

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Peter Rundel direcção musical
Heiner Goebbels concepção cénica e desenho de luz
Digitópia electrónica

21 Jan 2023 · 18:00 Sala Suggia

MADE IN GERMANY
ANO ALEMANHA



casa da música

MECENAS CASA DA MÚSICA





Assista à conversa entre Heiner Goebbels, Peter Rundel e António Jorge Pacheco.

APOIO ANO ALEMANHA



Embaixada
da República Federal da Alemanha
Lisboa



ernst von siemens
music foundation



A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION



Heiner Goebbels

A House of Call – My Imaginary Notebook (2020; c.1h40min)

I. Stein Schere Papier

Introitus (A Response to Répons) Pierre Boulez (1981); Cassiber (1982)

Immer den gleichen Stein Heiner Müller (local e data desconhecidos)

Under Construction Baustelle (Berlim, 2017); Ilse Ritter (Colónia, 1984)

II. Grain de la Voix

Nu Stiri Giorgi Nareklshvili e Platon Machaidze (Mannheim, 1916)

Agash Ayak Amre Kashaubayev (provavelmente Moscovo, ca. 1925)

1346 Hamidreza Nourbakhsh (Teerão, 2010)

Krunk Armenak Shahmuradian (Paris, 1914); Zabelle Panosian (Nova Iorque, 1917)

III. Wax and Violence

Toccata (Vowels) Carl Stumpf (Berlim, 1916); Judith Barseleysen (Aasiaat, 1906)

Achtung Aufnahme Hans Lichtenecker (Berseba, 1931)

Nun danket alle Gott Crianças de escola (Berseba, 1931)

Ti gu go inîga mî Haneb (Fazenda Lichtenstein, perto de Windhoek, 1931)

IV. When Words Gone

Bakaki (Diálogo) Luciano e Victor Martínez (Quebrada Isue, 1980)

Schläft ein Lied in allen Dingen Margret Goebbels (Berlim, 2017)

Kalimérisma Ekaterini Mangoúli (Kalymnos, 1930)

What When Words Gone Samuel Beckett (1983)

Orquestração: Heiner Goebbels e Diego Ramos Rodríguez.

Estreia em Portugal; encomenda Ensemble Modern, Berliner Festspiele/Musikfest Berlin, Kölner Philharmonie, beuys2021, Elbphilharmonie Hamburg, musica viva/Bayerischer Rundfunk, Wien Modern e Casa da Música.

Heiner Goebbels

NEUSTADT/WEINSTRASSE, 17 DE AGOSTO DE 1952

My Imaginary Notebook

(O meu bloco de notas imaginário)

“A prolonged visit to a house of call” — a oração encontra-se em *Finnegans Wake* de James Joyce, não longe do *roaratorio* onomatopéutico que deu o nome à peça de rádio de John Cage. Uma peça que me deixou uma impressão duradoura, porque John Cage percorre as 628 páginas do romance entre um fluxo de muitas vozes, mesóstico por mesóstico — como uma *escrita cantada da linguagem*. Foi assim que Roland Barthes descreveu a aspereza (grão) da voz, e esta aspereza — *le grain de la voix* — é o que constitui o denominador comum das vozes que encontraram o seu caminho para o meu bloco de notas imaginário.

A House of Call é um ciclo de chamadas, invocações, encantamentos, orações, falas, poemas e canções para grande orquestra. Mas não é a orquestra que chama; é confrontada com vozes: mostra-as, apoia-as, acompanha-as, responde-lhes ou contradi-las — como num responsório laico, uma réplica comunal da orquestra às muitas vozes individuais que podem ser ouvidas com os seus sons e linguagens muito próprios. Estão presentes apenas de forma acústica e evocam tanto do passado, como do meu contexto pessoal: vozes idiossincráticas, material da tradição folclórica. Rituais. Literatura.

A House of Call não é um arquivo de média científica, mas uma colecção fonográfica do meu bloco de notas imaginário, que não se rege por uma abordagem sistemática, mas cujas fontes surgiram de muitas viagens, encontros ocasionais, pesquisa dispersa de projectos

artísticos, por vezes de projectos que nunca foram totalmente concretizados.

Este concerto inclui vozes que me como-veram, perturbaram, intrigaram, alienaram e, neste projecto, a maioria pode ser ouvida pela primeira vez num palco de concerto. Cerca de metade destas vozes foram gravadas com fonógrafos históricos em cilindros de cera e a sua origem é frequentemente ambígua. Muitas razões diferentes podem ter gerado estes registos: pesquisa etnomusicológica ou musicológica e linguística, interesse sociológico, antropológico, mas também motivos racistas cujos contextos coloniais os moldaram. Por vezes, as razões não podem ser separadas. Não posso eliminar as contradições, mas apenas trabalhá-las artisticamente: o que liga ou separa as gravações de um cantor de ópera arménio feitas em 1910, em Paris, das gravações de vozes de prisioneiros de guerra num campo de Mannheim, mais ou menos na mesma altura? O que separa as gravações do investigador Samuel Baud-Bovy, que viajou pela Grécia e registou a voz de Ekaterini Mangoúlia, daquelas feitas por um autoproclamado antropólogo que, simultaneamente, intimou as pessoas a comparecer numa esquadrilha de polícia do Sudoeste Africano para as medir, violentamente fotografar os seus rostos e fazer gravações pelas quais nunca mais se interessou? O que têm em comum as formas ritualizadas de linguagem no discurso xamânico de Luciano e Victor Martínez com os textos de Heiner Müller, Gertrude Stein ou Samuel Beckett? E o que acontece ao longo das muitas mudanças de meios — dos cilindros históricos aos *samples* digitais, dos *samples* ao concerto, do concerto ao livro?

