

# Orquestra Sinfónica

## do Porto Casa da Música

Christian Zacharias piano e direcção musical

01 Out 2021 - 21:00 Sala Suggia

DIA MUNDIAL DA MÚSICA



casa da música

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA





Maestro Christian Zacharias sobre o programa do concerto.  
[VIMEO.COM/617977163](https://vimeo.com/617977163)

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



## Joseph Haydn

*As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz* (1785; c. 32min)

- Introdução (Maestoso e adagio)
- Sonata I: “Pai, perdoai-os, pois eles não sabem o que fazem” (Largo)
- Sonata II: “Em verdade te digo que hoje estarás comigo no Paraíso” (Grave e cantabile)
- Sonata III: “Mulher, este é o teu filho, eis aqui a tua mãe” (Grave)

## Carl Philipp Emanuel Bach

Concerto para piano e orquestra em Ré menor, Wq. 23 (1748; c. 22min)

1. Allegro
2. Poco andante
3. Allegro assai

## Joseph Haydn

*As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz* (1785; c. 35min)

- Sonata IV: “Meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?” (Largo)
- Sonata V: “Tenho sede” (Adagio)
- Sonata VI: “Está consumado” (Lento)
- Sonata VII: “Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito” (Largo)
- O Terramoto (Presto e con tutta la forza)

## Joseph Haydn

ROHRAU (ÁUSTRIA), 31 DE MARÇO DE 1732

VIENA, 31 DE MAIO DE 1809

### ***As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz***

Na altura em que Joseph Haydn recebe a encomenda para escrever uma obra sacra para a Catedral de Cádiz, em Espanha, as visões filosóficas sobre a religião na Europa encontram-se num momento de especial ebulição. Um dos factores que estimularam o debate foi o Terramoto de Lisboa em 1755, que levantou perguntas complexas a uma sociedade que acreditava maioritariamente nas motivações divinas para os desastres naturais e nos castigos épicos à boa maneira bíblica. Alguns pensadores destacaram-se neste debate, nomeadamente Immanuel Kant, que procurou formular uma primeira teoria de base exclusivamente física para explicar o fenómeno, e Voltaire, que atacou sem quartel a ideia do “melhor dos mundos possíveis” postulada por Leibnitz, perguntando no longo *Poema sobre o desastre de Lisboa*: “Mas como conceber um Deus, a bondade em si mesmo,/Que não poupa os bens aos filhos que ama,/E que sobre eles lança os males às mãos cheias?” E concluindo: “Um dia tudo ficará bem, eis a nossa esperança;/Tudo está bem hoje, eis a ilusão.”

No contexto da Áustria em que Haydn vivia, a questão agudizava-se um pouco mais, já que o imperador José II tinha colocado a Igreja Católica austríaca sob a sua autoridade, forçando-a a uma reforma racionalista integrada nas ideias iluministas que a afastavam do culto das relíquias e dos santos periféricos, por exemplo. Em especial na década de 1780, tudo o que possa traduzir falta de objectividade ou complexidade desnecessária é abolido das práticas da Igreja austríaca: é o que acontece com a

música sacra instrumental, reduzida aos serviços dominicais e a grandes cerimónias, em benefício dos hinos congregacionais em vernáculo. Até mesmo a retórica das homilias se torna alvo das medidas de José II, que defende a transmissão de uma única mensagem retirada de cada leitura do Evangelho, uma ideia que estimule em simultâneo a vertente intelectual e a emocional. Interditas são as “expressões ambíguas ou insinuações impróprias e qualquer controvérsia ou crítica desnecessária”. O académico Richard Will (citando Mark Evan Bonds) faz um interessante paralelismo entre estas directivas religiosas e os conceitos estabelecidos nos próprios manuais de composição: cada secção de uma obra musical deverá elaborar uma ideia principal única e, através desta, uma emoção associada. Adaptando o conceito às *Sete Últimas Palavras*, verifica-se que “através de um desenvolvimento motivico e harmónico concentrado e pouco habitual, explora-se o potencial musical e emocional de uma ideia principal” que provém de cada uma das *palavras* dos Evangelhos. Mais do que dramatizar a Paixão de Cristo, pretende-se reflectir sobre a mesma.

