

Orquestra Sinfónica

do Porto Casa da Música

Ustina Dubitsky direção musical
Victoire Bunel soprano

13 out 2023 · 21:00 Sala Suggia



casa da música

MECENAS

 LACTOGAL



Ustina Dubitsky sobre o programa do concerto.

A CASA DA MÚSICA É MEMBRO DE



MECENAS

1ª PARTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n.º 25, em Sol menor, KV 183 (1773; c.25min)

1. Allegro con brio
2. Andante
3. Menuetto
4. Allegro

Gustav Mahler

Kindertotenlieder (1901-04; c.25min)*

1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn
2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
3. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein
4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen
5. In diesem Wetter, in diesem Braus

2ª PARTE

Gustav Mahler

Blumine, andamento sinfónico (1883-88; c.8min)

Totenfeier, poema sinfónico para grande orquestra (1888; c.23min)

Mozart e a Sinfonia n.º 25

De entre as sinfonias escritas por **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791), a **Sinfonia n.º 25**, K. 183 é um caso curioso. A partitura data de Outubro de 1773, quando Mozart tinha dezasseis anos e estava enfim recém-regressado à sua Salzburgo natal, após os intensos anos de digressões pela Europa. Tinha agora a seu cargo a música da corte do arcebispo Hieronymus Colloredo, à qual ficaria ligado até se estabelecer como *freelancer* em Viena, no início da década seguinte. A sinfonia antecede, portanto, as congêneres mais habitualmente abordadas do catálogo mozartiano, surgidas já depois da emancipação do compositor. Contudo, a progressão estilística de Mozart no género sinfónico não é linear. Com efeito, na Sinfonia n.º 25 — contemporânea do quinto concerto para teclado, o primeiro constituído integralmente por material original — é já bem evidente a tendência para desafiar as convenções do Classicismo vigente no seu tempo, com rasgos de irreverente criatividade. Embora Haydn e o *Sturm und Drang*¹ estejam claramente entre as referências cuja influência se faz sentir no resultado, a obra prefigura já os achados dos grandes ex-líbris sinfónicos tardios de Mozart, como a tão celebrada Sinfonia n.º 40, composta quinze anos mais tarde.

A Sinfonia n.º 25, escrita em Sol menor, requer quatro trompas, dois oboés e dois fagotes, além do grupo de cordas, e dispõe-se

¹ *Sturm und Drang*: “tempestade e ímpeto”. Trata-se de um movimento literário alemão, reflectido nas outras artes e notório nas décadas de 1760 e 1770, que se caracterizou por uma emotividade assertiva e vincada. Na música, inspirou várias audácias formais e harmónicas e é cabalmente exemplificado por sinfonias de Haydn do mesmo período, bem como de Mozart, como é o caso da obra em programa.

nos quatro andamentos comuns às sinfonias daquele período. Desde o início do “Allegro con brio”, percebemos claramente os traços dramáticos do *Sturm und Drang*, seja pelo impacto das síncopas e dos deslocamentos rítmicos entre naipes nos primeiros compassos do tema ou pelo ímpeto da melodia que lhes sucede (curiosamente, tão assemelhada à do tema inicial da primeira sonata para piano de Beethoven, escrita mais de vinte anos depois)². Depois da ponte — com *tremolos* de arco e com as síncopas anteriores discretamente mantidas por entre a textura —, o segundo tema chega com semblante mais leve, em Si bemol maior. A secção de desenvolvimento é agitada, como o início da peça, incluindo ecos do primeiro tema nas madeiras. Na reexposição, a expressão dramática sai reforçada pela apresentação dos temas em tonalidades menores.

No segundo andamento, “Andante”, o ambiente é de paz e elegância. A escrita chama desde logo a atenção pelos diálogos e contrapontos, em trocas constantes de delicados motivos, começando com uma original interacção canónica entre cordas e fagotes. Os materiais melódicos principais deste andamento — essencialmente disposto numa forma simples A-B-A — são extraordinariamente singelos: um primeiro tema feito de uma sucessão de motivos de três notas (e respectivas respostas) e um segundo baseado em arpejos, de ritmo mais ágil mas não menos elegante. Após o curto desenvolvimento (que termina com uma brevíssima cadência nos violinos), a reexposição fecha o discurso graciosamente.