A música é uma resposta directa à complexidade e aspereza das vozes, ao seu esplendor e à história destas gravações.

HEINER GOEBBELS

A House of Call

Na Inglaterra do início do século XIX, o termo *house of call* referia-se a um espaço público onde trabalhadores e artesãos podiam ser contratados por potenciais clientes.

I. Stein Schere Papier

Introitus

A primeira das quatro partes inicia-se com uma introdução que combina um *loop* de órgão do tema “O Cure Me” do grupo Cassiber¹, retirado do álbum *Man or Monkey* (1982), com uma vénia à revolucionária peça orquestral *Répons* (1981-84) de Pierre Boulez.²

Immer den gleichen Stein

(Sempre a mesma pedra)

O princípio de chamada e réplica adoptado em *Répons* é mantido no texto de Heiner Müller sobre Sísifo, incluído na peça *Traktor*, que aqui aparece numa interpolação. Escrito entre 1955 e 1961, o texto foi revisto em 1974-75 e Heiner Goebbels ouviu-o, pela primeira vez, em 1984. “O modo engenhoso e sonâmbulo como a actriz Ilse Ritter diz o texto uma e outra vez (...) e o modo como o texto se transforma em música colocam esta experiência como uma das idas ao teatro que mais perduram na minha memória”, diz Goebbels. A gravação aqui usada foi realizada pelo actor Otto Sander no contexto de uma produção de teatro radiofónico.

A empurrar sempre a mesma pedra pela mesma montanha. O peso da pedra a aumentar, a força do trabalhador a diminuir com a subida. Impasse antes de chegar ao cume. Uma corrida contra a pedra que rola pelo monte abaixo quatro vezes mais depressa do que o trabalhador a empurrou para cima. O peso da pedra a aumentar relativamente, a força do trabalhador a diminuir em relação à subida. O peso da pedra a diminuir absolutamente a cada movimento para cima, mais depressa a cada movimento para baixo. A força do trabalhador a aumentar absolutamente a cada operação (a empurrar a pedra para cima, a correr monte abaixo antes ao lado atrás da pedra). Esperança e desilusão. O arredondamento da pedra. O atrito conjunto de homem pedra montanha. Até ao clímax imaginado. A libertação da pedra do cume conquistado no abismo no outro lado. Ou até ao temido momento em que a força acaba, antes de o cume estar ao alcance. Ou até ao concebível ponto zero: ninguém move nada num plano. PEDRA TESOURA PAPEL. PEDRA AFIA A TESOURA TESOURA CORTA O PAPEL PAPEL EMBRULHA A PEDRA.

(Heiner Müller, in *Traktor*)

1 Cassider foi uma banda de rock experimental formada por Christoph Anders, Chris Cutler, Heiner Goebbels e Alfred Harth, com actividade entre 1982 e 1992.

2 *Répons* foi a primeira peça criada por Pierre Boulez no IRCAM e a obra inaugural de uma nova geração de tecnologia digital.

Under Construction

(Em obras)

“Esta composição é baseada numa gravação de campo de sete minutos, sem edição, de sons oriundos de um estaleiro de obras situado na vizinhança imediata do meu estúdio em Berlim. Comprei este estúdio para — depois de dez anos de abstinência — conseguir retomar o trabalho de composição, começando por uma peça para piano, com a paz e o sossego necessários. Assim que o espaço estava pronto, começaram as obras num grande conjunto de edifícios mesmo ao lado: longas rachadelas nas paredes e nos tectos brancos acabados de renovar. Mais importante, não tive paz nem sossego durante dois anos. Pelo contrário, havia gritos selvagens que nunca ali tinham soado a atravessar a vizinhança, como se fossem animais estranhos. Não me restou senão compor fazendo uso musical daquelas forças. [Depois da obra original para piano e gravação, a versão para orquestra foi estreada em 2019 como encomenda da Sinfónica de Seattle] (...) As vozes do estaleiro de obras em Berlim são confrontadas com uma parte orquestral cujas sequências mecânicas, repetições e ritmos traduzem as características estruturais da gravação de uma forma abstracta. O resultado é um confronto, um diálogo entre uma peça orquestral virtuosística, a construção surpreendentemente dramática e ruídos de fundo poéticos sobre um drone de motores em marcha lenta.”

(Heiner Goebbels)

II. Grain de la Voix

O título da segunda parte faz alusão à aspereza única, o grão da voz humana, que Roland Barthes encontra na confluência entre canção e linguagem, onde a voz se torna *escrita cantada da linguagem*. Surgem vozes de regiões à volta do Cáucaso, carregando com elas não apenas os vestígios de sistemas de gravação antigos, mas também os resquícios de trágicas biografias.

