

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA

2010

Dezsö Ránki
Piano

Devido a problemas de saúde, Vadim Repin precisou cancelar sua vinda ao Brasil. No entanto, temos a satisfação de receber o pianista Dezsö Ránki para os concertos de abertura da Temporada 2010.



PATROCÍNIO



Dezső Ránki

Piano

“Ránki toca não apenas com domínio perfeito do instrumento, mas também com assombrosa naturalidade.”

El País, Madri

Dezső Ránki é um dos mais destacados pianistas húngaros de sua geração. Nascido em Budapeste, em 1951, iniciou-se no piano aos oito anos de idade, na Academia de Música da capital húngara. Aos treze, matriculou-se no conservatório da cidade, onde estudou com Klára Máthé, e, de 1969 a 1973, foi discípulo, dentre outros, do compositor, pianista e mestre húngaro Pál Kadosa na Academia de Música Franz Liszt, na qual graduou-se com distinção.

A carreira internacional ganharia impulso ainda em 1969, quando Ránki foi agraciado com o primeiro prêmio do Concurso Internacional para Piano Robert Schumann, promovido pela cidade de Zwickau, na Alemanha, o que o conduziu a apresentações por Europa, Estados Unidos, Japão e pela ex-União Soviética. A estreia em Londres, em 1973, com interpretações de Schumann, Liszt e Beethoven, rendeu-lhe rasgado elogio de Joan Chissell, eminente jornalista e crítica de música do *The Times*, que escreveu à época: “A facilidade prodigiosa que ele demonstra ao piano e sua musicalidade natural ficam logo evidentes”. O Prêmio Liszt, outorgado a Ránki naquele mesmo ano, consolidaria o renome internacional desse excepcional instrumentista, cuja arte se notabiliza pelo lirismo desprovido de sentimentalidade, pela vitalidade rítmica e por um estilo pianístico de reconhecida singularidade.

Hoje, concertos e recitais de Dezső Ránki integram a programação regular das principais salas de concerto do mundo todo, de Paris a Tóquio, de Helsinque a São Paulo. Em mais de três décadas de carreira, o musicista tem se apresentado em palcos como os do *Queen Elizabeth Hall* e do *Wigmore Hall* londrinos, do *Châtelet* e do *Théâtre de la Ville de Paris*, na capital francesa, ou do *Concertgebouw* de Amsterdã, além de cumprir uma disputada agen-

da de recitais que costuma incluir ainda cidades como Milão, Mantova, Madri, Göttingen e Budapeste. Dentre as grandes orquestras com as quais já atuou estão as filarmônicas de Berlim e Londres, a *Orchestre National de Paris* e a *Gewandhausorchester* de Leipzig, sob a regência de maestros como Sir Georg Solti, Kurt Sanderling, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Sándor Végh ou Yehudi Menuhin. Frequentemente é também sua presença nos mais prestigiados festivais do calendário erudito internacional, tais como os de Antibes, Nantes, Lucerna, Gstaad, Bad Kissingen e Praga, para citar apenas alguns.

No âmbito fonográfico, Ránki colheu farto reconhecimento da crítica por interpretações notáveis de Stravinsky, das sonatas de Mozart e dos *Microcosmos* de Bartók, em registro que se tornou obra de referência para estudiosos e intérpretes do genial compositor húngaro. Ainda em 1972, sua gravação dos *Estudos* de Chopin, opus 10, foi agraciada com o *Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros*. Assim como nos palcos, a atuação de Ránki em disco revela perfeito domínio de um repertório que se estende do clássico ao contemporâneo, com gravações recentes de obras de compositores como John Cage, Erik Satie e do húngaro Dukay Barnabás.

Desde 1976, Dezső Ránki é professor de piano da Academia de Música Franz Liszt de Budapeste. Seu país natal outorgou-lhe por duas vezes, em 1978 e em 2008, uma das mais elevadas comendas nacionais: o Prêmio Kossuth. Além da movimentada agenda de concertos e recitais, Ránki costuma também apresentar-se em parceria com Edit Klukon, interpretando peças do repertório erudito para dois pianos ou para quatro mãos, como já o fez em São Paulo e, mais recentemente, nos festivais de La Roque d'Anthéron e Nantes, em 2009.

