

29 e 30 Abril 2017
MÚSICA & REVOLUÇÃO
"SCANDALS AT THE PROMS"
ANO BRITÂNICO

Remix Ensemble

Casa da Música

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Coro

Casa da Música

Peter Rundel e Baldur Brönnimann *direcção musical*

Marcus Weiss *saxofone*

Christian Dierstein *percussão*

Programa 29 de Abril — pág. 5

Programa 30 de Abril — pág. 9

Notas biográficas e agrupamentos — pág. 15



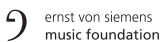


Comentário de Sir Nicholas Kenyon
ao Música & Revolução

<https://vimeo.com/214825246>

APOIO PORTRAIT HARRISON BIRTWISTLE

MECENAS MÚSICA CORAL



PATROCINADORES ANO BRITÂNICO

APOIO ANO BRITÂNICO



A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS ORQUESTRA SINFÓNICA
DO PORTO CASA DA MÚSICA



Viena, 1909. No espaço de alguns meses, Arnold Schoenberg compõe uma série de obras que mudarão para sempre o curso da música ocidental: as *Três peças para piano*, op. 11; o ciclo de canções *O Livro dos Jardins Suspensos*, op. 15 (iniciado já em 1908); as *Cinco peças para orquestra*, op. 16 (uma das obras em programa no primeiro concerto deste fim-de-semana); e o monodrama *Erwartung*, op. 17. É difícil exagerar o significado revolucionário destas obras, geralmente reconhecidas como as primeiras obras-primas da música atonal. Para Schoenberg, tratava-se de um desenvolvimento lógico e inevitável depois de obras como *Noite Transfigurada* ou a *Sinfonia de câmara n.º1* (também incluída neste programa), em que, partindo da linguagem ainda tonal mas já muito complexa de Brahms e Wagner, incorporara cada vez mais dissonâncias. O gesto revolucionário das obras de 1909 consistiu, justamente, em emancipar plenamente a dissonância – quer dizer, negar-lhe a necessidade de resolução, contrariando, assim, séculos de música no Ocidente em que as dissonâncias acabavam sempre por ser resolvidas e a música terminava invariavelmente em repouso (com uma consonância).

Foi extraordinariamente hostil a reação do público a esta nova música atonal de Schoenberg, bem como à dos seus alunos, Alban Berg e Anton Webern, que, logo a partir de 1909, acompanharam o professor na plena emancipação da dissonância. É célebre o tumulto ocorrido por ocasião de um concerto em 31 de Março de 1913, em Viena, em reação à *Sinfonia de câmara n.º1* de Schoenberg (que, na verdade, como referido acima, é ainda uma obra de transição entre o tonal e o atonal) e, sobretudo, às canções *Altenberg Lieder* de Alban Berg (já plenamente atonais), tendo a confusão sido de tal ordem que a polícia teve

de ser chamada e o concerto interrompido. E, quando da estreia das *Cinco peças para orquestra*, op. 16, de Schoenberg – nos *Proms* de 1912, em Londres –, parece, de acordo com um crítico da época, que um terço do público assobiou veementemente, outro terço riu-se e o terço restante “parecia demasiado estupefacto para rir ou assobiar”. O próprio Richard Strauss, que tinha começado por apoiar Schoenberg, acabaria, em 1913, por escrever o seguinte à sua amiga Alma Mahler: “Só um psiquiatra poderia ajudar o pobre Schoenberg agora (...) Ele faria melhor em limpar neve do que fazer rabiscos em papel de música”.

Mesmo hoje, a resistência à música atonal de Schoenberg continua. O seu lugar na história da música está, porém, garantido: em primeiro lugar, pelo quanto esta música – extremamente dissonante e, por isso, especialmente adequada à expressão dos estados emocionais mais extremos – nos revela da atmosfera mórbida, macabra e angustiada da época (particularmente no caso das obras em programa, imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial); em segundo lugar, pelo impacto decisivo que Schoenberg e seus alunos Berg e Webern – a Segunda Escola de Viena – tiveram nos compositores de gerações posteriores, em particular depois do final da Segunda Guerra Mundial (entre os quais os compositores britânicos também incluídos neste programa: Maxwell Davies e Birtwistle).

Manchester, 1956. Um grupo de jovens compositores desta cidade industrial do norte de Inglaterra – Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies e Alexander Goehr – dirige-se à capital, Londres, para apresentar um ensemble recém-criado – o New Music Manchester Group – num concerto em que se incluem várias obras de sua autoria. Faria sensação este concerto,

realizado no dia 9 de Janeiro, em St. James's Square, pelo modernismo da música – um modernismo que até aí praticamente não tinha entrado em Inglaterra. De facto, mesmo em 1956 tinha sido muito limitada a incursão das linguagens musicais mais vanguardistas em território britânico: mesmo a música de Schoenberg, Berg e Webern, composta já na primeira metade do século, nunca tinha realmente feito escola em Inglaterra. Contra isso mesmo vociferava Maxwell Davies: “neste país, não aprendemos ainda as lições de Schoenberg e Berg (...); mas sem ter em conta a obra destes mestres, não é possível escrever hoje música de qualquer valor. (...) Além do mais, os ingleses, com o seu amor pela moderação e pelo amadorismo, preferem frequentemente um compromisso diletante a uma obra original profunda, mas desconfortável”.

Nesses primeiros anos, estes compositores da Escola de Manchester – Davies, Goehr e Birtwistle – eram figuras rebeldes, em dissonância com o mais comum na cena musical britânica. À medida, porém, que se tornava indesmentível a qualidade da sua música, que o seu radicalismo serenava um pouco (sobretudo no caso de Davies) e que o seu exemplo era seguido por cada vez mais compositores em Inglaterra, aumentava a sua consagração: Maxwell Davies foi armado Cavaleiro pela Rainha em 1987; e Birtwistle em 1988.

Mesmo depois disso, porém, certas obras foram ainda recebidas com polémica. É o caso de *Panic*, de Birtwistle, uma das obras que ouvimos no primeiro destes concertos do festival Música & Revolução. Tal como as *Cinco peças para orquestra* de Schoenberg, também *Panic* foi estreada nos *Proms*, em Londres (neste caso em 1995), e também foi alvo de enorme escândalo. Um crítico disse que a peça de Birtwistle era “uma desgraça e um insulto ao

público britânico”, enquanto outro a considerou uma “horrível cacofonia” e “um completo lixo”. O próprio público reagiu com fúria e desdém a uma peça de extrema violência e agressividade, especialmente chocante no contexto da última noite dos *Proms* – ocasião, habitualmente, de música familiar e patriótica (como o *Land of Hope and Glory*, de Elgar, que encerra o segundo concerto deste programa). Em 1995, uma reacção tão forte – e negativa – a música nova era já algo raro, ao contrário do tempo de Schoenberg, o que não faz senão tornar esta ocasião mais assinalável.

