

# Orquestra Sinfónica

## do Porto Casa da Música

Vassily Sinaisky direcção musical

1 Out 2022 · 18:00 Sala Suggia

DIA MUNDIAL DA MÚSICA

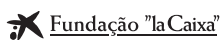


casa da música

FUNDADOR GOLD

**Continental**

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA



A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



---

1ª PARTE

## **Ludwig van Beethoven**

*Grosse Fuge* em Si bemol maior, op. 133 (1825; c.16min)

---

2ª PARTE

## **Ludwig van Beethoven**

Sinfonia n.º 3 em Mi bemol maior, “Heróica” (1804; c.50min)

1. Allegro con brio
2. Marcia funebre: Adagio assai
3. Scherzo: Allegro vivace
4. Finale: Allegro molto

# Ludwig van Beethoven

BONA, BAPT. 17 DE DEZEMBRO DE 1770

VIENA, 26 DE MARÇO DE 1827

## *Grosse Fuge*, op. 133

Em Novembro de 1822, o Príncipe Nikolay Golitsin, músico amador e violoncelista russo, de São Petersburgo, escrevia uma carta a Ludwig van Beethoven encomendando-lhe “um, dois ou três novos quartetos” por um qualquer valor que o compositor considerasse apropriado. Beethoven aceitou prontamente o convite, estipulando o pagamento de 50 ducados por cada uma das peças, que seriam, assim, dedicadas ao Príncipe. Estes quartetos de cordas demorariam, contudo, alguns anos a surgir até porque Beethoven decidira aplicar-se entretanto à finalização de três obras monumentais: a Sinfonia n.º 9 (que incluía um andamento coral sobre a famosa ode de Friedrich Schiller à alegria da irmandade universal); as Variações “Diabelli”; e a *Missa Solemnis* que, de resto, viria a ser estreada a 7 de Abril de 1824, justamente em São Petersburgo, e com o patrocínio de Golitsin, que havia sido também um dos seus subscritores.

De facto, o início da década de 1820 confirmou ser um período de grande reflexão para Beethoven, sensível à turbulência social e política decorrente da Revolução Francesa que se repercutiu um pouco por toda a Europa. Eram também os anos em que Schubert e Weber apresentavam as suas obras de maturidade, e o período em que jovens compositores como Berlioz ou Chopin anunciavam novos caminhos, com mudanças estilísticas a que Beethoven não ficaria imune. A título pessoal, foi ainda um período em que o compositor se deparou com uma série de problemas, recriminações e suspeitas envolvendo o seu sobrinho Karl, cuja

custódia tinha disputado na justiça, e que marcariam com amargura os seus últimos anos.

Mas apenas em 1825 Beethoven viria finalmente a encontrar o tempo para se dedicar aos prometidos quartetos, entre os quais o Quarteto de cordas op. 130, em Si bemol maior, assente em seis andamentos que remetem vagamente para “peças de carácter” de uma suite barroca plena de ambientes diversos e contrastes abruptos. O último destes andamentos, uma enorme fuga, contrastava, assim, com a “Cavatina” de grande delicadeza e serenidade, algures entre o recitativo instrumental e o *arioso*, que o antecedia. A *Grosse Fuge* estreava, desta forma, em 1826, em Viena, como andamento final do Quarteto de cordas op. 130, pelo Quarteto Schuppanzigh. No dia da estreia, contudo, o público teria pedido que fossem bisados dois outros andamentos que não a fuga, deixando Beethoven francamente irado. Mais a mais, a fuga foi recebida com incompreensão tanto pelo público como pelos próprios intérpretes, tendo sido considerada confusa, inacessível, excêntrica e indecifrável. Nesta sequência, Karl Holz, secretário de Beethoven e segundo violinista do Quarteto Schuppanzigh, foi encarregado da árdua tarefa de convencer o compositor a substituir a fuga final por um andamento mais “atractivo”, pelo qual seria pago, com a condição de que fosse feita também, e em separado, a publicação da fuga. A *Grosse Fuge* seria, assim, publicada pela editora vienense de Mathias Artaria, já em 1827, com o número de catálogo op. 133, sendo dedicada ao Arquiduque Rodolfo, príncipe herdeiro do trono austríaco.