² Os momentos iniciais da sinfonia foram habilmente empregados nas primeiras cenas do célebre filme *Amadeus* (1984) de Miloš Forman — a música irrompe no momento em que surge a figura de um envelhecido Antonio Salieri, pouco antes dos créditos.

O terceiro andamento é feito na habitual forma de minueto-e-trio. Após o minueto, em Sol menor e imbuído de uma subtil melancolia por entre o carácter de dança, o trio traz uma paleta muito diferente — é destinado apenas aos sopros e escrito num Sol maior que lhe confere um contraste eficaz relativamente ao minueto.

O “Allegro”, andamento final, recupera a assertividade com que a sinfonia começava, reinstituindo mesmo, em vários momentos, as síncopas características do começo da obra, completando-a assim com um invulgar elemento cíclico, que só seria corrente no século XIX — período romântico por excelência.

Mahler entre a sinfonia, o *Lied* e o poema sinfónico

Ao passo que Haydn e Mozart conferiram à escrita sinfónica clássica uma faceta dramática sob a influência literária do *Sturm und Drang*, no Romantismo do século seguinte brotaram outras formas de aproximar sinfonia e elementos narrativos ou literários. O processo dá-se primeiro a partir de caminhos sugeridos por Beethoven³ e, mais ainda, após o exemplo de Berlioz com a *Sinfonia Fantástica*. O intuito de uma aproximação mais umbilical entre as duas artes é depois firmado de forma mais declarada com a eclosão do género poema sinfónico, inicialmente sob a égide de Liszt, que propõe uma música de contornos menos atidos a uma forma pré-estabelecida, mais voláteis, de acordo com o roteiro sugerido por uma narrativa extramusical frequentemente

dada a conhecer ao público. **Gustav Mahler** (1860-1911), último grande cultor da sinfonia germânica, hesitou frequentemente em referir conteúdo programático ou narrativo explícito para as suas obras, assim como se mostrava indeciso quanto à natureza desse mesmo conteúdo. Contudo, a sua obra, quase integralmente feita de sinfonias e *Lieder*, está repleta de associações extramusicais (veladas ou não) e de uma intertextualidade entre obras e géneros que torna o seu caso particularmente fascinante.

Blumine é um dos menos conhecidos itens de entre as obras de Mahler e esteve associada à versão original da sua Sinfonia n.º 1 (na qual era segundo andamento, entre os andamentos I e II da versão que hoje conhecemos). Trata-se de uma adaptação de música incidental composta em 1884 para uma performance baseada no poema *O Trompetista de Säckingen*, de Joseph Victor von Scheffel. Mahler incluiu *Blumine* no poema sinfónico *Titã* (título certamente tomado de empréstimo ao escritor Jean Paul), começado em 1883 e terminado em 1888 (cem anos depois das últimas sinfonias de Mozart). *Titã* era composto por cinco andamentos dispostos em duas partes, com sugestões narrativas que denunciavam a influência da sinfonia de Berlioz:

- Parte 1 (“Dos dias de juventude”): I. Primavera sem fim; II. *Blumine* [“Floral”]; III. De velas içadas.
- Parte 2 (*Commedia humana*): IV. Marcha fúnebre à maneira de Callot; V. *Dall’Inferno al Paradiso*.

Ao longo de um processo de revisão sinuoso em 1893-94, *Titã* acabou por passar de poema sinfónico a Sinfonia n.º 1, na qual já não teriam lugar *Blumine* nem os títulos programáticos. A peça ficou esquecida durante décadas, até

³Veja-se os títulos dados aos andamentos da “Pastoral”, a trajectória da 5.ª Sinfonia desde a tensão inicial ao pendor triunfante do *Finale* ou, ainda, a inclusão da *Ode à Alegria* de Schiller com coro e vozes solistas na 9.ª Sinfonia.

que o manuscrito, oferecido por Mahler à amiga Jenny Feld, veio ao conhecimento público após ser vendido pelo filho desta, em 1959, e mais tarde doado à Universidade de Yale. A edição em partitura deu-se apenas em 1967, sete anos volvidos sobre o centenário do compositor.

