

# Orquestra Sinfónica

## do Porto Casa da Música

**Peter Rundel** direcção musical  
**Heiner Goebbels** concepção cénica  
e desenho de luzes  
**Worten Digitópia** electrónica  
**Jocelyn B. Smith** voz  
**David Moss** voz

7 Mar 2020 · 18:00 Sala Suggia



casa da música

MECENAS WORDEN DIGITÓPIA

**worten**



Heiner Goebbels e Peter Rundel  
sobre o programa do concerto.

VIMEO.COM/395493336

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



---

## Heiner Goebbels

*Surrogate Cities* (1994; c.80min)

D&C, para orquestra –

In the Country of Last Things (1), para narrador e orquestra –

Die Faust im Wappen, para orquestra –

Suite para sampler e orquestra

1. Sarabande/N-touch –
2. Allemande/Les Ruines –
3. Courante –
4. Gigue –
5. Bourrée/Wildcard –
6. Passacaglia –
7. Chaconne/Kantorloops –
8. Menuett/L'Ingénieur –
9. Gavotte/N-touch remix –
10. Air –

Drei Horatier Songs, para meio-soprano e orquestra

1. Rome and Alba –
2. So that the Blood dropped to the Earth –
3. Dwell where the Dogs dwell –

In the Country of Last Things (2), para narrador e orquestra –

Surrogate, para narrador e orquestra

Arranjos: Heiner Goebbels e Ali N. Askin

Estreia em Portugal

Concerto sem intervalo

CONCERTO DE ABERTURA DO CICLO “OLHAI OS LÍRICOS DA CIDADE”

---

Cibermúsica, 17:15

Conversa com **Heiner Goebbels** e **Peter Rundel**  
moderada por **António Jorge Pacheco** (em inglês)

## *Surrogate Cities*

*Surrogate Cities* é uma tentativa de abordagem ao fenómeno da cidade de várias perspectivas, contar histórias de cidades, expor-nos a elas, observá-las; é material acerca de metrópoles que se acumulou ao longo do tempo. O trabalho foi parcialmente inspirado por textos, mas também por desenhos, estruturas e sons, conferindo um papel importante à justaposição da orquestra com sons gravados (*samples*) de forma a introduzir sons e ruídos normalmente alheios às sonoridades da orquestra. As associações que tenho são com uma imagem da cidade moderna realista, por certo contraditória, mas em última análise positiva. A minha intenção não foi examinar a cidade à lupa, mas sim tentar lê-la como um texto e depois traduzir algo da sua mecânica e da sua arquitectura na música.

Quando se trata da dinâmica do poder da cidade, o indivíduo é sempre a parte mais vulnerável. A arte insurge-se contra esta estrutura esmagadora ao reforçar o elemento subjectivo. Também a música é composta de uma perspectiva altamente subjectiva, pois os compositores por norma justificam aquilo que escrevem dizendo que precisam de o fazer sair do seu interior. Para mim, isso é apenas parcialmente verdade. Tento ganhar um pouco mais de distância: construo algo que confronta o público, e o público reage, descobrindo na música um espaço que pode preencher com as suas próprias associações e ideias.<sup>1</sup>

*Surrogate Cities* – e também a palavra ‘Surrogate’ (substituto) – aplica-se à ambivalência que caracteriza a vida na cidade.

Naturalmente perde-se algumas coisas imaginadas e desejadas que estão ligadas a viver no campo, como por exemplo um lar idílico. Há certas coisas que não temos na cidade, mas no seu lugar temos outras: experiências controversas, discussão permanente, conflito. Nunca se está sozinho, mesmo que se queira. Mas ao mesmo tempo há muita distância, até em relação aos vizinhos. Eu sempre fui uma pessoa cidadina, e acho que é a forma mais contemporânea de nos adaptarmos ao mundo tal como ele é. Isto vê-se também no aspecto político: as populações urbanas têm uma atitude mais liberal, mais contemporânea e mais aberta em relação ao outro, àquele que não conhecem. Acho que a cidade é uma forma de vida mais utópica.

(...) É parte de uma experiência urbana viver com as mudanças, estar pronto para as mudanças, para se ser surpreendido por um edifício já não estar no seu lugar na manhã seguinte. É disto também que tratam os textos dos vários autores [que estão na base da obra].<sup>2</sup>

*Surrogate Cities* foi apresentada muitas vezes em edifícios antigos, em salas de concerto tradicionais, em espaços industriais, em velhas fábricas, e até ao ar livre, mas a Casa da Música é o espaço arquitectónico mais recente onde vai ser tocada e oferece novas perspectivas sobre a obra. Não só porque os ouvidos, os olhos e as atitudes do público serão diferentes, mas também por causa daquilo que o espaço oferece: materiais muito diferentes, metal e madeira, design e crueza, uma orquestra clássica mas com uma disposição em palco incomum. A ideia por detrás da peça é que a orquestra seja de alguma forma uma metáfora da cidade, da complexidade e das diferenças e também dos conflitos.<sup>2</sup>

*Surrogate Cities* é uma obra encomendada pela Alte Oper Frankfurt no âmbito do Festival de Frankfurt, por ocasião das celebrações do 20.º aniversário da Jungen Deutschen Philharmonie e do 1200.º aniversário da cidade de Frankfurt. A sua estreia ocorreu em Frankfurt, a 31 de Agosto de 1994, pela Junge Deutsche Philharmonie sob a direcção de Peter Rundel e com os solistas David Moss e Gail Gilmore. Praticamente os mesmos artistas, com Jocelyn B. Smith no lugar de Gail Gilmore, gravaram a obra em disco editado pela ECM, em 2000, que recebeu uma nomeação para o Grammy Award.

Trata-se de um ciclo de peças que podem ser apresentadas em diferentes configurações, sendo que o conjunto de peças e a sua ordem são definidas para cada concerto específico pelo próprio compositor em articulação com o maestro. A diversidade de linguagens presentes na música traduz o retrato que o compositor pretende fazer da cidade.

