ruf

Maestro: JUAN-PABLO IZQUIERDO

Piano: SEQUEIRA COSTA

ORQUESTRA GULBENKIAN

NOTAS À MARGEM

BELA BARTÓK — *Danças Populares Romenas*

Nascido numa região rural, a Transilvânia, região de pastagens e searas, filho dum técnico agrícola, que era amador de música, muito cedo Bela Bartók se deixou impregnar pelas melodias tradicionais do seu povo. A facilidade com que reproduzia ao piano as melodias ouvidas foi o sinal das suas extraordinárias aptidões musicais que decidiu a mãe, boa pianista, a iniciá-lo nos segredos do instrumento.

Toda a sua aprendizagem se faz predominantemente sob a influência da arte alemã, reforçada pela entrada no Conservatório de Budapeste onde aquela pontificava. As suas primeiras composições de certo fôlego são o reflexo dessa influência que, depois do conhecimento de Wagner e de Brahms, lhe trouxe a profunda revelação de Ricardo Strauss. Contudo, já em 1902, com vinte e um anos, se observa nele uma primeira manifestação de rompimento com essa orientação estilística alheia à cultura nacional do seu país, embora tão enraizada nos meios da arte oficial, ao abandonar a convenção corrente de compor em língua alemã para notar quatro melodias sobre textos húngaros.

Na *Rapsódia para piano e orquestra* de 1904, um pouco ainda à maneira de Liszt, também um começo de interesse pela música nacional se confirma. Mas, das suas duas viagens efectuadas por essa época — a Berlim em 1903 e a Paris dois anos depois —, a última torna-se determinante para a formação do seu estilo próprio, ao proporcionar-lhe o contacto com a estética debussysta, a sua expressão modal, a sua harmonia de quartas e quintas paralelas, que acorda nele a memória familiar das canções do país natal.

É todavia a Zóltán Kodaly, seu antigo colega mais velho no Conservatório, profundamente interessado no estudo da melodia popular e já licenciado até em linguística, com uma tese sobre a estrutura estrófica da canção rural, que Bartók deve, regressado à Hungria, a sua introdução na pesquisa etnográfica. Bartók entrega-se, então, apaixonadamente, a uma acção de prospecção folclórica que, principalmente nas férias de Verão, o levará de terra em terra, munido com um simples fonógrafo de cilindros, e de descoberta em descoberta, ao conhecimento da música da Hungria e depois, mais longe, da Roménia, da Eslováquia, de todos os Balkãs, da Turquia e mesmo, mais tarde, da Argélia e do Egipto. Poliglota notável, falava o alemão, o francês e o inglês, conhecia o italiano, o romeno, o eslovaco e o espanhol, e, por necessidades das suas investigações, estuda o búlgaro, o turco e o árabe. Subscrive com Kodaly o chamado «Memorando de 1913» (Plano duma nova colecção completa de canções populares), considerado um roteiro fundamental da etnomusicologia. Colige milhares de canções, publica dezenas de colectâneas, comparece a numerosos congressos internacionais. Em 1934, é encarregado pela Academia Húngara de Artes e Ciências de, em colaboração ainda

com Kodaly, promover a edição sistemática da documentação folclórica compilada, a qual só em 1951 começará a sair no monumental *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*.

Toda esta imensa actividade se faz sem prejuízo da sua tarefa criadora, antes fecundando-a com uma seiva original e inesgotável. No contacto e reflexão desenvolvidos junto da experiência da canção rústica, Bartók compreende com clareza que as vias duma autêntica inspiração nacional não estavam no aproveitamento do material até aí conhecido como música húngara, quase toda de proveniência urbana ou cigana, mas na apropriação das verdadeiras estruturas da melodia e do ritmo populares. Esta exigência universaliza-as não só pela extensão da temática à expressão musical doutros povos vizinhos, particularmente a Roménia e a Bulgária, mas também pela síntese do seu espírito e forma com a técnica ocidental.

Nesse sentido, a maior parte da obra de Bartók se caracterizará cada vez mais pela forte individualidade de temas que, parecendo autenticamente folclóricos, são, porém, produtos da sua imaginação. Isso não significa que nela não encontrem frequentes casos de utilização literal de danças e canções populares, sobretudo em harmonizações corais e em peças instrumentais de natureza didáctica. É o que acontece com as *Dez Danças Populares Romenas*, para piano, de 1915. Destas, algumas virão a ser transcritas para violino e piano ou tornar-se-ão conhecidas na sua versão para pequena orquestra, de 1917, o ano preciso em que se declara guerra entre a Hungria e a Roménia.