SÉRIE BRANCA

Sala São Paulo

13 de abril, terça-feira, 21H

SÉRIE AZUL

Sala São Paulo

14 de abril, quarta-feira, 21H

Franz Josef Haydn (1732-1809)

Sonata para Piano, em Mi bemol maior, Hob.XVI/52

c. 20'

Allegro

Adagio

Finale: presto

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasia em Dó maior, opus 17

c. 30'

Com fantasia e paixão — Em tom lendário

Moderado. Com energia — Um pouco mais lento — Bem agitado

Lento. Sempre suave — Mais agitado

INTERVALO

Franz Liszt (1811-1886)

Sonata para Piano, em Si menor, S.178

c. 30'

Lento assai — Allegro energico — Grandioso — Cantando espressivo

Pesante — Recitativo — Andante sostenuto — Quasi adagio

Allegro energico — Più mosso — Cantando espressivo senza slentare

Stretta quasi presto — Presto — Prestissimo

Andante sostenuto — Allegro moderato — Lento assai

**SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA**

2010



Próximos Concertos

Sala São Paulo

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE DRESDEN
RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS Regência
JOHANNES MOSER Violoncelo

Série Branca, 3 de maio, segunda-feira

Rihm Brahmsliebewalzer nº 2 (3 Walzer)

Schumann Concerto para Violoncelo e Orquestra

Brahms Sinfonia nº 1

Série Azul, 4 de maio, terça-feira

Richard Strauss Don Quixote

Brahms Sinfonia nº 2

Sala São Paulo

NELSON GOERNER Piano

Série Branca, 18 de maio, terça-feira

Chopin Polonesa opus 44, Noturno opus 15,
Berceuse opus 57, Sonata nº 2, 24 Prelúdios

Série Azul, 19 de maio, quarta-feira

Chopin Polonesa opus 44, Noturno opus 15,
Berceuse opus 57, Sonata nº 2

Schumann Estudos Sinfônicos opus 13

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.

Franz Josef Haydn (1732-1809)

Sonata para Piano, em Mi bemol maior, Hob.XVI/52

Contemporâneo e amigo de Mozart, Haydn foi, com o colega mais novo, um dos maiores mestres do Classicismo, a estética que privilegiava a clareza e a lógica da expressão, em vigor na Europa da segunda metade do século XVIII. Diferentemente, porém, do aventureiro Mozart, Haydn levou boa parte da vida encerrado no castelo do patrão, o príncipe Esterházy. Sua enorme obra é fruto dessa situação, que o obrigou a compor muito e de maneira continuada. Nela, as sinfonias (mais de cem), os quartetos de cordas (mais de sessenta) e as sonatas para teclado (quase sessenta) ocupam lugar de destaque. Além de temas variados e peças avulsas, ele ainda usou o teclado — primeiro, o cravo; depois, essa novidade intitulada *pianoforte*, o antepassado do moderno piano de concerto — em mais de quarenta e cinco trios para piano, violino e violoncelo.

Haydn não foi o inventor da sonata para piano, mas assegurou a essa forma as estruturas de grande plasticidade que permitiram ao gênero um notável amadurecimento. A expressividade de muitas delas já aponta para as exigências daquele tom confessional que, mais tarde, os artistas românticos colocariam em evidência em suas criações. Harry Halbreich já disse: “Os quadros formais de Haydn são sempre vivos e novos, graças à maravilhosa espontaneidade, à liberdade do espírito, à sagacidade sem igual do autor de *A Criação*, para quem a forma jamais foi algo fixo, pré-fabricado, mas, bem ao contrário, uma mola flexível e maleável a serviço do pensamento e da expressão”.

