

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

18 Set 2020
21:00 Sala Suggia

BEETHOVEN 2020

David Fray piano e direcção musical

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto para piano e orquestra n.º 20, em Ré menor, K. 466

(1785; c.32min)

1. *Allegro*
2. *Romanze*
3. *Rondo: Allegro assai*

[Pausa técnica]

Ludwig van Beethoven

Concerto para piano e orquestra n.º 3, em Dó menor, op. 37

(1802-03; c.35min)

1. *Allegro con brio*
2. *Largo*
3. *Rondo: Allegro*

Wolfgang Amadeus Mozart

SALZBURGO, 27 DE JANEIRO DE 1756

VIENA, 5 DE DEZEMBRO DE 1791

Concerto para piano e orquestra n.º 20, em Ré menor, K. 466

Um dos primeiros relatos mencionando o Concerto para piano e orquestra K. 466 de Wolfgang Amadeus Mozart encontra-se numa carta do seu pai, Leopold, à filha Nannerl (diminutivo de Maria Anna), escrita a 16 de Fevereiro de 1785. Nesta carta, Leopold descreve um concerto de subscrição organizado por Wolfgang em Viena uns dias antes, a 11 de Fevereiro. Neste período, as séries de concertos por subscrição eram um modelo de financiamento e programação bastante comum, em especial nas grandes cidades e capitais europeias. Em geral, estas séries de eventos não eram propostas pelas salas onde eram realizadas, mas pelos próprios artistas que nelas se apresentavam, individualmente ou em parceria. Os músicos responsáveis por estas iniciativas encarregavam-se dos procedimentos práticos que lhes estavam associados (aluguer de sala, contratação de outros intérpretes, angariação de subscritores), reservando depois os lucros da iniciativa para si. Era importante conseguir o compromisso de subscritores de estatuto social importante (nomeadamente da aristocracia), já que este factor podia determinar o aumento de adesões à subscrição e o sucesso (ou insucesso) da mesma. Para Mozart, após deixar o serviço do arcebispo Colloredo de Salzburgo em 1781 e se estabelecer como músico independente em Viena, este modelo de concertos constituía uma forma de auferir rendimentos do seu trabalho como compositor e também como pianista, para além dos outros rendimentos resultantes de encomendas de obras e da docência de música.

Segundo a carta de Leopold, este terá sido o primeiro concerto de subscrição organizado pelo filho, e vários membros da aristocracia terão estado presentes nesse evento no Mehlgrube, um edifício em Viena onde existia um casino e várias salas destinadas a eventos sociais e culturais. Leopold refere na carta que o programa tinha incluído sinfonias (sem referir compositor, embora se possa presumir que seriam também da autoria do filho), árias e o novo concerto para piano de Wolfgang. Acrescenta: “o copista ainda estava a copiar [partes de orquestra] quando chegámos, e o teu irmão nem teve tempo para ensaiar o rondó, porque tinha que supervisionar a cópia”. Há relatos de situações semelhantes em outros eventos, que explicam a ausência de alguns conteúdos musicais nas partes de solista dos concertos para piano de Mozart: sendo o compositor também o solista, nem sempre teria tempo de registar em papel todas as suas ideias, e, aparentemente, o mesmo problema de procrastinação afectou neste caso a elaboração das partes para os músicos, finalizadas pouco antes do evento.

O Concerto K. 466 apresenta uma característica distintiva: é um dos dois únicos concertos em modo menor (juntamente com o Concerto K. 491) que encontramos na produção concertante para piano de Mozart. O repertório instrumental em modo menor, durante a era clássica, é largamente suplantado em número por obras em modo maior. Esta opção está ligada aos contextos de apresentação da época e às convenções composicionais e estilísticas, que privilegiavam a leveza e a jovialidade transmitidas pelo modo maior, em

detrimento da associação a um estilo expressivo e melancólico no caso do modo menor. O Concerto K. 466 destaca-se na produção do compositor não apenas por esta opção invulgar de modo, mas também por características que o distinguem no contexto dos 23 concertos para piano de Mozart, e pelo facto de ter alcançado um estatuto privilegiado na apreciação dos compositores românticos (como Beethoven, por exemplo, que o tocou e para o qual escreveu cadências). É de destacar também a importância que o género teve para Mozart em termos profissionais, já que lhe proporcionou a oportunidade de desenvolver a sua mestria enquanto compositor e viabilizou a sua carreira de pianista, sobretudo nos últimos 10 anos de vida em Viena. Datam deste período a maioria (17) dos seus concertos, incluindo o Concerto K. 466, composto em 1785. A popularidade do piano, tanto como instrumento doméstico como em alternativa ao cravo em contextos de concerto, era então evidente. A sua utilização como instrumento solista em contexto orquestral na produção de Mozart é particularmente relevante, porque se virá a tornar um modelo para compositores das gerações seguintes, nomeadamente pelo requinte da orquestração, aspecto nem sempre tão trabalhado neste tipo de repertório.

