

SOCIEDADE DE
CULTURA
ARTÍSTICA

ARCADI VOLODOS

PIANO

ARCADI VOLODOS — PIANO

Arcadi Volodos tem sido caracterizado como “um musicista que alia virtuosismo espantoso a fenomenal maestria técnica”. Dono de “fraseado e sensibilidade sublimes”, já foi chamado um “mago dos timbres” e um “feiticeiro dos teclados”. E esses são apenas alguns dos elogios colhidos das páginas de jornais como o austríaco *Salzburger Nachrichten*, o alemão *Süddeutsche Zeitung*, o *Times* londrino e os norte-americanos *San Diego Tribune* e *New York Times*. Isso para não falar no *Los Angeles Times*, que, anos atrás, via o excepcional pianista a caminho de tornar-se “uma lenda do piano”.

Entusiasmo e espanto são, de fato, reações que o virtuosismo e a expressividade interpretativa de Volodos costumam despertar. Assim foi, por exemplo, em março deste ano, quando o artista executou peças de Scriabin, Ravel e Liszt para uma plateia de duas mil e quatrocentas pessoas no célebre palco da Filarmônica de Berlim. Descontada, porém, a reação emocional imediata, um fato permanece: no concorrido e exigente cenário erudito internacional da atualidade, tamanha aclamação crítica é conquista reservada a muito poucos.

No caso de Arcadi Volodos, essa trajetória de sucesso extraordinário teve início em São Petersburgo. Nascido em 1972, ele só se dedicaria efetivamente aos estudos musicais a partir de 1987, após ingressar no conservatório de sua cidade natal. Posteriormente, estudaria ainda no Conservatório de Moscou, sob a orientação de Galina Egizarowa, e, mais tarde, com mestres como os pianistas Jacques Rouvier, no Conservatório de Paris, e Dmitri Bashkurov, na Escola Superior de Música Rainha Sofia, de Madri.

De início, avesso às competições pianísticas internacionais, Volodos decidiu não seguir carreira como solista. Na realidade, sua ascensão meteórica ao estrelato erudito internacional ganhou impulso por obra do acaso. Um alto executivo da indústria fonográfica viajava pela França em 1996, quando um amigo chamou-lhe a atenção para um talento até então desconhecido. Uma audição informal, em que o pianista russo executou um reduzido número de peças, foi quanto bastou para que lhe

oferecessem de imediato um longo contrato de exclusividade. “Um talento como o de Volodos é coisa que só se encontra uma vez na vida”, justificaria mais tarde o executivo.

E, de fato, o álbum de estreia de Arcadi Volodos, acoplado às primeiras apresentações do artista, em 1997, causou enorme sensação, a ponto de a conceituada revista alemã *Der Spiegel* saudar o estreante como nada menos do que “um novo Horowitz”. Além de resenhas e comparações entusiasmadas, *Piano Transcriptions*, contendo algumas transcrições para piano do próprio Volodos, foi agraciado com diversos prêmios de renome, como o *Gramophone* e o Prêmio da Crítica Fonográfica Alemã.

Se, no âmbito discográfico, a acolhida foi arrebatadora, menor não foi a recepção de crítica e público aos recitais que logo conduziram o pianista às grandes salas de concerto ao redor do mundo. Desde então, Arcadi Volodos vem se apresentando à frente de orquestras do mais alto gabarito, tais como as filarmônicas de Berlim, Munique, Nova York, Chicago, Boston, Londres e Roterdã, a Orquestra Filarmônica de Israel e a Orquestra Sinfônica de San Francisco.

Também o *début* no *Carnegie Hall* nova-iorquino, em 1998, foi alvo de registro fonográfico lendário, premiado com, dentre outros, o *Gramophone*, o Prêmio da Crítica Fonográfica Alemã e o *Echo Klassik* de 1999. Em estúdio, Volodos já interpretou obras de Schubert, Rachmaninov, Tchaikovsky e Liszt, fazendo-se acompanhar, por exemplo, da Filarmônica de Berlim sob a regência de James Levine (Rachmaninov) ou Seiji Ozawa (Tchaikovsky).

Somente este ano, Arcadi Volodos já se apresentou no Festival de Salzburgo, nos palcos da Filarmônica e do *Prinzregententheater* de Munique, no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, na *Musikverein* vienezense e no *Auditoriu Nacional de Musica* de Madri. Sua disputada agenda de concertos prevê ainda, para 2009, diversas apresentações na Alemanha, na Polônia e na Grã-Bretanha.

