

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Stefan Blunier direcção musical

6 Nov 2020 - 21:00 Sala Suggia



casa da música

MECENAS ORQUESTRAS SINFÓNICAS
DO PORTO CASA DA MÚSICA





Maestro Stefan Blunier sobre o programa do concerto.
[VIMEO.COM/475040296](https://vimeo.com/475040296)

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



Joseph Haydn

Sinfonia n.º 3 em Sol maior (c.1761; c.12min)

1. *Allegro*
2. *Andante moderato*
3. *Menuet — Trio*
4. *Finale: Alla breve*

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n.º 3 em Mi bemol maior, “Heróica” (1803; c.48min)

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

“No ano de 1802, Beethoven compôs a sua *Terceira Sinfonia* (agora conhecida sob o título *Sinfonia “Heróica”*) em Heiligenstadt, uma aldeia situada a uma hora e meia de Viena. Beethoven pensava frequentemente num objecto específico enquanto compunha, embora brincasse frequentemente com a música pictórica, especialmente aquela do tipo mais pequenino. Por vezes ridicularizava *A Criação* e *As Estações*, embora nunca tivesse deixado de reconhecer os méritos do seu autor, Haydn, outorgando-lhe os mais merecidos elogios no que respeita a muitos dos seus coros e a outras coisas. Para a composição desta sinfonia, Beethoven tinha pensado em Bonaparte, na altura em que este último ainda era primeiro-cônsul. Beethoven estimava-o extraordinariamente na altura, comparando-o ao maior dos cônsules romanos. Tanto eu como alguns dos seus amigos mais próximos vimos uma cópia da partitura que se encontrava na sua mesa, com a página de rosto com a palavra “Buonaparte” em cima e “Luigi van Beethoven” em baixo e mais nada. Ignoro o que devia preencher o espaço entre essas linhas. Fui o primeiro a dar-lhe a notícia de que Bonaparte se tinha proclamado imperador, acontecimento que provocou a sua fúria e o fez exclamar: “Então também ele não é mais do que um homem comum! Agora ele também vai pisotear todos os direitos humanos, satisfazer apenas as suas ambições; agora colocar-se-á acima de todos os outros, tornar-se um tirano!” Beethoven dirigiu-se à mesa, agarrou a página de rosto no topo, torceu-a em dois e atirou-a para o chão. A primeira página foi escrita de novo, e mais tarde a sinfonia recebeu o título de *Sinfonia “Heróica”*. O príncipe Lobkowitz comprou a composição de Beethoven para seu uso durante vários anos, durante os quais foi tocada várias vezes no seu palácio.”

O texto em epígrafe é a tradução directa do conhecido trecho do livro biográfico sobre **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) redigido a partir de apontamentos de Ferdinand Ries, seu aluno, que foi publicado postumamente em 1838. É frequentemente citado no que diz respeito ao relato da génese da *Terceira Sinfonia*, mas não é tão habitual apresentá-lo por inteiro, pelo que não se costuma usar, portanto, para comentar a opinião que Beethoven tinha de **Joseph Haydn** (1732-1809). Como aponta a transcrição, admiração e distância marcavam a relação entre ambos. Aliás, tal como Beethoven pensava que Haydn era demasiadamente fácil e conformista, Haydn achava que as primeiras composições de Beethoven eram magníficas mas que, depois, tinha enveredado por um caminho incompreensível, demasiado marcado pelo estilo da “fantasia”, termo ao qual voltarei mais adiante.

Nos primeiros anos do século XIX, na altura da composição da “*Heróica*”, Haydn era seguramente o compositor mais admirado e tocado do mundo. Quanto a Beethoven, a sua reputação já estava consolidada em Viena, mas a sua música estava muito longe de ter a difusão que viria a ter posteriormente. Mestres no domínio da música instrumental, foram constantemente comparados. Por exemplo, em 1824 — ainda em vida de Beethoven portanto —, o setubalense Rodrigo Ferreira da Costa escreveu o seguinte nos seus *Princípios de Musica, ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*: “Beethoven mostra-se grande músico na sinfonia, como no quarteto e na sonata; mas falta-lhe às vezes a naturalidade e o sólido saber que exalta os verdadeiros modelos.” Como é óbvio, Haydn era o mais admirado desses “verdadeiros modelos”.

