

# Orquestra Sinfónica

## do Porto Casa da Música

Stefan Blunier direcção musical  
Marina Heredia voz

25 Mar 2022 · 21:30 Sala Suggia

MÚSICA E MITO  
ANO DO AMOR



casa da música

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA





Maestro Stefan Blunier sobre o programa do concerto.  
[VIMEO.COM/691380501](https://vimeo.com/691380501)

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



## **Manuel de Falla**

*El Amor Brujo*, bailado em um acto\* (1925; c.23min)

1. Introdução e Cena — Na gruta (A noite)
2. Canção do amor ferido
3. O aparecido
4. A dança do terror
5. O círculo mágico (Romance do Pescador)
6. À meia-noite (Os sortilégios)
7. Dança ritual do fogo (Para afastar os espíritos maus)
8. Cena
9. Canção do fogo fátuo
10. Pantomima
11. Dança do jogo do amor
12. Final (Os sinos do amanhecer)

PAUSA TÉCNICA

## **Georges Bizet/Rodion Shchedrin**

*Suite Carmen* (1875/1968; c.45min)

1. Introdução
2. Dança
3. Intermezzo n.º 1
4. Renda da Guarda
5. Entrada de Carmen e Habanera
6. Cena
7. Intermezzo n.º 2
8. Bolero
9. Torero
10. Torero e Carmen
11. Adagio
12. Ler a sina
13. Final

\*Texto original e tradução nas páginas 7 e 8.

## Manuel de Falla

CÁDIS, 23 DE NOVEMBRO DE 1876

ALTA GRACIA, 14 DE NOVEMBRO DE 1946

### *El Amor Brujo*

*El Amor Brujo* é não só uma das obras principais do compositor espanhol Manuel de Falla, como também “uma obra que revolucionou o panorama musical espanhol, abrindo de par em par as portas à modernidade” (Elena Torres Clemente, *El amor brujo: metáfora de la modernidad*, 2015). Falla compô-la de forma muito rápida, em cerca de três meses, no início de 1915. Nessa altura encontrava-se de regresso a Espanha, após uma longa estadia em Paris (1907-14), um dos principais centros da cultura e da música modernista europeia da época. O contacto com esse ambiente artístico fervilhante teve um forte impacto na sua música, levando-o a absorver elementos impressionistas e primitivistas associados, respectivamente, a Claude Debussy (1862-1918) e Igor Stravinski (1882-1971) (lembramos que este último estreou em Paris os seus primeiros bailados, entre 1910 e 1913: *O Pássaro de Fogo*, *Petruchka* e *Sagração da Primavera*). Ao mesmo tempo, Falla explorava as suas raízes espanholas, seguindo o exemplo dos compatriotas Albéniz (1860-1909) e Granados (1867-1916). São várias as obras que compôs em Paris e que se situam nessa linha: é o caso das *Piezas españolas* (1906-1909) e das *Siete canciones populares españolas* (1914), baseadas em folclore de várias regiões de Espanha.

No caso de *El Amor Brujo*, trata-se de uma obra de inspiração andaluza e, mais especificamente, cigana. Na sua versão original, a música foi composta para uma famosa bailarina e cantora cigana de *flamenco*, Pastora Imperio (1887-1979). Conforme afirmou o compositor

numa entrevista, “é eminentemente uma obra cigana. As ideias que usei ao compor foram sempre de carácter popular, algumas delas dadas pela própria Pastora Imperio, que as canta como parte de uma tradição viva, e cuja autenticidade não pode ser negada”.

Desde o início de 1915, Pastora animava as sessões do Teatro Lara, em Madrid, um equipamento cultural gerido pelo casal Martínez Sierra. Desde o seu regresso à capital espanhola, no Verão de 1914, Falla vinha já colaborando com esse teatro, ao escrever música para algumas comédias que aí se apresentavam. Nessa fase, todo o dinheiro lhe era útil, visto que se encontrava em condições económicas penosas (associadas ao início da guerra). Foi nesse contexto que começou a desenvolver-se a ideia de Falla compor música para um espectáculo com Pastora Imperio, o que acabaria por conduzir à primeira versão da obra, estreada a 15 de Abril de 1915. Designada como uma *gitanería* (peça cigana), a obra continha partes cantadas e faladas, assim como elementos cénicos e de dança.