Um dos catálogos críticos mais respeitados das sonatas de Haydn foi estabelecido por Christa Landon na década de 1960. Aí são acolhidos sessenta e dois exemplares do gênero, alguns deles de autoria duvidosa. Essas obras podem ser divididas em quatro grandes períodos criativos: 1) as dezoito primeiras sonatas, escritas até 1765, tendo o espírito de divertimento e influenciadas pelo vienense Wagenseil e pelo italiano Scarlatti; 2) de 1766 a 1773, reunindo as sonatas que vão do número 19 ao 32, obras em que o alargamento da forma e o aprofundamento da expressão devem algo ao gênio inquieto e surpreendente de Carl Philipp Emanuel Bach, o cultor do atormentado

Sturm und Drang musical; 3) a época das sonatas de números 34 a 56, escritas entre 1773 e 1784, contendo alguns traços de pacífica galanteria e do melodismo influenciado pelo contato com Mozart; 4) por fim, de 1789 a 1794, Haydn escreveu suas derradeiras sonatas (de números 58 a 62), obras de extraordinário vigor e de invenção sempre surpreendente.

No catálogo estabelecido por Landon, a Sonata em Mi bemol, nº 62 (no índice dado por Hoboken: “volume XVI, obra nº 52”), ocupa o derradeiro lugar da lista cronológica, o que não é correto, sabe-se hoje. Ela foi composta durante a segunda viagem de Haydn à Inglaterra, em 1794, e dedicada à pianista Therese Jansen-Bartolozzi, grande virtuose da época. Daí ser de difícil execução, cintilante de ornamentações, de escalas rápidas e já renunciando algo do universo de alta voltagem expressiva dos primeiros artistas românticos. Seu *Allegro* de abertura é dominado por dois temas contrastantes: o de caráter heroico que abre o movimento, feito de acordes cheios e de escalas rápidas, e o de fisionomia mais despreocupada e saltitante, que vem em seguida. A parte de Desenvolvimento é toda baseada nele. O andamento lento, um *Adagio* de forma tripartite, está na longínqua tonalidade de Mi maior e é dono de um tocante quadro emotivo. Ele tem início de maneira meditativa, um tanto sentimental, mas guarda em seu centro um episódio mais dramático, até mesmo um tanto soturno. O *Presto* final, movimento repleto de espírito alerta, emprega a forma-sonata, em vez do costumeiro rondó. Aqui, esse arcabouço formal é explorado com o auxílio de um só tema. Certos silêncios e determinadas modulações, bastante engenhosas, fazem-nos lembrar de que Haydn era proprietário de um espírito bastante humorado.

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasia em Dó maior, opus 17

Diante das honoráveis formas clássicas que lhe pareciam restritivas ao seu temperamento, Schumann deu preferência à composição de peças curtas e concentradas ou, então, àquelas concebidas com grande liberdade formal, como as do *intermezzo*, do *improviso* e da *fantasia*, nas quais seu pensamento podia se expandir sem entraves. Com frequência, enfileirou suas miniaturas em ci-

culos de maior duração (*Danças dos Companheiros de David*, opus 6, *Carnaval*, opus 9, ou *Cenas da Floresta*, opus 82, por exemplo), esforçando-se para fazer com que o conjunto produzisse o efeito de alguma coerência. Essas peças já foram chamadas de “paráfrases de poemas que ele não escreveu”, na medida em que possuem um clima muito poético, mas não fazem referência a qualquer texto literário definido. Eram ditadas pelo sentimento de urgência que movia o músico, para quem era preciso “criar enquanto for dia”.

Schumann compartilhou o desejo de seus contemporâneos, todos eles herdeiros diretos de Beethoven, de se lançar à construção de grandes formas, que eram tidas como “dignas” e “reveladoras do verdadeiro gênio” na época. Ou seja, tratava-se de utilizar aqueles arquétipos ligados ao pensamento do “desenvolvimento temático”, base da forma-sonata. Incomparável no impulso espontâneo, na efusão fulgurante, no voo livre e curto, Schumann às vezes tinha dificuldade para sustentar o interesse musical quando abordava esse esquema formal. Mas possuía meios para fazê-lo, como atestam suas três sonatas escritas entre 1832 e 1838.

