

*Beethoven
e a
Liberdade*

22 de Fevereiro | Domingo

18h30 | Igreja Matriz de São Martinho do Bispo

Orquestra do Estágio da Academia Martiniana

João Ventura *maestro*

Francisco Neves *prelúdio inicial*

PROGRAMA

Franz Schubert

*Abertura em Dó Maior
ao estilo Italiano, D.591*

I Adagio

II Allegro

Composição

Novembro 1817

Primeira execução

*21 março 1830 em Vienna, Landhaussaal
(Ferdinand Schubert - maestro)*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n.º7 em Lá maior, Op. 92

I Poco sostenuto - Vivace

II Allegretto

II Presto

II Allegro con brio

Composição

1811-1812

**Primeira execução
(privada)**

*21 de abril de 1813, em Vienna,
nos aposentos do arquiduque Rodolfo*

**Primeira execução
(pública)**

*8 de dezembro de 1813, na Sala de Honra da
Universidade de Viena, sob a direção do
compositor*

"UMA ORGIA DE RITMO"

Sobre a Sétima Sinfonia de Beethoven

Alguma vez desejou espreitar por cima do ombro de um compositor enquanto trabalha? Se assim desejar, pode viajar até à Beethoven-Haus, em Bona, e estudar as mais de 100 páginas que sobreviveram e que Beethoven preencheu com esboços da sua Sétima Sinfonia. Ou, melhor ainda: ouvir atentamente. Porque escutar o início desta sinfonia é tão revelador como visitar a oficina do compositor.

A música começa por avançar com cautela nos instrumentos de sopro das madeira. Depois, nas cordas, surge um movimento de semicolcheias que se insinua, inquieto, subindo pela escala. Mas, ao fim de cerca de três minutos, a música chega a um ponto morto: uma única nota, repetida por flautas e violinos aparentemente perplexos. E agora? A solução de Beethoven é reanimar essa nota, fazendo-a mover-se e dando-lhe um pulso. O resultado desta espécie de massagem cardíaca composicional é um ritmo alegre e saltitante em compasso de 6/8.

"PERSONAGENS RÍTMICAS"

E assim fica definido o tema desta sinfonia: o ritmo. Nesta obra, Beethoven está muito menos interessado em melodias ou em modelos estruturais complexos do que é habitual — muito menos, em todo o caso, do que nos componentes rítmicos e na energia pura da força propulsora. Nesse sentido, a sinfonia representa um desenvolvimento radical em relação à Quinta Sinfonia. Enquanto na Quinta Beethoven constrói o cosmos de toda a obra a partir de um único motivo ritmicamente marcante («ta-ta-ta-taaa»), na Sétima é o próprio princípio do ritmo que domina a obra. O primeiro andamento é tão completamente dominado pela presença do compasso dançante em 6/8 que nem sequer um contra-tema melódico consegue afirmar-se. O musicólogo Romain Rolland chegou mesmo a falar de uma

«orgia de ritmo» neste contexto.

O segundo andamento é também reduzido a um modelo rítmico que se adequaria a uma marcha fúnebre, não fosse Beethoven ter-lhe chamado Allegretto. Do ponto de vista formal, trata-se de uma série de variações — não sobre um tema, mas sobre um ritmo. O tom sombrio em menor é interrompido duas vezes por uma secção em maior, mas mesmo nessas passagens é possível ouvir o ritmo fundamental no baixo. Este andamento teve de ser repetido na estreia e ganhou nova popularidade há alguns anos como música de fundo numa cena-chave do filme vencedor de um Óscar *O Discurso do Rei*.

Escusado será dizer que o Scherzo selvagem também assenta inteiramente na força do ritmo. O único elemento pacífico é a parte B, trabalhada duas vezes, baseada numa canção de peregrinação austríaca. Perto do final, Beethoven introduz uma pequena brincadeira: finge que a alternância entre as partes A e B continuará indefinidamente — apenas para terminar o andamento com golpes súbitos e poderosos. «Como se o compositor atirasse a pena para cima da mesa», nas palavras de Robert Schumann.

Por fim, o último andamento parece quase ser dominado pela sua própria energia dançante; a paixão de Beethoven por ritmos incisivos e contratempos impetuosos intensifica-se até ao excesso. Muitas vezes, ele nem sequer se dá ao trabalho de ligar as diferentes secções com transições suaves. Em vez disso, a música regressa com um novo ímpeto, frequentemente em planos harmónicos inesperados.

"BÊBADO OU DIVINO?"