A década de 1780 é um período da carreira de Haydn em que a composição de obras sacras se vê reduzida ao mínimo, em resultado da situação político-religiosa austríaca. Apesar de o compositor ser conhecido por epítetos como “o pai da sinfonia” e “o pai do quarteto de cordas”, pelo seu importantíssimo contributo para a fixação destes géneros, a verdade é que a música sacra não foi de forma nenhuma negligenciada ao longo da sua vida, até pelas funções que desempenhava na corte dos príncipes de Esterházy, como mestre-capela entre 1766 e 1790 — responsável pela música orquestral e de câmara, ópera e música sacra. Por outro lado, a partir de 1779, a renegociação do seu

contrato com o príncipe Nicolaus Esterházy permite-lhe publicar e vender a sua música e aceitar encomendas sem necessidade de consentimento do patrono, algo que faz florescer a sua carreira internacional, tornando-o o compositor mais conceituado da Europa.

Uma das encomendas surge-lhe a partir de Cádiz, Espanha, e permite-lhe explorar uma forma original de música religiosa destinada à cerimónia das *Três Horas*, evocativa da morte de Cristo na Cruz na sexta-feira da Paixão. A cerimónia durava entre o meio-dia e as três horas da tarde da Sexta-Feira Santa, e promovia a meditação sobre sete frases proferidas por Jesus na Cruz. Esta cerimónia tem uma ligação forte a Lima, no Peru, onde o padre jesuíta Alonso Messia Bedoya se destacou na fixação da sua forma e na utilização de música alternando com as palavras de Cristo e favorecendo a introspecção. Voltando ao tema dos terremotos, vale a pena lembrar o grande abalo de Lima e o conseqüente maremoto em Callao de 1687, arrasando toda a costa do Peru e resultando numa intensificação da fé e das cerimónias católicas — e na mistificação em torno de imagens religiosas com vários relatos de milagres. Um outro terremoto ainda mais violento e catastrófico seria sentido em 1746 na mesma região, com grandes repercussões no pensamento iluminista e no debate científico-religioso europeu, que poucos anos depois o desastre de Lisboa redobraría, como fizemos notar atrás.

A associação da cerimónia das *Três Horas* ao mistério e à obscuridade das tradições e dos rituais religiosos seria de alguma forma incompatível com o momento político austríaco, pelo que este projecto deu a Haydn a oportunidade de explorar um universo de misticismo de que se via arredado no seu país. Num oratório construído numa gruta sob a Igreja do Rosário, o cenário era especial, com todas as entradas de

luz tapadas e apenas um grande candeeiro no centro quebrando a escuridão. O próprio Haydn descreve o contexto: “Ao meio-dia fechava-se a porta e começava a cerimónia. Depois de um serviço curto, o bispo subia ao púlpito, pronunciava a primeira das sete palavras (ou frases) e fazia um discurso. Terminando, deixava o púlpito e prostrava-se de joelhos diante do altar. Este intervalo era preenchido com música. De igual modo, o bispo pronunciava a segunda palavra, depois a terceira e assim sucessivamente, seguindo-se a orquestra a pontuar cada discurso. A minha composição estava sujeita a estas condições, e não foi tarefa fácil escrever sete adágios, cada um com dez minutos, para serem tocados um após outro sem fatigar os ouvintes.”

Os compassos iniciais de cada um dos adágios — ou Sonatas —, embora apenas instrumentais na sua origem, são na verdade adaptações do texto das palavras de Cristo, respeitando a sua métrica e acentuação. Nas primeiras edições, Haydn incluiu até esse texto sob as partes escritas destas secções iniciais, como se fossem cantadas, para que os músicos tivessem uma clara noção da ideia sobre a qual era construída cada Sonata. A associação íntima da música ao texto, por outro lado, pretendia que os ouvintes fossem envolvidos pelas palavras, mesmo que apenas sugeridas, e sentissem a meditação de forma mais profunda.

