

# Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Jonathan Stockhammer direcção musical

23 Abr 2021 · 19:30 Sala Suggia

MÚSICA & REVOLUÇÃO

ANO ITÁLIA



casa da música



Maestro Jonathan Stockhammer sobre o programa do concerto.  
[VIMEO.COM/539583940](https://vimeo.com/539583940)

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



---

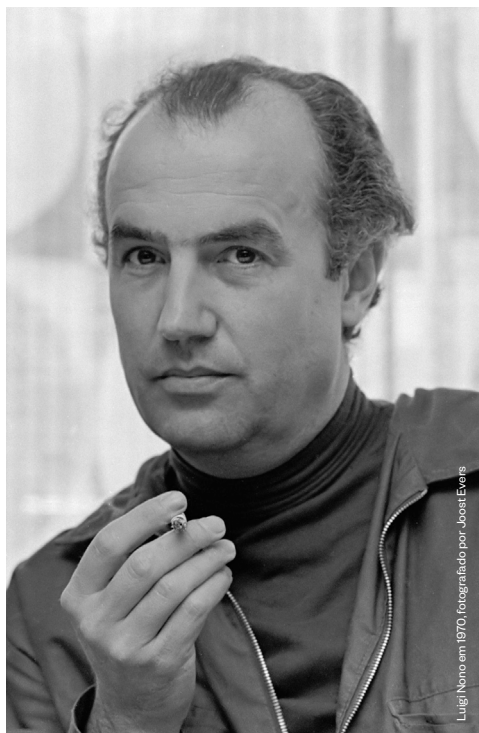
## Luigi Nono

*Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* (1950; c.20min)

## Arnold Schoenberg

Sinfonia de Câmara n.º 2, op. 38 (1906-1939; c.21min)

1. *Adagio*
2. *Con fuoco*



## Luigi Nono

VENEZA, 29 DE JANEIRO DE 1924

VENEZA, 8 DE MAIO DE 1990

### ***Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg***

Luigi Nono era ainda um compositor desconhecido aquando da estreia, em Julho de 1950, das suas *Variazioni Canoniche*. A estreia teve lugar nos cursos de Verão de Darmstadt, na Alemanha, os quais gradualmente se assumiam, por essa altura, como um dos palcos privilegiados da nova música na Europa Ocidental. Nesse ano de 1950, por exemplo, os cursos contaram com a visita de Edgar Varèse, um dos compositores mais importantes (e revolucionários) da época. Luigi Nono era então muito jovem (apenas 26 anos) e, embora a sua música tivesse

sido recomendada pelo conhecido maestro Hermann Scherchen, nada poderia levar a imaginar que ele se tornaria, juntamente com Maderna, Stockhausen e Boulez, uma das figuras centrais dos cursos de Darmstadt ao longo da década de 50.

Na verdade, nem se pode dizer que a estreia tenha corrido bem. De acordo com Martin Iddon (no livro *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*), “a performance foi um desastre, ou pelo menos um grande escândalo”. O autor cita um crítico da época, Hans Heinz Stuckenschmidt, segundo o qual “quase toda a audiência se juntou em vaias e assobios”. Para esse crítico, o estilo dissonante e fragmentado da música era “incompreensível para quem não estivesse preparado”, e apenas compreensível, para os outros, como uma experiência — não como música. Segundo um relato posterior do próprio Nono, Scherchen, o maestro que dirigiu a peça, voltou-se a dada altura para trás, aos gritos, chamando “bando de porcos” aos membros da audiência.