O sentimento de melancolia e/ou tensão frequentemente associado ao modo menor é sugerido no início do primeiro andamento, *Allegro*, pelos grupos de notas ascendentes nos baixos, sucessiva e progressivamente mais frequentes, e pelos ritmos sincopados nos violinos e violas. Os instrumentos de sopro surgem de forma mais destacada no segundo tema principal, que se distingue pela placidez que o caracteriza, oposta à intensidade do início. São dois estados de espírito que se digladiam na exposição da orquestra, e que o primeiro solo do piano interrompe, propondo ele próprio um modo de expressão contido mas com secções virtuosísticas, expressas através de figuração profusa — constituída sobretudo por escalas, harpejos e motivos repetidos. Este andamento, de certa forma, constitui-se como um diálogo de cariz dramático; não é difícil aqui imaginar uma oposição entre o piano e a orquestra em que o piano assume o papel do discurso mais consequente, através das melodias que vai propondo e da sua virtuosidade serena, por oposição a uma orquestra que se divide entre a revolta e a submissão. A este nível, o Concerto K. 466, conforme sugere Charles Rosen, poderá constituir um dos modelos mais importantes para as óperas ou sinfonias finais de Mozart, não obstante nem se inscrever nessas tipologias musicais.

A singeleza marca o tema principal do *Romance*, apresentado a solo pelo piano. Aqui, o entendimento entre solista e orquestra impera, ao contrário do que acontece no *Allegro* inicial, já que há frequentes partilhas de melodias e jogos de pergunta/resposta entre ambos. Mas é o piano que se destaca aqui, através das longas melodias que expõe, por vezes até isolado, frequentemente remetendo a orquestra para uma função de acompanhamento discreto. A relação com modelos vocais, em particular com a ópera, é patente. Este andamento apresenta, inesperadamente, uma secção com figuração rápida e carácter agitado em que o piano assume um papel mais virtuosístico, recorrendo à técnica de mãos cruzadas e ao impacto visual que esta evidencia. Uma transição em *rallentando* leva à repetição da secção inicial, abreviada e com algumas variantes, mas assegurando mesmo assim a este andamento uma estrutura simétrica.



O *Allegro assai* apresenta características híbridas de dois formatos comuns neste período: a forma sonata, que adquiriu esta designação por causa da sua presença frequente nos primeiros andamentos de sonatas, nomeadamente através da utilização da técnica de desenvolvimento, ou seja, a existência de uma secção intermédia com variantes desenvolvidas, tanto em termos melódicos como harmónicos e rítmicos. Mas também apresenta características do rondó, ou seja, uma peça musical com um refrão que alterna com episódios de conteúdos musicais variados, sendo cada episódio seguido de uma repetição do refrão, de novo em clara analogia a modelos vocais bastante comuns. Este hibridismo é aliás um dos atributos mais interessantes deste andamento, que demonstra uma complexidade de estrutura que não se encontra em formatos mais convencionais de rondós. A originalidade está em parte dependente da repetição não apenas do tema principal, mas também de outros conteúdos melódicos, do contraste entre estes, e da coexistência do modo menor (modo da obra e do início do andamento) com o modo maior, com que termina este *Allegro assai*.

Ludwig van Beethoven

BONA, 16 DE DEZEMBRO DE 1770

VIENA, 26 DE MARÇO DE 1827

Concerto para piano e orquestra n.º 3, em Dó menor, op. 37

O Concerto em Dó menor é considerado por vários pesquisadores como uma prova da influência das obras finais de Mozart em Beethoven. Neste caso, o modelo seria o Concerto K. 491, também na mesma tonalidade (Dó menor), e em particular o seu primeiro andamento. Mas o 3.º Concerto de Beethoven, embora não demonstre a maturidade e a originalidade dos últimos dois concertos deste compositor, é uma obra representativa do seu estilo na transição do séc. XVIII para o séc. XIX e, a esse nível, um exemplo da emergência do Beethoven romântico, patente por exemplo, na longa e complexa introdução orquestral, que não tem paralelo nos concertos de Mozart.