(...) A música tem de ser o mais multi-estilística possível, porque se lermos uma cidade vemos alguns vestígios do século XVIII, há aqui uma sinagoga, há uma área em que moram pessoas turcas – estes são apenas exemplos, mas são coisas que a música deve traduzir. E foi exactamente isto que Heiner Goebbels fez: há de tudo, desde Scarlatti a canções judaicas da primeira metade do século XX, e o *sampler* dá-lhe a hipótese de evocar estas coisas, como num filme, uma montagem histórica que entra na música. E a orquestra como que vai comentando a partir do presente. O *sampler* dá também a possibilidade de introduzir todo o tipo de ruídos industriais que fazem parte da paisagem das cidades: ouvimos máquinas, ruas, todos os diferentes sons que não fazem parte necessariamente da paleta da orquestra sinfónica tradicional.

Soa mais complicado do que acaba por ser. No final é música muito acessível e entendível porque usa uma linguagem clara. O ritmo é um elemento muito importante, que ajuda a trazer o ouvinte para o seu interior. A obra já foi apresentada em muitos locais do mundo, dos Estados Unidos a Taiwan, e consegue comunicar com ouvintes com pontos de vista culturais muito diferentes.<sup>3</sup>

PETER RUNDEL

---

<sup>1</sup> Texto publicado no CD *Surrogate Cities* (ECM, 2000), resultante de uma conversa com o compositor.

<sup>2</sup> Excertos de uma entrevista concedida à Casa da Música, Março de 2020.

<sup>3</sup> Excertos de uma entrevista concedida à Casa da Música, Fevereiro de 2020.

## D&C

para orquestra

D&C para grande orquestra é uma construção acústica; não um retrato animado ilustrativo de uma cidade, mas a sua espinha dorsal: ângulos, pilares, paredes, fachadas. Apesar de não serem invocadas imagens arquitetónicas específicas ou cidades concretas, as semelhanças não são coincidência – como por exemplo os cinco socos finais que vão destruir a cidade no conto de Kafka *Das Stadtwappen (As Armas da Cidade)*, que abrem D&C e surgem repetidamente com carácter destruidor. Do ponto de vista da composição, as várias partes da peça são desenvolvidas como variações sobre as notas Ré (D) e Dó (C).

HEINER GOEBBELS

D&C é um retrato não apenas da cidade como também da orquestra. Não nos esqueçamos de que, de certa forma, a orquestra é um pouco como uma cidade: tem um sistema similar, com pessoas que vêm com um qualquer propósito, como nós vamos para uma cidade para lá viver ou trabalhar, para encontrar uma casa, ou o que quer que seja, e então estamos neste lugar e temos de lidar com as tensões que ali se encontram. A orquestra, de certa forma, funciona da mesma maneira.

A ideia musical de base é muito simples, são variações sobre as notas Ré (D) e Dó (C), que se desenvolvem de formas muito diferentes. É uma peça muito arquitectural, porque ao longo da partitura mais e mais camadas são adicionadas à ideia de base. Tem uma espécie de refrão, que vai regressando e estrutura a peça como se se tratasse de colunas – daí a minha referência ao carácter arquitectural.

Heiner Goebbels disse-me uma vez que, com esta peça, ele se sente como um arqueó-

logo, que secciona o solo da cidade e consegue ver os diferentes períodos a transparecer nas várias camadas de arquitectura e história. Para mim, D&C reflecte totalmente esta ideia.

PETER RUNDEL

## In the Country of Last Things

para narrador e orquestra  
sobre textos de Paul Auster

O compositor não pretende uma interpretação do texto, mas antes uma leitura neutra dos excertos de Paul Auster retirados do livro *No País das Últimas Coisas*, de 1987 – uma obra distópica centrada na cidade moderna. Os dois excertos de texto servem a apresentação dupla da mesma peça, em dois momentos do ciclo *Surrogate Cities*.

(1)

“Estas são as últimas coisas, escreveu ela. Uma a uma, desaparecem e nunca mais voltam. Posso falar-te daquelas que eu vi, daquelas que já não existem, mas duvido que haja tempo para isso. Está tudo a acontecer demasiado depressa, estas são as últimas coisas. Uma casa está lá num dia, e no dia seguinte desapareceu. Uma rua que desceste ontem, já lá não está hoje. Quando vives na cidade, aprendes a não tomar nada por garantido. Fechas os olhos por um instante, viras-te para olhar para outra coisa e aquilo que estava à tua frente desapareceu de repente. Nada perdura, compreendes?, assim que uma coisa desaparece, é o seu fim. É isso o que a cidade te faz. Vira-te as ideias do avesso. Faz-te querer viver e ao mesmo tempo tenta tirar-te a vida. Não há como escapar a isso. Ou consegues ou não consegues. E, se consegues, nada te garante que o consigas da próxima vez. E, se não consegues, não haverá próxima vez.”

(2)

“É assim que eu vivo, continuava a carta dela... Ponho um pé à frente do outro, e depois o outro pé à frente do primeiro, e depois espero conseguir fazê-lo outra vez. Nada mais do que isso... Quando andas pelas ruas, continuou ela, tens de te lembrar de dar apenas um passo de cada vez. Caso contrário, a queda é inevitável. Tens de ter os olhos sempre bem abertos, olhando para cima, olhando para baixo, olhando em frente, olhando para trás, atenta aos outros corpos, alerta contra o imprevisível... O essencial é não ficares ferida. Pois os hábitos são mortais. Mesmo que seja pela centésima vez, tens de encarar cada coisa como se nunca a tivesses visto antes. Não importa quantas vezes, deve ser sempre a primeira vez. Na cidade, a melhor estratégia é acreditar apenas no que os teus olhos vêem... Um passo, e depois outro passo, e depois outro, essa é a regra. Se não fores sequer capaz disso, então mais vale deixares-te cair onde estiveres e tratares de parar de respirar.”