O facto de se tratar de uma obra puramente instrumental permitiu que fosse difundida de forma independente do seu contexto cerimonial, pelo que conquistou grande sucesso na Europa e originou várias adaptações. A mais conhecida é a versão para quarteto de cordas, escrita por Haydn logo em 1787, que ainda hoje é amplamente interpretada por inúmeros agrupamentos, até porque lhes permite uma incursão numa linguagem diferente dos

quartetos clássicos do compositor. Uma versão para piano foi logo também editada, e quando Haydn inicia as suas viagens a Londres — após se ver libertado das suas obrigações com o desmantelamento da orquestra e da ópera dos Esterházy — toma contacto com uma versão coral da obra em Passau, em 1794, da autoria de Joseph Freibert. Haydn decide então fazer a sua própria adaptação em forma de oratória, para coro, solistas e orquestra, publicando-a em 1801.

Para além das *sete palavras*, desenhadas em forma de sete Sonatas lentas e meditativas, a obra conta com uma introdução, também ela lenta, e um curto andamento final — *O Terramoto* — que pela sua energia e velocidade contrasta com toda a restante obra. Simboliza o terramoto que se segue à morte de Cristo e, ao contrário de muitas outras Paixões que abrem espaço à promessa de salvação após o cataclismo, não deixa senão a impressão profunda de destruição e muito pouco espaço à redenção e transcendência. O intuito de Haydn terá sido também o de evocar as repercussões do terramoto de 1755 na cidade de Cádiz, cuja zona marginal foi destruída pelo maremoto. Não será, contudo, descabido fazer a ponte entre este final que surpreendeu os críticos e uma ideia de pessimismo que então nascia como resultado dos debates desenvolvidos ao longo do século em torno dos desastres naturais e do seu significado, remanescentes do pensamento de Voltaire e da conclusão segundo a qual este não pode ser o melhor dos mundos possíveis: “Túmulos, abri-vos, pais, subi para a luz! A terra que vos cobre está toda ensanguentada.”

## Carl Philipp Emanuel Bach

WEIMAR, 8 DE MARÇO DE 1714

HAMBURGO, 14 DE DEZEMBRO DE 1788

### Concerto para piano e orquestra em Ré menor, Wq. 23

Entre os cerca de 50 concertos para teclado e orquestra compostos por Carl Philipp Emanuel Bach, o Concerto em Ré menor, Wq. 23, era o único conhecido até meados do século passado — graças à sua inclusão na colectânea *Denkmäler deutscher Tonkunst* (Monumentos da Música Alemã). Escrito em 1748, antecedeu o papel importante do compositor no movimento artístico alemão *Sturm und Drang* (“tempestade e ímpeto”), já na década de 1770, com o arranque do Romantismo literário e uma exacerbação das emoções que encontraria paralelo na música algumas décadas mais tarde. O pensamento criativo procurava caminhos diversos do racionalismo e, na música, a perfeição arquitectural do Barroco ia também cedendo perante algumas abordagens mais livres e incendiadas pela emoção — a parte central de todo o século XVIII já colocava a linha melódica única no centro das atenções, com um acompanhamento em segundo plano, naquilo que se chamou o estilo Galante. Mas Carl Philipp não embarcava nos excessos apaixonados dos italianos; defendia antes um papel moderado das emoções, atacando a música que lhe parecia “cair no ouvido e preenchê-lo, deixando contudo vazio o coração”. Enquadrava-se por isso nos ideais celebrados pela estética conhecida como *Empfindsamkeit* (“sensibilidade”), associada ao norte da Alemanha, que abarcou a literatura e se viu reflectida na música deste compositor. No seu *Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar instrumentos de tecla* — obra de 1753

que marcou o estilo técnico e interpretativo da época e se tornou uma referência — defendia que os grandes objectivos da música deveriam ser os de tocar o coração e mover os afectos. Mas, para isso, era necessário tocar a partir da alma, não sendo suficiente a aplicação da “teoria dos afectos” barroca — segundo a qual a música deveria conter os elementos adequados (na escrita e na interpretação) para provocar determinadas emoções nos ouvintes. Para Carl Philipp, pelo contrário, além de dominar a técnica, o intérprete devia *sentir* os afectos que pretendia despertar no público.

