

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Baldur Brönnimann direcção musical

19 Nov 2022 · 18:00 Sala Suggia



casa da música

MECENAS CASA DA MÚSICA





Maestro Baldur Brönnimann sobre o programa do concerto.
[HTTPS://VIMEO.COM/771579998](https://vimeo.com/771579998)

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



1ª PARTE

Philippe Manoury

Anticipations, para orquestra espacializada (2019; c.25min)*

2ª PARTE

Hector Berlioz

Sinfonia Fantástica (1830/32; c.55min)

1. Sonhos — Paixões
2. Um Baile
3. Cena Campestre
4. Marcha para o Suplício
5. Sonho de uma Noite de Sabbat

*Estreia mundial; encomenda Casa da Música, musica viva des Bayerischen Rundfunks, Radio France e Festival Grafenegg com o apoio da Ernst von Siemens Musikstiftung.

Philippe Manoury

TULLE, 19 DE JUNHO DE 1952

Anticipations, para orquestra especializada

No meu novo ciclo orquestral, intitulado *Rémanences*, cada parte está ligada a uma determinada temporalidade. Uma das peças, *Rémanences — Palimpseste*, foi escrita para ser tocada em paralelo com o “Adágio” da *Décima Sinfonia* de Mahler. Remete para um passado não muito longínquo, já que Mahler ainda não está muito distante, mas inspira-se em remanências da *Décima Sinfonia*. Não são citações, mas antes situações musicais que fazem lembrar algo — um pouco como o fenómeno psicológico do *déjà vu*, que me interessa muito e diz respeito à visão. Também fiz isso no concerto para flauta, onde usei a ideia do “já ouvido”. Ouvimos algo que nos parece familiar e, assim que achamos que sabemos de onde vem, imediatamente nos escapa. É por isso que digo que não são citações. A terceira e última peça deste ciclo chama-se *Présences*. Neste caso, a música baseia-se na percepção de um presente em constante mutação mas que não induz necessariamente um pensamento de antecipação ou reminiscência.

Anticipations é a primeira peça do ciclo *Rémanences*. Baseia-se também na ideia da temporalidade: neste caso, da antecipação. Sempre me coloquei a seguinte questão, que considero fundamental: “O que antecipamos quando ouvimos música?”. Inconscientemente, tentamos adivinhar o que vai acontecer no futuro, o nosso pensamento está sempre um pouco à frente. O exemplo mais simples e arquetípico disto é o *Bolero* de Ravel: sabemos que aquela melodia se repete, mas sentimos que o crescendo vai resultar em alguma coisa, independentemente de conhecermos a peça ou não.

De um ponto de vista estritamente musical, a antecipação é um impulsionador essencial. Existem mecanismos que permitem compreender parte do futuro, mas não completamente. E quando ouvimos música, seja Debussy, Wagner, Mozart ou até música contemporânea, há sempre esse esforço de tentar saber até onde ela nos vai levar, como acontece quando vemos um filme.

Na verdade, ao pensarmos que o sistema tonal nos permite antecipar algo através de relações que exigem uma conclusão, não devemos pensar que não há antecipação na música que já não está nesse sistema. Existem, de facto, técnicas de composição que nos permitem organizar o discurso musical de modo a provocar essa atitude de antecipação. Um dos que utilizei baseia-se na ideia de processo. Quando ouvimos um processo que revela algo, que se ramifica, que se desenvolve e evolui, sentimos que é algo que se vai concretizar ao longo do tempo e, inevitavelmente, acompanhamos a evolução, seguimos o desenvolvimento desse processo como o de uma planta que cresce. O ouvinte é então levado a tentar antecipar, a acompanhar o discurso e a imaginar, por exemplo, se vai subir nos agudos, ou se vai ficando cada vez mais alto ou cada vez mais lento.