Nu Stiri

Entre Outubro e Novembro de 1916, funcionários da Real Comissão Fonográfica Prussiana fizeram gravações em 23 cilindros de cera com as quais Heiner Goebbels se cruzaria, um século depois, reunidas numa colectânea intitulada *Ecos do Passado*. Aí se encontravam gravações vocais de prisioneiros de guerra cativos em Mannheim. Diz o compositor: “Como muitas das gravações que se encontram no Arquivo Fonográfico de Berlim, hoje parte do Museu de Etnologia, e no Arquivo Sonoro da Universidade Humboldt de Berlim, são vozes roubadas de prisioneiros de guerra. (...) O mais espantoso nas gravações dos dois jovens soldados georgianos é o modo como aproveitam a oportunidade para responder directamente à situação, de forma levemente codificada, através da selecção das suas canções: quando Platon Machaidze conta uma situação na qual é ‘roubado’ no seu canto falado rítmico, ou quando Giorgi Nalekrishvili canta com expressões artísticas e melismáticas sobre a sua possível morte e pede à sua mãe que não a chore. Talvez a natureza coerciva da situação em que estas gravações foram feitas tenha contribuído para a intensidade das vozes — como se nos fossem dirigidas como gritos por ajuda. Ao mesmo tempo, o rasto de ruído da gravação permanece audível, ouvimos documentos

sem adornos de uma preciosa cultura vocal, tonalidade e prosódia que é e continuará a ser estranha para nós.”

Segundo a edição de *Ecos do Passado*, os cilindros de cera contêm 14 canções interpretadas por Platon Machaidze, natural da região de Imereti, que contava então 24 anos, e 11 por Giorgi Nalekrishvili, do Leste da Geórgia, com 27 anos. As anotações feitas na altura da gravação atestam que ambos tinham boas vozes e um repertório bastante grande. Gravados separadamente, os jovens prisioneiros deixaram escritos os textos das suas canções:

*Sou um pobre camponês,
vou de visita à minha irmã;
um comerciante arménio roubou-me.*

*Não chores, mãe!
Se eu morrer pelo meu país na batalha,
não faças luto por mim,
não uses roupas pretas.*

*Vivi metade da vida,
e vi mais o mal do que o bem.
Mas rio-me e não choro,
o que perderá o mundo com a minha morte?
Morrerei e um amigo tomará o meu lugar.³*

Agash Ayak

(Perna de Pau)

Amre Kashaubayev (1888-1934) foi um actor, cantor e instrumentista famoso do Cazaquistão. Nascido no Oásis de Karkaraly, atraía multidões que, reza a lenda, acorriam de grandes distâncias de onde ouviam a sua voz. Desde os 12 anos, interpretava canções tradicionais

3 Tradução a partir da versão inglesa editada em *Echoes from the Past: Georgian Prisoners' Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916 - 1918*, ed. Rusudan Tsurtsunia & Susanne Ziegler, 2014.

e da sua autoria em cerimónias e concertos, por todo o país e também em Moscovo. Em 1925, foi convidado para representar o Cazaquistão, integrado na delegação soviética, na “Exposição internacional das artes decorativas e industriais modernas” em Paris. O sucesso foi retumbante. O Nobel da Literatura Romain Rolland estava presente e afirmou: “Agora compreendo a razão pela qual os cantores do Oriente são comparados ao rouxinol.” Viria a cantar também na Alemanha, em 1927. Foi assassinado anos mais tarde, em 1934, nas ruas de Alma-Ata, na véspera de se estrear como protagonista de uma ópera.

“Agash Ayak” foi uma das canções que Amre Kashaubayev interpretou na Exposição de Paris. Tal como outras da sua autoria, figura em colectâneas do rico folclore do Cazaquistão, formado por inúmeras peças que atravessaram gerações por via da tradição oral. A sua voz permaneceu na penumbra durante muitos anos, havendo relatos de gravações consideradas perdidas para sempre. Contudo, em 1974, um jovem crítico de música de Alma-Ata encontrou e identificou um conjunto de gravações desconhecidas de Kashaubayev, no depósito do Arquivo Central do Estado em Moscovo. Foi então que este símbolo da cultura cazaque se tornou acessível aos ouvidos modernos e é a sua voz que ouvimos neste andamento de *A House of Call*.

1346

Jalaladim Maomé Rumi (1207-1273) foi um místico sufi da Pérsia, e também um dos mais importantes poetas persas da Idade Média. No Irão, é conhecido como Maulana. Tal como outros poetas místicos, referia-se a Deus como o “Amado” e à alma humana em busca de Deus como “Amante”. Alguns excertos do gazel 1346 são disso exemplo e aparecem nesta obra

interpretados pelo músico e cantor clássico iraniano Hamidreza Nourbakhsh (n. 1966):

A minha vida foi passada em busca do que era desejado pelo coração/Agora tão tolhido estou com dor no coração que já não estou mais atento ao coração

Tornei o sono da noite proibido para que os meus olhos sejam/Os primeiros que na aurora contemplam o rosto do coração

O coração irrompeu para reclamar a minha vida/Sento-me à espera do veredicto do coração

*O outro mundo é um raio de sol do coração/Este mundo uma gota do oceano do coração*⁴

Krunk

Komitas Vardapet (1869-1935) foi uma das figuras mais importantes da história da música da Arménia. Clérigo, compositor, cantor, musicólogo e etnomusicólogo, compilou uma enorme colectânea de canções e danças populares arménias no final do século XIX (grande parte entretanto perdida), registadas num sistema de notação inventado pelo próprio. A sua actividade musical fora do âmbito religioso trouxe-lhe conflitos com as autoridades clericais, acabando por deixar a sua congregação em Etchmiadzin e mudar-se para Constantinopla, em 1910. Escapou ao genocídio turco dos arménios em 1915/16, mas chegou a estar preso. Não recuperou desses acontecimentos e viria a morrer numa instituição psiquiátrica de Paris, em 1935.