PATRIMONIO UC

MOZART — *Concerto de piano e orquestra,
em si bemol maior, K. 595*

O ano de 1791, como o anterior, é, para Mozart, um ano de miséria. Em Setembro de 1790, cheio de esperanças de refazer algum dinheiro, deslocara-se a Francfort aonde Leopoldo, que sucedera nesse mesmo ano a seu falecido irmão José II, se dirigira para receber o diadema do Santo Império Romano. O novo imperador não tinha gostos musicais, como o seu antecessor, e a estada de Mozart na cidade passou praticamente despercebida. Apenas logrou realizar, com o concurso de outros artistas, em 15 de Outubro, um único concerto com obras suas no teatro municipal, pelas onze horas da manhã, durante o qual tocou os concertos que passaram a ser designados como da «coroação» (K. 459 e 537). Voltou em Novembro, combalido fisicamente, de bolsos vazios, e com as dívidas acrescentadas por novas despesas, a agravar as anteriores, entre as quais o levantamento de 800 florins que tivera de efectuar para a viagem contra um recibo de 1000. Nesse interim, uma carta de fins de Outubro faz o trajec:to da Inglaterra para Viena, a convidá-lo a fixar-se por um ano em Londres, a troco de 300 libras esterlinas com o encargo somente de escrever duas óperas. O convite não tem qualquer seguimento por parte de Mozart. Já não faltaria muito, no entanto, para que, quando

da sua morte, que ocorreria no final de 1791, e logo após o funeral, os credores lhe caíssem em casa, para avaliar e inventariar os poucos bens deixados.

Neste horizonte escuro, o que brilha é a natureza indefectivelmente otimista do compositor aliada à sua fecundidade criadora. Ainda em Francfort, escreve à sua «queridíssima mulherzinha do meu coração»: «Agora estou firmemente decidido a fazer aqui o melhor que puder (...). Que vida tão feliz será a nossa! Trabalharei, trabalharei para que, devido a algum acidente imprevisto, não volte a encontrar-me na situação fatal em que me encontro». Desse final do ano de 1790 a metade do seguinte, trabalhará, com efeito, sem se queixar, na produção de pequenas peças cujo rendimento era mais lucrativo e garantido. São composições variadas para instrumentos de ocasião e principalmente para engenhos mecânicos, do tipo de caixa de música, que gozavam então de enorme voga. Estão nesse número o *Andante e Valsa* para pequeno harmonium, o *Adágio em dó* para harmónica, o *Adágio-Rondó* para o mesmo instrumento em conjunto com oboé, flauta, viola e violoncelo, assim como a *Fantasia em fá menor* para órgão mecânico, o *Adágio e Allegro* para relógio com organeta, a *Fantasia* para relógio de carrilhão. Dedicou-se também, por esse tempo, a compor sucessivas suítes de danças com destino aos bailes numa sala popular, a Redoute.

Como alguém notou, parece que com estas obrinhas, onde contudo a marca do Autor não deixa enganar, é o espírito de criança de Mozart que vem de novo ao de cima, com o seu gosto ingénuo pelos brinquedos. Serão também as crianças que ele terá, aliás, em mente ao escrever para elas, no meio da sua amargura, logo nos princípios do novo ano, os *lieder* K. 596 a 598, cujo tema comum é a Primavera. A Primavera é uma vida que se renova para todos menos para ele. Mau grado a vitalidade das suas energias espirituais, que só na arte encontra o elemento de compensação, o desânimo de Mozart transparece, porém, na sua verdadeira fisionomia, em algumas páginas sérias e dramáticas como o *Quinteto em ré maior*, K. 593, de Dezembro de 1790, e manifesta-se particularmente a nu sobretudo quando o compositor se sente só. Sete meses depois, confessará à mulher, ausente nas termas de Baden, o estado de ansiedade que o aflige e que não sabe explicar:

«É uma espécie de vazio... uma indefinida aspiração que, todavia, não se satisfaz nunca, que dura sempre e cresce mesmo cada dia.»

Esse estado de ansiedade, esse humor sombrio reflecte-se também na atmosfera melancólica do *Concerto de piano em si bemol maior*, K. 595, começado em fins de 1790 e acabado logo nos primeiros dias do ano seguinte, mais exactamente em 5 de Janeiro. É o último concerto de piano que escreverá e após três anos sobre o derradeiro, precisamente o K. 537 que tocara em Francfort. Numa carta de 2 de Novembro de 1790, Mozart dá conta da encomenda duma obra do género. Está em Mannheim e, contra o que tencionava, terá de ali quedar-se «até 5 ou 6, devido a que, de Nápoles, o Eleitor, por encargo do Rei, haver-me pedido

um concerto. Isto representa realmente uma distinção! É uma bonita honra para a corte de Viena e de que o Rei se sintá necessitado de ouvir-me num país estrangeiro!»