Outra das minhas obsessões é modificar a orquestra. Temos a mesma orquestra há 200 anos e tento trabalhar com os mesmos aspectos positivos, com os mesmos instrumentos, mas também encontrar outras imagens e outras formas de a usar. No caso de *Anticipations*, faço-o com dois grupos de cinco músicos cada, ou seja, dez músicos (cinco de um lado e cinco do outro), que começam por tocar fora da sala. Num dado momento, enquanto ouvimos a música vinda do palco, chega-nos de outro lugar algo que não está realmente em linha com o que a orquestra toca. Isto é, de

certa forma, um primeiro aviso sobre o que acontecerá depois. Progressivamente, esses dois grupos de cinco músicos entram na sala e tocam em torno do público, mas ainda não na orquestra. A pouco e pouco, a orquestra apercebe-se desta outra música, até que aqueles dois grupos se juntam a ela no palco. Não há propriamente uma síntese, mas a orquestra revela-se influenciada por esses elementos que vêm do exterior.

Imaginei nesse grupo uma figura específica que nos surge frequentemente: a do denunciante, alguém que diz “Cuidado!”. Ele está fora da situação e diz que “determinada coisa vai acontecer”. A orquestra está por trás e os músicos vêm depois tocar em torno do público, tornando as coisas mais claras. Quando se aproximam do público, começam a “contaminar” a orquestra, que já não toca a mesma música do início. Depois, quando a ela se juntarem em palco, os grupos de músicos completarão a sua influência.

Essa abordagem serve como fio condutor da obra. A ideia surgiu de tudo o que sabemos sobre o que designamos de denunciantes, seja Edward Snowden ou essas pessoas que nos revelam coisas que estão a acontecer, que não sabemos e contra as quais não podemos lutar. Mas eles dizem-nos: “Cuidado, existem organizações que estão a controlar a vossa vida privada, que estão a invadir a vossa privacidade, há problemas climáticos.” Vemos claramente que este mundo em que vivemos ainda é bastante problemático em muitos aspectos e tive a ideia de simbolizar essas vozes solitárias que, pouco a pouco, conseguem fazer-se ouvir.

PHILIPPE MANOURY¹

¹ Tradução de Carla Basto e edição de Fernando Pires de Lima, a partir de dois vídeos gentilmente cedidos por Éditions Durand e disponíveis em www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/News/2020/04/Philippe-Manoury--Anticipations.aspx e www.youtube.com/watch?v=_pH27uFsjo (dos 9:41 aos 14:49).

Hector Berlioz

LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ, 11 DE DEZEMBRO DE 1803

PARIS, 8 DE MARÇO DE 1869

Sinfonia Fantástica

A ideia de associar umbilicalmente a expressão própria da música e a evocação deliberada de elementos extramusicais manifestou-se pontualmente desde a emancipação da música instrumental. Já os célebres concertos d'As *Quatro Estações* de Vivaldi, ainda no século XVIII, pressupunham narrativas em verso que acompanhavam a partitura publicada. Chegando o século XIX, as experiências de Beethoven abrem portas a novas possibilidades de forma mais consistente, sugerindo um pendor narrativo ou mesmo dramático no âmbito da sinfonia — forma exemplar do Classicismo tida como essencialmente abstracta. À Sinfonia n.º 5 (1807-8), imbuída dos ideais revolucionários tão caros a Beethoven, subjazia em termos gerais uma ideia de luta que desembocava no triunfo de um *finale* heróico, irrompido a partir do andamento anterior. Já a n.º 6 (“Pastoral”), escrita por altura da sinfonia anterior, dava maior relevância às alusões extramusicais, exibindo em cada andamento um título sugestivo da vida campestre e incluindo até um andamento extra dedicado à evocação de uma tempestade. Ainda assim, tratava-se, em ambos os casos, de evocações gerais e não de música sujeita a uma narrativa específica (nos esboços da “Pastoral”, lia-se mesmo: “qualquer pessoa reconhecerá também, sem descrição, que toda a obra é mais matéria de sentimento do que de pintura sonora”).

