

Coro

Casa da Música

Léo Warynski direcção musical

19 Set 2021 · 18:00 Sala Suggia

MÚSICA E VINHO



casa da música

MECENAS MÚSICA E VINHO



S O G R A P E



Maestro Léo Warynski sobre o programa do concerto.
[VIMEO.COM/605000934](https://vimeo.com/605000934)

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



Frank Martin

Le Vin herbé,

a partir de três capítulos de *Le Roman de Tristan et Iseut* de Joseph Bédier,

para doze vozes mistas, sete instrumentos de corda e piano (1938-41; c.1h35min)

Prólogo

Primeira parte: “O Filtro”

Segunda parte: “A Floresta do Morois”

PAUSA TÉCNICA

Terceira parte: “A Morte”

Epílogo

Tradução: Aníbal Fernandes (*O Romance de Tristão e Isolda*, renovado por Joseph Bédier; Sistema Solar, 2012); adaptações de Fernando P. Lima e Cristina Guimarães.

Legendagem: Cristina Guimarães.

Agradecimento: Aníbal Fernandes e Sistema Solar, pela cedência da tradução.

Frank Martin

GENÈBRA, 15 DE SETEMBRO DE 1890

NAARDEN, 21 DE NOVEMBRO DE 1974

Um canto de amor e de morte

Sexta-feira santa de 1903, Victoria Hall, em Genebra. Frank Martin, então com doze anos, assiste a uma representação da *Paixão segundo São Mateus*, cantada em francês. Numa entrevista concedida em 1970 à televisão suíça, pouco anos antes da sua morte, recordaria emocionado esse momento em que descobriu o que era o êxtase musical. Contou que se sentiu incapaz, depois do concerto, de se lembrar do que quer que fosse, como se tivesse sido levado para um outro mundo, como se tivesse sido transportado ao Paraíso. “Ao longo da minha vida, sempre quis voltar a fazer essa experiência, mas nunca o consegui. Foi absolutamente único”. Desde esse momento, disse ainda, “Bach foi o meu mestre”.

Frank era o mais novo dos dez filhos do pastor Charles Martin, membro de uma importante dinastia calvinista de Genebra. Revelou cedo dotes musicais, tendo começado a compor pequenas peças para piano aos nove anos. Os Martin tinham uma longa tradição na prática da música amadora, mas a sua decisão de abraçar a carreira de compositor não foi vista com bons olhos. Frank Martin nunca frequentou o Conservatório, tendo estudado apenas com um único mestre, o compositor e maestro Joseph Lauber, que fora aluno de Massenet em Paris e lhe ensinou piano e harmonia. Chegou a inscrever-se na Universidade de Genebra, em Matemática e Física, mas não terminou os estudos. As suas primeiras obras denotam influências de Schumann, Chopin e sobretudo César Franck, mas o seu estilo muito pessoal só começou a tomar forma depois da revelação

da música de Claude Debussy e Maurice Ravel, introduzidas na vida musical suíça por Ernest Ansermet, quando este assumiu o cargo de maestro da Orquestra Sinfónica de Genebra em 1915. Ansermet dirigiu depois, em 1918, uma das primeiras obras significativas de Martin, *Les dithyrambes*, para coro e orquestra, tendo-se mantido ao longo de toda a sua carreira um dos mais activos promotores da sua música. Em 1921, Frank Martin escreveu *Quatre sonnets à Cassandre*, sobre textos de Ronsard, para mezzo-soprano, flauta, violeta e violoncelo, onde é sensível a influência de Ravel e a fascinação do compositor por modelos musicais arcaicos e em particular pela modalidade. Uma outra influência determinante foram os trabalhos de Émile Jaques-Dalcroze, fundador do célebre Institut de rythmique em Genebra, onde Martin se tornou professor de teoria do ritmo no final da década de vinte. O estudo de diferentes tradições rítmicas, nomeadamente da Antiguidade Clássica, da Índia e da Bulgária, ocuparam-no longamente durante esses anos, traduzindo-se em diversas obras (*Trio sur des mélodies populaires irlandaises*, 1925; *Rythmes*, para orquestra, 1926). No início dos anos trinta, Martin encontrou na música de Arnold Schoenberg o elemento que lhe faltava para a construção da sua linguagem, começando a utilizar regularmente séries dodecafónicas a partir do seu 1.º Concerto para piano e orquestra (1933-34) e da *Rhapsodie* para cinco instrumentos de corda (1935). Apesar do entusiasmo pelo sistema de Schoenberg, a música de Martin nunca assumiu um carácter atonal, tendo este recorrido às séries dodecafónicas sobretudo como uma forma de gerar material melódico e construir conjuntos de acordes, nunca perdendo de vista o que considerava serem os princípios naturais da arquitectura musical, e em particular a importância do