4 Tradução a partir da versão inglesa de Omid Soltani.

A canção que Goebbels integra neste andamento é um tema tradicional arranjado por Komitas Vardapet e surge em gravações históricas pelas vozes de dois cantores arménios seus contemporâneos. Armenak Shahmuradian (1878-1939), famoso intérprete de canções tradicionais arménias e também de ópera, foi seu aluno e gravou “Krunk” acompanhado ao piano pelo próprio Komitas, em 1914. Com uma biografia marcada pelo activismo, primeiro contra os métodos conservadores do seminário e depois contra o último sultão do Império Otomano, esteve preso e foi exilado para a região de Muş. Actuou em vários locais do mundo, incluindo na Ópera de Paris, e a sua voz marcou a geração seguinte ao genocídio, dando-lhe acesso às canções populares do seu país. Zabelle Panoisian (1891-1986) cresceu e viveu nos Estados Unidos da América. Na década de 1910, percorreu o país com Armenak Shahmuradian, e chegou a apresentar-se em Paris e noutros locais do mundo. Fez parte da Ópera de Boston nos anos 20. A sua gravação de “Krunk”, como de outras canções populares arménias, data de 1917, em Nova Iorque. Fez grande sucesso durante breves anos numa edição da Columbia e foi redescoberta após a sua morte.

“Krunk” é uma melodia popular arranjada por Komitas Vardapet sobre um poema do século XVI, da autoria de Nahapet Kuchak.

Grou, de onde vens?

Sou um escravo da tua voz

Grou, do nosso mundo

*Não trazes nenhuma notícia?*⁵

5 Tradução a partir da versão inglesa de Virginia Kerovpyan.

III. Wax and Violence

O título da terceira parte faz referência à técnica de gravação com cilindros de cera desenvolvida no início do século XX, que tornou possível, pela primeira vez, documentar discurso e sons. Desencadeou um entusiástico frenesim entre os cientistas que, num alegado espírito pioneiro e armados com os seus fonógrafos e as suas ideologias frequentemente duvidosas, recolheram material para vários arquivos de som.

Toccata (Vowels)

(Vogais)

“Uma peça estranha que não consigo explicar muito bem”, segundo Heiner Goebbels, “Toccata” faz referência ao termo italiano antigo para uma peça instrumental e parte de gravações experimentais destinadas a avaliar a qualidade do fonógrafo. Ouve-se a voz de Carl Stumpf — filósofo, psicólogo e musicólogo alemão, fundador do Berlin Phonogramm-Archiv — registando vogais e diapasões como parte das suas pesquisas sobre formantes, em 1916. Ouve-se o etnomusicólogo austríaco Erich von Hornbostel (então assistente de Stumpf) a gritar e a assobiar o hino nacional alemão nos primeiros testes, de 1907.

Ouve-se ainda as vozes de duas mulheres inuítes registadas na Gronelândia, em 1906, pelo médico e etnólogo Rudolph Trebitsch. Judith Barseleysen, com cerca de 60 anos, recita um pema popular:

“Oh barcos das esposas, barcos das esposas lá em baixo, tragam alguma banha de baleia deliciosa e carne seca deliciosa!”

Eles passaram sem parar! E então passou um barco das esposas depois do outro, e passou sem parar.

Quando chegaram deram-lhes algo.

Depois de lhes darem algo, a mãe foi buscar alguma água salgada enquanto a sua filha se alegrava.

A mãe, que trazia água salgada, começou a cantar.

E ao cantar, dizia assim:

“Valtitaatii, valtitaatii, valti-tarlatti-tarlatitaa!”

Abigail Bolars, de 18 anos, recita uma lista de nomes a pedido de Rudolf Trebitsch, para os seus estudos linguísticos:

Violinos, pedra polida, armação de secagem, saco de pele, pele para estrado de dormir, bancada de raspar, tábua de corte, penico, pote, lâmpada, pedra, moca, mesa de candeeiro, língua, hommel [instrumento de cordas], acordeão, aparador de lâmpadas, faca de mulher, sala, feixes transversais, porta, moldura de porta.⁶

⁶ Traduções a partir das versões inglesas do livro de H. Goebbels, *A House of Call — Material Counter*.

Achtung Aufnahme

(Atenção, a gravar)

As gravações aparentemente lúdicas do primeiro andamento contrastam com o segundo. Motivos racistas levaram Hans Lichtenecker a gravar, em 1931, crianças, mulheres e homens descendentes dos Herero e dos Nama — que tinham sido praticamente exterminados por soldados alemães uma geração antes, num dos primeiros genocídios do século XX. A investigadora Anette Hoffmann foi a primeira a decifrar estas gravações em cilindro de cera, feitas no Sudoeste Africano sob o domínio alemão (actual Namíbia), e denuncia “o encobrimento das situações coercivas em que os registos foram feitos: eram produzidas gravações acústicas — frequentemente em conjunto com medidas das pessoas e fotografias antropométricas — em esquadras de polícia e prisões”. Na gravação que integra este andamento ouve-se os avisos de Hans Lichtenecker que antecediam o registo dos diferentes participantes, e a investigadora salienta um caso: Hans Frederik, que começa com uma saudação hesitante em alemão e prossegue em língua nama; fala das suas dificuldades e diz que, apesar de tudo, se sente grato por estar vivo; pede misericórdia e envia cumprimentos. “As gravações áudio documentam que as pessoas de quem nada se esperava a não ser tornarem-se tema das descrições, que deveriam apenas ser mostradas e documentadas, não permaneceram passivas. (...) Um estudo das gravações sobreviventes permite identificar comentários dos oradores sobre a situação colonial e críticas ao projecto antropológico de Lichtenecker. (...) A crítica dos participantes é codificada: expressa por meio de histórias indirectas, opacas, por vezes metafóricas, ou com as alegorias e as metáforas da poesia encomiástica, contendo fragmentos de outras histórias ou canções.”

