

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA

2010

Nelson Goerner
Piano

Nelson Goerner

Piano

O argentino Nelson Goerner firmou-se no cenário erudito da atualidade como um dos pianistas mais notáveis de sua geração. Nascido em 1969 em San Pedro, província de Buenos Aires, Goerner revelou logo cedo um vívido interesse pela música, o que motivou seus pais a levá-lo para Buenos Aires, onde, menino prodígio, ele começou a ter aulas de piano no Conservatório Nacional sob a orientação de Jorge Garrubba, discípulo do famoso pianista e mestre ítalo-argentino Vincenzo Scaramuzza.

Após a morte de Garrubba, com quem estudou até os 13 anos de idade, Goerner passou a ter aulas com Juan Carlos Arabian, sob cujos cuidados fez suas primeiras apresentações públicas. Em 1986, ganharia o primeiro prêmio do Concurso de Piano Franz Liszt da capital argentina, estreando em seguida no palco do *Teatro Colón* ao lado da Orquestra Filarmônica de Buenos Aires. Iniciados nesse mesmo ano, os estudos com a pianista e pedagoga Carmen Scalcione, uma das discípulas preferidas de Scaramuzza, exerceriam grande influência sobre seu desenvolvimento musical.

O passo seguinte decorreria de um encontro com a renomada pianista argentina Martha Argerich e, pouco depois, de uma bolsa de estudos que permitiria a Goerner dar prosseguimento a seus estudos, dessa vez na Europa. As aulas com a pianista italiana Maria Tipo, no Conservatório de Genebra, constituiriam outro marco decisivo em sua formação. Prova disso seria o primeiro lugar no Concurso Internacional de Execução Musical de Genebra, obtido por Goerner em 1990. Estavam abertas as portas para uma bem-sucedida carreira internacional.

Desde então, Nelson Goerner vem se apresentando nas mais prestigiosas salas de concerto do mundo todo, do *Teatro Colón* às londrinas *Wigmore* e *Queen*

Elizabeth Hall; da *Gewandhaus* de Leipzig à *Sala Verdi* do Conservatório de Milão. Sua concorrida agenda internacional costuma incluir os mais importantes festivais europeus, como Lucerna, Salzburgo, La Roque d'Anthéron e o *BBC Proms*, dentre outros. A Orquestra Filarmônica de Los Angeles, a *Orchestre National de France*, a *Orchestre de la Suisse Romande* e a *Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino* são apenas alguns dos *ensembles* de elevada reputação com os quais o pianista tem atuado em anos recentes, sob a regência de maestros como, por exemplo, Armin Jordan, Andrew Davis, Claus Peter Flor e Neeme Järvi.

No âmbito da música de câmara, Goerner já se apresentou ao lado dos violoncelistas Steven Isserlis e Gary Hoffman, do violinista Vadim Repin e da *mezzosoprano* Sophie Koch, além de, na interpretação de repertório para dois pianos, na companhia de Aleksandr Rabinovich, Martha Argerich ou de sua esposa, a pianista Rusudan Alavidye.

Dono de seleta discografia, que inclui elogiadas interpretações de Rachmaninov, Liszt e Chopin, Goerner, que esteve recentemente nos palcos de Varsóvia, do *Concertgebouw* de Amsterdã e da *Salle Pleyel* parisiense, cumpre ainda em 2010 importantes compromissos nos festivais de Flandres, Schleswig-Holstein e Genebra, dentre outros, e tem turnê japonesa marcada para o primeiro semestre de 2011.

É, portanto, privilégio da Sociedade de Cultura Artística poder contar com a presença desse excepcional musicista nesta noite em que se comemora o bicentenário de Fryderyk Chopin.

SÉRIE BRANCA

Sala São Paulo

18 de maio, terça-feira, 21H

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Polonesa em Fá sustenido menor, opus 44 *c.* 10'

Tempo di polacca — Doppio movimento, tempo di mazurka — Tempo I

Noturno em Si maior, opus 62, nº 1 *c.* 7'

Andante

Noturno em Mi maior, opus 62, nº 2 *c.* 7'

Lento

Polonesa-Fantasia em Lá bemol maior, opus 61 *c.* 12'

Allegro maestoso

INTERVALO

Fryderyk Chopin

Estudos, opus 10 *c.* 30'