Não é, no entanto, essa a versão que hoje ouvimos, mas uma outra mais tardia, estreada a 22 de Maio de 1925, no Théâtre du Trianon-Lyrique, em Paris. São várias as diferenças entre as duas versões. A primeira é que a versão de 1925 é explicitamente um bailado, o que desde logo levou a retirar as partes faladas. Além disso, com dois novos *performers* — Antonia Mercé y Luque La Argentina (1890-1936) e Vicente Escudero Urive (1888-1980) —, o próprio estilo de dança mudou, procurando-se “atenuar os elementos nativos da dança cigano-andaluza, de modo a não chocar a audiência francesa” (Consuelo Pérez Colodrero & Desirée García Gil, *Crítica e historiografía musical en torno a El amor brujo (1915) de Manuel de Falla*, 2015). Uma outra diferença situa-se ao nível

da instrumentação. Se em 1915, por causa das limitações do Teatro Lara, que não dispunha de um fosso, Falla teve de utilizar uma formação relativamente pequena, com apenas 15 músicos, para a nova versão em Paris pôde utilizar uma orquestra maior (ainda assim, optou por uma não muito maior). Uma terceira diferença diz respeito ao enredo e à estrutura narrativa, diferença da qual resultam também significativas divergências quanto à ordenação dos momentos musicais. Se em ambos os casos a história gira em torno dos (des)amores de Candelas, uma jovem cigana, a acção é mais elaborada na versão de 1925, ainda que a duração musical seja, curiosamente, mais curta.

Será útil resumir brevemente a acção dramática subjacente ao bailado, em especial porque hoje ouviremos a música em versão puramente instrumental (sem dança). Conforme vem escrito na partitura, “Candelas é cortejada por Carmelo e deseja corresponder ao seu amor, mas o Espectro do seu primeiro amante, um cigano ciumento, dissoluto e infiel, aterroriza-a e interpõe-se entre ela e Carmelo. Carmelo persuade Lucía, uma jovem cigana amiga de Candelas, a fingir estar apaixonada pelo Espectro e a atraí-lo até que Candelas tenha podido dar a Carmelo o beijo do amor perfeito. Carmelo e Candelas dão, por fim, esse beijo salvador e o Espectro é esconjurado para sempre, vencido pelo amor”.

A música segue de perto essa história. Um primeiro número (“Introdução e cena”) retrata a fúria selvagem do fantasma ciumento, seguindo-se uma parte intensamente expressiva e em estilo assumidamente *flamenco* (“Canção do amor ferido”). Ouvimos depois um pequeno interlúdio que representa a chegada do fantasma (“O aparecido”) e uma parte muito agitada que assinala o medo de Candela por saber que poderá não estar completamente

morto o antigo — e cruel — marido (“A dança do terror”). Depois de uma parte mais calma e nostálgica (“O círculo mágico”) e outra atmosférica e distante (“À meia-noite”), segue-se o momento crucial em que Candela dança um exorcismo para se libertar do fantasma, ao som de uma melodia encantatória no oboé e nos violinos (“Dança ritual do fogo”). Depois de um pequeno interlúdio mais calmo, com uma nova melodia “cigana” no oboé (“Cena”), ouvimos uma segunda canção (“Canção do fogo fátuo”). Sucede-se um breve retorno da música ameaçadora do fantasma que iniciara a obra, em contraste com um momento muito lírico e amoroso, em que um solo no violoncelo representa o amor de Carmelo e Candelas (“Pantomima”). Por fim, ouvimos uma nova parte cantada que sugere a cena de sedução entre Lucía e o fantasma (“Dança do jogo do amor”) e uma conclusão celebratória, assinalando a liberdade de Carmelo e Candela para gozarem do seu amor (“Final”).

