

includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

GRAND
PIANO

VIANA DA MOTA

FANTASIESTÜCK • ZWEI KLAVIERSTÜCKE NACH
A. BÖCKLIN • CINCO RAPSÓDIAS PORTUGUESAS

JOÃO COSTA FERREIRA

JOSÉ VIANA DA MOTA (1868–1948)

FANTASIESTÜCK • ZWEI KLAVIERSTÜCKE NACH A. BÖCKLIN • CINCO RAPSÓDIAS PORTUGUESAS

JOÃO COSTA FERREIRA, *Piano*

Catalogue number: GP742

Recording Date: 2–3 March 2017

Recording Venue: Studio Sequenza, Montreuil, France

Piano: Fazioli Grand Concert F278 Series: 2780413

Piano Technician: Jean-Michel Daudon

Editions: João Costa Ferreira

Publisher: AvA Musical Editions

Artistic direction: Bruno Belthoise

Producer: João Costa Ferreira

Engineer: Thomas Vingtrinier

Portuguese booklet notes: Rui Vieira Nery

English translation by Susannah Howe

Artist photograph: Paul Robion

Composer photograph: J. C. Schaarwächter

Cover Art: Gro Thorsen: Bergen night no. 4, 25x25 cm, oil on aluminium, 2016

www.grothorsen.com

Special thanks to to Luís Batalha, Music Conservatory of Leiria (Portugal)



Município de Leiria
Câmara Municipal



FUNDAÇÃO
CAIXA AGRÍCOLA DE LEIRIA



AVA
MUSICAL EDITIONS



ANTENA

1	FANTASIESTÜCK, OP. 2 (1885)	07:29
	ZWEI KLAVIERSTÜCKE NACH A. BÖCKLIN (1891) *	09:07
2	No. 1. Meeresidylle ('Sea Idyll')	04:48
3	No. 2. Im Spiel der Wellen ('The Play of the Waves')	04:19
	CINCO RAPSÓDIAS PORTUGUESAS (1891; 1894–95) *	41:46
4	No. 1 in G major, 'Fados'	11:28
5	No. 2 in A major	06:21
6	No. 3 in D major	07:28
7	No. 4 in A flat major, 'Evening Prayer'	07:00
8	No. 5 in F major, 'Saint John's Day'	09:09

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 58:29

JOSÉ VIANA DA MOTA (1868–1948)
FANTASIESTÜCK, OP. 2 • ZWEI KLAVIERSTÜCKE NACH A. BÖCKLIN
CINCO RAPSÓDIAS PORTUGUESAS

In 1834, at the end of a violent civil war, a constitutional monarchy was established in Portugal. The new government quickly moved to abolish a group of institutions which had until then been at the heart of Portuguese musical life. The Royal Chapel, its music school (the Seminário da Patriarcal) and the Royal Chamber Orchestra, now seen as expensive remnants of the previous absolutist regime and symbols of the misbegotten privileges of church and crown, were closed down. Despite the urgings of such internationally renowned figures as the pianist and composer João Domingos Bomtempo (1775–1842), who had been enjoying a highly successful career as a performer in Paris and London since the turn of the 19th century, none of these were replaced by any new institution that might have enabled the establishment of a professional concert circuit comparable to that of many of the great European urban centres at a time when Romanticism was reaching its height.

Whereas in most western European countries the wealthy middle classes were creating permanent orchestras, choral societies, concert societies, concert halls and all the other bases required to sustain a professional repertoire of solo, chamber and orchestral music, in Portugal neither the State nor civil society promoted anything of the kind. Although the country's musical life continued to flourish, it was very much focused on the dominant genres of Italian opera at the Teatro de São Carlos in Lisbon (and, to a lesser extent, Porto's Teatro de São João), operetta and the lighter styles of French-inspired musical theatre, and on a vast salon repertoire of waltzes, polkas and quadrilles, sentimental fantasias and songs or transcriptions, potpourris and arrangements of well-known opera arias. With a few rare exceptions, for decades there was no cultivation of either the 'pure' forms of instrumental music of international Romanticism, such as the symphony, concerto, sonata and string quartet, or new genres of chamber song that explored the expressive links between words and music (as German Lieder and French *mélodies* did).

The more cosmopolitan-minded in Portuguese music circles regarded this situation as a sign of civilisational backwardness that had to be remedied. It is understandable, therefore, that from the 1870s onwards an increasing number of the country's young musicians travelled to the conservatories of Paris, Berlin or Leipzig in

search of the kind of advanced training they could not get at home. One such musician was José Viana da Mota (1868–1948) who, at the age of 14, went to Berlin to continue his studies, supported financially by Ferdinand of Saxe-Coburg and Gotha, King-Consort of Portugal – the music-loving widower of Queen Maria II (by now remarried to the Swiss-born opera singer Elise Hensler).