Foi com a chamada “geração romântica”, pós-beethoveniana — Chopin, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner —, que os laços entre música instrumental e literatura se

fortaleceram e enriqueceram mais marcadamente. No âmbito sinfónico, foi Hector Berlioz quem deu o passo decisivo, com a *Sinfonia Fantástica* — que o estabeleceria como figura de proa da ala mais radical do Romantismo.

Em 1830, após ganhar o cobiçado Prémio de Roma e ainda enquanto estudante no Conservatório de Paris, um jovem Berlioz fascinado com as sinfonias de Beethoven e as peças de Shakespeare apaixonou-se intensamente pela actriz Harriet Smithson, que interpretava o papel de Ofélia no *Hamlet*. A *Sinfonia Fantástica*, fortemente autobiográfica e com o subtítulo “Episódio da Vida de um Artista”, foi a forma que encontrou de exprimir a sua obsessão por ela, no contexto de uma sinfonia marcada pelo exemplo do velho mestre alemão. Concebeu-a como um drama musical cuja narrativa não é cantada, mas antes expressa num texto (programa) entregue ao público. Musicalmente, centrou a obra naquilo a que chamou *idée fixe* (ideia fixa): uma melodia principal que surge em cada andamento para representar a imagem recorrente da amada, sendo tratada de maneira diferente em cada caso de forma a coadunar-se com a situação, o estado de espírito ou o ambiente correspondente em cada momento da narrativa. Por toda a obra está patente a imaginação prodigiosa de Berlioz no que toca à orquestração, que contribui imensamente para potenciar a expressão e poder sugestivo de cada passagem. Incluem-se toques inusitados como, por exemplo: uma das primeiras utilizações de harpa no contexto orquestral (no momento do baile); um solo de corne inglês que contracena com um oboé situado fora do palco (imitando um diálogo entre pastores); caixa de rufo e pratos para simular uma marcha; sinos tubulares para evocar a morte; violinos tocados com o arco virado ao contrário (*col legno*, “com a madeira”, para sugerir uma

dança de esqueletos); e até a utilização de instrumentos de sopro arcaicos, alheios ao modelo de orquestra sinfônica, como o serpentão e o oficleide (habitualmente substituídos por tubas), para um ambiente mais sinistro. Não é de estranhar que tenha sido Berlioz o autor do primeiro tratado de orquestração (1843), referência fundamental na área durante o restante do século XIX.

Ao descrever o primeiro andamento (“Sonhos — Paixões”) no programa, Berlioz explica que “a transição de um estado de melancolia sonhadora, interrompida por vários acessos de alegria sem sentido, para um de paixão delirante — com os seus impulsos de raiva e ciúme, o retorno de momentos de ternura, as suas lágrimas e o seu consolo religioso — é o tema do primeiro andamento”. Apresenta-nos um músico que, por entre os seus mal-estares espirituais, acaba de conhecer a mulher ideal e por ela se apaixona intensamente. A imagem da amada vem-lhe à mente sempre associada a um tema musical com que a identifica (*a idée fixe*). Após a longa introdução de andamento instável, os tímpanos, acentuando os acordes de *tutti*, assinalam a eminente entrada do tema. Este é cantado pelos violinos em uníssono com a flauta, numa expressão próxima de uma ária de ópera italiana, com rarefeita e entrecortada pontuação das cordas (como que sugerindo um bater de coração, cada vez mais agitado). Após o turbulento desenvolvimento, a reexposição expectável surge num tom apoteótico, antes de reaparecer em tom mais recolhido na coda final, com expressão de prece.

O segundo andamento intitula-se “Um Baile”. Após a fascinante introdução em que brilham as cordas em *tremolo* e as harpas, lançando expectativa, eis a ideia geral: esteja onde estiver — numa festa animada, como a música de dança sugere, ou na contemplação da

natureza —, o artista é constantemente assaltado pela imagem da amada que o perturba. Na secção mais acelerada que se aproxima do final, a súbita interrupção da alegria com a intervenção melancólica de madeiras é elucidativa da lembrança.