O 3.º Concerto foi estreado a 5 de Abril de 1803 em Viena, numa apresentação em que foram estreadas também outras obras do compositor, nomeadamente a 2.ª Sinfonia e a oratória *Cristo no Monte das Oliveiras*. Embora se encontrem nos cadernos de esboços de Beethoven conteúdos referentes a este Concerto que antecedem largamente a data de estreia (desde 1796), sabe-se que Beethoven terá deixado para os últimos dias a finalização da obra, tendo terminado a partitura na noite anterior ao primeiro ensaio. Nem terá tido tempo para registar a parte de piano totalmente, algo que não o deve ter preocupado, dado o facto de ter sido ele o solista e ter dotes invulgares de improvisador. O facto, no entanto, causou alguma perplexidade a Ignaz von Seyfried, que lhe virou páginas (muitas vazias) nesse concerto. Só em 1804 é que Beethoven terá finalmente completado a parte de piano e publicado o Concerto, e compôs a sua própria cadência do 1.º andamento, uma extensa e virtuosística secção a solo, apenas em 1809.

O *Allegro con brio* inicial marca desde logo o cariz assumidamente sinfónico da obra, com uma entrada assertiva e diálogo

sistemático entre os naipes de cordas e sopros. O lirismo do 2.º tema principal é acentuado pela sua apresentação em modo maior, em simultâneo pelos violinos e clarinetes. O final desta longa exposição orquestral é marcado por uma paragem antes da entrada do piano, uma demarcação que Beethoven viria a evitar nos seus dois últimos concertos, que adoptam estruturas alternativas no início dos primeiros andamentos. O piano, embora apresente material associado aos conteúdos expostos anteriormente pela orquestra, anuncia desde o início o domínio da técnica de variação, que Beethoven aplica com generosidade. Confere assim à parte de piano um cariz virtuosístico marcante, já que essa variação ocorre frequentemente através da adição de figuração rápida, explorando toda a gama de registos do piano. O desenvolvimento intermédio, antes do retorno do material inicial, explora vários dos motivos antes apresentados, recortados e reduzidos, colocando estes fragmentos no diálogo entre o piano e os vários naipes orquestrais.

O *Largo* marca a distância em relação a Mozart logo pela escolha da tonalidade, Mi maior, que não tem qualquer relação tonal com os restantes andamentos, uma opção que Mozart seguramente evitaria. O piano expõe o tema principal deste andamento lento, apresentando uma passagem em estilo coral a que a orquestra responde de forma desenvolvida. Embora a figuração rápida do piano também marque presença neste andamento, a sua função é diversa em relação ao 1.º andamento. Discreta, frequentemente em dinâmicas suaves, assume-se como uma teia quase impressionista de som, que contrasta efectivamente com as passagens em que o piano adopta um estilo mais expressivo ou baseado em acordes.

O tema principal (refrão) do *Rondó: Allegro* é exposto pelo piano, em alegre diálogo com oboé e fagote, e termina com um *tutti* geral antes de passar ao 1.º episódio. Os episódios deste rondó mantêm o carácter bem-humorado, e o tema, sempre que reaparece depois de um episódio, apresenta variantes na parte do piano e/ou no acompanhamento orquestral, ou na forma como é apresentado num diálogo entre ambos. A divisão entre refrão e episódios é aliás bastante clara, e o retorno do tema é frequentemente anunciado por uma breve cadência de cariz improvisatório no piano, que termina o respectivo episódio. O andamento apresenta inclusivamente uma breve secção de imitação entre naipes, numa referência porventura irónica ao estilo *fugato* e imitativo do contraponto barroco. Se o andamento inicial evidencia a influência de Mozart, este último presta homenagem a Haydn e à forma como este introduzia elementos de decepção ou de surpresa que tornavam a sua música tão distintiva. O final deste andamento, em que se muda inesperadamente para ritmo ternário, revela uma faceta de exploração de efeitos rítmicos por parte de Beethoven que prenuncia, a par de outras características originais, os desenvolvimentos posteriores das suas últimas obras concertantes.