Nun danket alle Gott

(Agradecemos agora a todo o nosso Deus)

Crianças de uma escola cantam o hino cristão “Nun danket alle Gott” na língua do povo Nama. São os descendentes do grupo étnico que participou na sublevação dos Herero e dos Nama em 1904, no Sudoeste Africano (actual Namíbia), em reacção à repressão brutal dos colonos e das autoridades alemãs. Segundo o historiador Sebastian Pittl⁷, esta passava pelo açambarcamento das terras de pasto e do gado e, conseqüentemente, dos meios de subsistência do povo indígena, e também pelo tratamento dos Negros como cidadãos de segunda, vítimas de castigos corporais, violações e assassinios às mãos dos colonos, que geralmente ficavam impunes. O extermínio daquele povo foi premeditado e vitimou dezenas de milhares de homens, mulheres e crianças.

*Agradecemos agora a todo o nosso Deus,
com corações e mãos e vozes,
ele que fez coisas maravilhosas,
nas quais o seu mundo se alegra;
que, desde o ventre materno,
nos abençoou no nosso caminho
com incontáveis dádivas de amor,
e é hoje ainda nosso.*

*Queira este Deus generoso
estar sempre junto de nós,
com corações sempre cheios de alegria
e dar-nos paz abençoada,
e manter-nos na sua graça,
e guiar-nos sem descanso
e resgatar-nos de todas as dificuldades
neste mundo e no próximo.*

⁷ *Missão e Genocídio: O Legado Alemão na Namíbia*, citado por H. Goebbels em *A House of Call — Material Counter*.

*Todo o louvor e graças a Deus,
o Pai e o Filho,
e ambos por igual
no mais alto trono celeste,
o Deus tríplice,
assim como era no princípio,
e é e continuará a ser
agora e para sempre.⁸*

Ti gu go iníga mĩ

(Alguns deles dizem)

A voz é de Haneb, registado apenas assim, sem apelido, nos documentos de Hans Lichtenecker. Tinha 17 anos e trabalhava na fazenda Lichtenstein, em 1931, quando foi fotografado e gravado a falar e a cantar. Ouvida e analisada, uma das canções de Haneb revela-se como a narração de uma situação perigosa. Segundo a investigadora Annette Hoffman, trata-se de um excerto de uma história que não é contada: um menino da etnia Damara, de uma classe inferior, órfão ou por alguma razão negligenciado (conforme as versões), está sozinho na aldeia quando esta é visitada por homens estranhos que a vêm espiar, com a intenção de a atacar durante a noite. Debatem se devem matar a pequena testemunha, mas não o fazem. Quando os homens e as mulheres da aldeia regressam, nada lhe perguntam e pouca atenção lhe dão. É então que ele lhes comunica o perigo iminente com a canção:

*Alguns deles disseram
Alguns deles disseram...
Alguns deles disseram: vamos matá-lo
Alguns deles disseram...
Alguns deles disseram: o que disse
este Damara?
Alguns deles disseram ele ele ele
Alguns deles disseram.
Alguns deles disseram.
Alguns deles disseram ele ele ele
Alguns deles disseram: vamos espancá-
-lo até que morra
Alguns deles disseram: o que disse
este Damara?*

[Os versos são repetidos várias vezes]

Anette Hoffmann esclarece que este tipo de interpretação parcelar não é característica da literatura oral, pelo que revela uma provável intenção de introduzir a história num novo contexto — esse sim, um processo mais característico. “Haneb parece corporizar o papel da criança como testemunha e actor estratégico. Sem nada lhe perguntarem, dá conta de uma situação de risco de vida. (...) O processo de registo de pessoas da Namíbia era uma experiência não apenas insultuosa, mas também perigosa.” Ninguém sabia para que serviria aquele processo. Ainda assim, várias foram as tentativas de envio dissimulado de mensagens de apelo ou denúncia, através daquele fonógrafo.

⁸ Tradução livre a partir do texto original alemão de Martin Rinkart (1586-1649).

When Words Gone

Na quarta e última parte, o foco muda para outros aspectos da linguagem: como um acto discursivo, uma rima, um lamento, um encantamento. Ouvimos um excerto de um ritual da Amazónia, a declamação de um poema por uma mulher cuja língua parece ter desaparecido lentamente, um cumprimento matinal aos que se perderam no mar entoadado como um lamento e, finalmente, frases de um dos últimos textos de Samuel Beckett, em que a narração é conduzida por ritmo e som. Quem fala quando não existem palavras?

Bakaki (Diálogo)

Uma cassette trazida da Colômbia em 1985 acompanhou Heiner Goebbels durante muitos anos, até conseguir ajuda para decifrar os intérpretes e os textos indígenas. Segundo o antropólogo Carlos Rodrigues, trata-se de parte do discurso xamânico para curar o tempo e prevenir o mal e o veneno, que se queima na oração. Os intérpretes são um ancião do clã *jeeiai*, Luciano Martínez, e o seu filho Victor Martínez. Pertencem ao grupo Huitoto, também conhecido como Murui-Muiname, que vive na Amazónia. A gravação foi feita em 1980 por Benjamín C. Yépez, com a aprovação dos anciãos do clã.