Segue-se a “Cena Campestre”. O artista ouve ao longe o diálogo de dois pastores (corne inglês e oboé), o restolhar discreto das folhas das árvores (*tremolo* de cordas), num ambiente de calma a que não está habituado (violinos e flauta entoam uma longa e lírica melodia, a cujo calor a restante orquestra se junta discreta e progressivamente). Espera em breve não estar mais sozinho. Mas... e se a amada o enganasse? Surgem aqui brevemente momentos mais inquietos, negros pressentimentos com expressão dramática que lembram a tempestade de Beethoven. Perto do final, há um eco de trovoada (genialmente orquestrado com quatro tímpanos a sós), enquanto voltamos a ouvir um dos pastores (corne inglês) — o outro já não responde.

A “Marcha para o Suplício” mostra-nos a imaginação do artista que, sabendo-se não correspondido na sua paixão, se envenena com ópio. Sonha que matou a sua amada, que foi condenado à morte e que assiste à sua própria execução. A procissão é feita ao som de uma marcha que é ora sombria como a sua situação, ora brilhante, em típico espírito revolucionário. A percussão e os metais destacam-se pelo andamento todo. No final, é nítido o momento em que, já no cadafalso, o herói se detém por um momento na imagem da amada (solo lento e desacompanhado de requinta, com *a idée fixe*), antes de ser implacavelmente decapitado e se ouvirem os compassos finais de cruel júbilo.

No “Sonho de uma Noite de Sabbat” (note-se a alusão explícita a Shakespeare), o herói vê desta vez um ritual com uma multidão de

espíritos, feiticeiros e monstros, estranhos ruidos, gemidos, risos, gritos... Quando surge o tema da amada em versão sarcástica, em vigorosos trilos, percebemos que, no sonho, é ela que vem assistir ao funeral do artista e se junta ao coro diabólico. Ouvem-se os sinos e logo depois é parodiado, em notas longas, o *Dies irae* — melodia de cantochão habitualmente entoada nos serviços fúnebres. O horror continua com uma dança e uma exploração sinfónica em que esta se combina com aquele cântico. Pelo meio, o momento em que cordas acompanham vigorosamente a pulsação dançante com o efeito *col legno*, pouco antes de chegar a estranha euforia que encerra o excêntrico quadro e o todo da obra.

É impressionante pensar que tudo isto nasceu da imaginação de um jovem francês, apenas três anos após a morte de Beethoven, cujo legado estava ainda por assimilar e digerir plenamente. Berlioz escreveria ainda uma sequência desta história, intitulada *Lelio*, sem impacto significativo. Quanto a Harriet Smithson, seria enfim noiva de Berlioz dois anos após a sinfonia, mas o casamento dissolver-se-ia após o nascimento de um primeiro filho. Efêmera enquanto esposa, mantém-se presente e renovadamente apaixonante como musa da história nesta surpreendente viagem.

PEDRO ALMEIDA, 2022

Baldur Brönnimann direção musical

Baldur Brönnimann é um maestro de grande flexibilidade com uma abordagem aberta à programação e à interpretação musical, requisitado um pouco por todo o mundo. Profundamente comprometido em dirigir música clássica relevante no século XXI, encomenda diversas obras a compositores da actualidade e faz curadoria de festivais e ciclos de concertos. O projecto madrileno “Desclasificados” procura, através de uma série de concertos, dar voz e oportunidades a jovens artistas emergentes. Mantém também um forte compromisso com projectos educativos e sociais, trabalhando, sempre que possível, com orquestras de jovens.