DANIEL MOREIRA

29 Abr 2017

18:00 Sala Suggia

1ª PARTE

Remix Ensemble Casa da Música

Peter Rundel *direcção musical*

Peter Maxwell Davis

Antechrist (1967; c.6min)

Arnold Schoenberg

Sinfonia de câmara n.º 1, para 15 instrumentos, op. 9 (1906; c.22min)

2ª PARTE

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Baldur Brönnimann *direcção musical*

Marcus Weiss *saxofone*

Christian Dierstein *percussão*

Arnold Schoenberg

Cinco peças para orquestra, op. 16 (1909, rev.1949; c.16min)

1. *Premonições: Molto allegro*
2. *O Passado: Andante*
3. *Cores, ou manhã de Verão num lago: Moderato*
4. *Peripécia: Molto allegro*
5. *Recitativo obrigado: Allegretto*

Harrison Birtwistle

Panic, um ditirambo para saxofone alto, bateria, sopros e percussão

(1995; c.18min)

Portrait Harrison Birtwistle V - Compositor em Residência

Peter Maxwell Davies

SALFORD (LANCASHIRE), 8 DE SETEMBRO DE 1934

ILHAS ORKNEY, 14 DE MARÇO DE 2016

Antechrist

Apesar da sua atitude resolutamente modernista, Maxwell Davies manifestou desde cedo um grande interesse pela música antiga, sobretudo medieval. São, na verdade, inúmeras as suas obras baseadas em fragmentos de canto gregoriano, logo desde *Alma redemptoris mater*, de 1957 (quando tinha apenas 23 anos). Nessas primeiras obras, contudo, os modelos antigos não eram muito perceptíveis, pois o compositor submetia as melodias originais a processos de transformação tão radicais (e modernos) que o vínculo com o ponto de partida deixava, a maior parte das vezes, de ser reconhecível.

Antechrist – obra de 1967 – marca, nesse sentido, uma mudança de orientação, pois é a primeira vez que uma peça medieval é reconhecidamente citada e incorporada em música de Maxwell Davies. Trata-se do motete *Deo confitemini*, uma composição do século XIII incluída na *Historical Anthology of Music* (publicada em 1949), de que Davies começa por nos apresentar uma espécie de transcrição: flautim e clarinete baixo fazem as melodias originais; violino e violoncelo acrescentam outras notas (à distância de quinta perfeita), dando um carácter mais dissonante e moderno, mas sem que o ambiente medieval deixe de ser claramente reconhecível (até pelos ritmos e sonoridade do tambor e pandeireta). Seguem-se outros momentos bem contrastantes, em que esse material de base é distorcido e grotescamente caricaturado, começando com um diálogo frenético entre um estridente flautim

e um caprichoso violino, continuando com um ritmo repetitivo nos gongos, que acompanha um novo diálogo – quase histórico! – entre o violoncelo e o clarinete, e por aí adiante. Assim se compreende a menção, patente no título, ao *anti-Cristo*: o espírito da negação, que tudo distorce e tudo destrói.

Arnold Schoenberg

VIENA, 13 DE SETEMBRO DE 1874

LOS ANGELES, 13 DE JULHO DE 1951

Sinfonia de câmara n.º 1

Composta entre Abril e Julho de 1906, a 1ª *Sinfonia de câmara* de Schoenberg fica para a história como uma obra de transição, a caminho da atonalidade, mas – apesar de toda a complexidade, dissonância e instabilidade – ainda tonal. É ainda tonal, acima de tudo, porque de tempos a tempos a dissonância é completamente resolvida, como se sente logo no final da primeira frase da peça, ou no final de secções importantes, ou no final da obra: a música atinge aí uma sensação de repouso, de alívio total da tensão, que a partir de 1909 (como se referia no texto introdutório deste programa de sala) desaparece da música de Schoenberg.

Não é só pela complexidade, dissonância e instabilidade que a obra aponta para novos caminhos. É também pelo uso dos instrumentos, pois esta não é a formação instrumental para que tradicionalmente se escreveria uma sinfonia: em vez de uma orquestra sinfónica completa, com uns 70 ou 80 músicos, temos uma orquestra de câmara, com apenas 15. Este tipo de formação, com uma sonoridade mais magra e transparente, tornar-se-ia muito habitual ao longo do século XX, sendo, por um lado, uma compreensível reacção às gigantes-

cas orquestras do Romantismo, e, por outro, a manifestação de uma tendência para tratar a própria orquestra como um manancial de pequenos grupos de música de câmara.

A nível estrutural, a Sinfonia tem a curiosidade de ser, ao contrário do habitual, num único andamento. O que acontece é que, seguindo uma prática que vinha já de Liszt, Schoenberg aglutina num só os vários andamentos característicos de uma sinfonia: começamos, assim, com um *allegro*, característico de primeiro andamento de sinfonia, contendo dois temas contrastantes (como é também normal); segue-se um *scherzo* (aquele que seria tradicionalmente o terceiro andamento); mais à frente, depois de um desenvolvimento dos temas do *allegro*, temos um andamento lento (tradicionalmente o segundo de uma sinfonia); e por aí adiante.

Cinco peças para orquestra

Em 1908, Richard Strauss, então director da Ópera Real de Berlim, escreveu a Schoenberg sugerindo-lhe que compusesse um conjunto de pequenas peças para orquestra, com o intuito de eventualmente as dirigir. Schoenberg respondeu à solicitação um ano depois, entre Maio e Agosto de 1909, compondo cinco peças para grande orquestra na sua nova linguagem atonal e dissonante (que inaugurara poucos meses antes com as duas primeiras peças para piano, op. 11). Quando enviou as partituras a Strauss, este respondeu-lhe rapidamente, mas a resposta não foi muito encorajadora. Strauss disse-lhe que a execução de “experiências tão ousadas” não seria possível em Berlim, e acrescentou que seria muito difícil a Schoenberg encontrar um maestro que aceitasse dirigir a obra. Aconselhou-o mesmo a contratar uma orquestra para ler a peça em

ensaio, de modo a que pudesse ver melhor os problemas que a peça tinha.

Ao contrário do op. 9, não há neste caso nenhuma lógica sinfónica a ligar as várias peças. Elas são autónomas, independentes umas das outras, cada uma com um carácter e sonoridade própria. A primeira é rápida, imponente e assustadora, com gigantescos *tuttis* e desenhos obsessivamente repetidos; a segunda é dulcíssima, com um tema principal recorrente (uma espécie de refrão) e timbres verdadeiramente mágicos; a terceira (talvez, de todas, a mais célebre) é um delicado (e incrivelmente moderno) estudo de sonoridade, em que as notas e os instrumentos vão mudando lentamente, de forma quase imperceptível; a quarta tem uma sonoridade ácida e um discurso extremamente fragmentado, com contrastes permanentes e abruptos; a quinta é um gesto único, contínuo, em carácter de valsa.

Apesar da reacção negativa de Strauss, a importância do op. 16 foi reconhecida por figuras importantes da cena musical germânica. Foi o caso de Henri Hinrichsen, director das Edições Peters, que logo em 1912 quis publicar a obra (em partitura). Hinrichsen pediu a Schoenberg, contudo, que acrescentasse títulos descritivos a cada um dos andamentos, pois “composições com o título ‘Peças’ não vendem”. A contragosto, Schoenberg lá acedeu em dar alguns títulos: 1. *Premonições*; 2. *O Passado*; 3. *Cores*; 4. *Peripécia*; 5. *Recitativo obrigato*. Nos anos seguintes, foi fazendo pequenos ajustes aos títulos, hesitando sobretudo quanto ao da terceira peça, que foi variando entre *O acorde em mutação*, *Cores*, *O acorde em mutação (Manhã no Traunsee)*, *Cores (Manhã de Verão num lago)* e simplesmente *Manhã de Verão num lago*.

Harrison Birtwistle

ACCRINGTON (LANCASHIRE), 15 DE JULHO DE 1934

Panic

Panic é, em muitos aspectos, uma obra típica de Birtwistle. É-o, desde logo, pela instrumentação – exclusivamente sopros e percussão, sem cordas – num compositor que tem sempre relevado uma predileção pelos sopros (o próprio reconhece que a escrita para cordas lhe é menos natural). Na verdade, as suas experiências musicais na juventude – em Accrington, uma cidade industrial do norte de Inglaterra – foram a tocar clarinete em bandas filarmônicas e militares, e o impacto dessas experiências foi duradouro. Algumas das obras mais marcantes para Birtwistle viriam a ser, justamente, obras orquestrais para sopros (sem cordas), como é o caso das *Sinfonias de instrumentos de sopro*, de Stravinski, ou de *Et expecto resurrectionem mortuorum*, de Messiaen. Não admira, por isso, que a maior parte das obras de Birtwistle dê papel de destaque aos sopros, e que várias delas não tenham sequer cordas: é o caso de *Panic*, escrita para saxofone e bateria solistas, com uma orquestra de madeiras, metais e percussão.