(Paul Auster: *In The Country Of Last Things*)

## Die Faust im Wappen

para orquestra

a partir de um tema literário de Franz Kafka

*Die Faust im Wappen* (numa tradução literal, ‘O Punho nas Armas’) é uma peça que decorre de um conto de Franz Kafka escrito em 1920 sob o título *Das Stadtwappen* (*As Armas da Cidade*). A parte vocal não está escrita e é improvisada com base em trocas de ideias entre o compositor e o intérprete. Não deve citar claramente o texto de Kafka, mas simplesmente justapor as suas atitudes básicas – gestos triunfantes, destruição, dúvida, humor, luta, *pathos*, nostalgia, figuras

construtivas e destrutivas, etc. – em explosões repentinas e cortes surpreendentes.

“No início da construção da Torre de Babel tudo estava razoavelmente em ordem, sim, talvez a ordem fosse até grande demais, pensava-se muito em tabuletas com direções, em intérpretes, no alojamento para os trabalhadores e em caminhos de ligação, como se estivessem ainda por vir séculos e séculos para trabalhar à vontade. De acordo com a opinião então reinante, nem sequer se podia trabalhar suficientemente devagar; não era preciso exagerar muito esta opinião para que logo surgisse também o medo de lançar as fundações. A argumentação era a seguinte: o essencial em toda esta empresa é a ideia de construir uma torre que chegue ao céu. Comparado com esta ideia, tudo o mais é irrelevante. É uma ideia que, uma vez apreendida na sua grandeza, já não pode desaparecer; enquanto viverem homens, viverá também o forte desejo de construir a torre até ao fim. Nesta perspectiva, assim, não há que ter preocupações pelo futuro, pelo contrário, o conhecimento é cada vez maior, a arte da construção fez progressos e continuará a progredir, um trabalho que agora leva um ano, daqui a um século será talvez concluído em seis meses, e além disso com maior qualidade e solidez. Assim sendo, porquê chegar já hoje ao limite das forças? Isso apenas teria sentido caso se pudesse esperar concluir a torre no tempo de uma geração. Mas tal é impossível. Mais fácil seria pensar que a geração seguinte, com um conhecimento mais aperfeiçoado, achasse mau o trabalho da anterior e deitasse abaixo a construção para começar tudo de novo. Pensamentos como estes paralisavam as forças e, mais do que com a construção da torre, a preocupação passou a ser com a construção de uma cidade para

os trabalhadores. Cada contingente nacional queria ter o bairro mais bonito, daqui resultavam escaramuças que logo se transformavam em lutas sangrentas. Estas lutas não tinham fim; os líderes arranjavam assim um novo argumento para que a torre, faltando a concentração necessária, fosse construída muito lentamente ou de preferência só depois de acordadas as tréguas. Mas o tempo não era apenas passado em lutas, pelo meio também se aliandava a cidade, o que apenas fazia nascer novas invejas e novas lutas. Assim passou o tempo da primeira geração, mas nenhuma das seguintes foi diferente, só a perícia era cada vez maior e com ela a compulsão para lutar. Foi assim que logo na segunda ou terceira geração se reconheceu o absurdo de construir uma torre que chegasse até ao céu, mas nessa altura já todos se sentiam demasiado unidos entre si para abandonarem a cidade.

“Todas as lendas e canções que nasceram na cidade estão cheias de nostalgia pelo dia em que, segundo as profecias, a cidade será esmagada por um punho gigante com cinco golpes secos um a seguir ao outro. É por esta razão que a cidade tem também o punho nas suas armas.”

(Franz Kafka: *Das Stadtwappen*)

“A catástrofe, em termos de um plano da cidade, é pretender resolver todos os problemas exaustivamente no tempo de uma geração sem dar tempo, nem espaço, às gerações futuras, sem lhes deixar um legado, precisamente. Porque “os especialistas”, os arquitectos e os urbanistas, estão convencidos de que sabem antecipadamente como as coisas deverão ser no futuro e, desse modo, substituem a sua programação técnico-científica pela responsabilidade ético-política. As armas da cidade ainda me parecem sugerir Kafka.”

(Jacques Derrida: *Généralions d'une ville*)



## Suite para sampler e orquestra

A perspectiva da Suite para *sampler* é a secção vertical da cidade: é-nos oferecido um olhar do subterrâneo, nos esgotos, o funcionamento interno da cidade, na história urbana, no que está enterrado sob a superfície, em ruínas que revelam vislumbres de história – como a citação de Scarlatti na Allemande ou um coro evocativo do Barroco na Giga. Enquanto memória digital, o *sampler* é um veículo ideal para a memória humana. Traz-nos os sons de cidades como Berlim, Nova Iorque, Tóquio ou São Petersburgo: ruído industrial (ou o que possa ser tomado por ele – os sons produzidos quando a música é transformada electronicamente), “barulho” da subcultura e os sons da história – como os discos arranhados dos anos 1920 e 30 na Chaconne, que preservam a memória do canto da tradição judaica, uma cultura vocal que há muito deixou de ser acessível nesta forma.

HEINER GOEBBELS

A Suite para *sampler* e orquestra é uma referência à suite barroca, mas na verdade os títulos de danças barrocas não reflectem de forma nenhuma a estrutura da música. Têm talvez em comum o facto de serem baseadas em ritmos específicos, mas estes ritmos não têm nenhuma relação com a Sarabande ou o Minueto, por exemplo. Mas há uma pulsação rítmica sobre a qual a peça é construída – isto sim, é comum à antiga ideia da suite instrumental, tal como um elemento concertante que aqui assume importância.