A *Grosse Fuge* pode ser vista como o culminar do interesse que Beethoven revelou nos seus últimos anos pelo dispositivo do quarteto de cordas e pelas formas contrapontísticas. De facto, a par com a introspecção que

o caracteriza nesta fase, podemos identificar no compositor uma espécie de pensamento retrospectivo: reeditou canções antigas, de que é exemplo *Opferlied*, de 1794; voltou a trabalhar peças para piano e quartetos de cordas já dados por terminados; compôs sobre a *Ode à Alegria* de Schiller a partir de uma melodia de simplicidade popular que tinha em mente desde 1790; e regressou ao contraponto e ao sistema modal, a Palestrina, Bach e Händel, certamente a partir das memórias dos ensinamentos do seu professor Albrechtsberger. Nesta linha, introduziu andamentos em estilo contrapontístico ou mesmo fugas em quase todas as suas obras tardias (na sua última Sonata para violoncelo, op. 102 n.º 2; na Sonata para piano “Hammerklavier”, op. 106; nas Variações “Diabelli”, op. 120; na *Missa Solemnis*, op. 123), com um tratamento livre que expande numa síntese de estilos e formas, juntando a fuga à variação. Se, por um lado, Beethoven explora na *Grosse Fuge* muitos possíveis dispositivos da forma fuga, por outro lado, vai para lá do habitual tratamento da forma, testando novos limites. Mais do que um saudosismo passadista ou a procura de um estado da arte ou sumário da forma, podemos vê-la como um trabalho “intelectual”, de alguém que se mantém dentro de si próprio, numa premente prospecção entre o passado e o futuro. Na verdade, tanto Haydn como Mozart haviam já utilizado a fuga em *finali* de quartetos de cordas, pelo que a grande novidade beethoveniana, no que diz respeito à *Grosse Fuge*, é sobretudo a sua gigantesca dimensão, a sua ênfase nas dissonâncias, a sua força emocional, a sua riqueza estrutural.

Com início num assertivo uníssono em Sol, nota que vem desde o final da “Cavatina” original, e que nos leva ao tema principal que acaba com um breve trilo, a “Ouverture” é caracterizada por rápidas figuras rítmicas que se afiguram

quase como aleatórias, e que antecipam uma dupla fuga onde dois temas distintos passam pelos vários instrumentos, gerando um complexo tecido imitativo. De seguida, em oposição à matiz mais escura em tonalidade menor e repleta de dissonâncias que caracteriza a segunda secção, surge uma terceira parte mais calma, em tonalidade maior, num registo mais lírico e luminoso, mas em que os elementos imitativos herdam o seu material da secção anterior. Numa quarta secção, um *scherzo*, regressamos à tremenda fuga inicial (como que uma reexposição?), mas ainda com mais engenharia contrapontística (transformando os materiais ritmicamente, trabalhando o tema de trás para a frente e em espelho), que nos leva à secção final, onde a fuga se dissipa e o ambiente mais solar da terceira secção retorna. A *coda* apresenta verdadeiramente um gesto radical, recorrendo aos materiais da abertura, mas cada vez mais fragmentados.

Como marca desta obra, para além das alterações de acentuações e tempo, Beethoven recorre a modulações sucessivas, muda de *pianissimo* para *fortissimo* repentinamente; tanto recorre aos vários instrumentos em conjunto como de seguida utiliza apenas instrumentos a solo, explorando, assim, todas as possíveis texturas do quarteto de cordas. Nas indicações agógicas, apresenta, num mesmo compasso, momentos em que indica *ff* (*fortissimo*) imediatamente seguido de *sf* (*sforzando*) ou *f* (*forte*), numa série de requisitos tão específicos onde até a dinâmica integra com rigor o tecido da partitura.

A riqueza da obra fez com que o próprio Beethoven se dedicasse a trabalhá-la em várias versões e, de facto, podemos ouvir também transcrições da *Grosse Fuge* para piano a quatro mãos (op. 134) e também vários arranjos orquestrais, entre os quais podemos

assinalar os dos maestros Wilhelm Furtwängler e Felix Weingartner<sup>1</sup>.