SÉRIE BRANCA

Sala São Paulo

20 de outubro, terça-feira, 21H

SÉRIE AZUL

Sala São Paulo

21 de outubro, quarta-feira, 21H

Aleksandr Scriabin (1872-1915)

Estudo em Fá sustenido maior, opus 42, nº 3	c. 1'
Prelúdio em Si bemol menor, opus 37, nº 1	c. 2'
Prelúdio em Si bemol menor, opus 11, nº 16	c. 2'
Danse languide, em Sol maior, opus 51, nº 4	c. 1'
Flammes sombres, opus 73, nº 2	c. 2'
Guirlandes, opus 73, nº 1	c. 3'
Sonata nº 7 (Missa Branca), opus 64	c. 11'

Maurice Ravel (1875-1937)

Valses nobles et sentimentales	c. 12'
Modéré	
Assez lent	
Modéré	
Assez animé	
Presque lent	
Vif	
Moins vif	
Epilogue: lent	

intervalo

Isaac Albéniz (1860-1909)

Córdoba (de Cantos de España, opus 232, nº 4)	c. 7'
La vega	c. 15'

Franz Liszt (1811-1886)

Après une lecture du Dante (fantasia quasi sonata)	c. 17'
--	--------

Aleksandr Scriabin (1872-1915)

Nascido e criado à sombra do ocaso romântico russo, Scriabin acabou por se tornar um experimentador, ocupando lugar de destaque na vanguarda da música de sua época, o início dos anos 1900. No final da vida, cada vez mais místico, envolveu-se com o esoterismo de madame Blavatsky, “maga” russa então bastante em voga. Visionário e socialista sonhador, Scriabin imaginou aliar sons, cores e perfumes em obras sinestésicas, e chegou a dar um significado transcendental a cada escala ou acorde que realizava. Julgava ser o profeta de uma nova era que estava por vir. Acabou por morrer alguns dias depois de levar uma picada de inseto, motivadora de infecção generalizada. Tinha 43 anos.

Na juventude, Scriabin embriagava-se com a música de Chopin e de Liszt e, à maneira desses mestres, fez do piano o instrumento fundamental do seu pensamento. Na maturidade, dividindo-se entre a orquestra e o teclado, chegou a uma inovadora concepção de harmonia, elaborando com ela uma série de paisagens sonoras rigorosamente inéditas. Nessa nova percepção do espaço harmônico, passou a construir obras à base de intervalos de quarta, e não mais nos de terça, como rezava a tradição desde o Barroco. Foi assim que Scriabin elaborou obras que davam a impressão de flutuar no ar, sem que algo as prendesse ao chão da realidade da música cotidiana.

Os acordes misteriosos, as melodias assimétricas, vaporosas e com frequência fragmentadas, assim como os ritmos submetidos a bruscas e imprevistas variações, passaram a fazer parte de sua paleta expressiva. Suas derradeiras composições transbordam de imagens sonoras de natureza a um só tempo vertiginosa e transfigurada. Ainda que tivesse mãos pequenas para um pianista, ele escreveu obras que demandam do intérprete, além de técnica muito apurada, uma sensibilidade capaz de fazer com que o ouvinte participe de um universo sonoro baseado na sutileza do tom, no aspecto reticente e elusivo do enunciado.

Na concisa antologia que idealizou para iniciar seu espetáculo, Arcadi Volodos incluiu meia dúzia de peças curtas que oferecem um interessante retrato desse compositor incomum. A cintilação de trilos que engendra uma melodia repleta de frêmito, de notável ambiguidade tonal, está no *Estudo em Fá sustenido maior, opus 42, nº 3* (1902-03). O diálogo dramático estabelecido entre um tema sinuoso nos agudos e a sucessão soturna de acordes produzidos nas regiões graves desenrola-se de maneira inquietante no *Prelúdio em Si bemol menor, opus 37, nº 1* (1903). As lúgubres profundezas que engendram uma longa melodia, à maneira de uma procissão, a qual logo passa a ser martelada por alguma entidade desconhecida, talvez possa ser notada no juvenil *Prelúdio em Si bemol menor, opus 11, nº 16* (1895). Já o ritmo vacilante, que mal e mal consegue sustentar uma melopeia aérea, movendo-se em um espaço sonoro de harmonia muito livre, parece ser o assunto central da *Danse languide, em Sol maior, opus 51, nº 4* (1906-07). Um curto e febril motivo é carregado através de harmonizações variadas e de ritmos cambiantes, às vezes soando como um galope, em um percurso interrompido por uma breve Coda, onde o tema se evapora — essa

a impressão que causam as *Flammes sombres, opus 73, nº 2* (1914). E o brilho rutilante do rolar de múltiplos astros faz-se notar a cada instante no perpétuo movimento de *Guirlandes, opus 73, nº 1* (1914).