PETER RUNDEL

A Suite inspira-se em textos retirados da *Instituição Oratória* (Livro XI) publicada em Roma por Quintiliano, por volta do ano de 95 – uma obra em doze volumes centrada na arte da retórica; de *O Mal-Estar na Civilização* de Freud, um texto fundamental da psicologia moderna escrito em 1929; de *O mito de Paris* de Karlheinz Stierle, um livro de 1993 onde perpassa a ideia de ‘estrangeiro’ ou a irrelevância desse mesmo conceito na cidade; e do ciclo *Livre des Questions* (1963-73), de Edmond Jabès.

As gravações (*samples*) usadas nesta peça são de: David Moss Dense Band (nos andamentos 2, 3 e 6), Xavier Garcia (10), Joseph Schmidt, Ben Zion Kapov-Kagan, David Moshe Steinberg, Yehoshua Wieder, Gershon Sirota e Samuel Vigoda (7), Entouch (1, 9), Third Person (4, 8), Otomo Yoshihide (5, 8) e Karl Biscuit (8), entre outros.

“De facto, assim que ele [Simónides] transpôs a porta da entrada, a sala desabou sobre os convidados e deixou-os de tal modo irreconhecíveis que os familiares, ao procurarem as cabeças das vítimas e as restantes partes do corpo, não conseguiam distinguir quaisquer vestígios para lhes dar sepultura. Então, diz-se que Simónides, lembrando-se da ordem pela qual cada um estivera sentado à mesa, devolveu os corpos às suas famílias.”

(Quintiliano: *Institutio Oratoria*)

“O que agora ocupa estes locais são ruínas, não as ruínas destes edifícios, mas sim as ruínas mais tardias dos edifícios restaurados após incêndios e demolições. Quase não será preciso mencionar que todos estes resíduos da Roma antiga surgem submersos na confusão de uma metrópole que cresceu continuamente nos últimos séculos desde o Renascimento. Muitos vestígios da Antiguidade encontram-se seguramente ainda enterrados debaixo do solo da cidade ou das suas fundações modernas. É esta a espécie de conservação do passado que encontramos em cidades históricas como Roma.”

(Sigmund Freud: *Das Unbehagen der Kultur*)

“*Proximidade do que é distante, distância do que é próximo*: esta poderia ser a fórmula estrutural que subsume todas as experiências de uma grande cidade. Numa grande cidade mesmo o mais distante, o mais inacessível, está em princípio relativamente próximo, pois aqui as distâncias são não tanto espaciais, mas sobretudo simbólicas. Por outro lado, mesmo o mais próximo, o que se oferece imediatamente ao olhar, recua em princípio para a distância. O critério que define a grande cidade, ou antes a metrópole, diz que nela o estranho sobrepuja o conhecido mesmo para os próprios residentes... Porém, o que está próximo não é invariavelmente o que é estranho, é antes ao mesmo tempo o que oculta outras coisas ao olhar e assim as remete para a ausência.”

(Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris*)

“Atravessou ele quarteirões desconhecidos? Um homem andou aos encontrões, de passagem por uma rua movimentada. Foi isso ontem, hoje? Onde foi? Deve estar longe de casa. Passou por casais abraçados, como jovens árvores que se enraizam no céu e se cobrem de estrelas. Passou por uma mulher que lhe perguntou... Ele não respondeu. Não ouviu. Não ouviu mais do que sons. Nem sequer a viu. Teria mesmo passado por ela?? Ouviu ruídos... ruídos. Passou por sinais vermelhos, por sinais verdes. Perseguiu e perdeu, reencontrou e perseguiu revérberos. Reteve trechos de conversas, depois esqueceu-as, mais tarde lembrou-se delas de novo, a propósito de uma reflexão, de um pensamento, um projecto. Caminhou. Caminhou. Não faz tenção de voltar a casa. Não tem coragem. Deixa-se conduzir. Para reencontrar o seu quarto, devia fazer um esforço de memória, dirigir-se, tomar consciência da hora e do local. Não tem forças. Navega.”

(Edmond Jabès: *Livre des Questions*)

## Drei Horatier Songs

para meio-soprano e orquestra  
sobre textos de Heiner Müller cantados em  
versão inglesa (tradução de Carl Weber)

O material é antigo, foi-nos transmitido por Lívio e objecto de várias peças (de Corneille a Brecht) e óperas (de Cimarosa a Mercadante): um conflito ao jeito de guerra civil entre duas cidades vizinhas, com a batalha a ser feita por dois homens em sua representação, para manter as perdas a um nível mínimo. Embora sejam aparentados (um é noivo da irmã do outro), quando um dos horácios, em nome de Roma, derrota o curiácio, lutando por Alba, não lhe poupa a vida e espera por tal ser recompensado em casa com uma recepção triunfal. Em vez disso, quando a sua irmã se desfaz em lágrimas, ele mata-a. Agora, Roma tem dois homens num só: um vencedor e um assassino. Como deve ser ele tratado? É essa a principal questão da adaptação de Heiner Müller [de 1977].

HEINER GOEBBELS

O mais importante neste ciclo de três canções é que se trata de um momento em que uma histórica concreta é contada. É um momento especial, porque nas restantes peças há referências literárias de diferentes autores descrevendo aspectos da cidade ou da vida na cidade, alguns mais genéricos, outros mais poéticos, outros ainda mais técnicos. O texto é impressionante e centra-se na questão de como lidamos com os crimes mais horríveis que acontecem em conflitos, em guerras. A música é completamente diferente das restantes peças, passando por ambientes quase operáticos mas também pelo blues – que está na base da terceira canção –,

comentando e ilustrando não só a história como as emoções que lhe estão subjacentes.

PETER RUNDEL

A escritora e activista Susan Sontag descreve a seguinte cena – a tragédia de uma mulher muçulmana tchetchena: “...O seu filho foi assassinado a sangue frio porque ela se recusou terminantemente a deixá-lo ir para a frente de batalha, e também ele recusou. Algumas horas depois, o seu marido furioso, seguindo totalmente o modelo dos ‘pesmes’, as canções heróicas da Sérvia, irrompeu pela casa e, sem conceder ao corpo sem vida do filho mais do que um breve olhar compassivo, executou a mulher – vergonha pública exigia vingança pública...”