Na época em que compõe o Concerto em Ré menor, Carl Philipp Emanuel Bach trabalha na corte de Frederico “O Grande” da Prússia, cargo que ocupa entre 1738 e 1767. Ali exerce as funções de compositor e acompanhador do próprio rei Frederico II, que tocava flauta e empregava figuras tão importantes como Johann Joachim Quantz e Johann Gottlieb Graun — especializados em flauta e violino, respectivamente. O Concerto de Bach, contudo, contrasta com o estilo galante de Quantz e Graun, leve e elegante, e certamente contrasta com o estilo de contraponto intrincado do seu pai, Johann Sebastian Bach. De facto, a filosofia de C. P. E. Bach não reduzia a música às habituais funções de entretenimento ou de elevação do espírito e da fé, mas trazia para a acção a expressão individual do artista — renunciando as linhas que orientariam as artes a partir do século XIX. Não por acaso, tanto Mozart e Haydn como Beethoven colecionavam a música de C. P. E. Bach e tinham-na em muito boa conta — Mozart dizia “Bach é o pai, nós somos os filhos”; e não se referia ao pai de Carl Philipp, já que Johann Sebastian estava então numa relativa obscuridade da qual demoraria ainda a ser resgatado (e na qual seria depois submersa a música de Carl Philipp

durante largos anos). E se os seus concertos para tecla são um importante contributo para o género, então em expansão para além dos mais estabelecidos concertos para violino, o Concerto em Ré menor destaca-se particularmente. Sendo uma obra no modo menor, abre espaço para uma maior exploração da intensidade dramática, o que é sublinhado por mudanças repentinas de dinâmica ou pelas suspensões tensas que mantêm o ouvinte, também ele, suspenso — algo que é particularmente notório nos andamentos rápidos. O andamento lento começa de imediato com uma forte dissonância e uma progressão harmónica de direcção incerta, fazendo contrastar as linhas de carácter improvisado do solista com a segurança do *ritornello* — as intervenções afirmativas da orquestra em diálogo com o solista, na boa tradição da música concertante.

FERNANDO PIRES DE LIMA

## Christian Zacharias

piano e direcção musical

Christian Zacharias destaca-se entre os maestros e pianistas da sua geração como alguém que procura o que está para lá das notas musicais, em interpretações elaboradas, detalhadas e claramente articuladas. Combinando o seu estilo único, íntegro, expressivo e profundo com uma personalidade carismática, é reconhecido não só como um dos grandes pianistas e maestros mundiais mas também como pensador musical. A sua carreira internacional floresceu através de inúmeros concertos aclamados com as principais orquestras do mundo e maestros de renome e de vários prémios e gravações.

Desde 2020, Christian Zacharias é Maestro Convidado Principal da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, cargo que ocupa igualmente desde 2021/22 na Orquestra Ciudad de Granada. É também Maestro Associado da Orchestre National d'Auvergne (desde 2021/22) e Maestro Honorário da Filarmónica George Enescu em Bucareste (desde 2020/21).

A música dos períodos clássico e romântico, particularmente Haydn, Mozart, Beethoven e Schumann, é central no seu trabalho e dá forma aos compromissos que assume com a Orchestre National de Lyon, a Göteborgs Symfoniker, a Bilbao Orkestra Sinfonikoa, a Orchestre de Chambre de Lausanne e a Stuttgarter Philharmoniker.

São já raras as suas apresentações em recital, que o levam nesta temporada, uma última vez, a Paris, Madrid, Lyon e à Schubertiade, entre outras cidades e festivais.