Apresentou-se em festivais como Wien Modern, Darmstadt, Mostly Mozart no Lincoln Center e BBC Proms, dirigindo obras importantes de Ligeti, Romitelli, Boulez, Vivier, Schnebel e Zimmermann. Tem trabalhado com alguns dos compositores mais importantes da actualidade tais como Unsuk Chin, Helmut Lachenmann e Kaija Saariaho.

Das temporadas passadas, destacam-se colaborações com as Filarmónicas de Seul, Oslo e Bergen, a Sinfónica de Barcelona e as Sinfónicas das Rádios de Frankfurt, Viena e WDR. Na temporada 2022/23, regressa ao Klangforum Wien e à Filarmónica Real de Estocolmo (para um programa dedicado a Neuwirth) e estreia-se com a Sinfónica SWR de Estugarda, a Sinfónica de Castela e Leão e a Orquestra Tonkünstler no Festival de Grafenegg.

No domínio da ópera, Brönnimann dirigiu *Le Grand Macabre* de Ligeti na English National Opera, na Komische Oper de Berlim e no Teatro Colón (Argentina), em produções de La Fura dels Baus e Barrie Kosky; *Death of Klinghoffer*

de John Adams na English National Opera; *L'amour de loin* 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, *The Little Match Girl* de Lachenmann (com o compositor no papel de narrador) e *Die Soldaten* de Zimmermann.

Enquanto maestro titular da Basel Sinfonietta, Baldur Brönnimann continua a dirigir programas onde combina de uma forma original obras contemporâneas e desconhecidas com o repertório corrente. Em 2020, terminou o bem-sucedido mandato de seis anos como maestro titular da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, à qual tem regressado a cada temporada. Entre 2011 e 2015, foi 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.

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

Álvaro Pereira
Roumiana Badeva
Tünde Hadadi
Maria Kagan
Vladimir Grinman
José Despujols
Vadim Feldblioum
Emília Vanguelova
Alan Guimarães
Andras Burai
Ilanina Khmelik
Mafalda Vilan*
Diogo Coelho*
João Sá*

Violino II

Nancy Frederick
Tatiana Afanasieva
José Paulo Jesus
Karolina Andrzejczak
Catarina Martins
Pedro Rocha
Domingos Lopes
Paul Almond
Nikola Vasiljev
Margarida Campos*
Catarina Resende*
Raquel Santos*

Viola

Pawel Riess*
Emília Alves
Francisco Moreira
Rute Azevedo
Jean Loup Lecomte
Theo Ellegiers
Luís Norberto Silva
Biliana Chamlieva
Anna Gonerá
Hazel Veitch

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov
Feodor Kolpachnikov
João Cunha
Irene Alvar
Sharon Kinder
Michal Kiska
Aaron Choi
Hrant Yeranosyan

Contrabaixo

Rui Rodrigues
Florian Pertzborn
Joel Azevedo
Tiago Pinto Ribeiro
Nadia Choi
Slawomir Marzec

Flauta

Paulo Barros
Ana Maria Ribeiro
Alexander Auer
Angelina Rodrigues

Oboé

Aldo Salvetti
Sofia Brito*
Tamás Bartók
Roberto Henriques

Clarinete

Luís Silva
Carlos Alves
Gergely Suto
João Moreira

Fagote

Gavin Hill
Robert Glassburner
Vasily Suprunov
Sandra Ochoa*

Trompa

Nuno Vaz
Eddy Tauber
Hugo Carneiro
José Bernardo Silva
Bohdan Sebestik

Trompete

Sérgio Pacheco
Luís Granjo
Ivan Crespo
Rui Brito

Trombone

Severo Martinez
Dawid Seidenberg
Ivan Vicente*
Nuno Martins

Tuba

Sérgio Carolino
Romeu Silva*

Tímpanos

Jean-François Lézé
Bruno Costa

Percussão

Paulo Oliveira
Nuno Simões
André Dias*

Harpa

Ilaria Vivan
Ana Aroso*

Piano/Celesta

Jonathan Ayerst*

*instrumentistas convidados

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