(*Frankfurter Rundschau*, 23-08-1993,  
de “Notizen aus Sarajevo”)

1. Rome and Alba  
(Roma e Alba)

Entre a cidade de Roma e a cidade de Alba  
Decorria uma contenda pela soberania.  
Os generais  
Avançaram diante dos seus exércitos e  
disseram  
Um ao outro: Porque a batalha enfraquece  
Vencedor e vencido, escolhamos à sorte  
Um homem que lute pela nossa cidade  
Contra um homem que lute pela vossa  
cidade  
E os exércitos bateram com as espadas  
contra os escudos  
E as sortes foram lançadas.  
As sortes decidiram que por Roma  
Lutaria um horácio, por Alba um curiácio.  
O curiácio estava noivo da irmã do horácio  
E cada exército perguntou  
Ao horácio e ao curiácio:  
Ele é/tu és o noivo da tua/sua irmã.  
Deveremos lançar as sortes uma vez mais?  
E o horácio e o curiácio disseram: Não

2. So that the Blood dropped to the Earth  
(E o sangue caiu sobre a terra)

E perguntaram ao horácio e ao curiácio:  
Deveremos lançar as sortes uma vez mais?  
E o horácio e o curiácio disseram: Não  
E lutaram entre as linhas de batalha  
E o horácio feriu o curiácio  
E o curiácio disse com voz esvanecida:  
Poupa o vencido. Eu sou  
O noivo da tua irmã.  
E o horácio gritou:  
A minha noiva chama-se Roma  
E o horácio cravou a espada  
No pescoço do curiácio e o sangue caiu  
sobre a terra.

Quando o horácio regressou a Roma  
Sobre os escudos do seu exército incólume  
Com o traje de batalha do curiácio  
Que matara lançado sobre o ombro  
Veio ao seu encontro na porta oriental da  
cidade  
Com passo célere a irmã.  
Mas a irmã reconheceu o traje sangrento  
Lavor das suas mãos e gritou e soltou os  
cabelos.  
E o horácio repreende a irmã enlutada:  
Porque gritas tu e soltas os teus cabelos?  
Roma venceu. Diante de ti está o vencedor.  
E a irmã beijou o traje sangrento e gritou:  
Roma.  
Devolve-me o que esta veste cobria.  
E o horácio cravou a espada  
No peito da rapariga que chorava  
E o sangue caiu sobre a terra.

Eis o vencedor. O seu nome é Horácio.  
Eis o assassino. O seu nome é Horácio  
A cada um o que merece.  
Ao vencedor os louros. Ao assassino o  
machado.  
E o horácio recebeu uma coroa de louros.  
E o horácio foi executado pelo machado.  
E o sangue caiu sobre a terra.

### 3. Dwell where the Dogs dwell (Viver com os cães como um cão)

Ele deverá ser nomeado o vencedor que  
subjugou Alba  
Ele deverá ser nomeado o assassino da sua  
irmã  
De um só fôlego o seu mérito e a sua culpa.  
E quem nomeia a sua culpa e não nomeia o  
mérito  
Deverá viver com os cães como um cão  
E quem nomeia o seu mérito e não nomeia a  
culpa  
Deverá também ele viver com os cães.  
Mas quem nomeia a sua culpa numa ocasião  
E nomeia o seu mérito noutra  
Uma só boca dizendo coisas diferentes em  
ocasiões diferentes  
Ou coisas diferentes para ouvidos diferentes  
A esse deverá ser arrancada a língua.  
Pois as palavras devem permanecer puras.  
Pois  
Uma espada pode ser quebrada e um homem  
Também pode ser quebrado, mas as palavras  
Caem irrecuperáveis nas engrenagens do  
mundo  
Dando as coisas a conhecer ou a desconhecer.

(Heiner Müller: *Der Horatier*)

## Surrogate

para narrador e orquestra

“Ela esteve a correr. Para quê?... O que faz  
correr uma mulher jovem? Durante o dia? Na  
cidade? ... Faz-te parecer que estás atrasada.  
Que te esqueceste de algo. Como se preci-  
sasses de chegar ao banco, ou ao médico, ou  
ao advogado. Como se não tivesses um carro.  
Sonhas muito ao pequeno-almoço. Falas  
pouco. Faz-te parecer que foste enganada.

Faz-te parecer que acabaste de ser  
atacada. Como se tivesses acabado de fugir  
do Leste... Como se tivesses provado o gosto  
da liberdade. Como se tivesses visto algo que  
te fez voltar para trás. Como se já tivesses  
feito ideia do que mais querias. Correr faz-te  
parecer como se tivesses perdido algo. Ou  
roubado algo. Ou dito algo. Mentido. ... Faz-te  
parecer como se soubesses alguma coisa que  
mais ninguém sabe. Como se já tivesses feito  
ideia do que mais querias. ... E correr faz-te  
parecer nova. ... Correr na rua faz-te parecer  
como se não pertencesse. Como se fosses  
desempregada. Não-Alemã. Uma substituta.”

(Hugo Hamilton: *Surrogate City*)

---

– Traduções: Joaquim Ferreira (textos em inglês de  
Auster e Hamilton); Isabel Castro Silva (textos em  
alemão de Kafka, Freud, Stierle e Müller); Hugo Pinto  
Santos (textos em francês de Derrida e Jabès).

– Notas de Heiner Goebbels retiradas do CD *Surrogate  
Cities* (ECM, 2000) e traduzidas por Isabel Correia  
de Castro a partir da versão inglesa de Eileen Walliser.

– Citações de Peter Rundel retiradas de entrevista  
realizada na Casa da Música em Fevereiro de 2020,  
traduzidas e editadas por Fernando P. Lima.

– Notas adicionais de Fernando Pires de Lima.