Tal nível de animosidade face à nova música poderá parecer surpreendente à luz da ideia que normalmente temos destes cursos de Darmstadt. Estes ficaram para a posteridade como um dos centros principais da música de vanguarda do pós-guerra e como um lugar privilegiado de encontro dos compositores mais revolucionários da época, unidos por uma comum vontade de cortar as amarras com o passado e desenvolver novos sistemas de composição, ligados, sobretudo, ao chamado serialismo dodecafónico. Mas os cursos de Darmstadt nem sempre foram tão monolíticos no seu vanguardismo. Quando começaram, em 1946, tinham por propósitos principais abrir os compositores alemães ao resto do mundo musical (do qual haviam sido separados no período nazi) e contribuir para a revitalização

cultural e espiritual da cidade, completamente destruída durante a Guerra. Nessa linha, os cursos seguiam inicialmente uma abordagem de programação pluralista e até tendencialmente conservadora. Assim, nos primeiros anos, ouvia-se em Darmstadt muita música de compositores como Hindemith, Milhaud e Honegger, autores proscritos pelos vanguardistas, que os consideravam reaccionários. Para vanguardistas como Boulez, Stockhausen e Nono, pelo contrário, o precedente histórico válido encontrava-se na música atonal de Schoenberg, Berg e Webern, os compositores da Segunda Escola de Viena que, a partir da década de 1920, haviam criado e desenvolvido o serialismo dodecafónico. Ora, quando, no final da década de 40, a música destes três compositores começou a ser mais ouvida em Darmstadt, muitos críticos reagiram com hostilidade. É o caso de Holger Hagen, que em 1949 (um ano apenas antes da estreia de Nono) se queixava “do excesso de ênfase na música dodecafónica”, descrevendo os concertos em Darmstadt como “o triunfo do diletantismo” e afirmando que “é geralmente reconhecido que grande parte desta música não tem qualquer valor e seria melhor se não fosse tocada”. Só mais tarde, mais para meados da década de 1950, é que Darmstadt seria consagrada como a Meca da nova música de vanguarda.

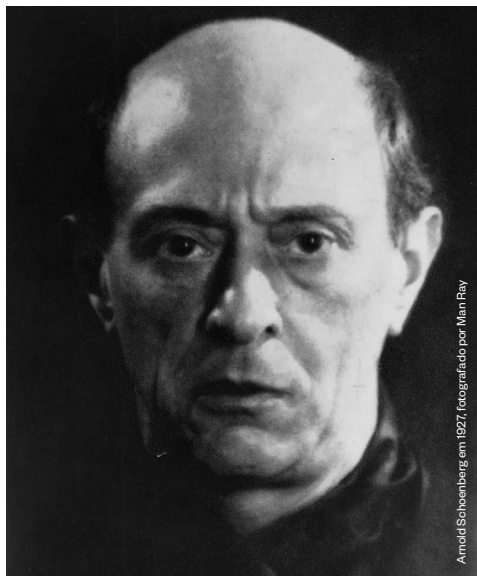
Quando chegou a Darmstadt em 1950, Nono havia sido já iniciado aos mistérios da música serial, conforme evidenciado pelo subtítulo da peça, que nos informa que estas “variações canónicas” foram construídas “sobre a série do op. 41 de Arnold Schönberg”. O percurso de aproximação do jovem Nono à nova música começara graças ao contacto, a partir de 1946, com Bruno Maderna. Embora Maderna fosse apenas quatro anos mais velho do que Nono, já em 1943 (com 23 anos de idade!)

havia dirigido música de Webern. Nesses anos formativos, Maderna serviu não só de professor de Nono, mas também de colega: os dois passavam dias inteiros, na Biblioteca de São Marcos, em Veneza, a estudar obras e tratados teóricos de diferentes épocas. O estudo e a adopção das técnicas seriais, contudo, ganhou um especial ímpeto quando Nono e Maderna assistiram ao curso de direcção de Hermann Scherchen em Veneza, em 1948. Scherchen era um profundo conhecedor (e acérrimo defensor) da música atonal e serial, tendo chegado a trabalhar com Schoenberg antes da guerra. Nono viria a descrever Scherchen como o seu “pai musical”, falando com entusiasmo das suas lições sobre “estreias de obras de Schoenberg, Webern, Stravinski e Bartók, a vida cultural na época da República de Weimar e Berlim antes do nazismo”.