Têm ocorrido, desde então, execuções e gravações da *Primeira* de Mahler às quais *Blumine* é acrescentada de acordo com a sua posição na versão inicial da obra, o que é motivo de alguma controvérsia. Em todo o caso, é notória a diferença de orquestração (*Blumine* emprega forças bastante mais reduzidas do que os restantes andamentos). Por outro lado, a melodia principal parte, como os restantes materiais principais da sinfonia, do intervalo de 4.^a perfeita, oferecendo um elemento de coesão. O solo de trompete poderá facilmente lembrar o episódio melancólico que se ouve subitamente no “Scherzo” da Sinfonia n.º 3. Com ou sem ligações ao cânone validado por Mahler, o melodismo singelo e a delicadeza de *Blumine*, envoltos numa orquestração colorida e emotiva e numa identidade inconfundível, seduzirão certamente muitos ouvidos.

O poema sinfónico ***Totenfeier*** (“Cerimónia Fúnebre”), escrito em 1888, no mesmo ano em que Mahler terminava a versão original de *Titã*, está também associado à 1.^a Sinfonia, mas mais ainda à seguinte. O argumento base está ligado à balada *Dziady* (1823), do poeta polaco Adam Mickiewicz. Na quarta parte do poema, o herói (chamado Gustaw), sofrendo por um amor não correspondido, suicida-se; a narrativa culmina no funeral do herói e no limbo a que a sua alma fica sujeita até que ambos os amantes se reúnam na morte. É possível que Mahler tenha sentido um paralelo entre esta narrativa e o término da sua relação com Marion von Weber. Por altura da primeira audição (1895),

Totenfeier estava incorporado na 2.^a Sinfonia (sendo o primeiro andamento) após revisões centradas sobretudo na orquestração. Nessa fase, Mahler tinha já omitido a associação à narrativa de Mickiewicz, optando por um registo mais filosófico e escatológico. Acabaria por prescindir da revelação de programas específicos, no intuito de transcender aquilo a que chamou “essa maneira insípida e errónea de compor que é escolher para si mesmo um incidente limitado e minuciosamente circunscrito, seguindo-o programaticamente passo a passo”.

Uma versão do programa menos densa mas igualmente filosófica e afastada da narrativa original foi descrita por Mahler em carta privada ao amigo Max Marschalk:

“Chamei ao primeiro andamento [da Sinfonia n.º 2] ‘Cerimónia Fúnebre’ e, se estiveres curioso, é o herói da minha Sinfonia em Ré maior [i.e., da Sinfonia n.º 1] que estou a enterrar aqui e cuja vida estou a recolher num espelho limpo, de um ponto de vista privilegiado. Ao mesmo tempo é a grande questão: Porque viveste? Porque sofreste? Será tudo isto apenas uma grande e horrível brincadeira? — Temos de resolver estas questões de uma maneira ou de outra, se vamos continuar a viver — até mesmo se vamos apenas continuar a morrer! Uma vez soado este apelo na vida de qualquer pessoa, ela terá de dar uma resposta; e essa resposta, dou-a no último andamento.”

Totenfeier, futuro andamento sinfónico com mais de 20 minutos de duração, excede por si só a duração que se esperaria de uma sinfonia completa no tempo de Mozart e reflecte, como o conjunto dos vários andamentos da *Segunda* de Mahler, a tendência para o maximalismo e a grandiosidade, muito em voga no contexto germânico no ocaso do século XIX. Ao mesmo tempo, é clara a sua filiação na

tradição sinfónica descendente de Beethoven (é facilmente associável, por exemplo, à marcha fúnebre da *Eroica*, também na tonalidade Dó menor). A indicação expressa na partitura é: “Com expressão grave e solene por todo o andamento”. Apesar disso, o espectro emocional e harmónico percorrido é formidavelmente explorado e torna-se claro que há uma intenção de transcendência, não apenas a nível semântico ou de programa, mas também a nível de superação estética e de impacto provocado no ouvinte. Depois de um primeiro tema impetuoso, de expressão trágica, com ritmos vincadamente marciais, o momento de entrada do segundo tema, ascendente e numa tonalidade maior, dissipa a gravidade anterior com uma eficácia comunicativa invejável, numa expressão íntima e fervorosa. Mas o momento mais espantoso será seguramente a transição do agitado desenvolvimento para a reexposição, que Mahler coroa com uma sucessão de insistentes acordes de dominante sobre a pedal sol (ouvimo-los nos metais, pontuados por tímpanos e pratos), pejados de dissonâncias, extremamente tensos, num efeito cumulativo inesquecível, adequado às proporções do todo.