Outro aspecto em que *Panic* é típico do estilo de Birtwistle é nas referências mitológicas que a obra contém. Praticamente todas as suas óperas – e são muitas – baseiam-se em mitos, sejam eles de origem grega (*A Máscara de Orfeu*), inglesa (*Punch e Judy*) ou bíblica (*A Última Ceia*), e mesmo a sua música puramente instrumental evoca frequentemente ideias mitológicas, como é o caso de *Theseus Game*, obra orquestral com dois maestros, baseada no mito grego de Teseu, Ariana e Minotauro, que ouvimos recentemente na Casa da Música. Para Birtwistle, a ligação aos

mitos permite-lhe abordar aspectos fundamentais (primitivos, até) da natureza humana, ao mesmo tempo que lhe possibilita dar uma nova perspectiva sobre histórias já conhecidas (um aspecto que o fascina particularmente).

No caso de *Panic*, a referência mitológica é – conforme o autor explicita na partitura, citando um poema de Elizabeth Barrett Browning – a Pã, Deus grego dos bosques e dos campos: “O que estava ele a fazer, o grande deus Pã, / Lá em baixo, nos canaviais, junto ao rio? / Estava a espalhar a ruína e a maldição”. Na verdade, Birtwistle designa a sua obra como um ditirambo, ou seja, um canto selvagem em honra de Dionísio, o deus grego associado aos aspectos sensuais e espontâneos (e caóticos) da natureza humana (por oposição ao deus Apolo, associado à ordem e à racionalidade). Esse impulso dionisíaco é muito claro na música, que tem uma enorme violência e agressividade, permanentemente sugerindo a ideia de caos e confusão. Na verdade, o saxofone solista parece representar o próprio deus Pã, constantemente incitando à confusão, com gestos musicais brutais, rudes e selvagens, e contando com o auxílio – sempre cúmplice – da bateria (que não é menos virulenta). Já a orquestra parece sugerir a resposta colectiva aos desmandos do deus Pã, uma resposta amedrontada, em pânico (tradicionalmente, o deus Pã era temido pelos viajantes nocturnos, em quem infundia pavores súbitos, inexplicáveis – a palavra pânico vem, aliás, de Pã).

Outro aspecto interessante da obra é o uso do saxofone e da bateria, instrumentos mais associados ao jazz – um estilo improvisado, espontâneo, e nesse sentido mais dionisíaco. Poderá ter sido também a irrupção destes instrumentos mais populares no altar da música erudita que são os *Proms* que justificou a imensa polémica aquando da estreia da obra.

DANIEL MOREIRA, 2017

30 Abr 2017

18:00 Sala Suggia



1ª PARTE

Remix Ensemble Casa da Música

Coro Casa da Música

Peter Rundel *direcção musical*

Harrison Birtwistle

...agm..., para 16 vozes e 3 grupos instrumentais (1979; c.30min)



2ª PARTE

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Coro Comunitário

Baldur Brönnimann *direcção musical*

John Adams

Short Ride in a Fast Machine (1986; c.4min)

Peter Maxwell Davies

Worldes Bliss, motete para orquestra (1966-69; c.40min)

Edward Elgar

Pompa e Circunstância, Marcha militar n.º1 (1901; c.5min)

Portrait Harrison Birtwistle VI - Compositor em Residência

Harrison Birtwistle

ACCRINGTON (LANCASHIRE), 15 DE JULHO DE 1934

...agm...

É conhecido o fascínio do compositor britânico Harrison Birtwistle pela cultura grega antiga. Muitas das suas obras mais célebres referem-se a figuras mitológicas gregas: seja de forma mais directa, nas óperas *A Máscara de Orfeu* (1983) e *Minotauro* (2006), seja de forma mais indirecta, em peças instrumentais como *Panic* (1995) e *Theseus Game* (2003). Outras obras põem em música teatro ou poesia da Grécia Antiga, como é o caso da produção músico-teatral de *Oresteia*, em 1981 (a partir da tragédia de Ésquilo), e de três obras baseadas em poesia de Safo, a célebre poetisa da ilha de Lesbos conhecida pelos seus poemas de amor, que viveu entre o século VI e o século V a.C.: duas dessas obras são para soprano e pequeno ensemble instrumental (uma de 1964, intitulada *Entr'actes and Sappho Fragments*; outra de 1969, denominada *Cantata*); e uma terceira é a obra que o Remix Ensemble interpreta neste concerto – ...agm..., composta em 1979 para coro de câmara e três ensembles instrumentais.

Já por tais instrumentações se vê em que medida ...agm... é a mais ambiciosa dessas três obras sobre poemas de Safo: em vez de uma só soprano, temos agora um coro de 16 vozes; e em vez de um pequeno ensemble de 5 ou 6 instrumentos, temos um total de 26 instrumentistas, divididos em três grupos: um deles, à esquerda no palco, com os instrumentos mais agudos (como a flauta e o violino); um outro, à direita, com os instrumentos mais graves (como a tuba e o violoncelo); e um terceiro, ao fundo, com piano, harpa e percussões. É também mais complexo o tratamento

do texto em ...agm... – se em *Entr'actes* e na *Cantata* Birtwistle musicara os textos de Safo de forma relativamente tradicional, já aqui ele submete-os a um tratamento mais fragmentado, frequentemente isolando palavras, ou mesmo sílabas: é assim que o segundo contralto, a voz que dá início à peça, começa por alternar livremente entre várias sílabas isoladas. Além disso, Birtwistle mistura livremente partes em inglês (traduzidas) e outras no dialecto original. A fragmentação é também acentuada pela divisão da orquestra em diferentes grupos (colocados em diferentes pontos do espaço) e reflecte-se no próprio título da obra, pois fragmento em grego diz-se *agma*, pelo que ...agm... é um fragmento da palavra “fragmento”!

Toda essa fragmentação traduz o modo como a poesia de Safo chegou até nós. É que o que dela conhecemos são quase só fragmentos, muitos deles com apenas uma palavra. Boa parte deles foram encontrados por arqueólogos ingleses no Egipto, no final do século XIX, em pequenas tiras verticais de folhas de papiro que serviam de cobertura a múmias (de crocodilos!): com esse fito, os egípcios antigos haviam cortado as folhas, que originalmente continham os poemas completos, pulverizando-os em pedaços de palavras (ou mesmo sílabas) soltas.