Scherchen teve também um grande impacto em Nono a nível político. Comunista convicto e conhecedor da União Soviética, Scherchen opunha-se, no entanto, às resoluções soviéticas no domínio das artes e da música, as quais, no âmbito do chamado realismo socialista, defendiam uma arte acessível e popular, proibindo a música serial e atonal, vista como uma perigosa abstracção formalista. Uma posição similar viria a ter Nono, que acabaria por aderir ao Partido Comunista Italiano (PCI), em 1952, na condição de que a composição dodecafónica fosse considerada aceitável pela liderança do Partido. Apesar disso, Nono era um convicto comunista, tendo chegado a ser eleito para o Comité Central do PCI em 1975 e servindo frequentemente como “embaixador cultural” do Partido em viagens ao Bloco de Leste ou à América Latina. Para ele, o activismo político estava intrinsecamente ligado à estética e às artes, uma posição rara entre os seus colegas da vanguarda.

Se mais tarde Nono viria a compor obras — como *Il Canto Sospeso* (1956) e *La Fabbri-ca Illuminata* (1964) — em que se manifestava um activismo político explícito, tal não é exactamente o caso destas *Variazioni Canoniche*. Ainda assim, é significativo que Nono tenha escolhido basear a sua peça na série dodecafónica de uma das obras mais políticas de Arnold Schoenberg: a *Ode a Napoleão*. Composta durante a Segunda Guerra Mundial, a obra, cujo título é irónico, é um protesto contra a tirania, dirigindo-se directamente a Napoleão, mas indirectamente também aos tiranos fascistas do momento. Essa ligação, porém, não é directamente audível na música.

Aquilo que efectivamente ouvimos é uma música que embora seja fragmentada e pontilhista, é também intensamente lírica e expressiva. O início da obra revela um ambiente particularmente gentil e delicado, com pequenas intervenções solistas a circulararem, de forma imprevisível, pelos sopros e cordas. Depois de um lento desenvolvimento, este ambiente é interrompido por uma secção muito contrastante, simultaneamente mais misteriosa e agressiva, na qual a percussão ganha maior destaque. A dada altura, todos os grupos instrumentais começam a juntar-se, aumentando a complexidade da textura. Perto do fim, um longo solo de saxofone proporciona um momento especial.



Arnold Schoenberg em 1927, fotografado por Man Ray

## Arnold Schoenberg

VIENA, 13 DE SETEMBRO DE 1874

LOS ANGELES, 13 DE JULHO DE 1951

### Sinfonia de Câmara n.º 2, op. 38

Ao contrário do que frequentemente se pensa, Arnold Schoenberg era um compositor muito intuitivo e impulsivo. Compunha, em particular, à velocidade da luz. Num artigo sobre “o coração e o cérebro na música”, publicado em 1946, Schoenberg fala-nos sobre como compôs dois dos andamentos do seu Quarteto de cordas n.º 2 (1908) em três dias; de como chegou a compor várias peças do *Pierrot Lunaire* (1912) num só dia; e de como compôs a meia hora de música orquestral da ópera *Erwartung* (1909) em apenas 14 dias. Este último número poderá ser um pouco exagerado, mas outros críticos (como Malcolm MacDonald) falam de 17 dias, o que não é muito diferente. Voltando ao texto de Schoenberg, o compositor menciona o caso de *A Noite Transfigurada* (1901), em

que excepcionalmente passou uma hora inteira com um único compasso, descrevendo-o como “algo complicado”. Na verdade, completou os 415 compassos da peça em três semanas, pelo que o ritmo médio há-de ter sido bem mais acelerado.