intervalo de quinta e a necessidade de centros tonais. Mais tarde, Martin confessou que o atonalismo de Schoenberg sempre lhe pareceu um mundo em que a noção de peso não era tomada em consideração, “em que não existiam linhas verticais nem horizontais, nem sequer a ideia de um ângulo recto”. Este caminho longo e lento de gestação da sua linguagem, simbiose singular entre as inovações técnicas do modernismo musical e um enraizamento profundo no legado histórico da música ocidental, viria a determinar o reconhecimento tardio da sua obra e um estatuto de “outsider” no panorama da música contemporânea pós-1945.

Le Vin herbé, que ocupou o compositor entre 1938 e 1941, quando este tinha já cinquenta anos, é considerada a primeira obra em que Frank Martin afirmou o seu estilo musical próprio. A génese da obra está intimamente ligada ao Madrigalchor de Zurique, um coro fundado em 1935 por Robert Blum, maestro que se destacara por ter estreado na Suíça diversas oratórias de Händel e o *Oedipus Rex* de Stravinski. Na Primavera de 1938, Blum encomendou a Martin uma obra para doze vozes solistas, que deveriam ser acompanhadas por um pequeno ensemble instrumental e cuja duração não deveria ultrapassar a meia hora. As características muito particulares da encomenda e do Madrigalchor de Zurique, que aliava o repertório renascentista (em particular das escolas italiana, inglesa e holandesa) e a criação contemporânea, terão certamente pesado na escolha do tema e no próprio estilo musical de *Le Vin herbé*. Frank Martin optou, como base textual para a sua obra, por um capítulo do *Roman de Tristan et Iseut*, publicado em 1900 por Joseph Bédier, um dos maiores especialistas em poesia medieval da época. Bédier procurara, com essa adaptação para o grande

público, recuperar uma forma mais despojada, austera e arcaica de contar a trágica aventura dos amantes desventurados (tanto ao nível da sintaxe e do vocabulário, como das técnicas narrativas, em particular através de interpelações ao leitor/ouvinte), que contrastava propositadamente com a famosa criação operática de Richard Wagner, a versão até aí mais difundida do mito. O compositor confessou que escolheu a adaptação de Bédier pelo seu “extraordinário sentido do ritmo, das proporções e do justo movimento psicológico”, tendo retomado o texto praticamente sem alterações, para respeitar o que considerava ser a sua “extrema perfeição” literária. De entre os vários capítulos, Martin seleccionou o quarto, “Le philtre”, que conta a viagem do barco em que Tristão conduziu Isolda para esta casar com o rei Marco, e em que os dois beberam inadvertidamente a poção destinada à noite de núpcias, unindo-se num amor proibido, absoluto e fatal. Esse capítulo constituía uma unidade em si mesmo, fornecendo matéria para diversos solos e ensembles, e tinha a duração conveniente para a meia hora de que dispunha. Podia, ainda, ser facilmente dividido em quadros, o que facilitou a construção da partitura a partir de formas musicais concisas. Ao coro ficou confiada a função de narrador, num canto silábico próximo da declamação, e de se desdobrar em vozes solistas para as sequências dialogadas, devendo a parte instrumental manter-se num papel mais modesto, “como um cenário numa peça de teatro”. A estreia desta versão inicial de *Le Vin herbé* teve lugar em Zurique, a 16 de Abril de 1940, mas Martin depressa se apercebeu de que a atmosfera desse “conto de amor e de morte” exigia um maior desenvolvimento musical. Sobretudo, considerava necessário que a apresentação do amor fosse complementada pela descrição da

morte, “que traz a sua paz, depois das alegrias e das angústias da paixão”. Para que a obra assumisse uma forma mais completa, Martin decidiu acrescentar duas outras partes, a partir dos capítulos dez (“La forêt du Morois”) e dezanove (“La mort”), juntando ainda um prólogo e um epílogo, retirados dos parágrafos iniciais e finais da adaptação de Bédier. A estreia da versão definitiva teve lugar em Zurique, a 28 de Março de 1942, de novo pelo Madrigalchor sob a direcção de Robert Blum.