O *Concerto em si bemol* é uma obra grave e meditativa. Não há nele qualquer propósito de virtuosidade instrumental e a maturidade de Mozart avalia-se na concentração do pensamento sempre reiterado mas cambiante na riqueza modulatória dos desenvolvimentos que passam por contínuas embora quase imperceptíveis gradações de tonalidades. O andamento central, cujo motivo do primeiro compasso, anunciado logo pelo piano, deve ter ocorrido na «Sonatina em sol» a Beethoven, que lhe dá outro movimento, tem qualquer coisa de marcha fúnebre. O Concerto foi estreado em casa do fornecedor da corte Ignaz Jahn, em 4 de Março seguinte.

A casa tinha um nome premonitório: *Himmelpfortgasse*, que quer dizer «A Entrada para o Céu».

EMANUEL NUNES — *Ruf*

Nasceu em Lisboa, no ano de 1941, este compositor que desde 1964 se fixou em Paris e reparte a sua actividade entre a França e a Alemanha. Aluno da Academia de Amadores de Música, onde estudou, de 1960 a 1964, harmonia e contraponto com Francine Benoit, foi igualmente discípulo de Lopes Graça durante dois anos. Em contacto com os centros musicais mais vanguardistas a partir de 1963, quando participa no Seminário de Darmstadt, a sua carreira passa a desenvolver-se predominantemente no estrangeiro, quer, primeiro, numa fase de assimilação de novas técnicas e experiências, quer, mais tarde, na sequência duma intensa vida artística, pontuada por frequentes solicitações e êxitos. Segue, sucessivamente, ainda em Darmstadt, os seminários de 1964 e 1965, depois um estágio de música electrónica, orientado por Henri Pousseur, na Siemenshaus, de Munique, e, de 1965 a 1967, os cursos da Reinische Musikschule, de Colónia, em especial os de composição de Stockhausen e H. Pousseur, de música electrónica de J. Spek e de fonética de G. Heike. Vê uma das suas obras incluída no concerto final destes cursos e frequenta, a convite do último mestre, o Forschungsinstitut für Deutsche Sprache, de Marburgo, a fim de se familiarizar com o evoluído apetrechamento electroacústico deste organismo. Em 1971, obtém o primeiro prémio de Estética do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, na classe de Marcel Beaufils.

Bolseiro do Instituto de Alta Cultura desde 1970 e da Fundação Gulbenkian, Emanuel Nunes constitui um caso curioso de «estrangeirado» no panorama da música moderna portuguesa. Nenhuma das suas principais obras tem título português, no conjunto duma produção já vasta e complexa que se dirige à audiência internacional e inclui *Degrés*, para trio de cordas, *Seuils*, para orquestra, *Un Calendrier Révolu*, para grupo de câmara, *Le Voile Tangent*, para quarteto de cordas, *Litanies du Feu et de la Mer*, para piano, *Purlieu*, para instrumentos de cordas,

Dawn Wo, para treze instrumentos de sopro, e ainda: *Fermata, Voyage du Corps, Es Webt*, obtida pela sobreposição prevista de Purlieu e *Dawn Wo, Impromptu pour un Voyage II, 73 Öldorf 75 I, Omens, Minnesang, 73 Öldorf 75 II*, etc.

Quanto a *Ruf*, que é do Outono de 1976, são do próprio Autor as seguintes declarações: «*Os primeiros trabalhos de preparação de Ruf datam do Verão de 1974. A fita magnética foi realizada um ano mais tarde no estúdio de Öldorf, perto de Colónia, sob a direcção técnica de David Johnson*». A partitura constitui a «oitava peça dum ciclo de dez, do qual já fazem parte: *Fermata, Voyage du Corps, Impromptu pour un Voyage II, 73 Öldorf 75 I, Omens, Minnesang e 73 Öldorf 75 II*. O efectivo instrumental é praticamente o mesmo de *Fermata* e cada uma destas duas obras (desde a integralidade dos seus «gestos» até à realização de detalhes simplesmente técnicos) parecem-me o «negativo» ou o «positivo» uma da outra. A partitura divide-se em sete partes, das quais a terceira e a quinta (sem fita magnética) correspondem a «reduções» máximas duma ou várias dimensões sonoras, deixando deste modo manifestarem-se zonas restritas da matriz geradora de toda a obra. As diferentes funções da fita magnética perante a orquestra podem ser resumidas, esquematicamente, da seguinte forma: 1 — «Infiltração» de correntes de movimentos, propulsadas segundo direcções próprias e quase nunca em fase com a orquestra; 2 — «Cantus firmus» rítmico resultante da sobreposição de várias pulsações — timbre de predominância variável; 3 — Transformação «discreta» das relações de tensão harmonia — timbre do discurso orquestral; 4 — Absorção totalizante e dominadora da agógica global; 5 — Transfiguração total ou parcial das relações altura-timbre-rítmo, as quais apresentam um máximo de simplicidade.»