A Sinfonia de Câmara n.º 2 é um dos raros casos de uma peça sua que teve uma gestação mais lenta. Outros casos incluem o drama musical *Die glückliche Hand*, cuja composição se estendeu de 1910 a 1913, e a gigantesca cantata *Gurre-Lieder*, inicialmente trabalhada por Schoenberg entre 1900 e 1901, mas concluída apenas em 1911. O caso da Sinfonia de Câmara é bem mais radical: iniciada em 1906, Schoenberg voltaria a ela várias vezes nos anos seguintes (em 1908, 1911 e 1916), mas só viria a concluí-la efectivamente entre 1939 e 1940.

Entretanto, Schoenberg era já um compositor muito diferente. Quando começou a composição da obra, em 1906, foi no imediato rescaldo de ter terminado a Sinfonia de Câmara n.º 1, para 15 instrumentos. Entusiasmado pelos resultados a que havia chegado, decidiu arrancar de imediato para uma nova obra no mesmo género, agora com uma instrumentação um pouco mais larga (19 instrumentos) e um carácter mais contemplativo, em contraposição ao carácter ebuliente, enérgico e optimista da Sinfonia n.º 1. Estas últimas características tornam, hoje em dia, a Sinfonia n.º 1 uma obra relativamente acessível — e é certamente uma das mais tocadas de Schoenberg. À época, porém, foi recebida (na estreia, em 1907) com incompreensão e hostilidade.

Essa hostilidade do meio cultural vienense colocava uma grande pressão psicológica sobre Schoenberg, mais ainda se tivermos em conta que punha em perigo a sua subsistência financeira, como homem casado e pai de dois filhos. Entre 1907 e 1908, porém, circunstâncias

particulares da sua vida pessoal complicaram ainda mais a situação: em 1907, deu-se conta de que a mulher, Mathilde, o traía com um amigo próximo, Richard Gerstl; no Verão de 1908, Mathilde acabou por fugir com Gerstl, tendo regressado apenas após Webern (o célebre aluno de Schoenberg) ter intercedido a favor do seu mestre, implorando a Mathilde que voltasse. Mathilde voltou e, no início de Outubro, Gerstl enforcou-se.

É na sequência imediata destes acontecimentos catastróficos que Schoenberg compõe, na sua fúria habitual, uma série de peças que iriam para sempre revolucionar a história da música. O que une as peças do final de 1908 e de 1909 — como *O Livro dos Jardins Suspensos* (1908-09), as *Quatro Peças para Orquestra* (1909), as *Três Peças para Piano* (1909) e *Erwartung* (1909) — é, desde logo, o abandono definitivo da tonalidade. Se obras anteriores — incluindo a própria Sinfonia de Câmara n.º 1 — revelavam já grandes ousadias, agora o corte com a tradição era mais decisivo. As dissonâncias eram exacerbadas e deixavam de ser resolvidas, ficando suspensas, de forma inquietante — e intolerável para a maior parte dos ouvintes. Essa emancipação da dissonância (como Schoenberg lhe chamava) não implica qualquer rejeição da ideia de expressão musical. Bem pelo contrário: tratava-se de uma intensificação da expressão, levando-a até aos seus limites, próximos da histeria, da neurose, ou mesmo da insanidade. Ora, se esta emancipação da dissonância poderá ter sido o resultado lógico do caminho que Schoenberg vinha já seguindo desde o início do século (a sua música estava a ficar cada vez mais dissonante), parece também que a profunda crise emocional e existencial por que passou nestes anos poderá ter acelerado esse caminho rumo a território musical novo, que

pudesse exprimir o lado mais obscuro da sua psique perturbada.