Estudo nº 1, em Dó maior — Allegro

Estudo nº 2, em Lá menor — Allegro

Estudo nº 3, em Mi maior — Lento ma non troppo

Estudo nº 4, em Dó sustenido menor — Presto

Estudo nº 5, em Sol bemol maior — Vivace

Estudo nº 6, em Mi bemol menor — Andante

Estudo nº 7, em Dó maior — Vivace

Estudo nº 8, em Fá maior — Allegro

Estudo nº 9, em Fá menor — Allegro, molto agitato

Estudo nº 10, em Lá bemol maior — Vivace assai

Estudo nº 11, em Mi bemol maior — Allegretto

Estudo nº 12, em Dó menor — Allegro con fuoco

SÉRIE AZUL

Sala São Paulo

19 de maio, quarta-feira, 21H

**SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA**

2010

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Polonesa em Fá sustenido menor, opus 44 *c. 10'*

Tempo di polacca — Doppio movimento, tempo di mazurka — Tempo I

Noturno em Si maior, opus 62, nº 1 *c. 7'*

Andante

Noturno em Mi maior, opus 62, nº 2 *c. 7'*

Lento

Polonesa-Fantasia em Lá bemol maior, opus 61 *c. 12'*

Allegro maestoso

INTERVALO

Robert Schumann (1810-1856)

Estudos Sinfônicos, opus 13 *c. 35'*

Tema — Andante

Estudo nº 1 — Un poco più vivo

Estudo nº 2 — Marcato il canto

Estudo nº 3 — Vivace

Estudo nº 4

Estudo nº 5

Estudo nº 6 — Agitato, con gran bravura

Estudo nº 7 — Allegro molto

Estudo nº 8

Estudo nº 9 — Presto possibile

Variação Póstuma I

Variação Póstuma II

Variação Póstuma III

Variação Póstuma IV

Variação Póstuma V

Variação nº 8 [Estudo nº 10]

Variação nº 9 [Estudo nº 11]

Finale — Allegro brillante

Próximos Concertos

Sala São Paulo

ORQUESTRA DE CÂMARA DE BASEL

SOL GABETTA Violoncelo

Série Branca, 31 de maio, segunda-feira

Série Azul, 1º de junho, terça-feira

Bartók Danças Populares Romenas

Leopold Hofmann Concerto para Violoncelo em Ré maior

Bartók Divertimento para Orquestra de Cordas

Haydn Concerto para Violoncelo nº 1

Sala São Paulo

YO-YO MA Violoncelo

KATHRYN STOTT Piano

Série Branca, 15 de junho, terça-feira

Série Azul, 16 de junho, quarta-feira

Morricone Gabriel's Oboe (*A Missão*)

Gershwin Prelúdio nº 2

Cesar C. Mariano Cristal

Brahms Sonata nº 1 opus 38

Graham Fitkin L

Rachmaninov Sonata opus 19

Informações e ingressos:

(11) 3258 3344

Vendas online:

www.culturaartistica.com.br

O conteúdo editorial dos programas da Temporada 2010 encontra-se disponível em nosso site uma semana antes dos respectivos concertos.

Programação sujeita a alterações.

Talvez ainda mais do que seus companheiros e amigos — o alemão Schumann e o húngaro Liszt —, todos eles pertencentes à primeira e revolucionária geração de artistas românticos, o polonês Fryderyk Chopin fez do piano seu mais fiel confidente. Porque seu estilo pianístico era inteiramente novo e dono de uma aura que só poderia mesmo pertencer a um mundo diferente do seu, Schumann logo o chamaria de “o poeta do piano”, depois que o jovem compositor apareceu em Viena, no início da sua carreira. E, mais tarde, o autor da Sinfonia Renana descobriu que aquele polonês, com gestos de suprema elegância, costumava “esconder canhões entre flores” em suas mazurcas. Foi assim que Schumann desvendou duas das principais características da linguagem de Chopin: o lirismo único e inovador e a revolucionária harmonia sobre a qual se apoiavam suas líquidas e sinuosas linhas melódicas.

Para completar o quadro de referências dos elementos expressivos de um estilo tão peculiar, talvez só seja necessário lembrar o aspecto heroico da linguagem de Chopin, evidenciado em suas *polonaises*, e o teor narrativo de algumas de suas composições, como as baladas, que contam histórias como aquelas das “aventuras e desventuras de melodias”, como disse alguém certa vez acerca desse discurso sonoro repleto de devaneios, de digressões e de imprevisibilidade.