## Heiner Goebbels

composição,  
concepção cénica e desenho de luzes

Heiner Goebbels nasceu em Neustadt an der Weinstrasse, uma cidade alemã do estado da Renânia-Palatinado, e vive desde 1972 em Frankfurt am Main. Estudou Sociologia e Música. Fez música para teatro (para Hans Neuenfels, Claus Peymann, Matthias Langhoff, Ruth Berghaus e outros encenadores), cinema (para Helke Sander, Dubini Brothers e muitos outros) e bailado (para o Ballet de Frankfurt).

Em meados da década de 1980, começou a compor e a dirigir as suas próprias obras, a maior parte com base em textos de Heiner Müller. A partir de 1988, compõe música para o Ensemble Modern e o Ensemble intertemporain, e em 1994 estreia a obra *Surrogate Cities*, para orquestra, *samplers* e vozes. Os convites para quase todos os grandes festivais de teatro, música e artes performativas, com os seus ensembles, bem como as produções para palco, levaram-no a mais de 50 países nos últimos 30 anos. Foram editados mais de 20 discos.

Além de várias instalações e exposições no Bauhaus Weimar, no Centre Pompidou, no ZKM (Centro de Arte e Média de Karlsruhe), no Museu de Arte Contemporânea de Lyon, no Museu Mathildenhöhre e muitos outros, participou nos documenta VII, VIII e X com concertos, performances e instalações. Praticamente todas as suas obras de música para teatro foram executadas entre 50 a 150 vezes nos principais festivais de música e teatro na Europa, assim como nos Estados Unidos, na América do Sul, na Austrália e na Ásia.

Durante quase 20 anos (de 1999 a 2018), Heiner Goebbels foi professor do Instituto para os Estudos Aplicados de Teatro na Universidade Justus Liebig em Giessen (Alemanha),

sendo director executivo entre 2003 e 2011. Foi o responsável pela prática artística, por seminários e projectos cénicos e por projectos de cooperação com estudantes de instituições de outros países. O instituto dedica-se também à investigação científica e à prática artística, e especialmente às possibilidades de ligação entre ambas. Desde então tem estado activamente envolvido na melhoria das condições e estruturas da educação de teatro contemporâneo, sendo co-fundador de diversos projectos cooperativos. Trabalhou ainda em várias organizações para jovens artistas experimentais. Entre 2006 e 2018, foi Presidente da Academia de Teatro Hessen.

Em 2018, Heiner Goebbels recebeu pela primeira vez a nomeação para a então recém-criada Cátedra Georg Büchner, que lhe foi conferida pelo presidente da Universidade Justus Liebig. Em 2007/08 foi bolseiro na Wissenschaftskolleg zu Berlin (Instituto para Estudos Avançados) e, em 2010, artista residente na Universidade de Cornell, Ithaca (EUA). Em 2012, recebeu o Prémio Internacional Ibsen do Governo norueguês e foi distinguido com um doutoramento *honoris causa* pela Universidade da Cidade de Birmingham.

Em 2012, 2013 e 2014, Heiner Goebbels foi director artístico da Ruhrtriennale – Festival Internacional de Artes. Nesta condição, foi curador, produziu e apresentou novas obras de Robert Wilson, Romeo Castellucci, Michal Rovner, Boris Charmatz, Robert Lepage, Jan Lauwers, Ryoji Ikeda, Douglas Gordon, William Forsythe, Lemi Ponifasio, Mathilde Monnier, Saburo Teshigawara, Anne Teresa de Keersmaker, Rimini Protokoll, Tim Etchells e Gregor Schneider, entre outros.

## Peter Rundel direcção musical

Peter Rundel é um dos maestros mais requisitados pelas principais orquestras europeias, graças à profundidade da sua abordagem a partituras complexas de todos os estilos e épocas, a par da sua criatividade interpretativa. É regularmente convidado para dirigir a Orquestra da Rádio Bávara e as Sinfónicas das Rádios NDR, WDR e SWR. Colaborou recentemente com as Filarmónicas de Helsínquia, da Rádio França e do Luxemburgo, a Orquestra Nacional de Lille, a Orquestra do Maggio Musicale Fiorentino, a Orquestra do Teatro de Ópera de Roma e as Sinfónicas de Viena e da Rádio de Frankfurt. Na Ásia, dirigiu a Metropolitana de Tóquio e a Sinfónica de Taipé.

Depois de uma fantástica recepção pelo público do Festival de Salzburgo no Verão passado, à frente da Sinfónica SWR, inicia a temporada de 2019/2020 dirigindo agrupamentos como a Orchestra della Toscana, a Filarmónica Enescu, as Sinfónicas da Rádio Bávara e da Rádio de Berlim, a Basel Sinfonietta e a Sinfónica do Porto Casa da Música.

Peter Rundel dirigiu estreias mundiais de produções de ópera na Ópera Alemã de Berlim, na Ópera Estatal da Baviera, no Festwochen de Viena, no Gran Teatre del Liceu, no Festival de Bregenz e no Schwetzingen SWR Festspiele, trabalhando com encenadores prestigiados como Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Peter Mussbach, Heiner Goebbels, Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) e Willy Decker. O seu trabalho em ópera inclui o repertório tradicional e também produções de teatro musical contemporâneo inovador como *Donnerstag* do ciclo *Licht* de Stockhausen, *Massacre* de Wolfgang Mitterer e as estreias mundiais das óperas *Nacht* e *Bluthaus* de Georg Friedrich Haas, *Ein Atemzug – die*

*Odyssee* de Isabel Mundry e *Das Märchen e La Douce* de Emmanuel Nunes. A produção espectacular de *Prometheus*, que Rundel dirigiu na Ruhrtriennale, foi premiada com o Carl-Orff-Preis em 2013. Em 2016 e 2017, dirigiu *De Materie* de Heiner Goebbels no Armory Hall de Nova Iorque e no Teatro Argentino La Plata, uma produção que estreou na Ruhrtriennale em 2014. Com a estreia mundial de *Les Bienveillantes* de Hector Parras, encenada por Calixto Bieito, apresentou-se pela primeira vez na Ópera da Flandres, em 2019. Em Maio de 2020 estreia-se na Ópera de Zurique com *Mädchen mit dem Perlenohrring* de Stefan Wirth, em primeira audição mundial.