## Georges Bizet

PARIS, 25 DE OUTUBRO DE 1838

BOUGIVAL (PERTO DE PARIS), 3 DE JUNHO DE 1875

### *Suite Carmen*

Orquestração de Rodion Shchedrin

Composta em 1967 pelo compositor russo Rodion Konstantinovich Shchedrin (1932-), a *Suite Carmen* é simultaneamente muito próxima da ópera homónima de Georges Bizet (1838-1875) e muito distante. Por um lado, não se trata propriamente de uma composição original, mas de uma selecção de excertos de música de Bizet: a esmagadora maioria desses excertos provêm da ópera *Carmen*, mas há também pequenas passagens de *L'Arlésienne* e *La Jolie Fille de Perth*. Não se trata, contudo, de uma simples compilação de música pré-existente. Ao nível da instrumentação, por exemplo, Shchedrin mudou bastante o original, eliminando por completo os sopros (madeiras e metais) e reforçando substancialmente a percussão, não só em número de intervenções, mas também em quantidade de instrumentos. Algumas passagens célebres da ópera original aparecem, assim, em instrumentos que não se usavam na orquestra clássica do tempo de Bizet, como a marimba e o vibrafone. Isso muda significativamente o carácter da música. Por outro lado, Shchedrin divide a sua *Suite* (de uns 45 minutos) numa série de momentos que não seguem exactamente a ordem original da ópera (de cerca de três horas). Ao fazê-lo, respondia ao contexto específico para o qual a música foi escrita: uma produção de *Carmen* em forma de bailado, para o Teatro Bolshoi, em Moscovo, com coreografia do cubano Alberto Alonso (1917-2007) e a bailarina Maya Plisetskaya (1925-2015) no papel principal.

Na verdade, a origem deste bailado é indissociável de Plisetskaya, que estava já, nessa altura, casada com Shchedrin (estariam juntos até à morte dela, em 2015; Shchedrin ainda é vivo). Conforme a própria contou nas suas memórias, fazer — em dança — o papel de Carmen era o seu sonho de longa data. As primeiras tentativas levaram-na, em 1964, a propor a Chostakovitch (1906-1975) — o compositor soviético mais reputado da época — que escrevesse música original para o projecto. Chostakovitch mostrou-se inicialmente interessado, mas acabou por declinar a proposta, dizendo: “tenho medo de Bizet”; “toda a gente está tão habituada à ópera que qualquer coisa que se escreva vai desiludir o público; a ópera é inultrapassável”. Depois da recusa, Plisetskaya abordou Khatchaturian (1903-1978), outro importante compositor soviético, que também declinou, respondendo-lhe: “Porque me pergunta a mim? Tem um compositor seu sentado em casa!”.

Plisetskaya acabaria por recorrer, efectivamente, ao compositor que tinha sentado em casa, num contexto inesperado que, no final de 1966 e início de 1967, viria a despoletar o arranque do projecto. Foi ao assistir, em Moscovo, a uma actuação do Bailado Nacional Cubano, numa coreografia de Alberto Alonso, que a bailarina subitamente intuiu ter encontrado o coreógrafo ideal para o seu projecto. Como nos disse nas memórias, “desde a primeira parte do espectáculo que senti como se tivesse sido mordida por uma serpente. Fiquei agitadíssima até ao intervalo (...) Aquela era a linguagem de Carmen. Os seus movimentos. O seu mundo.” Rapidamente a bailarina propôs a Alonso o projecto, que o aceitou. Beneficiando do facto de ser já então muito conhecida e de ter recebido, em 1964, o prestigiado Prémio Lenine, Plisetskaya convenceu a Ministra da Cultura

da altura, Yekaterina Furtseva (1910-1974), a dar apoio ao projecto. Também ajudou o facto de Alonso ser cubano: o Governo soviético estava interessado em promover as relações entre a URSS e Cuba, apenas oito anos depois da revolução socialista no país latino-americano e cinco anos depois da crise dos mísseis.