Anteriormente a Chopin, o *Hammerflügel* (piano de martelos, como os austríacos e alemães costumavam chamar o instrumento) jamais havia soado tão cantante e aveludado, ou tão pouco percussivo. As linhas melódicas entregues ao pianoforte, então em plena evolução, nunca haviam soado tão livremente operísticas e repletas de enlevo. Mais do que qualquer outro contemporâneo seu, Chopin dedicou-se quase que exclusivamente ao piano, transformando-o em um sutil mas poderoso porta-voz de sua veia romântica. Marca muito especial de sua música é a hábil manutenção do andamento (realizada pela mão esquerda do pianista, à qual são entregues a pontuação rítmica, nos graves, e os acordes da harmonia, em tessituras mais centrais). Nessa música para sempre singular, ritmo e harmonia, sempre em andamento estrito, dão apoio ao permanente ato de atrasar e adiantar o passo da melodia dominante em relação ao acompanhamento. Esse procedimento, intitulado *tempo rubato* (literalmente: tempo roubado), encontraria ecos até mesmo na música de jazz do século XX, arte feita com muito “gingado”.

Esse retardar e acelerar cria um delicioso efeito de dessimetria, de falta de sincronia entre as partes postas em jogo pela música, que dá a impressão de ser improvisada e gera todo um delicioso efeito auditivo.

A *Polonaise em Fá sustenido menor, opus 44*, foi escrita entre 1840 e 1841. Aberta por alguns compassos nervosos, ela é coroada por um tema heroico, repleto de impulso e de paixão. Esse tom incandescente é logo substituído por um episódio central bastante longo, no qual um ritmo peremptório faz nascer alguns temas líricos particularmente encantadores. Vem em seguida um trecho ainda mais saudosista, em ritmo de mazurca, no qual a música não para de dançar, em um tom de livre rapsódia que faz brotar uma série de episódios contrastantes. Obra de extraordinária riqueza melódica, essa *polonaise* se encerra com a reapresentação do material temático do início. Sua Coda apaziguada é finalizada por meio de um único acorde.

Os Noturnos, opus 62, ambos escritos em 1846, foram assim recebidos pela influente *Gazette musicale* parisiense, em janeiro do ano seguinte: “Esses dois noturnos, de andamento lento e de coloração melancólica, exalam os misteriosos perfumes da poesia. Aqui (como em outras obras do compositor), continua sendo necessária uma execução refinada, delicada e de especial sensibilidade. Essas melodias febris, essa harmonia inquietada, requerem um toque com empatia e uma alma na ponta dos dedos”. O *Noturno em Si maior, opus 62, nº 1*, um *Andante* de amplas proporções, revela a vontade de explorar a polifonia em pauta inovadora, ao mesmo tempo que contrapõe dois episódios particularmente contrastantes. Já o *Noturno em Mi maior, opus 62, nº 2*, marcado *Lento* na partitura, tem compasso quaternário através do qual Chopin exibe sua maestria em variar, à base de exóticas ornamentações, ideias melódicas de grande encanto. Seu episódio central comporta um surpreendente tratamento polifônico em andamento *Agitato*.

A *Polonaise-Fantaisie, em Lá bemol maior, opus 61*, pertence à última fase criativa do compositor. Nesse instante, ele realizava experimentos, buscando meios inéditos de construção formal. É assim que essa polaca — que alguns acham mais fantasia do que propriamente uma polonesa — passa a impressão de ser uma corajosa “demolição” do modelo tradicional. Ao mesmo tempo, Chopin aí se entrega à difícil tentativa de

fazer as melodias renderem mais mediante os processos de desenvolvimento temático, algo um tanto estranho à sua linguagem até então. Liszt afirmou que essa obra “é marcada por ansiedade febril e incessante”. Diante do encadeamento inesperado de seus temas e harmonias, Rimsky-Korsakov seria levado a afirmar, bem mais tarde: “Na música de Chopin, encontram-se muitas das verdadeiras raízes da música contemporânea”. Lirismo como que vindo de longe, bater rítmico colocado em realce, clima de alucinação, sentimentos de saudade mesclados a momentos de júbilo — essas parecem ser algumas das áreas semânticas conotadas por essa obra singular.

Os críticos sempre colocaram os *Estudos*, opus 10, entre as obras mais importantes de Chopin. É que eles reúnem em suas microestruturas dois universos aparentemente inconciliáveis: o do virtuosismo e o da expressão poética. Assim, ao transformar peças de natureza didática, ligadas aos mecanismos meramente digitais do executante, em autênticas obras de arte, prenhes de sentido e expressividade, os *Estudos* se tornaram duplamente difíceis. Como muito acertadamente caracterizou o pianista e professor Alfred Cortot, não sem uma pitada de humor, diante dos *Estudos* saem-se mal tanto os músicos desprovidos de virtuosidade quanto os virtuosos aos quais falta musicalidade...