Viana da Mota took up a place at the conservatory recently founded in Berlin by the Scharwenka brothers. He studied piano with Xaver (1850–1924) and theory and composition with Philipp (1847–1917), and was introduced by them to an aesthetic-musical and pianistic tradition directly inherited from Beethoven (Xaver Scharwenka had been the favourite pupil of Kullak, who was taught by Czerny, himself a disciple of Beethoven), but also very closely linked to the principles of German Romanticism and to the *Zukunftsmusik* ('Music of the future') movement, whose figureheads were Liszt and Wagner. In 1884 Viana da Mota attended the Bayreuth Festival for the first time and was profoundly moved by a magnificent performance of *Parsifal* conducted by Hermann Levi (1839–1900). A year later he had the opportunity of playing for Liszt himself, in Weimar, and was warmly encouraged by the venerable musician, while in 1887 he studied in Frankfurt with Liszt's most famous pupil, Hans von Bülow (1830–1894).

It is hardly surprising then that, as the first works he wrote in Berlin in the 1880s reveal, his prime concern in this early period of training as both pianist and composer, was to distinguish himself within the Germanic Classical–Romantic lineage that led from Mozart, Haydn and Beethoven to Schumann, Brahms, Liszt and Wagner. The Schumannesque *Fantasiestück*, Op. 2, of 1885 is a prime example, with a *cantabile* melody in the right hand supported by arpeggios in the left, but alternating with passages of Lisztian virtuosity. The young composer went on to tackle the key genres of Germanic instrumental music: the *Piano Sonata*, also written in 1885, was followed by the *Piano Concerto* of 1886–87, and the *String Quartet* and *Piano Trio* of 1888–89. He also composed his first collections of Lieder with piano accompaniment at this time (1885–90).

The *Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin* of 1891 show an even closer link to the Lisztian model, with their almost pictorial evocations of particular scenes – the composer's use of rich modulations and extreme freedom of form, based primarily on the succession of contrasting atmospheres, has echoes of the *Années de pèlerinage*. The two pieces are constructed on the basis of a single thematic cell, but each creates a different atmosphere –

the first is more lyrical and melancholy in nature, the second is more rhythmical, and even has a touch of humour about it. Curiously, the composer's decision to borrow titles from seascapes – *Meeresidylle* ('Sea Idyll') and *Im Spiel der Wellen* ('The Play of the Waves') – by the Romantic artist Arnold Böcklin (1827–1901) came later, when the musicologist Friedrich Langhans (1832–1892) called his attention to the 'aquatic' atmosphere conjured by the undulating rhythms of the accompaniment in both pieces.

One key element of German Romanticism with which Viana da Mota came into close contact during his time in Berlin was the notion of drawing inspiration from various forms of folk art, seen as a kind of ideal source of shared identity that ought to characterise Germanic culture and art. Independently of the international circulation of compositional models, whether in terms of genre and form, or of the conventions of harmonic and contrapuntal writing, the same idea, transposed into other national contexts, had since the mid-1800s increasingly influenced composers in many European countries, leading to the emergence of a range of 'national schools'. From 1890 onwards, Viana da Mota, perhaps also driven by the wave of grass-roots patriotism that swept his country that same year in reaction to what was seen as a humiliating surrender by the Lisbon government to the British Ultimatum (the demand delivered by Lord Salisbury's government on 11 January 1890 for Portuguese forces to withdraw from areas of British interest in Africa), began to look to traditional Portuguese music for inspiration in his own work.

In 1891, he wrote the first of his *Rapsódias Portuguesas* ('Portuguese Rhapsodies'), based on a number of *fado* tunes that were circulating in Portugal's salons in various anthologies issued by the publisher Sasseti under the title *Cantos Populares*. It is fascinating to see how the composer manipulates this material – traditionally in quadruple metre and with a simple alternation between tonic and dominant harmonies – in a way similar to that used by Liszt in his *Hungarian Rhapsodies*; specifically, he alternates between literal quotation of his source material, inventive transformations of those melodies (the *fados* move into triple metre, for example, or *habanera* rhythm, and modulate freely) and passages of entirely original composition, full of recitatives, unexpected modulations and virtuosic effects.