“Bakaki” é um termo murui-muiname que pode ser traduzido como “narração”. Manifesta-se como um jogo de palavras sobre assuntos quotidianos, intercalado por reparos ou comentários condenando o mal e por interjeições características. “Bakaki (Diálogo)” é parte de um ritual associado à produção de sal que dura 45 dias.

— *Estamos agora no bakaki para a produção de sal... Vou dar início a uma dança, é o que estou a fazer.*

— *Sim.*

— *Sim, vou começar com uma dança, porque a nossa tradição está à beira do desaparecimento; as pessoas reprimiram-na e esqueceram-se dela. Quero executar os elementos da dança uma vez mais, para que se preparem e se divirtam.*

— *Sim, isso é bom.*

— *Então, pessoas, preparem-se, porque o caminho para o qual nos dirigimos está bloqueado, perdemo-lo; seguimos o ódio e a vingança. Este aqui é o nosso caminho do amor. Se seguirmos o outro caminho, então nós, os mais pobres, não teremos quem nos guie, quem nos lidere, nenhum pai e nenhum Senhor, nós, os mais pobres.*

— *Sim, nós, os mais pobres.*

— *Agora, pessoas, preparem-se, aguentem o ódio, a vingança e o rancor destes tempos. Cuidem dos vossos filhos, não lhes batam, não os repreendam.*

— *Sim, cuidar dos vossos filhos.*

— *Por essa razão mudei à vossa frente para que também vós possais mudar e descartar o ódio e a vingança. Falaremos acerca de coisas que nos agradam.*

— *Sim, falaremos acerca de coisas que nos agradam.*

— *É por isso que vamos transformar o ódio e a vingança dentro de nós em algo que é bom; juntos, com todos os nossos irmãos e irmãs, vamos cultivar-nos deste modo.*

— *Sim, faremos isso.*⁹

⁹ Tradução a partir da versão inglesa do livro de H. Goebbels, *A House of Call — Material Counter*.

Schläft ein Lied in allen Dingen

(Dorme uma canção em todas as coisas)

“A minha mãe [Margret Goebbels] vive num lar de terceira idade em Berlim há vários anos, onde celebrou o seu 100.º aniversário em 2019. Raramente usa a voz, mas expressa-se de outras formas animadas para comunicar. Às vezes consigo encorajá-la a ler poemas, como fiz em 2017 com ‘Die Wünschelrute’ (A varinha de vedor) de Joseph von Eichendorff”:

*Dorme uma canção em todas as coisas,
Que ali sonha sem descanso,
E o mundo ergue-se para cantar,
Basta que acertes na palavra mágica.*

Kalimérisma

Recolhida pelo etnomusicólogo suíço Samuel Baud-Bovy (1906-1986), especialista em música sacra e popular grega, “Kalimérisma” é uma canção de trabalho que pertence ao repertório das mulheres da ilha de Kalymnos, de onde é originária a intérprete, Ekaterini Manguólia. A gravação foi feita durante uma das viagens de pesquisa que Baud-Bovy fez à Grécia, destinada particularmente a gravações que foram realizadas num teatro de Atenas, entre Outubro de 1930 e Janeiro de 1931. Esta melodia é tradicionalmente entoada enquanto as mulheres giram os moinhos de mão, com um texto que saúda aqueles que partiram — algo particularmente relevante numa ilha em que quase todos os homens eram mergulhadores dos barcos da esponja, uma actividade que causava danos sérios à sua saúde e, frequentemente, a morte prematura. O termo “Kalimérisma” tem uma relação próxima com o acto de dizer “bom dia”. Neste texto, o nome daquele a quem a intérprete diz “bom dia” é suprimido, possivelmente pela dor que lhe causaria ouvi-lo:

*Digo bom dia e dói-me mas o nome não...
mas o nome não o digo
Digo bom dia e dói-me mas o nome não
o digo
porque quando digo o nome, definho e
choro¹⁰*

What When Words Gone

“Worstward Ho” é um dos últimos textos em prosa de Samuel Beckett, de 1983. Nele lê-se, a certa altura, perto do final, “what when words gone”. Goebbels escreve que “talvez este texto seja uma coisa acima de tudo o resto: música”. O tratamento das palavras não permite que qualquer tradução se aproxime do original, que será ouvido no último andamento de *A House of Call*.

Notas ao programa compiladas por Fernando Pires de Lima a partir do livro *A House of Call — Material Counter*, de Heiner Goebbels (Neofelis Verlag GmbH, Berlim, 2022), na versão inglesa traduzida por Naomi Boyce. Traduções das notas por Isabel Correia de Castro (*My Imaginary Notebook*) e Fernando Pires de Lima (restantes). Traduções poéticas de Maria Afonso e Lúcio Machado.

¹⁰ Tradução a partir da versão inglesa de Platon Mavromoustakos.

Peter Rundel direcção musical

Peter Rundel é um dos maestros mais requisitados pelas principais orquestras europeias, graças à profundidade da sua abordagem a partituras complexas de todos os estilos e épocas, a par da sua criatividade interpretativa.