Ruf, obra que é dedicada ao compositor vietnamita Ton-That Tiêt, nasceu dum encomenda da Fundação Gulbenkian e foi criada no Festival de Royan de 1977 pela Orquestra Sudwestfunk Baden-Baden, sob a direcção de Ernest Bour. Não obstante a «tecnologia» da sua contextura, perpassa nela um forte sopro de expressão humana, aliás sensível noutras partituras de Emanuel Nunes, que lhe confere um poder de comunicação nem sempre deparável na actual produção de vanguarda.

Humberto D'Ávila

NOTAS BIOGRÁFICAS

Juan-Pablo Izquierdo

Nasceu em Santiago do Chile em 1935. Após se ter diplomado em composição na Universidade do Chile, prosseguiu estudos de direcção de orquestra com Hermann Scherchen em Gravesano, na Suíça. Em 1961 foi nomeado Director do Departamento de Música da Universidade Católica de Santiago, onde organizou e dirigiu séries de concertos e de óperas dedicadas sobretudo à música contemporânea. Por esse trabalho recebeu, em 1962, o Prémio Nacional da Crítica. Até 1973 colaborou regularmente, como maestro-convidado, com as Orquestras Nacionais Sinfónica e Filarmónica do Chile. Em 1966 obteve o Primeiro Prémio do Concurso Internacional Dimitri Mitropoulos em Nova Iorque e foi nomeado Maestro Assistente de Leonard Bernstein. De 1967 a 1969 foi maestro Residente para ópera e concertos da Universidade de Indiana. Além do repertório tradicional, tem dirigido em elevado número de festivais de música contemporânea em Santiago do Chile, Varsóvia, Berlim, Jerusalém, Indiana e Frankfurt. A sua carreira internacional levou-o a apresentar-se regularmente à frente das mais importantes orquestras da Europa, Estados- Unidos e América do Sul, tais como a Filarmónica de Nova Iorque, Residentie Orchestra da Haia, Sinfónica de Viena, Orquestra Nacional de Paris, Orquestras de Berlim Leste, da Rádio de Leipzig, Filarmónica de Dresden, das Rádios de Hamburgo, de Frankfurt e Estugarda, a Beethovenhalle de Bona, a Sinfónica Nacional e Filarmónica do Teatro Colon de Buenos Aires, a Sinfónica do Brasil, etc. Juan-Pablo Izquierdo foi director-titular da Orquestra Gulbenkian durante a temporada de 1976/77.

Sequeira Costa

Sequeira Costa estudou em Lisboa com Vianna da Motta, tendo prosseguido os seus estudos em Paris, com Jacques Février e Marguerite Long e em Lucerna, com Edwin Fischer. Após ter obtido, em 1951, o Grande Prémio da Cidade de Paris no Concurso Internacional Marguerite Long — Jacques Thibaud, em Paris, Sequeira Costa efectuou numerosos concertos em diversos países da Europa, África, América do Sul e Ásia, apresentando-se com maestros como Keilberth, Martinon, Wolf, Jorda, Klezky, Freitas Branco, Zinman, Süsskind, Kirtz, etc.. Além de várias distinções portuguesas, recebeu a medalha Beethoven atribuída, por Harriet Cohen, em Londres. Foi o fundador do Concurso Vianna da Motta, que revelou vários jovens pianistas que hoje viajam por todo o mundo com o maior êxito, tais como Vladimir Krainev, Nelson Freire e Victoria Pos'nikova. Sequeira Costa tocou nos Festivais Gulbenkian e de Aix-en-Provence, e apresenta-se regularmente na Europa e na Ásia. Nas suas actividades salientam-se recitais no Festival de Bach e no Lincoln Center de Nova Iorque e concertos como solista com as Orquestras Filarmónica de Moscovo e Leninegrado, assim como com a Orquestra de Paris.

PREÇO: 7\$50

Espectáculo para maiores de 6 anos

Neogravura, Lda. - Lisboa - 500 ex. - 1 - 1978