Publicados em 1833, os *Estudos*, opus 10, foram, na verdade, escritos entre outubro de 1829 e 1832. Assim, ao iniciar esse ambicioso projeto, o compositor ainda não havia completado 20 anos. Contemporâneos dos dois concertos para piano, eles são, entretanto, bem mais avançados no que se refere à forma, assim como às inovações melódicas, harmônicas e rítmicas.

Aqui estão algumas impressões provocadas pela audição dos *Estudos*, opus 10: arrebatamento em alta velocidade e em pauta eletrizante (nº 1); suspense motivado pelo cromatismo, que exige um *legato* perfeito dos dedos mais fracos da mão direita (nº 2); eis um suntuoso tema, do qual o próprio autor gostava muito, para entreter o coração-cabeça do ouvinte, com os três elementos da peça mostrados ao mesmo tempo (nº 3); aqui, ambas as mãos são requeridas na concretização de linhas tortuosas que por vezes se entrecruzam (nº 4); a exploração profundamente expressiva da escala pentatônica, extraída das teclas negras do piano (nº 5); mais uma “música noturna” desse autor de jogos polifônicos inéditos e surpreendentes (nº 6); um requintado e

fugaz arabesco, no qual as notas são repetidas velozmente (nº 7); figurações difíceis e estranhas, que tanto os movimentos do pulso quanto a extensão das mãos têm trabalho para transformar em música (nº 8); uma exploração da antinomia *legato/staccato* em um quadro poético ao qual não faltam nem mesmo os efeitos de eco (nº 9); a partir de um exercício em movimento perpétuo para o polegar e o indicador, aflora um tema especialmente ondulante (nº 10); sobre grandes arpejos, as duas mãos progridem paralelamente, em uma autêntica proclamação de vontade ante as intempéries da vida (nº 11); de maneira atormentada e em estonteante velocidade, o intérprete vê-se diante de numerosas dificuldades técnicas, em um clima que conferiu, com justiça, o apelido de “Revolucionário” a esse estudo de encerramento (nº 12).

Robert Schumann (1810-1856)

É espantoso dar-se conta de que Schumann escreveu o fundamental da sua produção para piano em apenas onze anos, entre 1829 e 1840; no início da sua carreira profissional, portanto. Foi nesse espaço de tempo relativamente curto que ele auxiliou a revolucionar a escritura para esse instrumento que se tornou o porta-voz da recém-nascida estética romântica, da qual ele foi um dos primeiros representantes importantes do mundo musical. Nessa instância, compôs um respeitável catálogo, indo de curtas peças isoladas a grandes sonatas, de concentrados improvisos a longos ciclos de peças sutilmente encadeadas. Essa generosa messe passa a impressão de ser uma espécie de cornucópia repleta de partituras a um só tempo díspares e enredantes.

Temperamento bipolar que viveu oscilando entre a depressão e a euforia, entre o gelo da letargia e o fogo da febre criativa, Schumann acabou por erigir nesses anos um monumento sem paralelo na arte de seu tempo. Essa parcela de sua obra continua a impressionar pela imprevisível novidade de seu tom expressivo, por suas ousadas soluções técnicas e formais, pela variedade de caminhos encontrados em uma permanente busca e pelo radicalismo de um pensamento que se colocou, desde o primeiro instante, como um manifesto contra todas as tendências conformistas da arte acadêmica feita pelos “filisteus”, que ele elegeu como inimigos mortais. Com Schumann, o piano se transformou, literalmente, em um novo instrumento, capaz de sustentar com inusitado vigor toda uma visão de mundo

inédita em sua rebeldia: a do Romantismo inicial e libertário. Criou, para o teclado, todo um mundo no qual o devaneio quase sem forma, como se fosse um sonho, uma visão, teve como vizinhos os exercícios feitos à base da polifonia que ele foi buscar na obra então quase esquecida de Johann Sebastian Bach. O passado cavalheiresco de uma Idade Média idealizada, as atmosféricas ruínas, em geral visitadas à luz do luar, os folguedos populares, as imagens femininas encarnadas tanto em bruxas quanto em fadas — aí estão algumas imagens que Schumann acolheu em suas obras, inclusive nas destinadas ao piano. Desse instrumento tão querido ele foi obrigado a se afastar, enquanto virtuose público, por se haver aleijado de alguns dedos graças a uma engenhoca que, destinada a fortalecê-los, acabou por imobilizá-los, tornando-os inúteis para a execução profissional. Contudo, o artista jamais abandonou o piano por causa dessa limitação, já que sua mulher, a excelente Clara Wieck, uma das grandes pianistas da época, se encarregaria de divulgar tudo que ele criava, às vezes expressamente para as mãos dela.