A estreia vienense, em 1813, foi um enorme sucesso. Beethoven declarara o concerto como uma gala de beneficência a favor de inválidos de guerra; a sua Sinfonia de Batalha: A Vitória de Wellington foi também apresentada pela primeira vez nessa noite. Todo o mundo quis estar presente nesta celebração

musical da derrota de Napoleão, e assim Beethoven reuniu provavelmente a mais ilustre formação orquestral de sempre: compositores como Antonio Salieri, Louis Spohr, Giacomo Meyerbeer, Johann Nepomuk Hummel e Ignaz Moscheles tocaram todos no concerto. Beethoven afirmou mais tarde, «com profunda emoção», que a execução fora «o supremo da arte». Contudo, as opiniões dividiram-se nas gerações seguintes. Friedrich Wieck, pai de Clara Schumann, especulou que a sinfonia só poderia ter sido composta «em estado de embriaguez», e o ainda mais sensível Carl Maria von Weber sentiu que Beethoven estava «pronto para o manicómio». Em contrapartida, a sinfonia encontrou um público entusiasta em Richard Wagner. Este descreveu a obra como uma «glorificação da dança» — acreditava que Beethoven tinha elevado o poder elementar do ritmo ao nível do divino.

Clemens Matuschek

"REGRESSO AO ORIGINAL"

«Retirado das notas ao programa escritas por Jordi Savall onde disserta sobre os princípios fundamentais do seu ciclo Beethoven»

A ideia subjacente no centro do nosso ciclo Beethoven é redescobrir o som orgânico original da orquestra que o próprio Beethoven tinha em mente. Isso conduziu a um conjunto de considerações preliminares que inspiraram a nossa nova interpretação - e que, na verdade, foram uma condição essencial para ela.

«Estudámos e comparámos tanto os manuscritos de Beethoven como as partituras e as partes individuais utilizadas nas primeiras execuções.»

Era necessário conhecer os manuscritos originais existentes para verificar todas as indicações de dinâmica e articulação. Uma das decisões cruciais teve a ver com os andamentos que Beethoven exige. Para garantir que as suas composições fossem interpretadas como pretendia, deixou indicações metronómicas de uma precisão extrema - que, como escreveu, «são frequentemente ignoradas, para meu desgosto». Apesar dessas instruções estarem escritas pela própria mão do compositor, ainda hoje muitos músicos e maestros consideram, lamentavelmente, que não são praticáveis ou chegam mesmo a vê-las como anti-artísticas.

"O TAMANHO DA ORQUESTRA"

Isso influencia, por sua vez, a dimensão da orquestra. Tal como Beethoven, utilizamos um total de entre 55 e 60 músicos, consoante a sinfonia. Cerca de dois terços são membros da orquestra Le Concert des Nations, muitos dos quais tocam connosco desde 1989. Aproximadamente um terço são jovens músicos de toda a Europa e de outros continentes que demonstraram, num processo de selecção, estar entre os melhores da sua geração.

Uma característica distintiva da orquestra é a proporção entre instrumentos de sopro e cordas. Um crítico contemporâneo escreveu, a propósito da primeira execução da Primeira Sinfonia de Beethoven, a 2 de Abril de 1800, que se fez «demasiado uso dos instrumentos de sopro». A partir disso, o musicólogo francês e biógrafo de Beethoven André Boucourechliev concluiu, em 1963: «O equilíbrio entre os diferentes grupos de instrumentos é frequentemente ignorado nas interpretações actuais. A hipertrofia da secção de cordas é uma das tendências mais persistentes da moda do “sinfonismo”. Muitos maestros traduzem a palavra “sinfonia” como “orquestra com 120 músicos”. Já o contemporâneo de Beethoven, Ignaz Moscheles, relatou que o compositor temia sobretudo a “confusão” e não queria mais de cerca de 60 intérpretes para as suas sinfonias.» Este novo equilíbrio é essencial para nós. Por isso, decidimos optar por uma dimensão orquestral semelhante àquela de que Beethoven dispunha: uma secção de sopros com 18 músicos e 32 cordas.

"RESTAURAR A ENERGIA"

O segredo do génio de Beethoven manifesta-se na segurança do acto criativo que irradia das suas obras. Esta energia, que surpreendeu muitos dos seus sucessores, nunca foi transmissível, pois o acto criativo assumia frequentemente a forma de uma luta no caso de Beethoven. Muitas vezes teve de competir consigo próprio para conseguir escrever música.

«A obra de Beethoven é o resultado de um processo criativo que testemunha um novo conceito de arte.»

O paradoxo que hoje enfrentamos já tinha sido descrito pelo maestro e musicólogo René Leibowitz há quarenta anos. Ele recorda «o lugar privilegiado que Beethoven ocupa no mundo da música», confirmado até hoje por inquéritos de opinião e estatísticas de programação. E continua: «É tentador deduzir daí que tanto o público como os músicos possuem uma profunda

consciência dos valores musicais que encontraram uma das suas expressões mais elevadas na obra de Beethoven. No entanto, acabamos inevitavelmente por pensar que há algo de perturbador em Beethoven. Talvez não exista outro compositor que tenha sido tão constantemente vítima de tradições interpretativas incorrectas e incongruentes — tradições que chegam ao ponto de distorcer e ocultar todo o significado de obras que gozam de enorme popularidade. As pessoas parecem venerar algo que apenas conhecem através de distorções e distorcem sistematicamente aquilo que veneram.»