Le Vin herbé revela toda a subtilidade que distingue o estilo musical do período de maturidade de Frank Martin, caracterizado, como assinala Janet Tupper, por uma extraordinária “economia de meios”. Ao contrário dos recursos consideráveis convocados por Wagner no seu extenso drama musical, Frank Martin opta por uma narração íntima do mito, submetendo o reduzido número de vozes e de instrumentos a um meticuloso trabalho de variação de timbres, texturas e intensidades, e organizando o discurso harmónico através de modulações quase imperceptíveis, determinadas pela condução cromática das vozes e o uso de notas pedal, uma técnica que Rudolf Klein designou de “tonalidade deslizante”. Nesta obra, Frank Martin utilizou apenas três séries dodecafónicas, duas delas servindo essencialmente como elementos geradores de material melódico (apresentadas pelo violoncelo, no início do terceiro quadro da primeira parte, e pela violeta, no início do quinto quadro da terceira parte), e uma outra que funciona como motivo condutor, introduzida pelo violino no terceiro quadro da primeira parte, logo depois dos amantes beberem o filtro. Este motivo de um lirismo lancinante, geralmente identificado como o “tema do amor”, regressa quando Isolda confessa a sua paixão por Tristão, e depois quando este relembra, já agonizante, os efeitos

do filtro, ouvindo-se por uma última vez quando Isolda morre abraçada ao seu amante. No entanto, como sustenta Daniel Roehl, apesar do uso das séries dodecafónicas e da dificuldade em identificar funções harmónicas precisas, a linguagem musical de *Le Vin herbé* permanece essencialmente tonal, uma vez que a partitura é articulada estruturalmente por momentos de repouso, obtidos através do prolongamento das conclusões harmónicas, dos movimentos melódicos descendentes, da rarefacção da textura musical, da dissipação da energia dinâmica ou através do uso de sonoridades consonantes (em particular os intervalos de oitava, quinta ou terceira). Por outro lado, a partitura de *Le Vin herbé* assume, por diversas vezes, um carácter pictórico. Martin acompanha com pequenas iluminuras musicais o movimento circular de preparação do filtro, o balancear do barco que transporta os futuros amantes, a forma como o filtro se espalha pelas veias de Tristão, o brilho do anel de Isolda, os passos dos cavalos ou a tempestade que imobiliza o navio na terceira parte. Este carácter pictórico tem justificado apresentações muito diversas da obra, que tem sido por vezes encenada como uma ópera ou servido de pretexto para experiências mais inovadoras, como o “concerto visual” imaginado pelo maestro Nicolas Fink para a estreia norueguesa da obra, em 2014. *Le Vin herbé* é uma partitura que escapa a definições apressadas, situando-se entre a oratória profana, o teatro musicado e a música de câmara. Resultando de uma construção musical rigorosa e não sendo verdadeiramente descritiva, é uma música que se encontra sempre em sintonia com o drama narrado, como quando o ritmo e a harmonia se tornam de tal forma lentos que parece que o tempo se suspende, ou quando por debaixo de uma sequência aparentemente austera se ouve crepitar o fogo da paixão.

Frank Martin nunca escondeu as razões biográficas que ditaram a severidade flamejante que imprimiu à sua obra. Durante a composição de *Le Vin herbé*, a sua segunda mulher, Irène, foi submetida a uma cirurgia à qual não sobreviveu. O compositor afirmou mais tarde que, após perder a esposa, se sentiu durante muito tempo “em amizade com a morte”. Todas as obras compostas na década seguinte, de *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1942-43) à oratória bíblica *Golgotha* (1945-48), transportam a marca dessa mesma obsessão fúnebre. No entanto, ao contrário da leitura wagneriana, em que a morte dos amantes surge como um momento de transfiguração e transcendência, o abraço final de Isolda e Tristão em *Le Vin herbé* é marcado pela aceitação do destino, como a resolução do conflito “entre o amor e a lei” que Bédier identificara como sendo o núcleo central do mito. A narrativa termina, aliás, com a referência aos ramos fortes da “silva verde e folhosa” que uniu as sepulturas de Tristão e de Isolda, e que renasciam de cada vez que alguém os tentava cortar. Talvez não por acaso, o título da obra de Martin não nomeia as personagens principais do drama, mas antes identifica como elemento fundamental o filtro, esse “vinho erbado” que ao ser bebido pelos amantes despoleta a narrativa e determina o seu fim trágico. E não será porventura exagerado considerar esta importância conferida por Martin à “mágica bebida” como uma chave possível para a compreensão da sua singular arte poética. Tal como o filtro cuidadosamente preparado pela mãe de Isolda, misturando o vinho com as ervas, as flores e as raízes, a minuciosa construção da música de Martin aspira a transportar o ouvinte para um outro mundo, a abrir a porta para uma forma de êxtase. Desse irresistível transporte não se sai incólume: é um caminho onde deflagram as