Natural de Friedrichshafen (Alemanha), Peter Rundel estudou violino com Igor Ozim e Ramy Shevelov, e direcção com Michael Gielen e Peter Eötvös. Foi violinista do Ensemble Modern (1984-1996), com o qual mantém uma relação próxima como maestro. Tem desenvolvido colaborações regulares com o Klangforum Wien, o Ensemble Musikfabrik, o Collegium Novum Zürich, o Ensemble intercontemporain e o AskolSchönberg Ensemble. Foi Director Artístico da Orquestra Filarmónica Real da Flandres e o primeiro Director Artístico da Kammerakademie de Potsdam. É maestro titular do Remix Ensemble Casa da Música desde 2005. É regularmente convidado para leccionar em academias internacionais.

Peter Rundel recebeu numerosos prémios pelas suas gravações de música do século XX, incluindo por várias vezes o prestigiante Preis der Deutschen Schallplattenkritik, o Grand Prix du Disque, o ECHO Klassik e uma nomeação para o Grammy Award (*Surrogate Cities* de Heiner Goebbels).

---

## Jocelyn B. Smith voz

Jocelyn B. Smith (Nova Iorque, 1960) vive na Alemanha há 30 anos. Fez mais de 3.000 concertos e trabalhou com artistas muito diferentes, de Lenny White, Till Brönner, Falco e Alphaville a compositores como Mikis Theodorakis, Heiner Goebbels e Zülfü Livaneli.

Em 1995, recebeu o Golden Record Award pela canção “The Lion King”, tema do filme da Disney com o mesmo nome. Em 1998, recebeu o Prémio de Jazz da Federação Internacional da Indústria Fonográfica pelo seu CD *Blue Lights and Nylons* (a editora Blondell Productions fez mais de 10 mil cópias do CD).

Em 2006, Jocelyn deu início ao seu projecto filantrópico e fundou o coro Different Voices of Berlin, uma iniciativa contra a pobreza e a exclusão social, criada numa comunidade de Berlim. É também a fundadora do programa “Yes We Can e.V.” (2008) que promove a protecção das crianças, bem como do projecto humanitário “Shine A Light”.

Em 2011, Jocelyn B. Smith foi convidada para cantar “Amazing Grace” nas cerimónias do 11 de Setembro em Berlim, na Porta de Brandeburgo, transmitidas para todo o mundo pela CNN. Participou no último concerto antes do encerramento do Palácio das Lágrimas na fronteira alemã, perante uma lista de convidados especiais que incluiu o arcebispo Desmond Tutu, Angela Merkel, Barack Obama e Bill Clinton, o bispo alemão Wolfgang Huber, membros do parlamento alemão e os antigos Presidentes da República Federal da Alemanha, Roman Herzog e Horst Köhler.

Em 2015, Jocelyn lançou o álbum que assinala os seus 30 anos de carreira, *My Way*, com um concerto na Catedral de Berlim. É a embaixadora do “Help 4 People e.V.” (Refugee-Aid Foundation) em conjunto com o Björn

Schulz Stiftung (centro pediátrico Sonnenhof). Em 2016, actuou com o barítono de renome internacional Thomas Quasthoff, em Viena, um espectáculo integrado na “Shine A Light Ambassadorship Honoring Tour – Shine A Light Ambassadors”. Em 2018, foi distinguida com a Cruz de Mérito Federal pelo Presidente alemão Frank Walter Steinmeier, um reconhecimento pelo seu envolvimento em causas sociais.

---

## David Moss voz

As percussões e o canto moldaram a sua vida musical. Primeiro, o conjunto de bateria do pai, esculturas sonoras de Bertoia, duetos com o bailarino Steve Paxton. Depois, o canto: na Filarmónica de Berlim, no Lincoln Center, no Carnegie Hall, no Festival de Salzburgo. Em 2018/19, David Moss recebeu o Prémio dos Autores de Música Alemã para voz experimental; cantou na ópera *Lost Highway* de Olga Neuwirth (encenada por Yuval Sharon); cantou música de Frank Zappa na Bienal de Veneza; visitou Taipé, Seattle e Bogotá com *Surrogate Cities* de Heiner Goebbels; trabalhou com o artista de vídeo Lillivan. No final de 2019 foi o barítono solista em *Äis* de Xenákis na ElbPhilharmonie.

Ao longo da sua carreira, David Moss cantou obras de Luciano Berio, Carla Bley, Uri Caine, Johann e Richard Strauss, Gershwin, Neuwirth, Oehring, Bach e Coltrane. Faz digressões com o trio de groove Denseland e com o projecto a solo “Vox Paradiso”. Obteve bolsas Guggenheim e DAAD Artist-in-Berlin. Dirige e ensina no Institute for Living Voice. Vive em Berlim.



## Worten Digitópia electrónica

A Worten Digitópia engloba toda a produção digital da Casa da Música: gravação, edição e transmissão – áudio e vídeo –, apoio tecnológico, criação na área da música electrónica, programação e desenvolvimento, investigação e formação. É constituída por uma equipa jovem mas altamente especializada e multidisciplinar. Consequentemente, o seu âmbito de acção é bastante alargado, incluindo actividades e projectos como o desenvolvimento de software e hardware, a realização de oficinas educativas e formações especializadas, o trabalho com comunidades (por exemplo, com grupos com necessidades educativas especiais), o apoio aos agrupamentos residentes da Casa da Música, a produção científica e artística, a criação de conteúdos musicais e vídeo e a recolha e transmissão de concertos.