Com efeito, compositor de génio, intérprete de talento e possuidor de uma personalidade

laboriosa, marcada ainda pela inteligência, a bonomia e o humor, Haydn é uma figura fundamental, incontornável, para a história da música ocidental. Só, de facto, possuindo estas qualidades extraordinárias teria sido possível para ele percorrer a distância que separa o menino maltratado nos anos em que adquiria os rudimentos musicais pela mão de um parente, que era maestro de coro na cidade de Hainburg, do compositor consagrado em fins do século XVIII e inícios do século XIX, quando a sua música era aplaudida em Londres e Viena e circulava por toda a Europa e a América. No entanto, o que acaba de ser afirmado também se aplica, com poucas mudanças, a Beethoven. Humor e amigos não lhe faltavam, embora a sua personalidade também apresentasse uma faceta mais obscura da qual têm chegado até nós numerosas evidências. Beethoven chegou a ser aluno de Haydn, em Viena, pelo que se explica uma certa ambivalência que tem que ver com a realidade de que — como bem viu Ferreira da Costa — Haydn era um modelo incontornável, ao mesmo tempo que, se calhar precisamente por isso, era para Beethoven um modelo a superar.

Outro dos temas aludidos por Ries diz respeito ao relacionamento dos compositores daquela época com os seus mecenas, especialmente com aqueles que eram membros da aristocracia. Como se explica na citação inicial, imediatamente depois de ter sido escrita, a “*Heróica*” foi usada de forma exclusiva pelo príncipe Lobkowitz, um destacado membro da aristocracia do Império Austríaco, para ser ouvida no seu palácio. Para Beethoven, o mecenas aristocrático constituiu um apoio económico fundamental. Também favoreceu a construção da sua imagem como um génio peculiar e facilitou que percorresse um caminho criativo marcado por um acentuado individualismo:

essas características faziam da sua música um raro produto, exclusivo e de luxo. Quanto a Haydn, o papel dos seus mecenas, especialmente o desempenhado pelo príncipe húngaro Nikolaus Esterházy, foi igualmente fundamental. É muito conhecida a auto-reflexão sobre o tema, publicada em 1810: “O meu príncipe estava satisfeito com o meu trabalho, eu recebia a sua aprovação, podia, como maestro de uma orquestra, fazer experiências, observar o que, do ponto de vista musical, aumentava o efeito e o que o diminuía, testando, adicionando, cortando e assumindo riscos. Estava isolado do mundo, não havia ninguém por perto para me confundir ou para me distrair do meu caminho, fui então obrigado a ser original”.

A data da composição da Sinfonia n.º 3 foi fixada, há relativamente pouco tempo, no primeiro semestre de 1761 graças às pesquisas de Sonja Gerlach. Sendo assim, podemos afirmar que foi escrita durante os meses em que, ainda em Viena, Haydn foi nomeado vice-mestre de capela da família Esterházy e começou a trabalhar para ela. Antes disso, tinha estado ao serviço do conde Morzin, um melómano que gastou uma substancial fatia da sua fortuna a financiar uma orquestra. Nestes anos, quando trabalhava para Morzin e depois, já em Esterházy, antes de assumir a responsabilidade de toda a música da corte como *Kapellmeister* em 1766, Haydn esteve ligado à música instrumental. Era responsável por criar música para ser realizada de forma exclusiva nos salões privados dos seus patronos sempre que eles o solicitassem. Isto explica que a maioria das obras deste primeiro período fossem sinfonias, o género instrumental que, nesse momento, melhor se identificava como objecto sonoro de luxo, cujo sucesso dependia da excelência de um conjunto mais ou menos numeroso, e, portanto, muito dispendioso, de instrumentistas.