Aliás, nas duas primeiras obras sobre textos de Safo, Birtwistle tinha utilizado reconstruções desses fragmentos, dos quais resultavam poemas completos (ainda que curtos) que ele, na altura, julgava terem sobrevivido assim, intactos, ao passar do tempo. Foi o seu amigo poeta Tony Harrison que, no final da década de 70, chamou a sua atenção para a natureza fragmentária dos vestígios da poesia de Safo, e é assim que o compositor decide, em ...agm..., utilizar os fragmentos originais. E se esse material já é tão disperso – ruínas de uma poesia que,

provavelmente, nunca chegaremos a recuperar na sua totalidade –, Birtwistle fragmenta-o mais ainda na sua escrita vocal, sublinhando o poder dilacerador do tempo e a fragilidade da memória.¹

Apesar de todos esses elementos de fragmentação, a música é, em muitos aspectos, de uma surpreendente continuidade (uma continuidade rara, até, em Birtwistle), com frases e texturas longas, muitas notas e acordes sustentados, e um carácter contemplativo que (a par da escrita vocal) recorda a música de Berio na mesma época (sobretudo *Coro*, obra que este último compôs em 1975). Para ser mais preciso, Birtwistle combina elementos mais contemplativos e outros mais activos, dando-os frequentemente a ouvir em simultâneo. É o caso de uma passagem a meio da obra, em que ouvimos uma textura muito movimentada e nervosa nos metais e na percussão, sobre a qual as madeiras, em unísono, desenham uma melodia lentíssima, de carácter doloroso (um sentido de dor que a constante dissonância da música parece permanentemente evocar).

1 N. E. - O facto de, nesta obra em particular, o compositor recorrer a fragmentos não reconstruídos da poesia de Safo, descobertos num estado que coloca muitas dificuldades a qualquer tentativa de reconstrução, e de o tratamento do texto aprofundar ainda mais essa fragmentação resulta na impossibilidade e inutilidade de se incluir uma transcrição e a tradução do texto no programa de sala. Essa tem sido, aliás, a prática de outras salas de concerto na apresentação de ... *agm* ... , imprimindo a ideia de que o essencial não está nas palavras específicas, mas sim no tratamento musical global.

John Adams

WORCESTER (MASSACHUSETTS), 15 DE FEVEREIRO DE 1947

Short Ride in a Fast Machine

Short Ride in a Fast Machine é, provavelmente, a obra mais tocada do compositor norte-americano John Adams, um sucesso que surpreendeu o próprio: “a peça tornou-se o meu *hit*, algo que nunca poderia ter esperado”. Trata-se, na verdade, de uma peça de dimensões relativamente modestas (não chega a durar cinco minutos) e que foi composta com um propósito muito específico: servir de abertura a um concerto da Orquestra Sinfónica de Pittsburgh (dirigida, então, por Michael Tilson Thomas), no âmbito do Festival de Música Great Woods, no Massachusetts, no ano de 1986.

Ao encomendar-lhe a peça, Tilson Thomas pediu a John Adams que escrevesse uma fanfarra orquestral, ou seja, uma pequena peça centrada nos metais (sobretudo nos trompetes), com carácter enérgico e cerimonial, que pudesse servir como uma poderosa introdução ao Festival. Pouco interessado no estilo mais tradicional da fanfarra – em que era difícil para um compositor americano, de resto, competir com a *Fanfarra para um homem comum* de Aaron Copland –, John Adams preferiu abordar o género de outra forma, inspirando-se num episódio bem concreto da sua vida: o momento em que foi dar uma volta num Lamborghini com o seu cunhado, a convite deste, e em que a viagem foi tão rápida e assustadora que ele quase se arrependeu de ter ido! Na sua música, John Adams tenta captar essa combinação de excitação, adrenalina e ansiedade – quase no limiar do medo – que a alta velocidade pode provocar. Tradu-lo musicalmente com música vertiginosamente rápida, em ritmos repetidos

que se vão lentamente transformando, e com um crescendo constante de densidade (começando com poucos instrumentos e fazendo entrar cada vez mais).

Nessa energia rítmica – e nos ritmos repetidos – a obra é típica de John Adams: compare-se com o início de *Harmonielehre*, uma grande obra para orquestra do ano anterior (1985), ou com inúmeras passagens da ópera *Nixon in China*, do ano seguinte (1987). São características que aproximam a sua música do minimalismo, embora se trate de um minimalismo distinto do de Steve Reich ou Philip Glass: há até quem qualifique John Adams de pós-minimalista, por combinar a ideia de pulsação e repetição do minimalismo americano com um tratamento mais tradicional – por vezes quase romântico – da orquestra sinfônica.

Peter Maxwell Davies

SALFORD (LANCASHIRE), 8 DE SETEMBRO DE 1934

ILHAS ORKNEY, 14 DE MARÇO DE 2016

Worldes Blis

Peter Maxwell Davies é outro compositor especialmente interessado na orquestra sinfônica, embora fazendo música completamente distinta da de John Adams. Como protagonista, juntamente com o seu contemporâneo Harrison Birtwistle, da introdução em Inglaterra, a partir de meados da década de 1950, das ideias da vanguarda europeia do pós-guerra (as ideias de Boulez, Stockhausen e companhia), e como compositor especialmente virulento na defesa dos ideais modernistas, nessa época, foi surpreendente para muitos o empenho com que, a partir de meados da década de 60, cada vez mais se dedicou à composição para orquestra (a mais

tradicional e convencional das formações). Mais surpreendente ainda foi quando, em 1976, apresentou uma obra orquestral com o título *Sinfonia*, quando o gênero parecia interessar apenas a compositores “conservadores” como Chostakovitch, Henze ou Panufnik. E mais surpreendente ainda foi quando a essa primeira sinfonia se seguiram outras nove, a última das quais terminada em 2013, pouco tempo antes da sua morte (em 2016). Teria Maxwell Davies traído os ideais modernistas?

A história é bem mais complexa do que isso. Ao contrário de um Penderecki, para quem começar a escrever sinfonias, na década de 70, representava um assumido regresso à tradição e um corte com as vanguardas (a que ele tinha aderido até então), já para Maxwell Davies a chegada à escrita orquestral e sinfônica foi o resultado – quase inevitável – da evolução do seu estilo modernista ao longo dos anos 60. O que aconteceu foi que Davies se foi cada vez mais interessando pela grande forma, por gestos musicais longos, que demoram tempo a instalar-se e se transformam de forma muito gradual. Ao mesmo tempo apercebeu-se de que essa vastidão temporal implicava também um espaço sonoro mais vasto: o da orquestra, por oposição às formações de câmara com que tinha, até aí, sobretudo trabalhado.

A segunda obra de Maxwell Davies que ouvimos neste festival, *Worldes Blis* (composta entre 1966 e 1969), desempenhou um papel fundamental nessa evolução. Com um total de cerca de 40 minutos, tocados sem qualquer interrupção (como se fosse um único andamento), esta obra orquestral tem já, com essa escala temporal tão ampla, uma lógica quase sinfônica. Na verdade, após a estreia, em 1969, Maxwell Davies retirou temporariamente a peça de circulação, julgando-a demasiado curta (!), como se apenas uma parte das poten-

cialidades do material musical tivesse sido explorada. Quatro anos depois, ao responder a uma encomenda da Philharmonia Orchestra, começaria por querer compor um único andamento, como em *Worldes Blis*, mas ficaria satisfeito apenas após terminar quatro, acabando por cunhar a nova obra como *Sinfonia n.º 1*.

Como é frequente na música de Maxwell Davies, também a obra incluída neste programa é construída a partir de música antiga, neste caso uma melodia medieval inglesa, de autor anónimo do século XIII: todo o material orquestral deriva dessa melodia, ainda que muitas vezes de formas não directamente reconhecíveis. Aliás, essa melodia aparece explicitamente no final da obra, tocada pelos sinos, num grandioso clímax: como nos diz o compositor, “toda a obra pode ser ouvida como uma busca por esse material pré-existente, num único gesto (...) até ao seu aparecimento nos sinos”.