É regularmente convidado para dirigir a Orquestra da Rádio Bávara e as Sinfónicas das Rádios NDR, WDR e SWR. Colaborou recentemente com as Filarmónicas de Helsínquia, da Radio France e do Luxemburgo, a Orquestra Nacional de Lille, a Orquestra do Maggio Musicale Fiorentino, a Orquestra do Teatro de Ópera de Roma e as Sinfónicas de Viena e da Rádio de Frankfurt. Na Ásia, dirigiu a Metropolitana de Tóquio e a Sinfónica de Taipé.

Na temporada 2020/21, foi convidado pelo Musikfest Berlin para dirigir o Ensemble Musikfabrik. Além dos compromissos com a Sinfónica da Rádio Bávara, a Sinfónica do Porto Casa da Música e a Basel Sinfonietta, celebrou o 20.º aniversário do Remix Ensemble Casa da Música, realizando um concerto na Elbphilharmonie de Hamburgo. A sua agenda para 2021 incluía a estreia da nova peça de teatro musical de Isabel Mundry, *Im Dickicht*, no Festival Schwetzingen SWR — adiada para 2023.

Peter Rundel dirigiu estreias mundiais de produções de ópera na Ópera Alemã de Berlim, na Ópera Estatal da Baviera, no Festwochen de Viena, no Gran Teatre del Liceu, no Festival de Bregenz e no Schwetzingen SWR Festspiele, trabalhando com encenadores prestigiados como Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Peter Mussbach, Heiner Goebbels, Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) e Willy Decker. O seu trabalho em ópera inclui o repertório tradicional e também produções de teatro musical contemporâneo inovador como *Donnerstag* do ciclo *Licht* de Stockhausen, *Massacre* de

Wolfgang Mitterer e as estreias mundiais das óperas *Nacht e Bluthaus* de Georg Friedrich Haas, *Ein Atemzug — die Odyssee* de Isabel Mundry e *Das Märchen e La Douce* de Emmanuel Nunes. A produção espectacular de *Prometheus*, que Rundel dirigiu na Ruhrtriennale, foi premiada com o Carl-Orff-Preis em 2013. Em 2016 e 2017, dirigiu *De Materie* de Heiner Goebbels no Armory Hall de Nova Iorque e no Teatro Argentino La Plata, uma produção que estreou na Ruhrtriennale em 2014. Com a estreia mundial de *Les Bienveillantes* de Hector Parra, encenada por Calixto Bieito, apresentou-se pela primeira vez na Ópera da Flandres, em 2019.

Natural de Friedrichshafen (Alemanha), Peter Rundel estudou violino com Igor Ozim e Ramy Shevelov, e direcção com Michael Gielen e Peter Eötvös. Foi violinista do Ensemble Modern, com o qual mantém uma relação próxima como maestro. Tem desenvolvido colaborações regulares com o Klangforum Wien, o Ensemble Musikfabrik, o Collegium Novum Zürich, o Ensemble intercontemporain e o AskolSchönberg Ensemble. Foi director artístico da Filarmónica Real da Flandres e o primeiro director artístico da Kammerakademie de Potsdam. Em 2005 foi nomeado maestro titular do Remix Ensemble Casa da Música.

Profundamente comprometido com o desenvolvimento e a promoção de jovens talentos musicais, fundou no Porto a Academia de Verão Remix Ensemble dedicada a jovens músicos e maestros. Além de orientar as suas próprias masterclasses de direcção na região da Baviera, é regularmente convidado para leccionar em cursos internacionais.

Peter Rundel recebeu numerosos prémios pelas suas gravações de música do século XX, incluindo o prestigiante Preis der Deutschen Schallplattenkritik, o Grand Prix du Disque, o ECHO Klassik e uma nomeação para o Grammy.

Heiner Goebbels composição, concepção cénica e desenho de luz

Heiner Goebbels nasceu em Neustadt an der Weinstrasse, uma cidade alemã do estado da Renânia-Palatinado, e vive desde 1972 em Frankfurt am Main. Estudou Sociologia e Música. Fez música para teatro (para Hans Neuenfels, Claus Peymann, Matthias Langhoff, Ruth Berghaus e outros encenadores), cinema (para Helke Sander, Dubini Brothers e muitos outros) e bailado (para o Ballet de Frankfurt).

Em meados da década de 1980, começou a compor e a dirigir as suas próprias obras, a maior parte com base em textos de Heiner Müller. A partir de 1988, faz música para o Ensemble Modern e o Ensemble intercontemporain, e em 1994 estreia a obra *Surrogate Cities*, para orquestra, *samplers* e vozes. Os convites para quase todos os grandes festivais de teatro, música e artes performativas, com os seus ensembles, bem como as produções para palco, levaram-no a mais de 50 países nos últimos 30 anos e deram origem a mais de 20 discos.

Além de instalações e exposições no Bauhaus Weimar, Centre Pompidou, ZKM (Karlsruhe), Museu de Arte Contemporânea de Lyon, Museu Mathildenhöhe e muitos outros, participou nos documenta VII, VIII e X com concertos, performances e instalações. Praticamente todas as suas obras de música para teatro foram executadas entre 50 a 150 vezes nos principais festivais de música e teatro na Europa, assim como nas Américas, na Austrália e na Ásia.

Durante quase 20 anos, Heiner Goebbels foi professor do Instituto para os Estudos Aplicados de Teatro na Universidade Justus Liebig em Giessen (Alemanha) — director executivo entre 2003 e 2011. Foi o responsável pela prática artística, por seminários e projectos cénicos e por projectos de cooperação com

instituições de outros países. O instituto dedicava-se também à investigação científica e à prática artística, e especialmente às possibilidades de ligação entre ambas. Desde então, envolve-se na melhoria das condições e estruturas da educação de teatro contemporâneo, sendo co-fundador de diversos projectos cooperativos. Trabalhou ainda em várias organizações para jovens artistas experimentais. Foi Presidente da Academia de Teatro Hessen (2006-18).