As *Kindertotenlieder* (“Canções sobre a morte das crianças”), escritas numa fase posterior, entre 1901 e 1904, pertencem já ao “período central” mahleriano, sendo contemporâneas das sinfonias n.º 5 e n.º 6, bem como das *Rückert-Lieder*, e têm parentesco com todas estas obras. Também as *Kindertotenlieder* são escritas sobre cinco poemas de Friedrich Rückert (1788-1866), retirados da coleção homónima de 428 poemas escritos em 1833-34 após a doença e morte de dois filhos do poeta. Os versos retratam o estado psicológico do pai e a forma como tenta lidar com a dor,

incluindo cenários de uma poética ressuscitação das crianças, alternando com acessos de angústia, mas também uma aceitação do destino e um apaziguamento final. Originalmente não concebidos para publicação, os poemas saíram postumamente, em 1871.

O ciclo de cinco *Lieder* que Mahler compôs resulta especialmente pungente quando sabemos que, pouco depois, o próprio viria a lidar com a morte de uma das suas filhas, Maria Anna (“Putzi”), falecida em 1907 aos quatro anos, vítima de escarlatina. O compositor confidenciaria ao amigo e musicólogo Guido Adler: “(...) pus-me no lugar de quem tivesse perdido um filho. Quando perdi realmente a minha filha, não seria capaz de escrever estas canções”.

A tessitura vocal assenta confortavelmente num registo de barítono ou mezzo-soprano. A abordagem orquestral está em muitos aspectos nos antípodas do maximalismo do fim de século e de *Totenfeier*. Tal como no caso das *Rückert-Lieder*, a expressão faz-se em menor escala, de forma quase camerística, com texturas depuradas e esparsas, relevando mais as particularidades de timbre, cor harmónica e contraponto. O arranjo que aqui apresentamos, de Reinbert de Leeuw, reduz consideravelmente o efectivo concebido por Mahler — duas flautas, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes, clarinete baixo, dois fagotes, contrafagote, quatro trompas, tímpanos, jogo de sinos, tantã, celesta, harpa e cordas (não incluía metais!) — sem prejuízo da clareza das texturas, e requer apenas flauta (alternada com flautim), clarinete, trompa, piano, harmónio e quinteto de cordas. Nas *Kindertotenlieder* percebemos ainda a marca do recente fascínio de Mahler pela escrita contrapontística de J. S. Bach, que estudou mais aprofundadamente nessa fase.

É o caso da introdução da primeira canção, “Nun will die Sonn’ so hell aufgehn” (“O sol

romperá brilhando”), com um padrão melódico feito em sequências (como tantos dos fraseados de Bach), cuja singeleza se adequa a uma sutil alusão à candura infantil. A tristeza é reforçada pelo contraste entre o sentido aparentemente positivo do verso inicial e a expressão musical mais sombria. A mesma dualidade é particularmente perceptível no final, quando é referida a luz do mundo. A partitura original incluía o sugestivo detalhe de um ré agudo no jogo de sinos, associado ao universo infantil (no arranjo de Leeuw, esse detalhe é feito pelo piano), como símbolo de inocência/luz perdida.

A segunda canção começa com um pequeno motivo melódico que os mais versados em Mahler reconhecerão como idêntico ao início da melodia do “Adagietto” da 5.^a Sinfonia. Aqui não se trata, contudo, da expressão de um amor feliz como nessa outra peça, mas de um amor dorido pela perda; por isso a harmonia provoca um resultado bem mais tenso. Os momentos mais emotivos fazem uso de células melódicas semelhantes (destaca-se em especial o verso “Ó olhos!”).

Na terceira canção, centro do ciclo, a sonoridade inicial denuncia sem rodeios o espírito bachiano num contraponto austero e cuidado — entre fagote e corne inglês no original, entre clarinete e trompa neste arranjo — que parece evocar uma linguagem sacra, um imaginário de prece não dita. Também na melodia vocal desta canção é preponderante o intervalo de 4.^a que realçamos a propósito da Sinfonia n.º 1, com a exceção do grito de revolta que dele prescinde.