The other four *Rapsódias Portuguesas* date from 1894–95, but, as João Costa Ferreira has demonstrated, all the indications are that they and the *First* were actually intended to form a cycle. Viana da Mota, who by

this time had established himself as one of the great virtuoso pianists of the Liszt school on the international concert circuit, appearing both as soloist and in partnership with other great musicians such as soprano Marcella Sembrich and violinist Pablo de Sarasate, returned to Portugal in 1893 for an extensive recital and concerto tour. That year also saw the publication by César das Neves of the first volume of the *Cancioneiro de Músicas Populares*, an anthology of hundreds of traditional Portuguese songs and dances – it was from this incredibly rich source that Viana da Mota drew the varied selection of themes that appear in the latter four rhapsodies. These include religious songs traditionally sung at Christmas or on St John's Day, children's round dances, and love songs of varying degrees of innocence. Drawn from all corners of Portugal, they create an idealised mosaic of a deep-rooted Portuguese identity, despite having been reworked using a compositional technique born in Germany.

With his rigorously produced modern editions of these works and now this album (which largely comprises world premiere recordings), João Costa Ferreira is both shedding light on a little-known chapter of Portugal's musical history and giving due recognition to a significant Portuguese contribution to the late-Romantic European piano repertoire.

Rui Vieira Nery
Translation by Susannah Howe

JOSÉ VIANA DA MOTA (1868–1948)
FANTASIESTÜCK, OP. 2 • ZWEI KLAVIERSTÜCKE NACH A. BÖCKLIN
CINCO RAPSÓDIAS PORTUGUESAS

Em 1834, após uma violenta guerra civil, foi implantado em Portugal um sistema político constitucional, e o novo regime depressa procedeu à extinção de um conjunto de instituições em que até então tinha assentado ao mais alto nível a prática musical portuguesa. Foi o caso da Capela Real, da orquestra da Real Câmara ou do Seminário da Patriarcal, que eram agora considerados como manifestações sumptuárias herdadas da Monarquia Absoluta e por isso mesmo símbolos dos privilégios ilegítimos da Coroa e da Igreja. Ao contrário do que tinha sido defendido por personalidades cosmopolitas como o pianista e compositor João Domingos Bomtempo (1775-1842), que desde o início do século tinha prosseguido uma carreira brilhante de concertista em Paris e Londres, não foram, contudo, criadas em alternativa novas instituições que permitissem eficazmente o estabelecimento no País de uma vida concertística comparável à dos grandes centros urbanos europeus em pleno arranque do Romantismo Musical.

Nem o Estado nem a sociedade civil promoveram, ao contrário das elites burguesas da maioria dos países europeus ocidentais, a fundação de orquestras permanentes, de orfeões, de sociedades de concertos, de salas de espectáculo para recitais, ou de qualquer das demais bases que pudessem sustentar um repertório concertístico profissional, quer a solo, quer de câmara, quer sinfónico. O Portugal oitocentista conheceu uma actividade musical intensa, mas os géneros dominantes limitaram-se à Ópera italiana no Teatro de São Carlos, em Lisboa (e em menor grau no de São João, no Porto), à Opereta e ao Teatro Musical ligeiro de inspiração francesa ou a um vasto repertório de salão constituído por valsas, polcas e quadrilhas, canções e peças de fantasia sentimentais ou transcrições, *pot pouris* e arranjos das árias de Ópera mais célebres. Salvo raras excepções, durante décadas não se cultivaram no País nem as formas de Música instrumental “pura” do Romantismo internacional, como a sinfonia, o concerto, a sonata ou o quarteto de cordas, nem novos géneros de canção de câmara que explorassem a associação expressiva entre texto e música, à semelhança do Lied Alemão ou da Mélodie francesa.

Para as franjas mais cosmopolitas do meio musical português da época, esta situação era vista, à luz da perspectiva evolucionista de um modelo único de progresso da Música erudita, como um sinal de atraso civilizacional que era prioritário suplantar, e assim se compreende que a partir da década de 1870 tenha crescido significativamente o número de jovens músicos nacionais que foram procurar nos Conservatórios de Paris, Berlim ou Leipzig a formação avançada a que não podiam aceder no seu país. Seria, em 1882, o caso do jovem José Viana da Mota (1868-1948), que aos catorze anos partiria para Berlim para prosseguir os seus estudos musicais, sob o alto patrocínio do Rei-Consorte Fernando de Saxe-Coburgo, o viúvo melómano da rainha portuguesa D. Maria II que casara em segundas núpcias com a cantora de Ópera suíça Elise Hensler.