Em 1970 – pouco tempo depois de compor *Worldes Blis* – Maxwell Davies visitou as ilhas Orkney, ao largo da costa escocesa, no extremo norte da Grã-Bretanha, logo se apaixonando por aquele ambiente vasto e isolado. Decidiu, de imediato, ir para lá viver, encontrando assim o ambiente ideal para compor (aí permaneceria até ao final da sua vida). O que Davies lá encontrou – esse “sentimento de um espaço enorme, de distâncias e perspectivas vastas, de um sentido de solidão numa grande paisagem” – foi como que a materialização física do espaço sonoro – igualmente vasto e colossal – da peça orquestral em programa. Diz o próprio compositor que “poderá ajudar ao ouvinte pouco familiarizado com o estilo [de *Worldes Blis*] relacionar a sua arquitectura com as lentas ondulações da paisagem de Orkney (...) com as suas mudanças mínimas enquanto se caminha (quase totalmente sozinho!) ao longo de muitos quilómetros quadrados de

colinas, mas com um sentido constantemente modulado pela luz, pelas nuvens e pelos reflexos do mar. (...) A ilha parece ser uma extensão (...) do território explorado e cartografado em *Worldes Blis*”.

Edward Elgar

BROADHEATH (REINO UNIDO), 2 DE JUNHO DE 1857
WORCESTER (REINO UNIDO), 23 DE FEVEREIRO DE 1934

***Pompa e Circunstância,* Marcha militar n.º 1**

Elgar é uma figura central no renascimento musical britânico do início do século XX. Richard Strauss considerou-o o “primeiro inglês progressista”, parecendo reconhecer nele o primeiro compositor britânico – ao fim de muito tempo – ao nível dos seus colegas europeus. Na verdade, depois de Purcell, falecido no distante ano de 1695, nenhum outro compositor britânico lograra realmente inscrever-se no cânone da música erudita ocidental.

O impacto e a reputação de Elgar repousam, sobretudo, em três obras: as *Variações Enigma*, uma obra orquestral cuja estreia, em 1899, o consagrou a nível nacional; a oratória *O Sonho de Gerôncio* (de 1900) que, apesar de ter sido inicialmente mal recebida em Inglaterra, foi desde cedo muito apreciada no continente pelo seu estilo mais moderno; e as *Marchas de Pompa e Circunstância* (iniciadas em 1901), sem dúvida a sua obra mais popular – tão popular que a parte central da primeira marcha se tornou uma espécie de segundo hino nacional.

É justamente essa primeira marcha que encerra os concertos deste fim-de-semana. A sua estrutura é simples: depois de uma breve introdução, instala-se um primeiro tema, muito

vivo, quase frenético; segue-se a tal parte intermédia (designada “trio”), de carácter mais lírico e expansivo, cuja melodia Elgar declararia ser “uma daquelas para as quais só se tem inspiração uma vez na vida”; regressa depois o primeiro tema; e, por fim, volta a melodia do trio, mas agora numa orquestração mais grandiosa, com ritmos assumidos de marcha, terminando a obra em glória.

Reconhecendo a popularidade dessa melodia, foi o próprio rei Eduardo VII (rei entre 1901 e 1910) a sugerir que Elgar a adaptasse para uma canção patriótica. Elgar seguiria essa sugestão pouco depois, em 1902, ao compor uma obra para a cerimónia de coroação do rei (a chamada *Coronation Ode*): pediu, então, ao

poeta A. C. Benson que escrevesse um texto sobre essa sua melodia instrumental, de modo a poder ser cantado e servir de clímax à ode. Com o título “Land of Hope and Glory” (“Terra de Esperança e Glória”), o poema de Benson exprime a confiança e o poder britânicos no auge do seu poder imperial.

Na *Coronation Ode*, a melodia aparece duas vezes: na primeira vez, em *pianissimo*, de forma instrumental; e na segunda, em glorioso *fortissimo*, com as vozes; o resto do andamento tem material diferente do da marcha. Neste concerto, ouvimos a versão original da marcha, mas juntando-se as vozes aos instrumentos da orquestra na parte do trio, com o texto de “Land of Hope and Glory”.

DANIEL MOREIRA, 2017

*Land of Hope and Glory,
Mother of the Free,
How shall we extol thee,
who are born of thee?
Wider still and wider
shall thy bounds be set;
God, who made thee mighty,
make thee mightier yet,
God, who made thee mighty,
make thee mightier yet.*

Terra de Esperança e Glória,
Mãe dos Livres,
Como te havemos de exaltar,
os que nasceram de ti?
Ainda mais vastos e mais amplos
teus limites serão estabelecidos;
Deus, que te fez poderosa,
te faça ainda mais grandiosa,
Deus, que te fez poderosa,
te faça ainda mais grandiosa.

(Tradução: Joaquim Ferreira)

Peter Rundel *direcção musical*

A profundidade da sua abordagem a partituras complexas de todos os estilos e épocas, a par de uma grande criatividade dramaturgica, tornou Peter Rundel um dos maestros mais requisitados pelas principais orquestras europeias. É convidado regularmente para dirigir a Orquestra da Rádio da Baviera, a Orquestra Sinfónica Alemã e a Orquestra Sinfónica da Rádio de Berlim, a Sinfónica da Rádio de Estugarda, a Sinfónica WDR de Colónia e orquestras das rádios de Hamburgo, SWR de Baden-Baden, Frankfurt, Saarland, ORF de Viena e Orquestra Nacional da RAI de Turim.

Dirigiu estreias mundiais de produções na Ópera do Estado da Baviera, Festwochen de Viena, Ópera Alemã de Berlim, Festival de Bregenz e Schwetzingen SWR Festspiele, trabalhando com encenadores prestigiados como Peter Konwitschny, Peter Mussbach, Philippe Arlaud, Heiner Goebbels, Reinhild Hoffmann, Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) e Willy Decker. O seu trabalho na ópera inclui o repertório tradicional (dirigiu *A Flauta Mágica* na Ópera Alemã de Berlim e *König Kandaules*, *Hänsel und Gretel* e *As Bodas de Fígaro* na Volksoper de Viena) 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* 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.

Peter Rundel nasceu em Friedrichshafen, Alemanha, e estudou violino com Igor Ozim e Ramy Shevelov em Colónia, Hanôver

e Nova Iorque, e direcção com Michael Gielen e Peter Eötvös. O compositor Jack Brimberg foi também um dos seus mentores em Nova Iorque. Entre 1984 e 1996, integrou como violinista o Ensemble Modern, com o qual mantém uma relação próxima como maestro. Na área da música contemporânea tem desenvolvido colaborações com o Ensemble Recherche, o Asko|Schönberg Ensemble e o Klangforum Wien. É convidado regular do Ensemble intercontemporain e do musikFabrik.

Foi Director Artístico da Orquestra Filarmonica Real da Flandres e o primeiro Director Artístico da Kammerakademie de Potsdam. Em 2005 tornou-se maestro titular do Remix Ensemble Casa da Música no Porto, e desde então tem obtido grande sucesso com este agrupamento em importantes festivais europeus. Depois da aclamada produção *Ring Saga* (Wagner/Dove), gravada pelo canal de televisão ARTE, Rundel dirigiu a estreia mundial da ópera de Francesco Filidei *Giordano Bruno* no Porto, em 2015, uma co-produção entre a Casa da Música e o T&M Paris. A produção foi ainda apresentada em Estrasburgo, Reggio Emilia, Milão, Caen e Paris. Em Março de 2016, dirigiu *De Materie* de Louis Andriessen no Armory Hall de Nova Iorque, com encenação de Heiner Goebbels, uma produção que estreou na Ruhrtriennale 2014. Na temporada 2016/2017, foi convidado pelo Teatro Argentino la Plata para apresentar *De Materie* e estreiar-se no Gran Teatre del Liceu dirigindo pela primeira vez em Espanha a ópera *Quartett* de Luca Francesconi.