A penúltima canção traz a orquestração mais aconchegada de todas, inicialmente numa expressão que parece mais ensolarada. Mas, após esse gesto inicial, a inquietude espregueada, com figuras insistentes em contrapontos instrumentais, numa harmonia de tons mais

escuras só temporariamente dissipados pelo verso “o dia está bonito”, que adquire, mais uma vez, especial força pela alienação que sugere (a melodia correspondente a este verso seria, não por acaso, citada nos últimos compassos da *Nona* de Mahler, reforçando a sua associação a uma ideia de morte).

A canção final tem um efeito particularmente impactante ao evocar a tempestade e a instabilidade emocional de que é espelho, com timbres sugestivos, harmonias instáveis, texturas voláteis, fraseados vocais insistentes e entrecortados. O contraste no final é arrebatador: para a música da última estrofe, evocando o simbólico repouso, ouvimos um acompanhamento ondulante, como que ao jeito de uma canção de embalar. Em tonalidade maior e com especial candura, Mahler assinala com uma sensibilidade comovente o subtexto do poema: o momento de aceitação e da pacificação com o destino.

PEDRO ALMEIDA, 2023*

*O autor não aplica o Acordo Ortográfico de 1990.

Gustav Mahler

Kindertotenlieder

(Friedrich Rückert)

1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn

*Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
Als sei kein Unglück die Nacht geschehn.
Das Unglück geschah nur mir allein,
Die Sonne, sie scheint allgemein!*

*Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
Mußt sie ins ew'ge Licht versenken.
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt,
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!*

2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

*Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke;
O Augen!
Gleichsam, um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.
Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich
umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Geschicke,
Daß sich der Strahl bereits zur Heimkehr schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.*

*Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne,
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.
Sieh' uns nur an, denn bald sind wir
dir ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen,
In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.*

O sol romperá brilhando

O sol romperá brilhando, como se não tivesse
Acontecido qualquer desgraça esta noite.
A desgraça aconteceu-me só a mim,
O sol, esse, brilha para todos!

Não deves encerrar a noite dentro de ti,
Deves mergulhá-la na luz eterna.
Uma lâmpada apagou-se na minha casa,
Viva a luz da alegria do mundo!

Agora percebo, porque tão escuras chamas

Agora percebo, porque tão escuras chamas
Me lançavas em muitos momentos;
Ó olhos!
Como que para, num único olhar,
Reunirem toda a vossa força.
Porém não pressenti, pois o nevoeiro
Tecido pelo cego destino envolvia-me,
Que o raio de luz já preparava o seu regresso,
Ao lugar donde provêm todos os raios de luz.

Queriam dizer-me, com o vosso brilho:
Queremos ficar junto de ti,
Mas o destino não no-lo permite.
Olha bem para nós, pois em breve estaremos
longe de ti!
O que são então para ti os olhos agora:
Nas noites que hão de vir, para ti serão
apenas estrelas.

3. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein

*Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegensehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle
Näher nach der Schwelle,
Dort, wo würde dein
Lieb Gesichtchen sein,
Wenn du freudenhelle
Trätest mit herein
Wie sonst, mein Töchterlein.
Wenn dein Mütterlein
Tritt zur Tür herein
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämst du mit herein,
Huschttest hinterdrein,
Als wie sonst ins Zimmer.
O du, des Vaters Zelle,
Ach, zu schnell
Erloschner Freudenschein!*

4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen

*Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang.*

*Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen.
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höhn!*

*Sie sind uns nur vorausgegangen
Und werden nicht wieder nach Hause verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höhn Im Sonnenschein!
Der Tag ist schön auf jenen Höhn!*

Quando a tua querida mãe entra pela porta

Quando a tua querida mãe
Entra pela porta
Viro a cabeça
E olho para ela.
Porém não é na sua cara
Que reparo primeiro,
Mas naquele lugar
Mais próximo do chão
Onde estaria
O teu pequeno rosto
Quando tu, com luminosa alegria,
Entrasses com ela
Como outrora, minha filhinha.
Quando a tua querida mãe
Entra pela porta
Com a vela a brilhar
É como se tu, como sempre,
Entrasses com ela na sala
Deslizando atrás dela
Como outrora.
Ó tu, fruto do teu pai!
Ah, tão rápido
Extinto brilho de alegria!