O género sinfonia, nesta altura e em comparação com géneros vocais como a ópera, era valorizada como um tipo de música agradável e pouco dada ao patetismo. Os compositores de sinfonias deviam conseguir uma elaboração coerente, imaginativa e variada dos motivos musicais nos quais se baseava cada composição. Haydn foi, durante décadas, o compositor europeu mais aplaudido no género. A Sinfonia n.º 3 é um exemplo das razões do seu triunfo. Deve-se a uma combinação magistral das técnicas do contraponto com a exploração do virtuosismo rítmico, tímbrico e dinâmico das orquestras que teve ao seu dispor, integrando estes elementos num tipo de textura instrumental cuja origem estava em Itália. O uso do contraponto, presente em toda a partitura, manifesta-se de forma evidente no *Minueto*, onde se emprega a técnica do cânone, e no *Finale*, que é uma fuga. A precisão rítmica, necessária em toda a obra, é, por exemplo, requerida para expor com fluidez as anacrusas do *Andante*. A segura condução das vozes nesta textura polifónica permite, por sua vez, a exploração das cores instrumentais e a sua utilização como elemento da estrutura. A Sinfonia n.º 3 é ainda uma das primeiras da história da música em que se utilizou a estrutura em quatro andamentos.

Os elementos de técnica de composição que acabo de sintetizar continuavam a ser os apreciados para valorizar o género sinfonia nos anos que Beethoven dedicou à *Terceira Sinfonia*. O mais relevante é a forma como o compositor os conseguiu expandir introduzindo a liberdade própria das “fantasias” dentro da ordem que caracterizava o género. Por assim dizer, as ideias de “sonata” e de “fantasia” entendiam-se uma em relação com a outra: a sonata era um género musical cultivado, muito elaborado e baseado na mais estrita simetria,

enquanto a “fantasia” implicava uma liberdade total na ligação do material sonoro ao longo do discurso musical, muitas vezes ao longo dos diversos andamentos. Não é um acaso que Beethoven fosse o compositor que vinculou explicitamente ambas as ideias nas sonatas para piano op. 27, nas quais usou a expressão “quasi una fantasia” e que foram publicadas em 1802, meses antes da composição da *Terceira Sinfonia*.

Na “*Heróica*”, repare-se, por exemplo, no tema inicial do *Allegro con brio*. Apresenta parecenças evidentes com o tema inicial da abertura de *Bastien und Bastienne*, de Mozart (que, por sua vez, do ponto de vista da textura apresenta similaridades com o tema inicial da Sinfonia n.º 3 de Haydn). Contudo, a periodicidade e equilíbrio da partitura mozartiana (e de Haydn) tornam-se desequilíbrio e tensão nas mãos de Beethoven. A figura de perfil triádico exposta pelos violoncelos passa de seguida aos violinos e começa a fluir pela orquestra, sem encontrar um “fecho” satisfatório. É uma espécie de impulso fundamental que se estende, constantemente transformado, como se fosse uma onda, pela fábrica de texturas instrumentais criada pelo compositor. Será preciso esperar pela coda para o ouvir “completo”. No *Scherzo*, mais uma vez, o material temático é quase apenas insinuado no começo (repare-se no oboé) e só reaparece “fechado” num *tutti* em *fortissimo*, já na segunda metade do andamento. O domínio da técnica de composição herdada do século XVIII é ainda evidente na dupla fuga que aparece na conhecida *Marcha Fúnebre* e na forma de variações do último andamento, onde também brilha o uso do contraponto.