Como é que, depois deste percurso, poderia Schoenberg continuar a Sinfonia de Câmara n.º 2, uma obra que, apesar de todas as suas complexidades, era ainda tonal? Não admira que, no seu regresso à obra em 1908, 1911 e 1916, não tenha conseguido continuar. Entretanto, continuara o seu percurso atonal, introduzindo, a partir da década de 20, um novo sistema de composição, o serialismo dodecafónico, em que a atonalidade era organizada de forma mais sistemática. Se este percurso parecia tornar cada vez menos provável que voltasse a escrever música atonal, a verdade é que, a partir de meados dos anos 30, as coisas começaram a mudar um pouco. Na verdade, a primeira peça que Schoenberg completou nos Estados Unidos, onde se exilou a partir de 1933 (fugindo ao regime nazi), foi uma Suite em Sol maior para orquestra de cordas — uma obra que ele próprio apelidou de “Suite no estilo antigo”. A uma certa distância já da revolução atonal de 1908-09, Schoenberg parecia agora mais capaz de olhar de novo para o passado, começando até a incorporar, nas suas obras seriais, referências mais explícitas à tradição tonal. Assim, quando Franz Stiedry, maestro da Orquestra dos Novos Amigos da Música de Nova Iorque, lhe encomendou uma nova obra orquestral, Schoenberg respondeu-lhe com o projecto de terminar, finalmente, a Sinfonia de Câmara n.º 2. O processo foi difícil, tendo Schoenberg contado a Stiedry que passava “a maior parte do tempo a tentar descobrir “O que é que o autor pretendia aqui?”. Na verdade, o meu estilo aprofundou-se muito, entretanto, e é difícil reconciliar aquilo que eu então acertadamente escrevi (...) com as minhas exigências actuais”.

Ao contrário da Sinfonia n.º 1, esta não é bem — na sua versão definitiva — uma sinfonia de câmara, mas mais uma peça para pequena orquestra (maior, ainda assim, que a orquestra clássica de Mozart e Haydn). Apesar disso, não se trata de uma sinfonia no sentido convencional do termo. Desde logo, divide-se em apenas dois andamentos, parecendo ter uma estrutura mais lírica do que propriamente épica. O primeiro andamento é de carácter predominantemente elegíaco e nocturno, tornando-se crescentemente sombrio. Já o segundo andamento começa de modo mais positivo e até jocoso, mas acaba, depois de um complexo desenvolvimento, por ser de novo invadido pelo material sombrio e desolado do primeiro andamento. De acordo com Malcolm MacDonald, esta é mesmo a obra de Schoenberg com final mais trágico. Tendo em conta que a peça foi concluída entre 1939 e 1940, poderá haver aqui um novo reflexo da vida na obra: já não a vida pessoal de Schoenberg, como em 1908, mas o contexto político da época, com o início da Guerra, em que os judeus (comunidade a que Schoenberg pertencia) se encontravam em maior perigo do que nunca.

DANIEL MOREIRA, 2021



## Jonathan Stockhammer

### direcção musical

Jonathan Stockhammer tem sido aclamado no mundo da ópera, da música sinfónica e da música contemporânea. Comunicador nato, apresenta com grande facilidade os seus concertos, trabalhando em pé de igualdade com uma variedade de intérpretes — desde jovens músicos e rappers até estrelas como Imogen Heap ou Pet Shop Boys.

Tem dirigido prestigiadas orquestras como a Filarmónica de Oslo, a Sinfónica NDR de Hamburgo, a Sinfónica da Rádio de Frankfurt, a Filarmónica Checa, a Philharmonia Orchestra e a Sinfónica de Sidney, apresentando-se em diversos festivais como os de Salzburgo, Lucerna, Schwetzingen, Donaueschingen, Viena, na Bial de Veneza e no Wien Modern.