Tudo seria muito rápido: Alonso conseguiu um visto de um mês para ficar em Moscovo e desenvolver, de imediato, o projecto. Mas havia um problema: que música usar? Pressionado pelo tempo e lembrando-se das palavras de Chostakovitch, Shchedrin teve a ideia de fazer a tal transcrição — ou recomposição — de excertos da ópera de Bizet, trabalho que completou em 20 dias. Ao tomar a decisão de adaptar a música original para uma orquestra de cordas e percussão, não só conseguiu distanciar-se do original e apresentar algo novo, como também criar — em particular pela escolha de certos instrumentos de percussão — uma ambiência latino-americana que reforça os laços interculturais desta obra (adaptada por um russo a partir de música francesa para uma coreografia cubana). De resto, esses laços interculturais existiam já, de outra forma, na ópera original de Bizet. Composta por um francês, não só a ópera se passa em Espanha (justificando muitos elementos de carácter espanhol na música) como Carmen pertence à comunidade cigana, retratada, na história, como *outsider* em relação à sociedade espanhola.

Em muitas obras musicais, pictóricas ou literárias do século XIX, na Europa, as ciganas eram retratadas como sexualmente desviantes (ou mesmo promíscuas), afastando-se das normas da sociedade “decente” da época, bem como do ideal de mulher casta e submissa que então prevalecia. Força indomável, livre e subversiva, que canta que “o amor é um pássaro rebelde/que nunca, nunca, conheceu uma lei”,

Carmen insere-se certamente nessa tradição (e estereótipo), justificando reacções muito diferentes: para uns, encarna uma força perigosa e corruptora; para outros, uma força de libertação e resistência. Plisetskaya inclui-se certamente neste segundo grupo: assim se explica, em parte, a paixão e a obsessão pela figura de Carmen ao longo de toda a sua carreira como bailarina. Muitas das reacções iniciais, tanto à ópera de Bizet como ao bailado de Alonso, contudo, situavam-se no primeiro grupo. Foi assim que a ópera foi devastada por muita imprensa parisiense, à data da sua estreia, em 1875, pela sua suposta depravação moral, em especial pela sua sexualidade flagrante (pouco habitual na época). Curiosamente, acusações similares seriam dirigidas ao bailado, em 1967, aquando da sua estreia. Essas acusações, contudo, não vieram tanto da imprensa, mas directamente do Governo soviético. Acusando Plisetskaya de ter “transformado a heroína do povo espanhol numa prostituta” e dizendo que o bailado era “um grande fracasso: nada senão erotismo”, a ministra Furtseva cancelou de imediato a actuação prevista para dois dias depois. Perante o corajoso protesto de Plisetskaya e um telefonema de Chostakovitch a defender o bailado, Furtseva lá deixou seguir a *performance*, mas obrigou a cortar várias partes mais provocantes. E logo depois proibiu a prevista apresentação no Canadá e exigiu que a bailarina reconhecesse publicamente o fracasso do seu bailado e fosse àquele país apresentar repertório mais clássico. Plisetskaya resistiu, recusando-se a ir, de todo, ao Canadá — expondo-se, com isso, a grandes riscos. Nesses momentos, a bailarina mostrou um carácter indomável, livre e subversivo, comparável ao da sua personagem predilecta.

O bailado segue uma ordem diferente da ópera. Começa no fim da narrativa, com o

momento em que o soldado Don José é condenado à morte por ter assassinado, num acesso de ciúme e loucura, a sua amante Carmen. Daí que a música comece com sinos tétricos, assinalando a presença da morte e o desfecho trágico da história. Enquanto aguarda a execução, Don José recorda os momentos fatídicos que aí o conduziram. Começamos, assim, pelo “render da guarda”, assinalado musicalmente por um bater de caixa militar, descrevendo o momento em que, estando ele ao serviço, pela primeira vez se depara com Carmen. Ouvimos então, nos violinos, o célebre tema da “Habanera”, sobre o qual, na ópera de Bizet, Carmen canta as tais palavras sobre o amor como “pássaro rebelde”. Inicialmente, Don José não presta atenção a Carmen, mas esta acaba por seduzi-lo, ficando ele completamente apaixonado. A dada altura, Carmen conhece o toureiro Escamillo e acaba por se apaixonar por ele, momento retratado por música mais explosiva (a faceta pública do toureiro) e depois por um momento mais íntimo, com uma singela e lírica melodia nos violinos (a faceta privada do toureiro e a sua relação com Carmen). Don José é, então, acometido por um acesso de raiva e ciúme, matando Carmen.