Ao longo da sua carreira, estabeleceu laços profundos com a Orquestra de Câmara de St. Paul, as Sinfónicas de Gotemburgo, Bamberg e Boston, a Orquestra de Câmara de Basileia e a Orquestra da Konzerthaus de Berlim.

Desenvolve também um interesse especial pela ópera, tendo dirigido produções de *La Cle-menza di Tito*, *As Bodas de Fígaro* (Mozart) e *La Belle Hélène* (Offenbach). Dirigiu *As Alegres Comadres de Windsor* de Otto Nicolai na Ópera Real da Valónia, em Liège, uma produção que conquistou o Prix de l'Europe Francophone 2014, atribuído pela Associação Profissional de Críticos de Teatro, Música e Dança de Paris.

Desde 1990, tem aparecido em vários filmes: *Domenico Scarlatti à Seville*, *Robert Schumann – der Dichter spricht* (INA, Paris), *Zwischen Bühne und Künstlerzimmer* (WDR-Arte) e *De B comme Beethoven à Z comme Zacharias* (RTS, Suíça). Gravou a integral dos concertos para piano de Beethoven (SSR-Arte).

As suas palestras “Porque é que Schubert soa como Schubert?” e “Haydn: Criação a partir do nada” deram ao público percepções impressionantes sobre a música destes compositores.

Entre os muitos prémios que tem conquistado destaca-se o Midem Classical Award 2007 para Artista do Ano. O Governo Francês atribuiu-lhe o título de *Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres* e o seu contributo para a cultura na Roménia foi também premiado, em 2009. Em 2016 foi nomeado membro da Real Academia Sueca de Música. É doutorado honorário da Universidade de Gotemburgo desde 2017.

Como Maestro Titular da Orquestra de Câmara de Lausanne, realizou gravações que conquistaram a crítica internacional. A sua integral dos concertos para piano de Mozart deu-lhe o Diapason d'Or, o Choc du Monde de la Musique e o ECHO Klassik Award. Destaca-se ainda a gravação da integral das sinfonias de Schumann.

Preside aos júris dos concursos Clara Haskil (desde 2015) e Geza Anda (2018) —, tendo dirigido neste último o concerto final.



## Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

**Stefan Blunier** maestro titular

**Christian Zacharias** maestro convidado principal

**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, Baldur Brönnimann, Olari Elts, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihu 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, Jörg Widmann e Philippe Manoury.

A Orquestra 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 2021 a sua primeira actuação na emblemática Philharmonie de Colónia. Ainda este ano, apresenta um ciclo dedicado às sinfonias de Sibelius e novas encomendas da Casa da Música aos compositores Luca Francesconi, Francesco Filidei e Carlos Lopes.

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), Georges Aperghis (2017), Harrison Birtwistle (2020) e Peter Eötvös (2021), além de obras de compositores portugueses e da integral dos Concertos para piano e orquestra de Rachmaninoff (2017), 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**

James Dahlgren  
Ildikó Oltai\*  
Radu Ungureanu  
Ianina Khmelik  
José Despujols  
Tünde Hadadi  
Vadim Feldblioum  
Vladimir Grinman

**Violino II**

Nancy Frederick  
Karolina Andrzejczak  
Catarina Martins  
Lilit Davtyan  
Francisco Pereira de Sousa  
Paul Almond

**Viola**

Mateusz Stasto  
Hazel Veitch  
Emília Alves  
Theo Ellegiers

**Violoncelo**

Feodor Kolpachnikov  
Bruno Cardoso  
Hrant Yerosyan  
Aaron Choi

**Contrabaixo**

Florian Pertzborn  
Joel Azevedo  
Altino Carvalho

**Flauta**

Ana Maria Ribeiro  
Alexander Auer

**Oboé**

Aldo Salvetti  
Tamás Bartók

**Fagote**

Pedro Martinho\*  
Vasily Suprunov

**Trompa**

Nuno Vaz  
José Bernardo Silva  
Eddy Tauber  
Bohdan Sebestik

**Trompete**

Ivan Crespo  
Luís Granjo

**Tímpanos**

Bruno Costa

\*instrumentistas convidados



APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