A partitura excedeu as expectativas da época. Em 2003, Simon Cellan Jones dirigiu para a BBC um filme em que reconstrói

a estreia da obra no palácio Lobkowitz cujo foco é precisamente a surpresa que provocou junto da audiência (esse filme pode ser visionado na Internet). A *Terceira* foi descrita como demasiado longa e “fantástica”, isto é, repleta de violentas mudanças. Esta foi, no entanto, a reacção de apenas uma parte do público e da crítica. Houve outra parte que valorizou a sua bizarrria sonora de forma positiva, seguramente porque partilhava uma ideia da representação artística do “herói” e do “heróico” que se tornou desde muito cedo a principal chave interpretativa da obra. Se confiarmos na memória de Ries, para Beethoven, um herói era aquele ser humano revestido de qualidades superiores, que respeitava a liberdade e os direitos do resto da humanidade e que, concentrando um enorme poder nas suas mãos, não caía na tentação da tirania. Certamente, mais de dois séculos depois, essa ideia continua a ter validade.

TERESA CASCUDO, 2020

Stefan Blunier direcção musical

Na temporada 2020/21, Stefan Blunier regressa à Ópera Alemã em Berlim (*Carmen* de Bizet) e à Deutsche Oper am Rhein (*Salomé* de Strauss). Dirige as orquestras de diversas cidades, incluindo Porto, Berna, Munique, Genebra e St. Gallen e faz uma digressão na Bélgica. Foi nomeado Maestro Titular da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, posição que assume em 2021.

Dirigiu *Wozzeck* no Grand Théâtre de Genève, sendo de imediato convidado para regressar na temporada 2017/18 para uma produção de *O Barão Cigano*. De seguida apresentou *Lohengrin* na Ópera de Frankfurt, após as bem-sucedidas produções de *Daphne*, *Tristão e Isolda* e *Carmen*. É regularmente convidado da Ópera Alemã em Berlim, onde dirigiu *Salomé* e *Die Fledermaus*. Dirigiu ainda *Diálogos de Carmelitas* de Poulenc na Ópera de Hamburgo e *Les Contes d'Hoffmann* na Ópera Norueguesa e na Komische Oper Berlim. O arranque da temporada passada foi marcado por uma nova produção de *Der ferne Klang*, de Schreker, na Ópera Real Sueca.

Com as produções de *Der Golem* de Eugen d'Albert e *Irrelohe* de Schreker, Stefan Blunier ajudou a Orquestra de Bona e a Ópera de Bona a ganharem maior visibilidade durante o seu mandato enquanto Director Geral de Música (2008-2016). As duas produções foram editadas pela Dabringhaus & Grimm e foram reconhecidas com dois prémios ECHO Klassik para “disco de ópera do ano” (2011 e 2012) e o Prémio da Crítica Alemã 2012 (*Irrehole*). O seu trabalho em Bona deu origem a uma discografia impressionante, tendo gravado obras menos conhecidas de Bruckner, Liszt e Franz Schmidt bem como um ciclo de Beethoven. Outros compromissos operáticos levaram

Stefan Blunier a apresentar-se em cidades como Munique, Hamburgo, Leipzig, Estugarda, Montpellier, Oslo e Londres, entre outras.

Stefan Blunier já foi convidado a dirigir praticamente todas as orquestras sinfónicas das rádios alemãs, a Orquestra da Gewandhaus de Leipzig, a Filarmónica de Ludwigshafen, a Sinfónica de Duisburg e as principais orquestras da Dinamarca, da Bélgica, do Extremo Oriente, da Suíça e de França. Mais recentemente, dirigiu a Sinfónica NHK (Japão), a Sinfónica Escocesa da BBC, a Sinfónica 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 para a Nova Música de Essen. Depois das bem-sucedidas participações nos Concursos 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 em Bona. Entre 2008 e 2016, foi Director Geral de Música na Ópera de Bona e da Beethoven-orchester de Bona.