DANIEL MOREIRA, 2022



## Manuel de Falla: *El Amor Brujo*

### 2. Canção do amor ferido

*Ay!*

*Yo no sé qué siento,  
ni sé qué me pasa,  
cuando éste mardito  
gitano me farta!*

*Candela que ardes,  
más arde el infierno  
que toita mi sangre  
abrasa de celos!*

*Ay!*

*Cuando el río suena  
qué querrá decir? Ay!  
Por querer a otra se orvía de mí!*

*Ay!*

*Cuando el fuego abrasa...  
Cuando el río suena...  
Si el agua no mata al fuego,  
a mí el pesar me condena!  
A mí el querer me envenena!  
A mí me matan las penas!  
Ay!*

### 9. Canção do fogo-fátuo

*Lo mismo que er fuego fatuo,  
lo mismito es er queré.*

*Le juyes y te persigue,  
le yamas y echa a corré.*

*Malhaya los ojos negros  
que le alcanzaron aver!  
Malhaya er corazón triste  
que en su yama quiso arder!*

*Lo mismo que er fuego fatuo se  
desvanece er queré!*

Ah!

Não sei o que sinto,  
ou o que me está a acontecer,  
quando este maldito  
cigano me falta!

Candeia que ardes,  
arde mais o inferno  
que me faz o sangue  
ferver de ciúmes!

Ah!

Quando o rio murmura  
O que quererá dizer? Ah!  
Por amar outra esquece-se de mim!

Ah!

Quando o fogo queima...  
Quando o rio murmura...  
Se a água não mata o fogo  
O pesar condena-me!  
O amor envenena-me!  
A tristeza mata-me!  
Ah!

Tal como o fogo-fátuo,  
assim é o querer.

Foges dele e ele persegue-te,  
chamas por ele e ele foge.

Malditos sejam os olhos negros  
que o conseguiram ver!  
Maldito seja o coração triste  
que na sua chama quis arder!

Tal como o fogo-fátuo,  
assim desvanece o querer!

## 11. Dança do jogo do amor

*Tú eres aquél mal gitano  
que una gitana quería!  
El querer que eya te daba  
tú no te lo merecías!  
Quién lo había de decí  
que con otra la vendías!*

*Soy la voz de tu destino!  
Soy er fuego en que te abrasas!  
Soy er viento en que suspiras!  
Soy la mar en que naufragas!*

## 13. Final

*Ya está despuntando er día!  
Cantad, campanas, cantad!  
Que vuelve la gloria mía!*

Tu és aquele cigano mau  
que uma cigana queria!  
O amor que ela te dava,  
tu não o merecias!  
Quem havia de dizer  
que com outra a traías!

Sou a voz do teu destino!  
Sou o fogo em que te queimas!  
Sou o vento em que suspiras!  
Sou o mar em que naufragas!

Já está a amanhecer.  
Cantai, sinos, cantai!  
A minha glória voltou!

TRADUÇÃO: NELLY SILVA

## Stefan Blunier direcção musical

Stefan Blunier tornou-se maestro titular da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música no início de 2021. Para além dos seus compromissos no Porto, a temporada 2021/22 leva-o a dirigir a Orquestra da Suíça Romanda, a Sinfónica de Berna, a Orquestra Estatal de Darmstadt, a Sinfónica da Ópera de Toulon e a Sinfónica de Singapura. Regressa à Deutsche Oper am Rhein com *Macbeth* de Verdi.

Depois do grande sucesso que foi a nova produção de *Wozzeck* de Berg, no Grand Théâtre de Genève, em 2017, Blunier foi imediatamente convidado para uma nova produção de *O Barão Cigano*. Dirigiu depois *Lohengrin* na Ópera de Frankfurt, onde foi também bem-sucedido com *Daphne*, *Tristão e Isolda* e *Carmen*. É convidado frequente da Ópera Alemã de Berlim, onde se apresentou recentemente com *Carmen*, *Salomé* e *O Morcego*. Dirigiu *Diálogos das Carmelitas* de Poulenc na Ópera Estatal de Hamburgo, *Os Contos de Hoffmann* na Den Norske Opera (Oslo) e na Komische Oper (Berlim), e ainda uma nova produção de *Der ferne Klang* de Schreker na Ópera Real Sueca.