A sétima das dez sonatas que Scriabin nos deixou é uma complexa, labiríntica e enredante obra da maturidade. O autor falava dela como uma “missa branca”, cerimônia destinada a evocar uma visão da alegria, e confessava ser essa obra sua composição predileta. Com essa *Sonata nº 7*, o autor pretendia fazer ouvir o bimbalar de sinos, o ruído das “fontes de fogo” e até mesmo nuvens passando sobre uma paisagem onírica. Escrita em 1911-12, ela está repleta de elementos próprios do estilo do compositor àquela altura: trilos rápidos e distribuídos por todo o teclado, acordes “místicos”, feitos com intervalos de quarta (Dó-Fá) que não afirmam tonalidade alguma, arabescos que ora despencam das alturas, ora rugem a partir dos graves, escalas velozes e entrecortadas, e curtos temas ora percucientes, ora profundamente líricos.

Como todas as outras sonatas da maturidade, a *Sonata nº 7* foi concebida em um único movimento, de difícil decifração, pois as ideias musicais aí são concentradas de maneira perturbadora. Ela possui duas partes principais: uma Exposição, onde são mostrados nada mais, nada menos que sete motivos distintos, e um Desenvolvimento, onde essas ideias são retrabalhadas em profusão. O final do Desenvolvimento é o seu apogeu; ele também funciona como uma Reexposição, onde os temas aparecem em uma ordem nova, dando ao discurso um tom de imprevisibilidade ainda mais surpreendente. De todas as sonatas do mestre russo, essa é a que mais demanda domínio técnico da parte do intérprete.

Maurice Ravel (1875-1937)

Herdeiro de Liszt, o francês Maurice Ravel dizia conceber obras para piano de execução difícilíssima, a fim de não correr o risco de tê-las assasinadas por amadores. Mais tarde, costumava transportá-las para a orquestra, domínio no qual não tinha concorrentes no tocante ao brilho sonoro e à perfeição da combinação de timbres.

Mas é preciso admitir que, em suas versões originais para piano, as peças de sua autoria ressoam de ideias novas, de achados geniais e de encantadoras imagens sonoras, concebidas com muito sabor e amor pelo exótico. Na verdade, o compositor iluminou-as com relâmpagos rebrilhantes, repletos de eletricidade, embalando-as quase sempre com ritmos de velhas danças. Foi assim que nasceram o *Minueto antigo* e a *Habanera* (ambas de 1895), as valsas, marchas e a mazurca de *La parade* (1896), a *Pavana para uma infanta morta* (1899), o “mouvement de menuet” da *Sonatina* (1903-05), a “malagueña” de *Rhapsodie espagnole* (1907-08), além das obras construídas fundamentalmente à base de danças, como o balé *Daphnis et Chloé* (1909-12) e as “cinco peças infantis” de *Ma mère l’Oye* (1908-10), logo transformadas em um coreográfico espetáculo intitulado *Adelaide, ou a linguagem das flores*.

Isso tudo precedeu a deliciosa série de *Valsas nobres e sentimentais*, que Ravel colocou no papel no início de 1911. Depois delas, ele ainda voltaria aos movimentos coreográficos várias vezes: na “passacaille” do *Trio* (1914), nas peças barrocas de *Le tombeau de Couperin* (1914-17), no foxtrote de *L’Enfant et les sortilèges* (1919-25), em *La valse* (1919-20), no blues da *Sonata para violino e piano* (1923-27) e no atordoante e famosíssimo *Boléro* (1928).

Com sua habitual ironia, Ravel colocou na página de rosto das *Valses nobres et sentimentales* uma citação do poeta Henri de Régnier que fala do “prazer delicioso e sempre novo de uma ocupação inútil”. É que o músico tinha consciência de que o gênero valsa, exportado à exaustão por Viena durante todo o século XIX, já era algo um bocado fanado em terras francesas. Assim, dedicar a seu eterno compasso de 3/4 todo um ciclo de peças pareceu-lhe exagerado, inútil, ainda que hipoteticamente encantador. E, de fato, essas valsas articuladas como as pedras de um colar são extraordinariamente saborosas, encantadoras mesmo.