Se a *Grosse Fuge* estrear por entre a incompreensão do seu próprio tempo, a recepção da obra no século XX seria bastante diferente, tornado-a uma peça incontornável no repertório de Beethoven. Stravinski afirmaria mesmo que a *Grosse Fuge* era “uma peça absolutamente contemporânea que permaneceria contemporânea para sempre”, justificando a ideia de uma obra com um forte impacto nas gerações de compositores que a sucederam, havendo até quem nela identifique uma antecipação da atonalidade, e mesmo do dodecalfonismo, e encontre um culminar, uma busca da ordem dentro do caos.

### Sinfonia n.º 3, “Heróica”

Tem sido comum, desde a obra *Beethoven et ses trois styles* de Wilhelm von Lenz (1852), dividir a vida e a produção de Beethoven em três fases distintas e historiograficamente aceites, apesar das frequentes discussões e críticas: a linhagem classicista herdeira de Mozart e de Haydn da juventude; uma segunda fase caracterizada por mudanças estilísticas, onde a influência do pensamento revolucionário não pode ser excluído; e, finalmente, uma terceira fase mais “introspectiva” e experimental. A Sinfonia n.º 3, “Heróica”, é indiscutivelmente uma obra de charneira no seio do percurso de Beethoven e que marca o início do seu estilo da segunda fase.

Em 1802, Beethoven decidiu passar o Verão numa aldeia nos arredores de Viena, em Heiligenstadt, onde completou a Sinfonia n.º 2, uma série de sonatas para violino e outras peças

para piano, procurando simultaneamente um espaço de recuperação para as várias maleitas que o afligiam nos tempos mais recentes. Entre os papéis encontrados já depois da sua morte, destacou-se uma carta dirigida aos seus irmãos e datada de Outubro de 1802. Conhecida hoje como o “Testamento de Heiligenstadt”, nesta carta Beethoven dissertava sobre a emergência da sua surdez, o seu isolamento progressivo, bem como o desespero que o fazia contemplar a morte, afirmando, contudo, que a música, a sua arte, a necessidade de se exprimir e o trabalho o agarravam definitivamente à vida.

No ano seguinte, 1803, Beethoven era contratado pelo Theater an der Wien para escrever uma ópera, género que era, se não um dos mais prestigiados, certamente o que dava mais visibilidade. Em Viena, as óperas de Cherubini e Méhul, chegadas da França revolucionária, eram as que tinham mais popularidade, em grande medida pelas suas temáticas heróicas e realistas. Fascinado, Beethoven viria a escrever, não sem alguma dificuldade, a ópera *Fidelio*, sobre libreto de Jean-Nicolas Bouilly intitulado *Léonore, ou L’amour conjugal* — uma ópera “de salvação”, revolucionária e de amor matrimonial, composta entre 1804 e 1805, e que viria a ser a sua única experiência no género. Este espírito de elogio ao “heroísmo” está igualmente presente em várias obras destes anos, entre as quais se contam a Sonata “Waldstein” op. 53, a “Apassionata” op. 57, ou mesmo os Quartetos de cordas op. 59, dedicados ao Conde Rasumovsky. É, pois, neste contexto que Beethoven decide dedicar-se à composição da Sinfonia n.º 3.

Originalmente intitulada “Bonaparte” em homenagem ao jovem Napoleão e ao seu impacto na Revolução Francesa, este epíteto viria a ser violentamente riscado da partitura por ocasião da sua autoproclamação como

---

<sup>1</sup> N.E.: A versão hoje apresentada é o arranjo de Felix Weingartner.

Imperador, em Maio de 1804, tendo Beethoven deixado no frontispício do seu manuscrito um buraco em jeito de testemunho violento da sua desilusão. Mais tarde, quando da publicação em 1806, a Sinfonia n.º 3 passaria a denominar-se “Heróica”, composta para “celebrar a memória de um grande homem”, segundo anotação na partitura. É possível que Beethoven se referisse agora ao amigo do Príncipe Lobkowitz, patrono de Beethoven e dedicatário da obra, o Príncipe Luís Fernando da Prússia, pianista e compositor, e que havia sido morto na Batalha de Saalfel justamente em 1806, a combater as tropas francesas quando das suas incursões invasoras.