Com produções como *Der Golem* de Eugen d'Albert e *Irrelohe* de Schreker, Stefan Blunier ajudou a Orquestra Beethoven e a Ópera de Bona a conquistarem prestígio para lá da sua região, durante o período em que foi director geral de música da cidade, até 2016. Ambas as óperas foram editadas pela Dabringhaus & Grimm e receberam vários prémios: ECHO 2011 (*Golem*) e 2012 (*Irrelohe*), bem como o Prémio da Crítica Discográfica Alemã 2012 (*Irrelohe*). O seu trabalho com esta orquestra incluiu a gravação de uma impressionante discografia, com obras raramente apresentadas de Anton Bruckner, Franz Liszt e Franz Schmidt, bem como a criação de um ciclo dedicado a Beethoven.

Como maestro de ópera, Stefan Blunier tem-se apresentado em cidades como Munique, Hamburgo, Leipzig, Estugarda, Montpellier, Oslo, Berna e Londres. Como convidado, dirigiu praticamente todas as orquestras sinfónicas das rádios alemãs, a Orquestra da Gewandhaus de Leipzig, a Sinfónica de Duisburg, o Frankfurt Museumskonzerte e muitas orquestras da Dinamarca, da Bélgica, do Extremo Oriente, da Suíça e de França. Mais recentemente, dirigiu a Sinfónica NHK (Japão), a Sinfónica Escoceza da BBC, a Sinfónica Nacional da Irlanda, a Filarmónica de Estugarda, a Sinfónica do Porto Casa da Música, as Filarmónicas de Rheinland-Pfalz e do Sul da Holanda, a Orquestra da Rádio Norueguesa e a Century Symphony Orchestra de Osaka. Paralelamente aos seus compromissos em Bona, foi maestro convidado principal da Orquestra Nacional da Bélgica (2010-2013).

Natural de Berna (Suíça), Stefan Blunier estudou piano, trompa, composição e direcção de orquestra em Berna e na Escola Superior Folkwang, em Essen. É fundador do Ensemble für Neue Musik Essen. Depois das bem-sucedidas participações nos Concursos de Direcção de Besançon e Malko, foi nomeado maestro titular associado em Mannheim e director musical e maestro titular em Darmstadt (2001-2008), antes de assumir o seu mandato como director geral de música da Ópera e da Orquestra Beethoven de Bona (2008-2016).

## Marina Heredia voz

Nascida em Granada, Marina Heredia começou a cantar ainda criança. Colaborou com reputados artistas de flamenco como Arcángel ou Eva Yerbabuena, tendo participado em projectos como a ópera *De Amore* de Mauricio Sotelo, estreada no Auditório Carl Orff de Munique e posteriormente apresentada no Teatro de la Zarzuela (Madrid). Desde então, a sua carreira em ascensão tem-na levado a importantes salas internacionais como o Teatro de la Maestranza (Sevilha), o Teatro Albéniz e o Auditório Nacional de Madrid, o Gran Teatro de Córdoba, o Palau de la Música de Valência, o Carnegie Hall de Nova Iorque, o Palais de la Musique de Estrasburgo ou o Palácio de Cristal do Porto.

Marina Heredia é uma das artistas mais requisitadas internacionalmente para interpretar *El Amor Brujo* de Manuel de Falla. Trabalhou com as Sinfónicas de São Francisco e Chicago, sob direcção de Pablo Heras-Casado (que também a dirigiu com a Orquestra de St. Luke no Carnegie Hall de Nova Iorque); a Orquestra Nacional de Lille com Josep Vicent; a Orquestra Ciudad de Granada com Domingo Hindoyan; a Orquestra de Castilla y León com Antoni Ros Marbà, entre outras. Estreou a nova encenação de *El Amor Brujo* de La Fura dels Baus no concerto de encerramento do 64.º Festival Internacional de Música y Danza de Granada, sob a direcção de Manuel Hernández-Silva.