Em 2018, recebeu pela primeira vez a nomeação para a Cátedra Georg Büchner, pelo presidente da Universidade Justus Liebig. Em 2007/08 foi bolseiro no Wissenschaftskolleg zu Berlin (Instituto para Estudos Avançados) e, em 2010, artista residente na Universidade de Cornell, Ithaca. Em 2012, recebeu o Prémio Internacional Ibsen do Governo norueguês e foi distinguido com um doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Birmingham.

Em 2012, 2013 e 2014, Heiner Goebbels foi director artístico da Ruhrtriennale — Festival Internacional de Artes. Cada vez mais tem trabalhado como desenhador de luz para os seus concertos encenados, tais como *Songs of Wars I have seen*, *Surrogate Cities* e *De Materie* de Louis Andriessen, além de parcerias com John Brown, Hendrik Borowski e Marc Thein.

Entre as obras mais recentes destacam-se a peça de teatro musical *mit einem Namen aus einem alten Buch* e a instalação de som e vídeo *Landschaftsstücke/Landscape Plays* em Gießen; a performance em grande escala *Everything that happened and would happen*, uma produção Artangel London e Manchester International Festival; o ciclo orquestral *A House of Call*, apresentado em Berlim, Colónia, Hamburgo e noutras cidades; a nova peça de rádio *Gegenwärtig lebe ich allein* com textos de Henri Michaux; e a peça de teatro musical *Liberté d'action*.

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Stefan Blunier maestro titular

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, Philippe Manoury e Rebecca Saunders, a que se junta em 2023 o compositor e maestro Enno Poppe.

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 2023, apresenta novas encomendas da Casa da Música aos compositores Heiner Goebbels, Pedro Amaral, José Maria Sanchez-Verdú, Klaus Ospald e João Caldas. Nesta temporada, destaca-se ainda a interpretação da ópera *Elektra*

de Richard Strauss, da cantata *Carmina Burana* de Carl Orff e de várias obras em estreia nacional — entre as quais *A House of Call. My Imaginary Notebook* de Heiner Goebbels, *Requiem* de Hans Werner Henze, o Concerto para piano e orquestra de Ferruccio Busoni e *Stele* de György Kurtág.

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.

Digitópia electrónica

A Digitópia engloba toda a produção digital da Casa da Música: gravação, edição e transmissão — áudio e vídeo —, apoio tecnológico, criação na área da música electrónica, programação e desenvolvimento, investigação e formação. É constituída por uma equipa jovem mas altamente especializada e multidisciplinar. O seu âmbito de acção é bastante alargado, incluindo actividades e projectos como o desenvolvimento de software e hardware, a realização de oficinas educativas e formações especializadas, o trabalho com comunidades, o apoio aos agrupamentos residentes da Casa da Música, a produção científica e artística, a criação de conteúdos musicais e vídeo e a recolha e transmissão de concertos. Tem como missão criar as pontes necessárias para que o público, as comunidades e os artistas possam ter acesso às realidades musicais que as novas tecnologias possibilitam. Acredita na difusão livre de conhecimento e no desenvolvimento de ferramentas com código aberto (*open source*) e tem uma visão integrada do conhecimento, desde a pesquisa à sala de concerto.

Violino I

Evgeny Makhtin
Paula Carneiro*
Radu Ungureanu
Emília Vanguelova
Vadim Feldblioum
Ianina Khmelik
Tomás Costa*
Catarina Resende*

Violino II

Nancy Frederick
José Paulo Jesus
Catarina Martins
Domingos Lopes
Paul Almond
Nikola Vasiljev
Pedro Carvalho*
Ana Luísa Carvalho*

Viola

Mateusz Stasto
Sara Moreira*
Anna Gonera
Luís Norberto Silva
Theo Ellegiers
Hazel Veitch

Violoncelo

Vicente Chuaqui
João Cunha
Michal Kiska
Irene Alvar
Hrant Yeranosyan
Ana Sofia Leão*

Contrabaixo

Florian Pertzborn
Joel Azevedo
Altino Carvalho
Slawomir Marzec

Flauta

Ana Maria Ribeiro
Alexander Auer
Angelina Rodrigues

Oboé

Aldo Salvetti
Telma Mota*
Roberto Henriques

Clarinete

Carlos Alves
João Moreira
Frederic Cardoso*
Gergely Suto

Saxofone

Henrique Portovedo*

Fagote

Gavin Hill
Robert Glassburner
Cândida Nunes

Trompa

Nuno Vaz
Eddy Tauber
José Bernardo Silva
Bohdan Sebestik

Trompete

Sérgio Pacheco
Ivan Crespo
Luís Granjo

Trombone

Severo Martinez
Ivan Vicente*
Nuno Martins

Tuba

Sérgio Carolino

Tímpanos

Jean-François Lézé

Percussão

Bruno Costa
Paulo Oliveira
Nuno Simões
André Dias*

Harpa

Ilaria Vivan

Piano

Paulo Álvares*

Cimbalão

Daniel Skála*

Guitarra

Giuseppe Mennuti*

Sintetizador

Vítor Pinho*

Acordeão

João Barradas*

Guitarra baixo

Slawomir Marzec

*instrumentistas convidados

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