Em Berlim, Viana da Mota foi admitido no Conservatório recém-fundado dos irmãos Scharwenka, onde estudou piano com Xaver (1850-1924) e teoria e composição com Philipp (1847-1917), e através destes mergulharia numa tradição estético-musical e pianística de filiação beethoveniana estrita (Xaver fora o aluno dilecto de Kullak, que estudara com Czerny, por sua vez discípulo do próprio Beethoven), mas igualmente muito próxima das referências do Romantismo musical alemão mais avançado, o do círculo da chamada “Música do Futuro” em que pontificavam as referências máximas de Liszt e Wagner. Em 1884, causar-lhe-ia uma profunda impressão a sua primeira ida ao Festival de Bayreuth, para assistir ao magnífico *Parsifal* dirigido por Hermann Levi (1839-1900). No ano seguinte teria a oportunidade de tocar para o próprio Liszt, em Weimar, recebendo então do velho mestre um claro encorajamento, e em 1887 frequentaria em Frankfurt as aulas do mais prestigiado discípulo lisztiano, Hans von Bülow (1830-1894).

Não admira, pois, que a primeira preocupação de Viana da Mota neste seu período inicial de formação, quer como pianista quer como compositor, tenha sido a de se destacar nesta linhagem clássica-romântica assumidamente germânica que vinha de Mozart, Haydn e Beethoven, e passava depois por Schumann, Brahms, Liszt e Wagner. As suas primeiras obras compostas em Berlim na década de 1880 revelam precisamente esse propósito, como o Op. 2, de 1885, uma *Phantasiestück* de forte sabor schumaniano, com uma melodia em cantabile na mão direita apoiada em arpejos na esquerda, mas alternando com passagens de evidente virtuosismo lisztiano. A esta obra se seguiriam várias outras que marcariam também elas a presença do compositor nos vários géneros essenciais da música instrumental alemã, desde a Sonata, do mesmo ano, ao Concerto para Piano, de 1886-7, ao Quarteto de Cordas, de 1888-89, ou o Trio com Piano, seu contemporâneo – ao que se devem acrescentar as primeiras colecções de Lieder para canto e piano, escritas entre 1885 e 1890.

Os *Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin*, de 1891, aprofundam ainda mais essa ligação ao modelo de Liszt, com a sua sugestão de ambientes sonoros e expressivos quase pictóricos que parecem evocar, de algum modo, o universo dos *Années de pèlerinage*, até por aspectos como a riqueza da modulação e a extrema liberdade da forma, assente sobretudo em sucessivos ambientes expressivos contrastantes. As duas peças estão construídas a partir de uma mesma célula temática, mas criam atmosferas distintas, a primeira de carácter mais lírico e melancólico, a segunda mais ritmada, e até com um toque de humor. Curiosamente, a referência dos títulos a quadros de temática marítima do pintor romântico Arnold Böcklin (1827-1901) nasceu de uma decisão posterior do compositor, quando o musicólogo Friedrich Langhans (1832-1892), lhe chamou a atenção para a atmosfera “aquática” que parecia ser evocada pelos ritmos ondulantes do acompanhamento de ambas as peças.

Mas um dos elementos característicos do Romantismo alemão com que Viana da Mota contactou de perto neste seu período de estudo em Berlim foi por certo o interesse pela inspiração nas expressões artísticas populares tradicionais como uma espécie de raiz identitária ideal que deveria caracterizar a Cultura e a Arte germânicas. Independentemente da circulação internacional de modelos de referência para a composição erudita, quer no plano dos géneros e formas, quer no das próprias convenções de escrita harmónica e contrapontística, a mesma preocupação, transposta para outros contextos nacionais, tinha vindo a influenciar de forma crescente compositores de múltiplos países europeus a partir de meados do século XIX, levando à emergência de outras tantas “escolas nacionais”. Desde o início da década de 1890 o jovem compositor, talvez influenciado também pela onda de orgulho patriótico despertada no seu país nesse mesmo ano pela submissão do governo de Lisboa às exigências arbitrárias da Inglaterra no que respeita à cedência de alguns dos territórios africanos de tradicional colonização portuguesa, começa a utilizar pela primeira vez temas da Música tradicional do seu país como fontes de inspiração para a sua obra.

Logo em 1891 surge assim uma primeira *Rapsódia Portuguesa*, baseada num conjunto de melodias de fados que circulavam pelos salões musicais portugueses em diversas antologias publicadas pelo editor Sasseti sob o título de *Cantos Populares*. É interessante ver como o autor aplica a este material temático, tradicionalmente em ritmo quaternário e com uma base harmónica muito simples de alternância entre tónica e dominante, processos de manipulação muito semelhantes aos que Liszt empregara nas suas *Rapsódias Húngaras*, designadamente a alternância entre a citação literal dos temas empregues, a transformação livre desses temas

(os fados podem passar, por exemplo, a compasso ternário, ou a ritmo de habanera e modulam livremente) e passagens de composição inteiramente independente, recheadas de recitativos, modulações imprevistas e efeitos virtuosísticos.