HELENA MARINHO, 2020

David Fray piano e direcção musical

Aclamado pelas interpretações da música de Bach a Boulez, David Fray continua a conquistar público no mundo inteiro com recitais a solo ou integrado em formações de música de câmara. Colaborou com as principais orquestras mundiais sob a direcção de distintos maestros, incluindo Marin Alsop, Semyon Bychkov, Andrey Boreyko, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti, Paavo Järvi, Kurt Masur, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Michael Sanderling, Yannick Nézet-Séguin e Jaap van Zweden. Foi solista com a Orquestra Real do Concertgebouw, a Orquestra da Rádio da Bavária, a Orquestra do Festival de Budapeste, a Philharmonia Orchestra, a Academy of St. Martin in the Fields, as Filarmónicas de Londres e Dresden, a Orquestra de Câmara Alemã de Bremen, a Orquestra Mozarteum de Salzburgo, a Orquestra do Teatro alla Scala, a Orquestra de Paris e a Orquestra Nacional de França.

Estreou-se nos Estados Unidos da América em 2009 com a Orquestra de Cleveland, seguindo-se concertos com as Sinfónicas de Boston, São Francisco e Chicago, e com as Filarmónicas de Nova Iorque e Los Angeles. Realizou recitais no Carnegie Hall, no Lincoln Center, no Park Avenue Armory em Nova Iorque, no Symphony Hall de Chicago e toca regularmente na Konzerthaus de Viena, no Mozarteum de Salzburgo, no Wigmore Hall (Londres), no Théâtre des Champs Élysées e em muitos outros palcos importantes.

Lançou recentemente dois discos com os Concertos de Bach para dois, três e quatro pianos (“um assunto musical tratado em família” com o seu professor Jacques Rouvier e os respectivos alunos Audery Vigoreux e Emmanuel Christien) e com as Sonatas para violino de Bach (com Renaud Capuçon). Em 2017 lançou um CD com obras de Chopin, após a sua estreia em concerto com música do compositor. O álbum anterior, *Fantaisie*, que incluía obras tardias para piano de Schubert, foi Escolha do Editor da Gramophone e considerado pela Sinfini Music “extraordinariamente profundo e comovente”. David Fray grava exclusivamente para a Erato/Warner Classics — o primeiro disco editado, com obras de Bach e Boulez, foi nomeado “melhor gravação do ano” pelos periódicos *London Times* e *Le Soir*.

David Fray detém múltiplos prémios, incluindo o Echo Klassik na categoria de Instrumentista do Ano e o Prémio Jovem Talento atribuído pelo Festival de Piano de Ruhr. Foi nomeado “Newcomer of the Year” pela revista *BBC Music* (2008). No Concurso Internacional de Música de Montréal (2004), recebeu o 2.º prémio e o prémio para a melhor interpretação de uma obra canadiana.

David Fray começou a ter aulas de piano com 4 anos e prosseguiu os estudos no Conservatório Nacional Superior de Paris com Jacques Rouvier, músico que participa no seu último disco dedicado à música de Schubert.

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, Elihu Inbal, Michail Jurowski, Christoph König, Reinbert de Leeuw, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomarico, 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. Tem pisado os palcos das mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil. Ainda este ano, dá especial destaque às sinfonias de Beethoven e apresenta numerosas obras dos séculos XX e XXI nunca antes apresentadas em Portugal.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das Sinfonias de Mahler, Prokofieff, Brahms e Bruckner; 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

Martyn Jackson
Álvaro Pereira
Radu Ungureanu
Roumiana Badeva
José Despujols
Vladimir Grinman

Violino II

Nancy Frederick
Tatiana Afanasieva
Lilit Davtyan
Pedro Rocha
Domingos Lopes

Viola

Alexander Znamenskiy*
Anna Gonera
Biliana Chamlieva
Rute Azevedo

Violoncelo

Feodor Kolpachnikov
Hrant Yeranosyan
Aaron Choi

Contrabaixo

Rui Rodrigues
Altino Carvalho

Flauta

Ana Maria Ribeiro
Alexander Auer

Oboé

Tamás Bartók
Telma Mota*

Clarinete

Carlos Alves
João Moreira

Fagote

Gavin Hill
Vasily Suprunov

Trompa

Nuno Vaz
Hugo Carneiro

Trompete

Luís Granjo
Rui Brito

Tímpanos

Jean-François Lézé

*instrumentistas convidados