A nossa investigação e a interpretação que dela resulta têm em conta todas estas questões subjacentes — não por si mesmas, mas para alcançar o nosso objectivo principal. O nosso propósito é devolver a energia às sinfonias de Beethoven, tão conhecidas e tantas vezes interpretadas em versões sobredimensionadas e sobrecarregadas. O resultado do nosso esforço é um brilho revolucionário, clareza de articulação, equilíbrio e força sonora, bem como uma dramaturgia sustentada pela força espiritual da sua própria mensagem. Este poder revolucionário gera um estado permanente de alerta no espírito criativo, no qual a juventude destas obras nunca se esgota.

Jordi Savall

Ludwig van Beethoven

Nascido em Bonn em dezembro de 1770, Ludwig van Beethoven torna-se, no início da década de 1780, aluno de Christian Gottlob Neefe. Enquanto ocupa o cargo de organista adjunto na corte do príncipe-eleitor de Colónia, conhece o conde Ferdinand von Waldstein, que o apresenta a Haydn em 1792. O jovem abandona então definitivamente as margens do Reno para se estabelecer em Viena; frequenta por algum tempo aulas com Haydn, mas também com Albrechtsberger e Salieri, destacando-se essencialmente como virtuoso do piano, eclipsando a maioria dos outros pianistas.

É nesta altura que conhece a maior parte daqueles que se tornarão os seus protetores, como o príncipe Lichnowski, o conde Razumovsky e o príncipe Lobkowitz. O final do século assinala o surgimento das suas primeiras composições de grande envergadura: os Quatuors op. 18, sonatas para piano, incluindo a célebre “Pathétique”, o Concerto para piano nº 1 e a Sinfonia nº 1. Embora destinado a um futuro brilhante, começam a surgir as primeiras manifestações da surdez, que lhe trazem grande sofrimento.

A crise psicológica que daí resulta atinge o auge em 1802, quando, instalado em Heiligenstadt, escreve a famosa “Carta aos Irmãos”, nunca enviada e que seria descoberta após a sua morte; nela exprime a sua dor perante a surdez e reafirma a sua profunda fé na arte. Este período é extremamente fértil a nível composicional, com obras como a Sonata para violino “À Kreutzer”, seguindo as Sonatas nº 12 a 17 para piano. O Concerto para piano nº 3 inaugura o período “heróico” de Beethoven, cujo exemplo mais notável é a Terceira Sinfonia, estreada em abril de 1805.

O ópera Fidelio, apresentada sem sucesso em 1805, seria revista até conhecer finalmente uma estreia bem-sucedida em 1814. O final da década de 1810 é rico em obras de primeira linha, como

os Quatuors “Razumovsky” e as Quinta e Sexta Sinfonias, compostas em paralelo e apresentadas num concerto-maratonas em dezembro de 1808. Este período termina com um tom mais sombrio, devido a dificuldades financeiras e desilusões amorosas.

Pouco depois de escrever, em julho de 1812, a famosa “Carta à Imortal Amada”, Beethoven atravessa uma fase de esterilidade criativa. Apesar do sucesso de algumas composições e da homenagem prestada durante o Congresso de Viena (1814), o compositor depara-se cada vez mais com a incompreensão do público. A surdez total e os processos judiciais contínuos contra a cunhada pela tutela do seu sobrinho Karl acabam por exaustá-lo.

A composição da Sonata “Hammerklavier” em 1817 marca o regresso da inspiração. A década final da sua vida é pontuada por obras-primas visionárias, frequentemente incompreendidas pelos seus contemporâneos. As grandes obras do início dos anos 1820, como a Missa Solemnis e a Nona Sinfonia, dão lugar aos últimos quartetos e à Grande Fuga, últimas produções de um espírito genial.

Após vários meses de doença, o compositor falece em Viena em março de 1827. Entre o importante cortejo fúnebre que o acompanha, encontra-se um dos seus admiradores de longa data, Franz Schubert.



Franz Schubert

Franz Schubert nasceu a 31 de Janeiro de 1797, em Himmelpfortgrund, nos arredores de Viena, e morreu a 19 de Novembro de 1828, na mesma cidade. Ocupa um lugar singular na história da música europeia como figura de transição entre o Classicismo tardio e o Romantismo nascente. Embora profundamente enraizado na tradição de Haydn, Mozart e Beethoven, Schubert desenvolveu uma linguagem própria, marcada pela riqueza harmónica, pela expansão melódica e por uma nova intensidade expressiva.