O grosso da escrita da Sinfonia n.º 3 teria lugar em 1803, sendo dada por terminada em 1804. A estreia, a 7 de Abril de 1805, teve lugar no Theater an der Wien, em Viena, sob direcção do próprio Beethoven. Apesar de a crítica reconhecer o talento do compositor e a grandiosidade da obra, fizeram-se também sentir apontamentos de que esta não explorava um sentido de unidade e caía na desordem, sendo de uma originalidade não desejável, demasiado longa, longe da beleza e do sublime; muito pesada e longa. É neste espanto e nesta crítica que adivinhamos a importância da ruptura que a obra nos apresenta, sendo considerada hoje um marco do início da segunda fase do estilo de Beethoven e, mais do que isso, um sinal de que o Romantismo tinha de facto começado.

A “Heróica” tem início numa afirmação: dois acordes de Mi bemol maior em *forte* (mas não *fortissimo*) que definem a tonalidade e o tempo preparando-nos também para aquilo que se espera do carácter da obra: “Allegro con brio”. Entram logo e imediatamente os violoncelos, com os violinos em traço sincopado a adivinhar o curso do andamento. A mudança permanente de padrões rítmicos e dinâmicos e as

várias modulações e incursões em tonalidades distantes e por vezes inesperadas dão o mote para uma obra de vastas dimensões, plena de fugatos poderosos, numa ruptura com as sinfonias de tradição clássica (incluindo as Sinfonias n.º 1 e n.º 2 do próprio Beethoven) onde, inclusivamente, é possível adivinhar a escala da obra através da transposição dos princípios da forma sonata para os quatro andamentos que a compõem. A construção de tensão no final do longuíssimo desenvolvimento a anunciar a reexposição, que tem início na trompa enquanto as cordas continuam na transição (provocando uma espécie de colisão entre tónica e dominante, que terá dado origem ao episódio do mitificado primeiro ensaio da obra em que se julgava que o trompista se havia enganado), é coroada por momentos de *pianissimo* que parecem verdadeiramente meros vestígios de som.

O segundo andamento, a “Marcia funebre: Adagio assai”, tem início nas cordas em *pianissimo* e *sotto voce*, com o oboé a assumir destaque, logo seguido de uma melodia melancólica nas cordas. Deste andamento faz ainda parte um momento heróico em que são determinantes o trompete e os tímpanos e uma secção contrapontística de grande intensidade assente no tema da marcha. No “Scherzo: Allegro vivace” temos frequentemente a prevalência das dinâmicas *piano* e *pianissimo*, por entre momentos virtuosos na trompa que anuncia uma coda breve, mas incisiva. O último andamento, “Finale: Allegro molto — Poco Andante — Presto”, é verdadeiramente um culminar e um espaço de resolução da tensão acumulada ao longo da sinfonia. Beethoven retoma aqui um tema do seu *ballet* de 1802, *As Criaturas de Prometeu*, também presente nas Variações e Fuga para piano op. 35, explorando uma série de possibilidades através de

variações do baixo e da melodia, com muitos momentos polifónicos.

Obra de enorme impacto no sinfonismo dos compositores românticos, a Sinfonia n.º 3, “Heróica”, termina da única forma possível: triunfantemente.

ROSA PAULA ROCHA PINTO, 2022



## Vassily Sinaisky direcção musical

Vassily Sinaisky é um dos grandes maestros da escola russa, na qual se filiou através de Musin e Kondrashin. Tem dirigido e sido nomeado como maestro e director musical de algumas das mais importantes orquestras e casas de ópera do mundo. É especialmente conhecido pela sua experiência e enquanto autoridade na música russa, e também pelas suas magistrais interpretações de repertório alemão e britânica, tanto sinfónico como operático, o que deu origem a gravações aclamadas. Mais recentemente, ocupou o cargo de maestro titular e director musical do Teatro Bolshoi de Moscovo e, em Setembro de 2020, foi nomeado director musical da Filarmónica Janáček de Ostrava.