mais violentas paixões e onde se experimentam os mais fundos abismos. Mas é, também, uma promessa de repouso e de consolo.

Maio de 1943, Alemanha nazi, Escola estatal de música de Braunschweig. *Le Vin herbé* é estreado numa tradução alemã, em pleno período de “guerra total” e já depois da vitória soviética em Leninegrado. Entre o público encontra-se o jovem compositor Hans Werner Henze, então com dezassete anos, que recordaria a experiência como uma ousadia, como um acto de secreta resistência num contexto em que a música dodecafónica era considerada “degenerada”. Conta na sua autobiografia que um amigo lhe emprestou a partitura e que assistiu a todos os ensaios. Não conseguiu esconder a sua surpresa e entusiasmo: “Então era assim que soava a música dodecafónica?” Nunca imaginara que ela pudesse ser “tão bela e tão terna”. Mais tarde, Henze revisitaria ele próprio o mito dos trágicos amantes em *Tristan*, para piano, fita magnética e orquestra (1973), e tornar-se-ia, à sua maneira, um “outsider” da música contemporânea. Manteve-se sempre fiel à possibilidade de conciliar o experimentalismo de vanguarda com a defesa de uma forma de humanismo e de lirismo musical profundos, posição a que não será estranha a influência desta juvenil descoberta. *Le Vin herbé* insere-se assim numa genealogia heterodoxa, que nos permite pensar noutras leituras, menos fechadas e monolíticas, do conflito entre modernidade e tradição, debate que tanto agitou a história da música contemporânea na segunda metade do século XX e que, sob diversas formas, ainda hoje se prolonga.

MANUEL DENIZ SILVA, 2021

Léo Warynski direcção musical

Preciso, sensível e audacioso são alguns dos adjectivos já usados para caracterizar a direcção de Léo Warynski. Expansivo e polivalente, dirige com o mesmo entusiasmo qualquer repertório: ópera, música sinfónica, contemporânea e vocal.

Léo Warynski formou-se em direcção de orquestra com François-Xavier Roth (Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris). Passados dez anos, adquiriu uma experiência importante com diferentes formações em França e no resto do mundo, apresentando-se nas mais relevantes salas e festivais. É frequentemente convidado da Orquestra Nacional de Île-de-France, da Orquestra da Normandia, do Ensemble intercontemporain e da Orquestra de Colombie. O seu gosto pela música vocal e pela ópera leva-o a dirigir produções líricas. Nesse âmbito, apresentou *The Rape of Lucretia*, de Benjamin Britten, com a Academia da Ópera de Paris, em Maio de 2021.

Entre os seus compromissos para esta temporada figuram concertos com a Orquestra da Normandia (*Oratória de Natal* de Camille Saint-Saëns), a Orquestra da Ópera de Nice (reposição de *Akhmaten* de Philip Glass), a Orquestra de Mulhouse, bem como produções líricas com a Ópera de Avignon (*Carmen* de Bizet) e a Ópera de Dortmund (reposição de *Seven Stones* de Ondrej Adamek).

Léo Warynski é director artístico do ensemble vocal les Métaboles, que fundou em 2010. Em 2014, foi nomeado director musical do ensemble Multilatérale, um agrupamento instrumental dedicado à nova música. Em 2020, foi nomeado Personalidade Musical do ano pelo Sindicato da Crítica.