A música para piano de Schumann é extraordinariamente pessoal. Feita como um gesto cotidiano em um fluxo transbordante, ela se liga à própria vida do autor — daí seu caráter marcadamente intimista, confessional. Daí, igualmente, sua tendência a fazer referências às obras literárias, às ideias estéticas e às pessoas que faziam parte do dia a dia do artista. Talvez por isso, alguns dos “assuntos” fundamentais dessa música — a declaração de amor, a luta contra os oportunistas da arte, o mundo feérico ora das máscaras ora da infância, o transformar em música os mínimos movimentos da alma e a tentativa de dizer o não-dizível, enfim — colaboram para dar a ela um tom a um só tempo apaixonado e misterioso.

Raramente “programática”, e mais raramente ainda descritiva, a produção pianística de Schumann alimenta-se, no entanto, de fontes extramusicais. Por um lado, a personalidade dividida do compositor encontrou nas máscaras dos heterônimos que inventou o veículo ideal para a materialização estética dos aspectos conflitantes de seu mundo interior. Dessa maneira nasceram o combativo Florestan, o sonhador Eusebius e o conciliador Mestre Raro — as principais personagens sob cujos nomes assinou partituras ou determinados temas de suas obras. Por outro lado, tanto o mundo mágico e carnalizado do romancista Jean Paul como o universo fantás-

tico e sobrenatural do artista multimídia E.T.A. Hoffmann — os escritores de sua predileção — foram a mola propulsora de muitas de suas peças. De outra parte ainda, a presença da pianista amada Clara Wieck, como fonte de inspiração e de instigação, transformada em música por meio de temas-chave que se reportam diretamente à musa, dá a certas obras uma fisionomia muito peculiar em sua ambiguidade. Pois para Schumann, talvez mais do que para qualquer outro músico contemporâneo seu, a música “significava”.

Se a música significava alguma coisa para além das notas, era necessário criar um novo discurso sonoro que fosse capaz de conter tais “mensagens”. Foi assim que Schumann construiu músicas a partir da “alusão” a formas conhecidas, geralmente partindo do improvisado para alcançar o estágio de voo, de fantasia, de exploração das galáxias desconhecidas. Para ele, os velhos modelos eram excessivamente cerceadores para que pudessem ser retomados literalmente, na medida em que aquilo a que o compositor mais aspirava era a liberdade de criação. Dessa maneira, tomou as formas modelares apenas como pano de fundo, eventualmente como estopim detonador do ato de criar. Por isso, tratou os arquétipos tradicionais com grande liberdade. E, por isso, talvez se possa dizer que, em sua obra, a verdadeira noção de forma se explicita através do jogo sutil estabelecido entre fortes contrastes, como se a música se movesse à maneira de seus cambiantes estados de espírito. É também por isso que boa parte do que ele escreveu revela uma ideia básica, apresentada no início da obra, seguida de um episódio contrastante e, por fim, do retorno, não literal, ao material do início — alusão bastante pessoal ao esquema do *Lied* (forma A-B-A).

Essa música, dotada de notável espontaneidade, é povoada de ritmos ora inquietos e instáveis no seu sincopado, ora sobrepostos assimetricamente, ora reiterados como obstinadas e perturbadoras ideias fixas. Sua melodia, frequentemente convulsa e atormentada, muitas vezes lírica e liquefeita, tanto mostra seu rosto instrumental, pertinente apenas ao piano, quanto sua face vocal, inspirada sempre na métrica da canção e nunca nos floreios provenientes das óperas então em voga. E sua harmonia, enriquecida por vozes tratadas em livre contraponto, é algo de muito novo para a época, graças sobretudo às modulações inesperadas e aos audaciosos encaideamentos de acordes.

Boa parte da obra que Schumann escreveu para piano é de execução bastante difícil. Mas, contrariamente à moda da época, essa obra não é virtuosística, no sentido do puro exibicionismo. Ela é, sim, algo construído, às vezes a duras penas, algo elaborado de tal maneira a dar ao ouvinte a impressão de se tratar de um improviso livre, proveniente “do outro lado do ar”, como diria Rainer Maria Rilke, um bocado mais tarde, a respeito da própria linguagem musical.