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Baldur Brönnimann maestro titular

Christian Zacharias maestro convidado principal

Stefan Blunier maestro associado

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, Olari Elts, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Elihau Inbal, Michail Jurowski, Christoph König, Reinbert de Leeuw, Andris Nelsons, Vasily Petrenko, Emilio Pomàrico, Peter Rundel, Michael Sanderling, Vassily Sinaisky, Tugan Sokhiev, John Storgårds, Joseph Swensen, Ilan Volkov, Jörg Widmann, Ryan Wigglesworth, Antoni Wit, Christian Zacharias e Lothar Zagrosek. Diversos compositores trabalharam também com a orquestra, no âmbito das suas residências artísticas na Casa da Música, destacando-se os nomes de Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Unsuk Chin, Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, Georges Aperghis, Heinz Holliger, Harrison Birtwistle, Georg Friedrich Haas e Jörg Widmann, a que se junta em 2020 o compositor Philippe Manoury.

A Orquestra celebra o 20.º aniversário da sua formação sinfónica em 2020. Tem pisado os palcos das mais prestigiadas salas de concerto de Viena, Estrasburgo, Luxemburgo, Antuérpia, Roterdão, Valladolid, Madrid, Santiago de Compostela e Brasil. Ainda este ano, dá especial destaque às sinfonias de Beethoven e apresenta numerosas obras dos séculos XX e XXI nunca antes apresentadas em Portugal.

As temporadas recentes da Orquestra foram marcadas pela interpretação das integrais das Sinfonias de Mahler, Prokofieff, Brahms e

Bruckner; dos Concertos para piano e orquestra de Beethoven e Rachmaninoff; e dos Concertos para violino e orquestra de Mozart. Em 2011, o álbum “Follow the Songlines” ganhou a categoria de Jazz dos prestigiados prémios Victoires de la musique, em França. Em 2013 foram editados os concertos para piano de Lopes-Graça, pela Naxos, e o disco com obras de Pascal Dusapin foi Escolha dos Críticos na revista Gramophone. Nos últimos anos surgiram os discos monográficos de Luca Francesconi (2014), Unsuk Chin (2015) e Georges Aperghis (2017), além de obras de compositores portugueses, todos com gravações ao vivo na Casa da Música.

A origem da Orquestra remonta a 1947, ano em que foi constituída a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, que desde então passou por diversas designações. Após a extinção das Orquestras da Radiodifusão Portuguesa, foi fundada a Régie Cooperativa Sinfonia (1989-1992), vindo posteriormente a ser criada a Orquestra Clássica do Porto e, mais tarde, a Orquestra Nacional do Porto (1997), alcançando a formação sinfónica com um quadro de 94 instrumentistas em 2000. A Orquestra foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, vindo a adoptar a actual designação em 2010.

Violino I

Martyn Jackson
Veliyana Yordanova*
Radu Ungureanu
Tünde Hadadi
Maria Kagan
José Despujols
Andras Burai
Ilanina Khmelik
Roumiana Badeva
Vladimir Grinman

Violino II

Ana Madalena Ribeiro
Tatiana Afanasieva
Pedro Rocha
José Paulo Jesus
Mariana Costa
Francisco Pereira de Sousa
Domingos Lopes
Paul Almond

Viola

Mateusz Stasto
Anna Gonera
Luís Norberto Silva
Francisco Moreira
Biliana Chamlieva
Jean Loup Lecomte

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov
Vicente Chuaqui
Michal Kiska
Aaron Choi
Hrant Yerosian

Contrabaixo

Rui Rodrigues
Tiago Pinto Ribeiro
Nadia Choi
Altino Carvalho

Flauta

Ana Maria Ribeiro
Angelina Rodrigues

Oboé

Tamás Bartók
Sofia B. Florença*

Clarinete

Carlos Alves
João Moreira

Fagote

Gavin Hill
Robert Glassburner

Trompa

José Bernardo Silva
Eddy Tauber
Hugo Carneiro
Bohdan Sebestik

Trompete

Ivan Crespo
Luís Granjo

Tímpanos

Jean-François Lézé

Cravo

Fernando Miguel Jalôto*

*instrumentistas convidados

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