Frequentemente penso que saíram apenas

Frequentemente penso que saíram apenas!
E que em breve regressarão a casa!
O dia está bonito! Não tenhas medo!
Fazem apenas um passeio mais longo.

Pois, saíram apenas
E regressam já a casa.
Não tenhas medo, o dia está bonito!
Fazem apenas um passeio até às colinas!

Saíram apenas à nossa frente,
E não quererão regressar a casa!
Alcançá-las-emos nas colinas à luz do sol!
O dia está bonito nas colinas!

5. In diesem Wetter, in diesem Braus

*In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen.*

*In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich fürchtete sie erkranken,
Das sind nun eitle Gedanken.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,
Hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.*

*In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen.*

*In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem
Braus,
Sie ruhn als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.
Sie ruhn wie in der Mutter Haus.*

Com este tempo, com esta tempestade

Com este tempo, com esta tempestade,
Nunca teria mandado sair as crianças.
Mas levaram-nas embora,
E eu nada pude fazer.

Com este tempo, com esta tempestade,
Nunca teria deixado sair as crianças;
Teria medo que adoecessem.
Mas isso agora são apenas pensamentos vãos.

Se com este tempo, com esta trovoadas
Tivesse deixado sair as crianças,
Teria medo que morressem amanhã,
Mas isso já não é motivo de preocupações.

Com este tempo, com esta trovoadas,
Nunca teria mandado sair as crianças;
Mas levaram-nas embora,
E eu nada pude fazer.

Com este tempo, com este vendaval, com
esta tempestade,
Repousam como em casa da sua mãe;
Nenhuma tormenta as pode assustar,
Protegidas pela mão de Deus.
Repousam como em casa da sua mãe.

Ustina Dubitsky direção musical

Maestrina assistente de François-Xavier Roth na Orquestra Gürzenich de Colónia, Ustina Dubitsky arrecadou, em março de 2022, o Prémio Orquestra na competição “La Maestra” na Philharmonie de Paris, com a Orquestra Paris Mozart. Ganhou uma bolsa de dois anos na Academia La Maestra. Em 2021, participou na 57.ª edição do Concurso Internacional de Jovens Maestros de Besançon, tendo depois sido assistente de Jean-François Verdier na Orquestra Victor Hugo Franche-Comté, na temporada de 2022/23.

Foi convidada para trabalhar com várias formações, tais como a Orquestra de Paris, a Philharmonie de Dresden, o Ensemble Modern, a Orquestra Nacional de Metz, a Orquestra de Picardia, a Kammerakademie Neuss, e as orquestras nacionais de Cannes e de Avignon Provence. Em novembro de 2022, foi assistente de François-Xavier Roth na nova produção de *Lohengrin* pela Ópera Estatal da Baviera, onde regressará em abril de 2024 para dirigir *Lucrécia/A Lua*.

Dubitsky decidiu dedicar-se à direção de orquestra em 2014. Estudou em Weimar e em Zurique com Johannes Schlaefli, Markus L. Frank, Gunther Kahlert e Nicolas Pasquet. Teve também oportunidades de aprendizagem com Peter Eötvös, David Zinman, Paavo Järvi, Matthias Pintscher e William Christie, bem como com o agrupamento de música antiga Les Arts Florissants.

A maestrina aproveita todas as ocasiões para desenvolver os seus projetos, sendo disso exemplo a transmissão em direto de *Wie ich dich liebe*, em julho de 2020, com músicos da Orquestra da Gewandhaus.

Victoire Bunel soprano

Victoire Bunel começou a cantar aos nove anos de idade. Estudou na Maîtrise de Radio France e, mais tarde, no Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris. Estudou Musicologia na Sorbonne, passou pela Royal Academy of Music de Londres, e concluiu o Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris em 2018. Arrecadou prémios da Academia do Festival d’Aix-en-Provence, e das fundações Orsay-Royaumont, Treilles, Accenture e Safran.

Entre os trabalhos recentes e os que estão programados, incluem-se os seguintes papéis: La Voisine em *L’Inondation* de Filidei (Ópera-Comique); Annio em *A Clemência de Tito* (Ópera de Rouen); Flora em *La Traviata* e a protagonista de *Pelléas et Mélisande* (Teatro do Capitólio de Toulouse); Fiodor em *Boris Godunov* de Mussorgski (Teatro dos Campos Elísios); e Ottavia em *L’incoronazione di Poppea* (óperas de Rennes e Toulon, dirigida por L. Garcia Alarcon).