O esquema formal do tema com variações sempre se mostrou muito útil para a tarefa composicional do artista. Ele era congenial a sua personalidade de gelo e de fogo. A obra concebida nesse modelo partia de um tema inicial — que poderia até não ser seu, como o caso daquele que engendrou os “estudos” ou as “variações” do opus 13, de autoria do Barão von Fricken, pai da jovem Ernestine, paixão passageira do artista. Tendo essa ideia básica como ponto de partida, nosso músico se entregava à exploração das potencialidades formais e expressivas do seu recorte melódico, do seu ritmo e de sua harmonia. Por vezes, tratava esse tema-matriz à maneira ornamental, deixando-o bem perceptível em meio a enfeites inéditos; outras vezes, transfigurava o motivo de base até torná-lo quase irreconhecível à audição.

Os *Estudos Sinfônicos*, opus 13, deram considerável trabalho a nosso músico. Até mesmo o título para esses estudos mudou bastante durante o processo de composição, passando de “12 Estudos dos Companheiros de David” a “Estudos em Caráter Orquestral de Eusebius e Florestan”; e, finalmente, de “Estudos em Forma de Variações” e “Variações Patéticas” ao título sob o qual a obra é hoje conhecida. Ainda que seja uma das partituras de maior e mais majestosa bravura instrumental de Schumann, o opus 13 é obra que guarda certa ambiguidade formal. Isso se deve ao fato de, apresentando-se como fruto de um estilo que desejava transformar o piano em um verdadeiro acontecimento sinfônico, de riqueza sem paralelo, a obra ser dotada tanto de elementos investigativos pertinentes ao gênero estudo como de um processo de associação livre e de invenção pertencentes ao esquema de variações. Harry Halbreich disse a esse respeito: “Essas flutuações [na designação] definem bem o caráter simultaneamente uno e múltiplo da partitura, uma das mais ricas e perfeitas de seu autor: têm-se aí, por vezes, estudos que com frequência empregam o piano no sentido de uma pesquisa de cor orquestral e variações. Entre as

‘Diabelli’ de Beethoven e os grandes ciclos de Brahms, o opus 13 schumaniano marca uma data decisiva na história da variação pianística”.

Depois que o belo tema do Barão é exposto de maneira compassada, seguem-se, nesse portentoso opus 13: uma incursão a uma tonalidade inesperada (Estudo nº 1); um flagrante do lirismo incandescente do autor, que inclui uma citação de *La marseillaise* (nº 2); um encontro de Schumann com o tão admirado Paganini, em meio a muito brilho instrumental de ambos (nº 3); uma lembrança de uma marcha enérgica na qual as mãos realizam desenhos desencontrados (nº 4); um jogo repleto de modulações e de ritmos diversos (como o ritmo de uma siciliana) (nº 5); uma paisagem sombria e tumultuada, rica em ritmos que modificam o tema inicial (nº 6); em tom maior, fanfarras rebrilhantes, que usam as primeiras notas do tema (nº 7); uma homenagem a Bach na qual o fogo do lirismo de Schumann se dobra às exigências da escrita polifônica (nº 8); um meigo e rutilante olhar sobre o espírito luminoso dos *Scherzi* de Mendelssohn (nº 9); um retrato febril das obsessões rítmicas do compositor em pauta sinfônica (Variação nº 8 ou Estudo nº 10); o único instante em que Florestan pode se expressar, através de um cântico amoroso (Variação nº 9 ou Estudo nº 11); a surpresa do aparecimento de um tema novo, de autoria de Marschner, que faz uma alusão ao país do dedicatário da obra, a Inglaterra, apresentado em tom triunfal (*Finale*). Em geral mais próximas do tema do Barão von Fricken, ainda que menos explosivas, as cinco variações agregadas postumamente ao opus 13 merecem estar aí, sobretudo por sua aura poética.

Comentários por J. Jota de Moraes

Edição SERGIO TELLAROLI

Projeto gráfico CARLO ZUFELLATO e PAULO HUMBERTO L. DE ALMEIDA

Editoração eletrônica BVDA / BRASIL VERDE

Fotos não creditadas DIVULGAÇÃO

Assessoria de imprensa EDISON PAES DE MELO (Editor)

CTP e impressão IPSIS