O ciclo tem início de maneira quase selvagem, no rebater violento do seu ritmo de base, com acordes dissonantes baseados em Sol maior. Imediatamente depois, entretanto, os lindos fios melódicos de uma valsa lenta, que deve ser tocada “com uma expressão intensa”, tomam conta do espaço sonoro em arabescos que recebem harmonizações de enorme refinamento. Em terceira posição, uma peça em andamento moderado e em Mi menor estabelece um clima de suprema elegância. Vem então uma dança “bem animada”, repleta de arestas imprevistas e de momentos caprichosamente sinuosos. A quinta valsa — “quase lenta e com um sentimento íntimo”, como indica a partitura — retoma um motivo já ouvido e o mergulha nas mais sofisticadas harmonias. Depois do seu Mi maior, é um peremptório Dó maior que toma conta da próxima dança, onde há uma notável ambiguidade rítmica na sobreposição do compasso de 3/4 com o de 2/4. A apoteose da coleção acontece na sétima valsa, repleta de clarões cintilantes e de uma invenção melódica de beleza inesperada e muito cativante. O “Epílogo” é bastante lento e nele afloram, aqui e ali, como que esgarçadas, lembranças das valsas já ouvidas. “Para terminar”, comenta François-René Tranchefort, “tudo se desvanece em uma espécie de bruma matinal”.

Isaac Albéniz (1860-1909)

Durante o século XIX, foram muitos os compositores europeus, sobretudo franceses (o Bizet de *Carmen*, o Chabrier de *Espanña*) e russos (o Glinka da *jota* aragonesa, o Rimsky-Korsakov de *Capriccio espagnol*), que se inspiraram em uma Espanha mais imaginária do que real, a fim de criar obras coloridas e extrovertidas. Para eles (e, nisso, tinham um bocado de razão), a Península Ibérica era a terra da claridade e do sol abrasador, das paixões de toda sorte e do exotismo de um povo mediterrâneo que havia convivido durante longo tempo com os invasores mouros do Oriente.

Mas os múltiplos e endiabrados ritmos, as melodias repletas de vertiginosos arabescos vocais dos *cantaores* de procissões ou de

serenatas e as harmonias ricas, incomuns e muito peculiares da Espanha, só encontrariam seu verdadeiro re-criador na figura de Isaac Albéniz. Ele é considerado, ainda hoje, uma das figuras máximas da arte musical de sua terra, por haver despertado ali o amor pela música autóctone e, também, por ter-nos legado um patrimônio musical de qualidade bastante alta.

Menino prodígio que estreou aos quatro anos e que espantou o mundo musical da época por sua precocidade, Albéniz foi criado dentro da tradição de virtuosismo de Liszt, que, aliás, ele viria a encontrar em 1880. A influência do mestre húngaro garantiu ao jovem espanhol um domínio técnico extraordinário sobre o teclado. Ele mesmo diria, mais tarde, que o que pretendia era criar obras repletas de “*españolismo* e de dificuldades técnicas levadas ao extremo”.

Abandonando a Espanha natal e indo se apresentar e estudar em vários países (chegou a passar pelo Brasil, dizem), Albéniz acabou por encontrar na França os companheiros de aventura de uma música que se desejava moderna e que, ali, era defendida, dentre outros, por Chausson, Dukas e Debussy. Na curta maturidade, Albéniz haveria de ser aquele que revelaria ao mundo, em partituras inaugurais, uma das mais autênticas faces da arte ora solar, ora noturna dessa região na qual aquilo que era extremamente sofisticado costumava ser vizinho daquilo que soava rusticamente popular.