Além de dirigir as partituras mais relevantes dos períodos clássico, romântico e contemporâneo, Jonathan Stockhammer tem-se interessado no esbatimento das fronteiras entre música clássica, rock, pop e hip-hop. O CD *Greggery Peccary & Other Persuasions*, com música de Frank Zappa e gravado com o Ensemble Modern, conquistou o prémio alemão Echo Klassik em 2003. Gravou uma nova banda sonora escrita para o filme *O Couraçado de Potemkine*, de Sergei Eisenstein, composto e interpretado pela dupla pop Pet Shop Boys. A sua gravação ao vivo de *The New Crystal Silence* com Chick Corea, Gary Burton e a Sinfónica de Sidney recebeu um Grammy. A sua colaboração com o artista de *spoken word* Saul Williams em *Said the Shotgun to the Head*, que inclui música escrita por Thomas Kessler, gozou de muito sucesso. Apresentou esta obra com a Sinfónica WDR, a Sinfónica da Rádio de Estugarda e a Filarmónica de Oslo.

Entre os momentos altos da temporada 2020/21, destacam-se os regressos às Filarmónicas de Dresden, Essen e Turku, à London Sinfonietta e ao Festival Wien Modern. Estreia novos projectos com Nico and the Navigators na Bial de Munique, e apresenta-se pela primeira vez na Ópera Nacional de Lorraine num projecto de Paul Brody numa produção de David Martin.

Jonathan Stockhammer estudou mandarim e ciência política antes de estudar composição e direcção na sua cidade natal, Los Angeles. Durante os estudos dirigiu uma série de concertos da Filarmónica de Los Angeles, tendo sido posteriormente convidado para se tornar assistente de Esa-Pekka Salonen. Quando acabou os estudos, mudou-se para a Alemanha onde começou a estabelecer relações próximas com reconhecidos ensembles europeus, como o Ensemble Modern, o Collegium Novum Zürich e o Ensemble Resonanz.

## 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 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, Jörg Widmann e Philippe Manoury.

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, estando programada para 2021 a sua primeira actuação na emblemática Philharmonie de Colónia. Ainda este ano, apresenta um ciclo dedicado às sinfonias de Sibelius e novas encomendas da Casa da Música aos compositores Luca Francesconi, Francesco Filidei e Carlos Lopes.

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), Georges Aperghis (2017) e Harrison Birtwistle (2020), além de obras de compositores portugueses e da integral dos Concertos para piano e orquestra de Rachmaninoff (2017), 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**

James Dahlgren  
Maria Kagan  
Ianina Khmelik  
Tünde Hadadi  
José Despujols  
Vladimir Grinman  
Andras Burai  
Vadim Feldblioum  
Emília Vanguelova  
Catarina Martins\*

**Violino II**

Nancy Frederick  
Lilit Davtyan  
Pedro Rocha  
José Paulo Jesus  
Francisco Pereira de Sousa  
Mariana Costa  
Paul Almond  
Nikola Vasiljev

**Viola**

Mateusz Stasto  
Alexander Znamenskiy  
Luís Norberto Silva  
Emília Alves  
Francisco Moreira  
Hazel Veitch

**Violoncelo**

Vicente Chuaqui  
Feodor Kolpachnikov  
João Cunha  
Hrant Yeranosyan  
Aaron Choi

**Contrabaixo**

Rui Rodrigues  
Jorge Villar Paredes  
Tiago Pinto Ribeiro  
Slawomir Marzec

**Flauta**

Paulo Barros  
Alexander Auer

**Oboé**

Aldo Salvetti  
Roberto Henriques

**Clarinete**

Carlos Alves  
João Moreira  
Gergely Suto

**Saxofone**

Fernando Ramos\*

**Fagote**

Gavin Hill  
Robert Glassburner

**Trompa**

Eddy Tauber  
José Bernardo Silva  
Hugo Carneiro  
Bohdan Sebestik

**Trompete**

Ivan Crespo  
Luís Granjo  
Rui Brito

**Trombone**

Severo Martinez

**Tímpanos**

Jean-François Lézé

**Percussão**

Bruno Costa  
Paulo Oliveira  
Nuno Simões  
André Dias\*  
Sandro Andrade\*  
Pedro Góis\*

**Harpa**

Ilaria Vivan

**Piano**

Luís Filipe Sá\*

\*instrumentistas convidados

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL CASA DA MÚSICA