Entretanto, o ponto mais alto dessas experiências encontrar-se-ia em uma obra composta entre 1836 e 1838, inicialmente chamada de “Grande Sonata para Piano-forte — Contribuição para o Monumento a Beethoven”, com movimentos batizados de “Ruínas”, “Troféus” e “Palmas”; ou, então, “Ruínas”, “Arco Triunfal” e “Constelação”. Essa peça, da qual os dois aspectos antitéticos da personalidade de Schumann, encarnados em heterônimos (Eusebius, o sonhador e depressivo, e Florestan, o eufórico homem de ação), eram considerados os verdadeiros autores, acabou parecendo radical demais para ser chamada de sonata. Assim, o compositor deu a ela um título que não poderia ser criticado por ninguém — Fantasia —, dedicando-a ao amigo Franz Liszt. Hoje, ela é considerada uma das mais belas e bem estruturadas obras para piano de Schumann. Harry Halbreich disse: “Uma única vez na vida, ele encarnou em uma obra perfeita esse paradoxo do desequilíbrio no equilíbrio, do caos na ordem, da fuga na permanência”.

A riqueza de seus três movimentos é extraordinária. O primeiro deles contém elementos da forma-sonata, tratados com liberdade. Seu exaltado tema inicial, ao qual se liga uma ideia

contrastante bastante lírica, proveniente de uma canção de Beethoven, banha toda essa primeira seção, baseada no confronto de motivos fortemente diferenciados. O segundo movimento soa como uma marcha um bocado marcial e vivaz, algo à maneira do hino da congregação dos intrépidos Companheiros de David, que o compositor colocava em guerra contra “os filisteus da arte”, que desprezava. O terceiro movimento tem início com uma dupla homenagem de efeito comovente: seus arpejos e a melodia principal parecem fazer referências tanto à “Sonata ao Luar” de Beethoven quanto ao *Improviso nº 2, em Mi bemol maior*, opus 90, de Schubert, duas paixões de Schumann. Logo em seguida, uma ideia melódica tenta alçar voo, a fim de descrever uma trajetória nesse ato, mas é interrompida. É apenas quando apresentada pela terceira vez que ela consegue mostrar seu arco melódico por inteiro. E é dessa maneira que ela acaba por concretizar, em um único fio melódico, os dois estados anímicos que dominavam a alma do artista bipolar e em constante oscilação — a depressão e a euforia; ou, como se dizia então, a melancolia e a felicidade.

Franz Liszt (1811-1886)

Sonata para Piano, em Si menor

Quando Beethoven completou seu extraordinário ciclo de trinta e duas sonatas para piano, entre 1820 e 1822, ele havia revolucionado, principalmente com as três últimas delas, a escrita pianística, dado amplidão transfiguradora a seu modelo formal e concretizado com ele todo um universo inédito de gestos expressivos. Essas obras foram consideradas insuperáveis por seus contemporâneos. E os compositores que vieram depois, aqueles que pertenceram às duas primeiras gerações de artistas românticos, tentaram abrir novos caminhos nessa paisagem aparentemente esgotada enquanto criatividade, enquanto possibilidade exploratória. Schumann, Chopin e Brahms, responsáveis por sonatas muito belas para o teclado, portadoras de estilos bastante individuais, não conseguiram, entretanto, atingir o patamar de complexidade e de imprevisibilidade ao qual Beethoven havia alçado o gênero.

Foi necessário esperar muito tempo — três décadas — para que se pudesse ouvir uma nova sonata que contivesse elementos comparáveis aos das derradeiras partituras congêneres do legado

do Mestre de Bonn. Iniciada em 1849 e completada durante 1852 e 1853, a Sonata em Si menor de Franz Liszt conseguiu ser original quanto à forma — condensada em um único movimento — e à multiplicidade dos climas expressivos nela configurados, responsáveis por mais de uma dúzia de indicações de andamento, algo que aponta para o caráter bastante movediço e fragmentado do discurso musical.