Vassily Sinaisky é maestro emérito da Filarmónica da BBC. Entre os projectos mais marcantes com esta orquestra incluem-se o festival “Shostakovich and his Heroes”, digressões na Europa e na China e várias participações nos BBC Proms. Tem sido regularmente convidado para dirigir muitas das principais orquestras britânicas, entre as quais a Filarmónica de Londres, a Orquestra Escocesa da BBC e a Sinfónica Cidade de Birmingham — com a qual trabalhou em digressão recente pela Europa, com concertos em Paris, Frankfurt e Hamburgo.

Sinaisky é também maestro emérito da Sinfónica Nacional da Letónia e maestro honorário da Sinfónica de Malmö, e foi director musical e maestro titular da Filarmónica de Moscovo, maestro convidado principal da Filarmónica dos Países Baixos e director musical da Orquestra Estatal Russa. Tem sido requisitado por orquestras de todo o mundo tais como a Filarmónica Checa, a Orquestra da Gewandhaus de Leipzig, a Filarmónica de Oslo, a Orquestra do Concertgebouw (em Amesterdão e no Festival de Lucerna), as Filarmónicas

de Seul e Hong Kong e as Sinfónicas de Cleveland, St Louis, Houston e Utah, entre outras. Em 2022/23, apresenta-se com a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, a Filarmónica de Nagoya, a Filarmónica de Estrasburgo, a Sinfónica da Galiza e a Orquestra Nacional da Ilha de França na Philharmonie de Paris.

Enquanto maestro titular e director musical do Teatro Bolshoi, Vassily Sinaisky dirigiu aclamadas produções tais como *O Galo de Ouro* de Rimski-Korsakoff (direcção cénica de Kirill Serebrennikov) e a primeira encenação em Moscovo d’*O Cavaleiro da Rosa* de Richard Strauss (direcção cénica de Stephen Lawless). Dirigiu também novas produções de *Iolanta* e *Francesca da Rimini* com Stephen Lawless no Theater an der Wien (Viena), *Boris Godunov* na Ópera de São Francisco, *Carmen* e *O Cavaleiro da Rosa* para a English National Opera e *O Anjo de Fogo* e *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk* com Hans Neuenfels para a Komische Oper Berlin.

## 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 Pomárico, 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**

Evgeny Makhtin  
Álvaro Pereira  
Radu Ungureanu  
Maria Kagan  
Roumiana Badeva  
Ianina Khmelik  
José Despujols  
Vadim Feldblioum  
Evandra Gonçalves  
Tünde Hadadi  
Alan Guimarães  
Andras Burai  
Emília Vanguelova  
Ana Luísa Carvalho\*

**Violino II**

Ana Madalena Ribeiro  
Nancy Frederick  
Tatiana Afanasieva  
Lilit Davtyan  
José Paulo Jesus  
Domingos Lopes  
Catarina Martins  
Karolina Andrzejczak  
Pedro Rocha  
Paul Almond  
José Pedro Rocha\*  
Tiago Moreira\*

**Viola**

Mateusz Stasto  
Pawel Riess\*  
Emília Alves  
Hazel Veitch  
Anna Gonera  
Jean Loup Lecomte  
Theo Ellegiers  
Biliana Chamlieva  
Francisco Moreira  
Catarina Gonçalves\*

**Violoncelo**

Nikolai Gimaletdinov  
Vicente Chuaqui  
Feodor Kolpachnikov  
João Cunha  
Michal Kiska  
Sharon Kinder  
Aaron Choi  
Hrant Yeranosyan

**Contrabaixo**

Rui Rodrigues  
Jorge Villar Paredes  
Tiago Pinto Ribeiro  
Nadia Choi  
Altino Carvalho  
Slawomir Marzec

**Flauta**

Paulo Barros  
Angelina Rodrigues

**Oboé**

Tamás Bartók  
Telma Mota\*

**Clarinete**

João Moreira  
Gergely Suto

**Fagote**

Gavin Hill  
Robert Glassburner

**Trompa**

Nuno Vaz  
Hugo Carneiro  
Bohdan Sebestik

**Trompete**

Ivan Crespo  
Luís Granjo

**Tímpanos**

Jean-François Lézé

\*instrumentistas convidados

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