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

Baldur Brönnimann *direcção musical*

Baldur Brönnimann é um maestro de grande versatilidade com uma abordagem aberta à criação musical e uma afinidade particular pelas partituras contemporâneas mais complexas. Divide o seu tempo entre as salas de concerto e os teatros de ópera, e sempre que possível procura actividades de âmbito educativo e comunitário. Em Janeiro de 2015 tornou-se Maestro Titular da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, no seguimento de uma relação de longo prazo com a orquestra, e em Setembro de 2016 assumiu a posição de Maestro Principal da Basel Sinfonietta.

Desenvolveu estreitas colaborações com compositores de topo tais como John Adams, Saariaho, Birtwistle, Chin e Adès, e com orquestras como a Filarmónica de Oslo, Filarmónica Real de Estocolmo, Britten Sinfonia, Philharmonia Orchestra, Sinfónica da BBC e Filarmónica de Seul. A música contemporânea continua a ter um papel crucial na sua carreira, mas é procurado de igual forma para dirigir em todo o mundo um repertório vasto e ecléctico.

Os momentos altos da temporada de 2016/17 incluem a sua estreia nos Proms com o Ensemble intercontemporain e os BBC Singers, num programa dedicado à obra de Pierre Boulez, e as estreias com a Orquestra Aurora em Bilbao, a Orquestra de Câmara de Munique e a Orquestra Nacional Dinamarquesa. Regressa como convidado à Sinfónica de Düsseldorf e ao Klangforum Wien com dois projectos, um deles também dedicado à obra de Boulez no Wiener Festwochen. Realiza uma digressão em Taiwan com a produção *Dark Mirror*, uma orquestração de Zender do *Winterreise* de Schubert.

No domínio da ópera, Brönnimann regressou recentemente ao Teatro Colón (Argentina) para dirigir a produção de *Die Soldaten* de Zimmermann, tendo recebido a aclamação da crítica. Dirigiu a Ópera Norueguesa na estreia mundial de *Elysium* do compositor Rolf Wallin. Outros momentos altos da temporada incluem a direcção de *Le Grand Macabre* de Ligeti por La Fura dels Baus na English National Opera e no Teatro Colón (Argentina), *Death of Klinghoffer* de John Adams por Tom Morris na English National Opera, *L'Amour de Loïn* de Saariaho na Ópera Norueguesa e no Festival de Bergen e *Index of Metals* de Romitelli com Barbara Hannigan no Theater an der Wien. No Teatro Colón dirigiu também *Erwartung* de Schoenberg, *Hagith* de Szymanowski e *The Little Match Girl* de Lachenmann com o compositor no papel de narrador.

No final de 2015, terminou o mandato de quatro anos como Director Artístico do principal ensemble norueguês de música contemporânea, BIT20. Foi Director Musical da Orquestra Sinfónica Nacional da Colômbia em Bogotá entre 2008 e 2012. Natural da Suíça, Baldur Brönnimann estudou na Academia de Música da Basileia e no Royal Northern College of Music em Manchester, onde foi posteriormente nomeado Professor Convidado de Direcção de Orquestra. Actualmente vive em Madrid.

Marcus Weiss *saxofone*

Nascido na Basileia (Suíça) em 1961, Marcus Weiss estudou saxofone clássico na Musikhochschule da Basileia e na Northwestern University de Chicago com Iwan Roth e Frederick L. Hemke, respectivamente. Tem contribuído para o desenvolvimento de repertório para o instrumento, estreando inúmeras obras escritas para saxofone a solo, em música de câmara ou em concerto com orquestra. Foram-lhe dedicadas obras por compositores como Georges Aperghis, John Cage, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar, Georg Friedrich Haas, Hanspeter Kyburz, Toshio Hosokawa, Giorgio Netti, Brice Pauset, Stefano Gervasoni e Mauricio Sotelo.

Foi solista com diferentes orquestras europeias, tendo tocado ao lado de muitos dos mais conceituados agrupamentos de música contemporânea, entre os quais o Ensemble Modern, o Klangforum Wien, o musikFabrik, o ensemble recherche e o ensemble contrechamps. Realiza digressões com dois agrupamentos de música de câmara: o Trio Accanto (com o pianista Nicolas Hodges e o percussionista Christian Dierstein) e o ensemble de saxofones Xasax (Paris).

Marcus Weiss lecciona saxofone e música de câmara na Musikhochschule da Basileia, onde também coordena e dirige cursos de direcção de música contemporânea. Entre outras funções, foi curador do festival Tage für neue Musik Zürich em 2014 e do Festival Ruemlingen em 2015. Ensina em universidades e conservatórios europeus e americanos e é regularmente convidado dos Cursos de Verão para a Nova Música de Darmstadt e da Academia Impulpus (Graz).

Christian Dierstein *percussão*

Christian Dierstein é um dos intérpretes mais interessantes do panorama musical contemporâneo. Estudou com Bernhard Wulff na Musikhochschule de Friburgo e com Gaston Sylvestre em Paris. Venceu inúmeros concursos internacionais e foi bolseiro da Studienstiftung des deutschen Volkes e da Akademie Schloß Solitude (Estugarda). É percussionista do ensemble recherche desde 1988. Integra o trio Accanto ao lado do saxofonista Marcus Weiss e do pianista Nicolas Hodges. Para além da interpretação de música erudita contemporânea, dedica-se à execução de música não-europeia e à improvisação livre.

Apresenta-se regularmente a solo pela Europa, tendo tocado no Concertgebouw de Amesterdão, no Suntory Hall de Tóquio, no Festspiele de Berlim, nos Festivais de Bruxelas, Donaueschingen, Huddersfield, Lucerna, Salzburgo e Schleswig-Holstein, no ciclo 'Monday Evenings' em Los Angeles, na Sala Rachmaninoff de Moscovo, no IRCAM de Paris, em Roma, no Festival de Outono de Paris e nos festivais Wien Modern, Wittener Tage für neue Kammermusik (Witten) e Tage für neue Musik Zürich. Fez gravações para diversas etiquetas, incluindo Kairos, col legno, Stradivarius, Winter & Winter e neon, algumas delas premiadas. Na temporada de 2010/11 foi escolhido para o programa ECHO Rising Stars, da European Concert Hall Organisation.

Christian Dierstein desenvolve colaborações próximas com alguns dos principais compositores vivos, incluindo Hans Abrahamson, Beat Furrer, Hugues Dufourt, Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders e Salvatore Sciarrino. Desde 2001, é professor de percussão e de ensemble de música contemporânea

na Hochschule für Musik da Basileia (Suíça). Orientou masterclasses em cidades como Buenos Aires, Berlim, Chicago, Los Angeles, Genebra, Madrid, Moscovo, Nova Iorque, Oslo, Pequim, Valência e Tbilisi. É um dos tutores de percussão dos Cursos de Verão de Darmstadt (desde 2008), da Academia Impuls em Graz (desde 2011) e da Academia de Lucerna (desde 2017). Desde 2014, é convidado regular da escola Katarina Gurska em Madrid.

Remix Ensemble **Casa da Música**

Peter Rundel *maestro titular*

Desde a sua formação em 2000, o Remix Ensemble apresentou em estreia absoluta mais de oitenta e cinco obras e foi dirigido pelos maestros Stefan Asbury, Ilan Volkov, Kasper de Roo, Pierre-André Valade, Rolf Gupta, Peter Rundel, Jonathan Stockhammer, Jurjen Hempel, Matthias Pintscher, Franck Ollu, Reinbert de Leeuw, Diego Masson, Emilio Pomarico, Brad Lubman, Peter Eötvös, Paul Hillier, Titus Engel, Baldur Brönnimann, Heinz Holliger, Olari Elts e Pedro Neves, entre outros.