As quatro *Rapsódias Portuguesas* seguintes datam já de 1894-95, mas, como já o demonstrou lucidamente João Costa Ferreira, tudo indica que elas terão sido pensadas para integrarem, com a primeira, um ciclo de concerto. Viana da Mota, que entretanto se tinha consagrado mundialmente como um dos grandes virtuosos da escola de Liszt no circuito concertístico internacional, quer a solo, quer em parcerias com outros grandes músicos como o Soprano Marcella Sembrich ou o violinista Pablo Sarasate, regressara a Portugal em 1893 para uma grande tournée de concertos e recitais. Nesse ano saía a lume o primeiro volume do *Cancioneiro de Músicas Populares Portuguesas*, de César das Neves, uma grande antologia de centenas de melodias de canções e danças tradicionais portuguesas, e deste manancial riquíssimo o compositor pôde extrair o conjunto muito variado de temas que surgem nestas quatro peças. São cantos das festas religiosas tradicionais de São João e do Natal, danças de roda infantis ou canções de amor mais ou menos ingénuas, provindas de todas as províncias do reino, que procuram, no seu conjunto, criar o mosaico idealizado de uma identidade portuguesa profunda, mesmo que reprocessados por uma técnica de composição de matriz alemã.

A João Costa Ferreira se ficam a dever a edição moderna rigorosa destas obras e este magnífico (e em alguns casos pioneiro) registo fonográfico, permitindo, simultaneamente, a redescoberta de um capítulo pouco estudado da História da Música em Portugal e o reconhecimento de um significativo contributo português para a etapa final do repertório europeu para piano do Romantismo.

Rui Vieira Nery

JOÃO COSTA FERREIRA

Portuguese pianist João Costa Ferreira (b. 1986) has performed in several concert halls in Europe. He performs frequently for the Portuguese state classical music radio station RDP-Antena 2. He holds the prestigious Diplôme Supérieur d'Exécution of the École Normale de Musique de Paris–Alfred Cortot. João Costa Ferreira is also a researcher; he graduated with a master in music and musicology from the Paris-Sorbonne University and has started a doctoral programme there with a scholarship from the Fundação para a Ciência e a Tecnologia to study the composition, technique and interpretation of José Viana da Mota's piano works.

Ferreira has won several prizes, notably the 2nd prize in the XVth Maria Campina International Piano Competition (a 1st prize was not awarded), and the first 'Musicology' prize at the 8th Jeunes solistes de la Sorbonne Competition. In 2015, he was awarded Best Artistic Revelation by Cap Magellan during a celebration of the Portuguese Republic held at the Hôtel de Ville in Paris.

He often gives masterclasses in the music conservatories of Portugal, and was invited by French pianist Jean Martin (Yves Nat's pupil) to be assistant professor on summer music courses in France. Since 2014, João Costa Ferreira is an AvA Musical Editions Artist, collaborating on the publication of José Viana da Mota's piano works. He has performed as soloist many times with orchestras under the direction of conductors Alberto Roque and Ernst Schelle.

www.joaocostaferreira.com



JOÃO COSTA FERREIRA
© Paul Robion



JOSÉ VIANA DA MOTA
© J. C. Schaarwächter

JOSÉ VIANA DA MOTA

PIANO WORKS

Among the first works composed in Berlin by the young José Viana da Mota were the *Fantasiestück, Op. 2*, brimming with Schumannesque *cantabile*, and the more fiery, Liszt-inspired *Zwei Klavierstücke nach A. Böcklin*. Written when the composer had established himself as one of the great virtuoso pianists of the Liszt school, the *Rapsódias Portuguesas* draw upon native *fado* tunes, religious and love songs and children's round dances to create a vivid and idealised mosaic of Portuguese national identity.



- | | | |
|------------|--|--------------|
| 1 | FANTASIESTÜCK, OP. 2 (1885) | 07:29 |
| 2-3 | ZWEI KLAVIERSTÜCKE NACH A. BÖCKLIN (1891) * | 09:07 |
| 4-8 | CINCO RAPSÓDIAS PORTUGUESAS (1891; 1894-95) * | 41:46 |

JOÃO COSTA FERREIRA

* WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL PLAYING TIME: 58:29



SCAN FOR MORE
INFORMATION



© & © 2018 Naxos Rights US, Inc. Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited. Booklet notes in English and Portuguese. Distributed by Naxos.

GP742