Coro Casa da Música

Paul Hillier maestro emérito

Fundado em 2009, o Coro Casa da Música é constituído por uma formação regular de 18 cantores, que se alarga a formação média ou sinfónica em função dos programas apresentados. Contou com Paul Hillier como maestro titular, até 2019, e tem sido também dirigido por outros maestros prestigiados no âmbito da música coral, como Simon Carrington, Nicolas Fink, Antonio Florio, Robin Gritton, Sofi Jeannin, Andrew Parrott, Marco Mencoboni, Kaspars Putniņš, Nacho Rodríguez, Gregory Rose, Nils Schweckendiek e James Wood. As suas participações em programas corais-sinfónicos levam-no a trabalhar com os maestros Martin André, Stefan Blunier, Douglas Boyd, Baldur Brönnimann, Olari Elts, Leopold Hager, Michail Jurowski, Michael Sanderling, Christoph König, Peter Rundel, Vassily Sinaisky e Takuo Yuasa, destacando-se ainda os programas de música antiga com especialistas como Laurence Cummings, Paul McCreesh e Hervé Niquet.

As temporadas do Coro Casa da Música revelam um repertório eclético que se estende desde os primórdios da polifonia medieval à nova música. Ao longo dos anos, apresentou em estreia mundial obras de Michael Gordon, Gregory Rose, Manuel Hidalgo, Carlos Caires e ainda uma partitura reencontrada de Lopes-Graça. Mais recentemente, dividiu com o Remix Ensemble a primeira audição mundial do *Requiem* de Francesco Filidei. Fez ainda estreias nacionais de obras de compositores fundamentais do nosso tempo como Birtwistle, Manoury, Dillon, Haas ou Rihm, e tem interpretado outras figuras-chave dos séculos XX e XXI, como Lachenmann, Schoenberg, Stockhausen, Gubaidulina ou Cage.

A música portuguesa tem sido um dos focos de atenção do Coro, com programas dedicados ao período de ouro da polifonia renascentista, a Lopes-Graça ou a obras corais-sinfónicas como o *Requiem à memória de Camões* de Bomtempo e o *Te Deum* de António Teixeira.

O Coro Casa da Música colaborou com os agrupamentos instrumentais da Casa da Música na interpretação de obras como *Gurre-Lieder* de Schoenberg, *Te Deum* de Bruckner, *As Estações* e *A Criação* de Haydn, *Missa em Si menor*, *Oratória de Natal*, *Magnificat* e *Cantatas* de Bach, *Sinfonias* de Mahler, *Missa em Dó menor* e *Requiem* de Mozart, *O Cântico Eterno* de Janáček, *Sinfonia Coral* e *Missa Solemnis* de Beethoven, *Requiem Alemão* de Brahms, *Messias* de Händel, *Te Deum* de Charpentier, *História de Natal* de Schütz, *Requiem* de Verdi, *Missa para o Santíssimo Natal* de Alessandro Scarlatti, grandes obras corais-sinfónicas de Prokofieff e Chostakovitch, *Requiem* de Schnittke, *Vésperas* de Monteverdi, *Missa n.º 5* de Schubert, *Stabat Mater* de Dvořák e a oratória *Paulus* de Mendelssohn.

Na temporada de 2021, o Coro percorre largos períodos da história da música coral, do madrigal renascentista à música contemporânea. Em parceria com as orquestras da Casa da Música, interpreta a integral da *Oratória de Natal* de Bach e o *Requiem* de Mozart.

O Coro Casa da Música faz digressões regulares, tendo actuado no Festival de Música Antiga de Úbeda y Baeza e no Auditório Nacional de Madrid, no Festival Laus Polyphoniae em Antuérpia, no Festival Handel de Londres, no Festival de Música Contemporânea de Huddersfield, no Festival Tenso Days em Marselha, nos Concertos de Natal de Ourense e em várias salas portuguesas.

Sopranos

Ana Caseiro (Brangiana)

Ângela Alves (Isolda a Loura)

Eva Simões

Luísa Barriga

Contraltos

Joana Valente (Mãe de Isolda a Loura)

Laura Lopes (Isolda de Brancas Mãos)

Maria João Gomes

Tenores

Miguel Leitão (Caerdino)

Ross Buddie

Rui Aleixo

Stuart Kinsella (Tristão)

Baixos

Nuno Mendes

Pedro Guedes Marques (Rei Marco)

Ricardo Torres (Duque Hoel)

Pianista correpetidor

Luís Duarte

Violino I

José Pereira

César Nogueira

Viola

Trevor McTait

Raquel Massadas

Violoncelo

Miranda Harding

Tiago Silva

Contrabaixo

José Fidalgo

Piano

Jonathan Ayerst

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