No plano internacional apresentou-se em Valência, Roterdão, Huddersfield, Barcelona, Estrasburgo, Paris, Orleães, Bourges, Toulouse, Reims, Antuérpia, Madrid, Milão, Ourense, Budapeste, Norrköping, Viena, Witten, Berlim, Amesterdão, Colónia, Zurique, Hamburgo, Luxemburgo e Bruxelas, incluindo festivais como Wiener Festwochen e Wien Modern (Viena), Agora (IRCAM – Paris) e Printemps des Arts (Monte Carlo). Entre as obras interpretadas em estreia mundial incluíram-se duas encomendas a Wolfgang Rihm, o concerto para piano *Jetzt genau!* de Pascal Dusapin no programa de encerramento do Festival

Musica de Estrasburgo, *Le soldat inconnu* de Georges Aperghis (uma encomenda da ECHO), *Da capo* de Peter Eötvös e a ópera *Giordano Bruno* de Francesco Filidei, apresentada no Porto, Estrasburgo, Reggio Emilia e Milão. Fez a estreia mundial da nova produção da ópera *Quartett* de Luca Francesconi, interpretada no Porto e em Estrasburgo, e apresentou um projecto cénico sobre *A Viagem de Inverno* de Schubert na reinterpretação de Hanz Zender – ambos com encenação de Nuno Carinhas. Em 2016 juntou-se à banda de rock Mão Morta para um programa com arranjos originais de Telmo Marques sobre o repertório do colectivo bracarense. O projecto *Ring Saga*, com música de Richard Wagner adaptada por Jonathan Dove e Graham Vick, levou o Remix Ensemble ao Festival Musica de Estrasburgo, Cité de la Musique em Paris, Saint-Quentin-en-Yvelines, Théâtre de Nîmes, Le Théâtre de Caen, Grand Théâtre du Luxembourg e Grand Théâtre de Reims.

Entre os projectos para 2017, merece destaque a retrospectiva da obra de Harrison Birtwistle, a estreia nacional do *Stabat Mater Dolorosa* de James Dillon, a interpretação do Concerto para violino de Ligeti, por Ilya Gringolts, ou ainda um cine-concerto com nova música para um clássico do cinema de terror: *Nosferatu* de Murnau.

O Remix tem catorze discos editados com obras de Pauset, Azguime, Côte-Real, Peixinho, Dillon, Jorgensen, Staud, Nunes, Bernhard Lang, Pinho Vargas, Wolfgang Mitterer, Karin Rehnqvist, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Unsuk Chin e Johannes Schöllhorn. A prestigiada revista londrina de crítica musical *Gramophone* incluiu o CD com gravações de obras de Pascal Dusapin, pelo Remix Ensemble e a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, na restrita listagem de Escolha dos Críticos do Ano 2013.

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Baldur Brönnimann *maestro titular*

Leopold Hager *maestro convidado principal*

A Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música tem sido dirigida por reputados maestros, de entre os quais se destacam Olari Elts, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihu Inbal, Michail Jurowski, Christoph König (maestro titular no período 2009-2014), Reinbert de Leeuw, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vassily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Joseph Swensen, Ilan Volkov, Antoni Wit, Takuo Yuasa e Lothar Zagrosek. Entre os solistas que têm colaborado com a orquestra constam os nomes de Pierre-Laurent Aimard, Jean-Efflam Bavouzet, Pedro Burmester, Joyce Didonato, Alban Gerhardt, Natalia Gutman, Viviane Hagner, Alina Ibragimova, Steven Isserlis, Kim Kashkashian, Christian Lindberg, Felicity Lott, António Meneses, Midori, Truls Mørk, Kristine Opolais, Lise de la Salle, Benjamin Schmid, Simon Trpčeski, Thomas Zehetmair ou o Quarteto Arditti. 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, George Aperghis e Heinz Holliger, a que se junta em 2017 o compositor britânico Harrison Birtwistle.

A Orquestra tem vindo a incrementar as actuações fora de portas. Nas últimas temporadas apresentou-se nas mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Vallado-

lid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil, e ainda no Auditório Gulbenkian.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das Sinfonias de Mahler e Prokofieff e dos Concertos para piano e orquestra de Beethoven e Rachmaninoff. 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. Em 2014 surgiu o CD monográfico de Luca Francesconi, seguindo-se em 2015 um disco com obras de Unsuk Chin, ambos com gravações ao vivo na Casa da Música. Na temporada de 2017, a Orquestra apresenta a integral das Sinfonias de Brahms e obras-chave como o *Requiem* de Mozart, *War Requiem* de Britten, *Earth Dances* de Harrison Birtwistle e *Via Sacra* de James Dillon, além das estreias nacionais de encomendas da Casa da Música a Magnus Lindberg e Pascal Dusapin.

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. Engloba um número permanente de 94 instrumentistas, o que lhe permite executar todo o repertório sinfónico desde o Classicismo ao Século XXI. É parte integrante da Fundação Casa da Música desde Julho de 2006.

Coro Casa da Música

Paul Hillier *maestro titular*

Desde a sua fundação em 2009, o Coro Casa da Música foi dirigido pelos maestros James Wood, Simon Carrington, Laurence Cummings, Andrew Bisantz, Kaspars Putniņš, Andrew Parrott, Antonio Florio, Christoph König, Peter Rundel, Robin Gritton, Michail Jurowski, Martin André, Marco Mencoboni, Baldur Brönnimann, Olari Elts, Gregory Rose, Takuo Yuasa, Nicolas Fink, Vassily Sinaisky e Douglas Boyd, para além do seu maestro titular, Paul Hillier. Eclético no seu repertório, o Coro é constituído por uma formação regular de 18 cantores, a qual se alarga a formação média ou sinfónica em função dos programas apresentados.

Colaborou com os agrupamentos instrumentais da Casa da Música na interpretação da *Missa em Dó menor* de Mozart, *O Cântico Eterno* de Janáček, a Sinfonia Coral de Beethoven, o *Requiem à memória de Camões* de Bomtempo, o *Requiem Alemão* de Brahms, a 3ª Sinfonia de Mahler, o *Messias* de Handel, o *Te Deum* de Charpentier, a *Oratória de Natal*, o *Magnificat* e Cantatas de Bach, a *História de Natal* de Schütz, o *Te Deum* de António Teixeira, o *Requiem* de Verdi, *A Criação* de Haydn, a *Missa para o Santíssimo Natal* de Alessandro Scarlatti, grandes obras corais sinfónicas de Prokofieff e Chostakovitch e o *Requiem* de Schnittke.

Na temporada de 2017, entre outras obras favoritas do repertório coral a *cappella* e coral sinfónico, o Coro Casa da Música apresenta em estreia nacional o recente *Stabat Mater* de James Dillon, com o Remix Ensemble, e o *Moth Requiem* de Harrison Birtwistle.

O Coro Casa da Música faz digressões regulares, tendo actuado no Festival de Música

Antiga de Úbeda y Baeza (Espanha), 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.

Coro Comunitário

Criado propositadamente para este concerto, o Coro Comunitário é formado por elementos de vários coros amadores – Ar de Coro, Coro Voz da Indústria, Super Coro Valentim de Carvalho e Orfeão de Barrô.