Filho de um mestre-escola, recebeu as primeiras lições de música no ambiente familiar e ingressou, como bolseiro, no Stadtkonvikt de Viena, onde foi corista da Capela Imperial. Estudou composição com Antonio Salieri, assimilando o rigor técnico e a clareza formal que caracterizam a tradição clássica. A prática regular de música de câmara e a experiência como violinista em orquestra contribuíram para uma compreensão profunda das formas instrumentais.

Desde muito jovem revelou uma extraordinária fecundidade criativa, compondo em diversos géneros. Em 1817 escreveu a Abertura em dó maior “ao estilo italiano” (D. 591), obra que reflecte o entusiasmo vienense pela ópera italiana da época, particularmente pelas obras de Rossini. Nela são evidentes a clareza da articulação, os contrastes dinâmicos e o carácter teatral próprios da abertura operática. Contudo, mesmo ao dialogar com influências externas, Schubert afirma já a sua identidade: linhas melódicas amplas, lirismo expressivo e subtilidade nas transições harmónicas.

Foi, porém, no lied (canção para voz e piano) que Schubert deixou a marca mais duradoura. Com Gretchen am Spinnrade (1814), inaugurou uma nova concepção da canção alemã, na qual a música participa activamente na construção dramática e psicológica do texto. Esta abordagem atinge o seu ponto

culminante nos grandes ciclos vocais — Die schöne Müllerin, Winterreise e Schwanengesang — obras de profunda intensidade poética e introspectiva.

Apesar do reconhecimento limitado e das dificuldades materiais que enfrentou em vida, Schubert compôs algumas das mais importantes obras do repertório instrumental. A Sinfonia em si menor (“Inacabada”), os últimos quartetos de cordas, o Quinteto em dó maior e as sonatas tardias para piano revelam uma escrita marcada pela ampliação formal e por uma tensão expressiva constante. Em 1828 concluiu a monumental Sinfonia n.º 9 em dó maior (“A Grande”), síntese da sua visão sinfónica.

Falecido aos 31 anos, Schubert deixou uma obra cuja grandeza só seria plenamente reconhecida nas décadas seguintes. Último grande herdeiro da tradição clássica vienense e, simultaneamente, precursor do Romantismo, transformou a linguagem musical a partir do interior, criando um universo onde forma e emoção se fundem numa expressão profundamente humana.



João Ventura

Natural de Coimbra, onde inicia os seus estudos musicais, conclui o Curso Superior de Violino na classe do professor Manuel Teixeira no Conservatório Nacional de Lisboa. Professor de violino na Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, a sua atividade docente alarga-se à música de conjunto, aos ensembles de cordas, orquestra de cordas e clássica. A sua experiência é adquirida em diferentes contextos do ensino artístico nos regimes articulado, integrado, supletivo e profissional, tanto na escola pública como em escolas do ensino privado, cooperativo e profissional.

A sua atividade como maestro tem sido desenvolvida em contexto de orquestra de jovens instrumentistas tais como as orquestras dos I, II, III e IV Estágio de Orquestra de Cordas (2005 a 2008), a Orquestra de Cordas (2008 a 2010), a Orquestra Clássica (2008 a 2010; 2017/2018), e o Ensemble de Cordas (2003 a 2019) do Conservatório de Música de Coimbra.

No percurso da sua formação em direção de orquestra, iniciado em 2002, participa em vários cursos, masterclasses e workshops, com diferentes maestros tais como António Saiote, Jesus Medina, Robert Houlihan, Rodolfo Saglimbeni, Denise Ham e George Hurst.

No âmbito dos IV, V, VII e VIII Curso de Arte Orquestral, em Aveiro, nos anos 2008, 2009, 2011 e 2012 respectivamente, e da frequência do Mestrado em Música na Universidade de Aveiro, ramo Direção de Orquestra sob a orientação pedagógica e artística dos maestros António Vassalo Lourenço e Ernst Schell, teve a oportunidade de trabalhar e dirigir a Orquestra Filarmonia das Beiras, em

diversificado contexto e repertório.

Em 2014 foi maestro convidado do I Estágio de Orquestra AECMC, uma organização da Associação de Estudantes do Conservatório de Música de Coimbra.

Foi convidado a dirigir o Estágio de Orquestra de Cordas 2019, organizado anualmente pela EPABI - Escola Profissional de Artes da Covilhã.



Apoio Institucional



Organização

 *academia*
Martiniana



Próximo concerto

**Ritmos do Sul,
Vozes da Liberdade**

Recital de Guitarra

29 de março | Domingo
18h00 | Igreja Matriz de São Martinho do Bispo