Bunel tem ainda uma relação próxima com o *Lied*, a *mélodie* francesa e a música de câmara. Partilha regulamente o palco com o Quatuor Hanson e o Quatuor Elmire, com a pianista Sarah Ristorcelli num projeto que combina Déodat de Séverac e Frédéric Mompou, com Gaspard Dehaene num programa de *mélodie* francesa apresentado em Montréal, e com Romain Louveau num recital alargado do *Winterreise* de Schubert, levado ao palco do Teatro Imperial de Compiègne.

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 apresentou-se pela primeira vez na emblemática Philharmonie de Colónia. Em 2023, interpreta 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 adotar a atual designação em 2010.

Orquestra Sinfónica

Violino I

James Dahlgren
Roumiana Badeva
Emília Vanguelova
Andras Burai
Vladimir Grinman
José Despujols
Alan Guimarães
Vadim Feldblioum
Evandra Gonçalves
Maria Kagan
Matilda Mensink*
Joana Machado*
Margarida Campos*
José Pedro Rocha*

Violino II

Ana Madalena Ribeiro
Tatiana Afanasieva
José Paulo Jesus
Lilit Davtyan
Karolina Andrzejczak
Pedro Rocha
Catarina Martins
Paul Almond
Domingos Lopes
Mariana Costa
Nikola Vasiljev
Raquel Santos*

Viola

Pedro Meireles
Hazel Veitch
Luís Norberto Silva
Anna Gonera
Biliana Chamlieva
Emília Alves
Alexandre Aguiar*
Rita Costa*
Rita Barreto*
Maria Almeida*

Violoncelo

Nikolai Gimaletdinov
Feodor Kolpachnikov
Michal Kiska
Sharon Kinder
Aaron Choi
Bruno Cardoso
Hrant Yeranosyan
Burak Özkan*

Contrabaixo

Rui Rodrigues
Florian Pertzborn
Tiago Pinto Ribeiro
Nadia Choi
Altino Carvalho
Slawomir Marzec

Flauta

Paulo Barros
Ana Maria Ribeiro
Angelina Rodrigues

Oboé

Aldo Salvetti
Telma Mota*
Roberto Henriques

Clarinete

Luís Silva
Pedro Silva*
João Moreira

Fagote

Gavin Hill
Cândida Nunes
Vasily Suprunov

Trompa

Eddy Tauber
José Bernardo Silva
Hugo Carneiro
Gonçalo Ferreira*
Hugo Sousa*

Trompete

Ivan Crespo
Luís Granjo
Rui Brito

Trombone

Severo Martinez
Dawid Seidenberg
Nuno Martins

Tuba

Luís Oliveira*

Tímpanos

Jean-François Lézé

Percussão

Bruno Costa
Paulo Oliveira

Harpa

Iliaria Vivan

Celesta

Luís Duarte*

*instrumentistas convidados

Operação Técnica

Iluminação

Buno Mendes

Palco

Alfredo Braga
André Silva

Próximos concertos

14 SÁBADO 21:00 SALA SUGGIA

Zeca Baleiro

promotor: UAU – Produção de Espetáculos

15 DOMINGO 12:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Ustina Dubitsky direção musical

concerto comentado por **Mário Azevedo**

17 TERÇA 19:30 SALA 2

Themandus

17 TERÇA 21:00 SALA SUGGIA

Pedro Borges

obras de **Joseph Haydn, Claude Debussy, Manuel de Falla,**

Johannes Brahms e Ferruccio Busoni

18 QUARTA 21:00 SALA SUGGIA

Uriel Herman & Itamar Borochoy MPB4 com João Bosco

19 QUINTA 21:00 SALA 2

Sun Ra Arkestra

20 SEXTA 22:30 SALA 2

Mário Costa + Bixiga 70

21 SÁBADO 21:00 SALA SUGGIA

Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música

Sylvain Cambreling direção musical

Pierre-Laurent Aimard piano

Sarah Maria Sun soprano

obras de **Enno Poppe, Klaus Ospald e Ludwig van Beethoven**

21 SÁBADO 21:00 SALA 2

Susana Travassos + Per Zanussi and Vestnorsk Jazzensemble

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS CASA DA MÚSICA