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Violino I

James Dahlgren*
Evandra Gonçalves
Ianina Khmelik
Tünde Hadaci
Andras Burai
Vladimir Grinman
Vadim Feldblioum
Emília Vanguelova
Roumiana Badeva
Maria Kagan
José Despujols
Alan Guimarães
Ana Madalena Ribeiro*
Flávia Marques*

Violino II

Nancy Frederick
Tatiana Afanasieva
José Paulo Jesus
Lilit Davtyan
Pedro Rocha
Paul Almond
Francisco Pereira de Sousa
Domingos Lopes
Nikola Vasiljev
Vitor Teixeira
José Sentieiro
Diogo Coelho*

Viola

Mateusz Stasto
Joana Pereira
Anna Gonera
Biliana Chamlieva
Theo Ellegiers
Jean Loup Lecomte
Rute Azevedo
Emília Alves
Hazel Veitch
Francisco Moreira

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov*
Feodor Kolpachnikov
Hrant Yeranosyan
Bruno Cardoso
Gisela Neves
Michal Kiska
Aaron Choi
Sharon Kinder

Contrabaixo

Florian Pertzborn
Joel Azevedo
Altino Carvalho
Slawomir Marzec
Nelson Fernandes*
João Fernandes*

Flauta

Paulo Barros
Ana Maria Ribeiro
Angelina Rodrigues
Alexander Auer

Oboé

Aldo Salvetti
Tamás Bartók
Telma Mota*
Roberto Henriques*

Clarinete

Luís Silva
Carlos Alves
Edgar Silva*
Filipe Pereira*

Fagote

Gavin Hill
Robert Glassburner
Vasily Suprunov
Pedro Miguel Silva

Trompa

Luís Duarte Moreira*
Hugo Carneiro
Eddy Tauber
José Bernardo Silva

Trompete

Sérgio Pacheco
Ivan Crespo
Luís Granjo
Rui Brito

Trombone

Severo Martinez
Dawid Seidenberg
Rui Pedro Alves*
Nuno Martins

Tuba

Sérgio Carolino

Tímpanos

Jean-François Lézé
Bruno Costa

Percussão

Bruno Costa
Paulo Oliveira
Nuno Simões
André Dias*
Daniel Araújo**
José Afonso Sousa**

Harpa

Ilaria Vivan
Angelica Salvi*

Celesta/Órgão

Luís Filipe Sá*

*instrumentistas convidados

**estagiários Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto

Remix Ensemble Casa da Música

Violino

Angel Gimeno
Corinna Canzian

Viola

Trevor McTait

Violoncelo

Oliver Parr
Vanessa Pires²

Contrabaixo

António A. Aguiar

Flauta

Stephanie Wagner
Ana Raquel Lima²

Oboé

José Fernando Silva
Carla Duarte

Clarinete

Victor Pereira
Ricardo Alves
Frederic Cardoso¹

Fagote

Roberto Erculiani
Cláudio Lopes

Trompa

Nuno Vaz
Hugo Sousa¹

Trompete

Ales Klancar²
António Silva²

Trombone

Ricardo Pereira²
Leonardo Fernandes²

Tuba

Adélio Carneiro²

Percussão

Mário Teixeira
Manuel Campos
Nuno Aroso

¹ só no concerto de 29 de Abril

² só no concerto de 30 de Abril

Coro Casa da Música

Sopranos

Ângela Alves
Eva Braga Simões
Leonor Barbosa de Melo
Rita Venda

Contraltos

Brígida Silva
Iris Oja
Joana Valente
Maria João Gomes

Tenores

Almeno Gonçalves
Bernardo Pinhal
Luís Toscano
Vitor Sousa

Baixos

Henry Tiisma
Luís Rendas Pereira
Nuno Mendes
Ricardo Torres

Maestrina co-repetidora

Iris Oja

Pianista co-repetidor

Luís Duarte

Coro Comunitário

– Orfeão de Barrô –

Alberto Campos
Alice Silva
Ana Bela Farias
Ana Umbelina Amaral
Andrea Miranda
António Brito
António Gonçalves
Arsénio Alves
Bernardino Dias
Carina Nogueira
Carlos Cunha
Carlos Silva
Carmen Seoane
Carolina Alves
Cidália Coelho
Cristiana Almeida
Daniel Coelho
David Carvalho
Ernesto Oliveira
Idália Moniz
Inês Figueiredo
Isabel Cravo
Isaura Campos
Janine Gonçalves
José Guerra
José Manuel Lima
João Rodrigues
Jéssica Carvalho
Júlio Coelho
Lucindo Costa
Mafalda Rodrigues
Maria Beatriz Alves
Maria Clara Farias
Maria Clara Vidal
Maria do Carmo Oliveira
Maria do Rosário Martins
Maria Dália Figueiredo
Maria Helena Marques
Maria Helena Miranda
Maria Judite Soares
Maria Lucília Ferreira
Maria Manuela Lima
Marília Fernandes

Mário Marques
Olga Silva
Osvaldo Araújo
Paula Silva
Raul Lima
Rosário Fernandes
Sérgio Brito
Tatiana Pinheiro
Victor Cardoso
Óscar Ferreira

– Ar de Coro –

Ana Magalhães
Ana Silva
António Miguel
António Reis
Carla Carvalho
Carlos Morais
Carlos Rico
Catarina Moura
Cesaltina Pinto
Francisco Carvalho
Helena Almeida
Joana Loureiro
Luísa Calado
Maria Calado
Rui Teixeira

– Coro Voz da Indústria –

Aida Santos
Alberto Guedes da Costa
Carla Ferreira
Elisabete Pinto de Sousa
Joana Maio
José Carlos Magalhães
José Mesquita Alves
Maria Fernanda Rodrigues
Patrícia Braga
Susana do Carmo Matos
Ângela Queiroz

– Super Coro Valentim de Carvalho –

Alexandra Cordeiro
Alexandra Fernandes
Ana Luísa Pinto
Ana Morais
Andreia Calixto
Ângela Marques
António Sinde
Beatriz Sinde
Carmen Baptista
Cristina Alves
Cristina Nóvoa
Fernando Mota
Filomena Cardoso
Hans Hammerle
Joana Sousa
João Fernandes
Lála Faria
Luís Vasquez
Maria João Marinho
Maria Leonor Campos
Maria Leonor Regueira
Maria Luz Pacheco Miranda
Maria Vasquez
Mário Paiva
Olga Machado
Orlando Rodrigues
Raquel Belard
Raquel Husghen
Rute Santos
Sofia Soares
Susana Magalhães
Teresa Azevedo
Teresa Carvalho
Vasco Castro

O seu donativo faz a diferença

A Fundação Casa da Música, pela primeira vez em 2017, está habilitada a beneficiar de 0,5 % de IRS liquidado, bem como de receber o donativo dos contribuintes no valor correspondente a 15% do IVA suportado na aquisição de certos serviços, de acordo com a Lei dos Benefícios Fiscais. Estes donativos são da maior importância para o desenvolvimento do projecto Casa da Música, nas suas dimensões artística, cultural e social. Ao preencher o quadro 11 do Modelo 3 do IRS, pondere destinar estes valores à Fundação Casa da Música.

11	CONSIGNAÇÃO DE 0.5% DO IRS/CONSIGNAÇÃO DO BENEFÍCIO DE 15% DO IVA SUPORTADO			
ENTIDADES BENEFICIÁRIAS				
Instituições religiosas (art.º 32.º, n.º 4, da Lei n.º 16/2001, de 22 de junho)	<input type="checkbox"/>		NIF	IRS IVA
Instituições particulares de solidariedade social ou pessoas colectivas de utilidade pública (art.º 32.º, n.º 6, da Lei n.º 16/2001, de 22 de junho)	<input checked="" type="checkbox"/>	1101	507636295	<input checked="" type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
Pessoas colectivas de utilidade pública de fins ambientais (art.º 14.º, n.º 5 e 7, da Lei n.º 35/98, de 18 de julho)	<input type="checkbox"/>	1102		IRS <input type="checkbox"/>