Foi no domínio do piano que Albéniz melhor se realizou. Deixou-nos uma coleção de obras que é um autêntico monumento: a das inesquecíveis doze “impressões” enfileiradas nos quatro volumes da suíte *Iberia* (1905-08), que os grandes intérpretes não se cansam de esmerilhar ainda hoje. Fora desse projeto de importância indiscutível, há também muita música de qualidade que alcançou a perenidade merecida. Esse é o caso de *Córdoba*, pertencente à coleção *Cantos de España, opus 232*, datada de 1896. Em sua primeira parte, um rico desfile de acordes apoia uma melodia de caráter litúrgico e cerimonial, colorida por “modos” (escalas) que não pertencem à tradição ocidental. Há quem afirme que o artista estaria evocando aí a grande mesquita da cidade. O restante dessa peça — em que um ritmo contagiante dá suporte a um lindo e líquido tema — parece refletir o caráter colorido da região e de sua gente. Já *La vega*, de 1897, uma das obras mais longas compostas por Albéniz até aquele momento, procuraria retratar, segundo palavras do autor, “a planície inteira de Granada, vista da Alhambra” (a extraordinária edificação mourisca que vem encantando gerações de visitantes). Seu primeiro tema, de fisionomia andaluza, é carregado de melancolia. O segundo motivo importante dessa peça traz à tona uma movimentada *jota*, dança aragonesa originária do norte da Espanha.

Franz Liszt (1811-1886)

Considerado o maior pianista de seu tempo — de todos os tempos, diriam seus admiradores mais ardorosos —, Liszt não apenas nos fez herdeiros de uma gigantesca produção destinada ao piano como também criou uma notável escola de interpretação, que teria grande influência em praticamente todo o posterior estudo do instrumento. Para aquilatar sua importância na criação de uma abordagem mo-

derna da execução ao piano, talvez baste lembrar que, em maior ou menor grau, todos os artistas escolhidos por Arcadi Volodos para o recital desta noite devem algo a ele.

Com os *Doze estudos de execução transcendente*, finalmente publicados em 1851, depois de várias revisões, o compositor húngaro desejou mostrar que havia todo um mundo novo a ser explorado através do piano. É claro: desde que o executante o dominasse por completo, de maneira *transcendental*, superior. Sem exagero, é possível dizer que, nas mãos de Liszt, o piano se transformou em um instrumento novo. O emprego de seus extremos graves e agudos, as gradações de dinâmica ampliadas, as oitavas em ambas as mãos executadas em alta velocidade, os complexos arabescos distribuídos pelas duas mãos do executante, o emprego dos pedais, os trilos, os *tremolos* e saltos intervalares antes nunca experimentados são algumas das muitas inovações que o compositor-pianista trouxe para o instrumento.

Várias dessas inovações se encontram em *Depois de uma leitura de Dante*, conhecida também como “Sonata Dante”. Essa obra pertence ao segundo volume — intitulado “Itália” — do enorme ciclo de mais de vinte peças para piano solo batizado de *Années de pèlerinage* (anos de peregrinação). Sua fonte de inspiração foi o “Inferno” de *A divina comédia*, que o compositor lia com sua amante Marie d’Agoult na década de 1830. A peça foi escrita em 1839 e logo apresentada em Viena. Mas o autor a submeteu a uma revisão no ano seguinte e só a deu por terminada em 1849. Seu subtítulo aponta para o caráter fantasista da peça, que deseja reproduzir certos efeitos da livre improvisação, sem entretanto deixar de fazer menção à respeitada forma-sonata, forma de pensamento musical vigente desde o Classicismo.

Concebida em um único movimento, a “Sonata Dante” conta com três temas principais e mais ideias secundárias a eles agregadas. Nada mais, nada menos que dezesseis indicações de andamento são distribuídas por essa partitura que percorre uma ampla gama de sentimentos, indo da proclamação desesperada e ensurdecidora à confissão íntima feita em *pianissimo*. E aos muitos momentos de sonoridade bombástica contrapõem-se algumas passagens de expressão mais reservada, como se a alma do narrador-compositor se encontrasse pacificada por um momento.

A “Sonata Dante” tem início em andamento lento, com fortes acordes descendentes que funcionam como pórticos para os subterrâneos infernais. Logo depois, desenrola-se um turbulento *Presto agitato* que exhibe os dois outros motivos importantes da trama musical: uma figura ascendente, febrilmente martelada e cromática, e um amplo tema com o caráter de um velho coral religioso. Os numerosos episódios contrastantes — construídos à base de descomunais oitavas, de acordes suntuosos e soturnos, de silêncios criadores de nervosa expectativa e de constelações de notas rapidamente repetidas — conferem à partitura o seu aspecto de livre improvisação. Um pouco antes do final, de maneira um tanto surpreendente, Liszt evoca uma visão de um mundo seráfico, angelical, com o auxílio

de bordaduras feitas no extremo agudo do teclado. Mas essa cena celestial logo se extingue, já que, de maneira dramática, os pesados acordes descendentes do início da obra voltam a ser evocados.

Comentários por J. Jota de Moraes