Dedicada ao amigo Robert Schumann, a Sonata em Si menor é, efetivamente, uma obra incomum. Suas inovações formais, harmônicas e expressivas levam-na a ser considerada a mais importante partitura do gênero de todo o movimento romântico. Sua complexa fatura não foi compreendida de imediato. Ao que parece, apenas Richard Wagner deu-se conta de sua importância, escrevendo a Liszt uma longa carta e confessando-se apaixonado pela profundidade de sua mensagem.

Estruturada em um só movimento — em vez dos tradicionais três ou quatro — a Sonata em Si menor não tem paralelo na literatura pianística anterior a ela. Antecedentes da sua maneira de se organizar podem ser, em certa medida, tanto as últimas sonatas para piano de Beethoven (no que tange à assimetria do seu arco estrutural) quanto a *Fantasia Wanderer* de Schubert (no que se refere à utilização de um mesmo material de base em uma obra concebida em vários movimentos encadeados em um único fluxo sonoro). No domínio sinfônico, por outro lado, há, sim, antecedentes claros da Sonata em Si menor: os poemas sinfônicos que o próprio Liszt inventara, em clima de enorme fantasia e liberdade. Diferentemente deles, no entanto, a Sonata não possui “programa literário” que norteie a audição do ouvinte. Ela é música “pura”: o drama que ela desenrola diante de nós — de irresistível força e variedade — nasce exatamente do magnífico trabalho realizado em torno de materiais estritamente musicais.

A enorme complexidade da Sonata em Si menor — dado que instiga a curiosidade e a paixão de quem a ouve pela primeira vez — tem sido responsável por uma série de análises que buscam iluminá-la, colocando em evidência a sua arquitetura. Humphrey Searle, grande estudioso da produção do autor, já nos forneceu um bom comentário acerca dessa sonata que bem pode funcionar como guia para uma abordagem inicial da partitura:

“A obra é um belo exemplo do método de Liszt de ‘transformação de temas’, pelo qual toda uma ampla estrutura é construída a partir de poucas e breves frases. No caso desta sonata em um movimento, há apenas quatro temas principais. O primeiro, uma escala descendente prefaciada por duas notas Sol em *staccato*, é ouvido na curta introdução lenta. Então, começa o *Allegro*, com um tema saltado em oitavas cuja segunda parte é caracterizada por cinco notas repetidas. A primeira parte do *Allegro*, em ambiente tempestuoso, é baseada nas duas metades desse tema. Um retorno à passagem da escala descendente conduz ao terceiro tema, assinalado *Grandioso* — uma ampla melodia posta sobre acordes repetidos. A atmosfera se torna mais tranquila e uma ponte de passagem, baseada nas duas metades do tema do *Allegro*, conduz ao que parece ser um lírico ‘segundo tema’. Mas, na verdade, é a frase de nota repetida da segunda metade do tema do *Allegro*, agora tocada duas vezes de modo lento e com a indicação *Cantando espressivo*. Depois de um clímax, no qual o tema em escala da introdução reaparece e rerepresenta o tema *Grandioso*, em *fortissimo* e em tonalidade menor, uma espécie de recitativo baseado no tema do *Allegro* leva à seção lenta central da obra. Isso começa com um tema novo, se bem que muito dele seja baseado em material já ouvido. Um *Allegro fugato* — raro na escritura de Liszt, baseado em todo o tema do *Allegro*, que, aliás, é ouvido invertido próximo do final — conduz a uma recapitulação de forma abreviada”.

Sabe-se hoje, pelo fac-símile da partitura original, publicado em 1973, que Liszt pensara, de início, finalizar a Sonata em Si menor de maneira brilhante, com o tema *Grandioso* que tão fortemente influenciaria Wagner. No entanto, o compositor resolveu modificar toda a parte final da obra, a fim de que ela, em seu encerramento, ganhasse — pela remissão ao material misterioso ouvido nos primeiros compassos — o aspecto de um discurso circular. Assim, conseguiu como que atar as duas pontas extremas do discurso, fazendo-nos voltar ao ponto de partida, depois de termos passado por uma das aventuras mais arriscadas e fascinantes de toda a história desse arcabouço formal que ele praticamente reinventou: o da forma-sonata.

Comentários por **J. Jota de Moraes**