Sendo parte integrante da Fundação Casa da Música, tem como missão criar as pontes necessárias para que o público, as comunidades e os artistas possam ter acesso às realidades musicais que as novas tecnologias possibilitam. Acredita na difusão livre de conhecimento e no desenvolvimento de ferramentas com código aberto (*open source*) e tem uma visão integrada do conhecimento, desde a pesquisa à sala de concerto.

## Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

**Baldur Brönnimann** maestro titular

**Christian Zacharias** maestro convidado principal

**Stefan Blunier** maestro associado

**Leopold Hager** maestro emérito

A Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música tem sido dirigida por reputados maestros, de entre os quais se destacam Stefan Blunier, Olari Elts, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihau Inbal, Michail Jurowski, Christoph König, Reinbert de Leeuw, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vassily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Joseph Swensen, Ilan Volkov, Jörg Widmann, Ryan Wigglesworth, Antoni Wit, Christian Zacharias e Lothar Zagrosek. Diversos compositores trabalharam também com a orquestra, no âmbito das suas residências artísticas na Casa da Música, destacando-se os nomes de Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Unsuk Chin, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, Georges Aperghis, Heinz Holliger, Harrison Birtwistle, Georg Friedrich Haas e Jörg Widmann, a que se junta em 2020 o compositor Philippe Manoury.

A Orquestra celebra o 20.º aniversário da sua formação sinfónica em 2020, o que a leva a apresentar-se no Auditório Gulbenkian. Tem pisado os palcos das mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil, estando programada para 2020 a sua primeira actuação na emblemática Philharmonie de Colónia. Ainda este ano, interpreta a integral das Sinfonias de Beethoven e 19 obras dos séculos XX

e XXI nunca antes apresentadas em Portugal, além de novas obras encomendadas a Philippe Manoury e Daniel Moreira.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das Sinfonias de Mahler, Prokofieff, Brahms, Bruckner e Tchaikovski; dos Concertos para piano e orquestra de Beethoven e Rachmaninoff; e dos Concertos para violino e orquestra de Mozart. Em 2011, o álbum "Follow the Songlines" ganhou a categoria de Jazz dos prestigiados prémios Victoires de la musique, em França. Em 2013 foram editados os concertos para piano de Lopes-Graça, pela Naxos, e o disco com obras de Pascal Dusapin foi Escolha dos Críticos na revista Gramophone. Nos últimos anos surgiram os discos monográficos de Luca Francesconi (2014), Unsuk Chin (2015) e Georges Aperghis (2017), além de obras de compositores portugueses, todos com gravações ao vivo na Casa da Música.

A origem da Orquestra remonta a 1947, ano em que foi constituída a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, que desde então passou por diversas designações. Após a extinção das Orquestras da Radiodifusão Portuguesa, foi fundada a Régie Cooperativa Sinfonia (1989-1992), vindo posteriormente a ser criada a Orquestra Clássica do Porto e, mais tarde, a Orquestra Nacional do Porto (1997), alcançando a formação sinfónica com um quadro de 94 instrumentistas em 2000. A Orquestra foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, vindo a adoptar a actual designação em 2010.

**Violino I**

Álvaro Pereira  
Emil Chitakov\*  
Radu Ungureanu  
Emília Vanguelova  
Vladimir Grinman  
Tünde Hadadi  
Ianina Khmelik  
José Despujols  
Andras Burai  
Vadim Feldblioum  
Roumiana Badeva  
Alan Guimarães  
Diogo Coelho\*

**Violino II**

Ana Madalena Ribeiro  
Tatiana Afanasieva  
José Paulo Jesus  
Pedro Rocha  
Karolina Andrzejczak  
Domingos Lopes  
Francisco Pereira de Sousa  
Paul Almond  
Nikola Vasiljev  
Mafalda Vilan\*  
Ana Luísa Carvalho\*  
Raquel Santos\*

**Viola**

Isabel Pereira\*  
Anna Gonera  
Theo Ellegiers  
Francisco Moreira  
Jean Loup Lecomte  
Rute Azevedo  
Luís Norberto Silva  
Hazel Veitch  
Emília Alves  
Biliana Chamlieva

**Violoncelo**

Nikolai Gimaletdinov  
Vicente Chuaqui  
Feodor Kolpachnikov  
Michal Kiska  
Bruno Cardoso  
Sharon Kinder  
Hrant Yeranosyan  
Aaron Choi  
Joana Rocha\*  
Miguel Braz\*

**Contrabaixo**

Florian Pertzborn  
Jorge Villar Paredes  
Nadia Choi  
Tiago Pinto Ribeiro  
Joel Azevedo  
Altino Carvalho  
Slawomir Marzec  
João Fernandes\*

**Flauta**

Ana Maria Ribeiro  
Alexander Auer  
Angelina Rodrigues

**Oboé**

Aldo Salvetti  
Telma Mota\*  
Roberto Henriques

**Clarinete**

Carlos Alves  
João Moreira  
Gergely Suto

**Fagote**

Gavin Hill  
Robert Glassburner  
Vasily Suprunov

**Trompa**

Nuno Vaz  
Pedro Fernandes\*  
Eddy Tauber  
Bohdan Sebestik

**Trompeta**

Ivan Crespo  
José Almeida\*  
Luís Granjo  
Rui Brito

**Trombone**

Dawid Seidenberg  
André Conde\*  
Leonardo Fernandes\*  
Faustino Núñez Pérez\*

**Tuba**

Romeu Silva\*  
Xavier Novo\*

**Tímpanos**

Jean-François Lézé

**Percussão**

Paulo Oliveira  
Nuno Simões  
André Dias\*  
Sandro Andrade\*  
Tomás Rosa\*

**Harpa**

Ilaria Vivan

**Piano**

Paulo Álvares\*

**Sintetizador**

Jonathan Ayerst\*

**Electrónica (Assistência)**

Óscar Rodrigues\*\*

\*instrumentistas convidados

\*\*Worten Digitópia

MECENAS ORQUESTRA SINFÓNICA  
DO PORTO CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