Apresentou-se nos festivais espanhóis mais prestigiados como o Grec de Barcelona, a Bienal de Flamenco de Sevilha, o Festival del Cante de las Minas e o Festival de Otoño (Madrid), bem como nos festivais de Jerez, Ronda e Granada, e em importantes palcos internacionais como o de Singel de Antuérpia e o Festival Flamenco de Nîmes.

Em 2004, recebeu o Prémio Andalucía Joven a las Artes pela sua contribuição para a difusão do flamenco no mundo. Depois dos álbuns *Me duele, me duele* (2001) e *La voz del agua* (2007), lançou *Marina* (2010), que recebeu o Prémio de Melhor Álbum de Cante Flamenco pela Crítica Nacional de Flamenco. Em 2012 apresentou *A mi Tempo* no Teatro de la Maestranza, no âmbito da XVII Bienal de Flamenco de Sevilha. O seu último trabalho intitula-se *Capricho*.

## 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 Pomarico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vassily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Jörg Widmann, Ryan Wigglesworth, Antoni Wit, Christian Zacharias, Lothar Zagrosek, Nuno Coelho, Pedro Neves, Joana Carneiro, Abel Pereira, Tito Ceccherini e Clemens Schuldt.

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 que se junta em 2022 a compositora Rebecca Saunders.

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, e em 2021 actuou pela primeira vez na emblemática Philharmonie de Colónia. Em 2022, apresenta novas encomendas da Casa da Música aos compositores Rebecca Saunders, Philippe Manoury, António Pinho Vargas e Solange Azevedo. Nesta temporada, destaca-se ainda

a interpretação das óperas *Senza sangue* de Peter Eötvös e *O Castelo do Barba Azul* de Béla Bartók, numa sessão única com direcção do próprio Eötvös, e grandes obras corais-sinfónicas como o *Requiem* de Verdi e a *Grande Missa em Dó menor* de Mozart, ao lado do Coro Casa da Música.

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 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), Peter Eötvös e Magnus Lindberg (2021), além de gravações de dezenas de obras de compositores portugueses.

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), sendo posteriormente criada a Orquestra Clássica do Porto e, mais tarde, a Orquestra Nacional do Porto (1997), alcançando a formação sinfónica com um quadro de 94 instrumentistas em 2000. A Orquestra foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, vindo a adoptar a actual designação em 2010.

**Violino I**

Martyn Jackson  
Álvaro Pereira  
Radu Ungureanu  
Roumiana Badeva  
Evandra Gonçalves  
Maria Kagan  
José Despujols  
Tünde Hadadi  
Vadim Feldblioum  
Vladimir Grinman  
Andras Burai  
Catarina Resende\*

**Violino II**

Nancy Frederick  
Tatiana Afanasieva  
Catarina Martins  
José Paulo Jesus  
Pedro Rocha  
Lilit Davtyan  
Francisco Pereira de Sousa  
Karolina Andrzejczak  
Paul Almond  
Nikola Vasiljev

**Viola**

Mateusz Stasto  
Trevor McTait\*  
Rute Azevedo  
Emília Alves  
Francisco Moreira  
Jean Loup Lecomte  
Theo Ellegiers  
Biliana Chamlieva

**Violoncelo**

Nikolai Gimaletdinov  
Vicente Chuaqui  
Sharon Kinder  
Michal Kiska  
João Cunha  
Bruno Cardoso

**Contrabaixo**

Rui Rodrigues  
Florian Pertzborn  
Tiago Pinto Ribeiro  
Slawomir Marzec

**Flauta**

Paulo Barros  
Alexander Auer

**Oboé**

Aldo Salvetti

**Clarinete**

Luís Silva  
Gergely Suto

**Fagote**

Gavin Hill

**Trompa**

Nuno Vaz  
Hugo Carneiro

**Trompete**

Ivan Crespo  
Rui Brito

**Tímpanos**

Jean-François Lézé

**Percussão**

Bruno Costa  
Paulo Oliveira  
Nuno Simões  
André Dias\*

**Piano**

Luís Duarte\*

\*instrumentistas convidados



APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

